

Orchester  
Wiener Akademie  
Martin Haselböck



RESOUND

Franz Liszt  
**LEGENDS OF THE SAINTS 2**

CECILIA · JEANNE D'ARC · STANISLAUS · CHRISTOPH



Sunhae Im · Stephanie Houtzeel  
Sofia Vinnik · Thomas Hampson  
Chorus sine nomine

FRANZ LISZT (1811-1886)

# LEGENDS OF THE SAINTS

## VOL. 2

- |   |       |
|---|-------|
| 1. <b>Jeanne d'arc au bûcher</b> * S.373/1 for soprano & orchestra  | 6'04  |
| 2. <b>Jeanne d'arc au bûcher</b> * S.293 for mezzo-soprano, piano & harmonium   | 7'57  |
| 3. <b>Die heilige Cäcilia</b> S.5 for mezzo-soprano & orchestra   | 9'59  |
| 4. <b>Sancta Caecilia</b> S.343 for mezzo-soprano & harmonium   | 5'11  |
| 5. <b>Sankt Christoph</b> S.47 for baritone, women's chorus, piano, harmonium & harp  | 10'22 |
| 6. <b>St Stanislaus</b> S.688: Orchestral Interlude. Salve Polonia  | 9'05  |
| 7. <b>St Stanislaus</b> S.688: Orchestral Interlude II. Salve Polonia   | 7'45  |
| 8. <b>Ave Maria IV</b> S.341 for baritone & organ   | 2'    |
| 9. <b>Elegy no.1</b> S.130a for cello, piano, harp & harmonium  | 4'40  |
| 10. <b>Psalm 137</b> ("An den Wassern zu Babylon") S.17/2<br>for mezzo-soprano, women's chorus, violin, piano, harp & harmonium | 8'12  |
| 11. <b>Angelus! Prière aux anges gardiens</b> S.378/1 for harmonium   | 9'30  |

\* WORLD PREMIERE RECORDINGS (LISZT AKADEMIE EDITION)

**Sunhae Im** soprano  
**Stephanie Houtzeel** mezzo-soprano [3-4]  
**Sofia Vinnik** mezzo-soprano [2, 9]  
**Thomas Hampson** baritone

**Balász Szabó** Liszt-organ [4, 10]  
**Joris Verdin** harmonium  
**Gottlieb Wallisch** piano  
**Ilia Korol** violin  
**Balázs Máté** cello  
**Tina Žerdin** harp

**Chorus sine nomine**  
**Johannes Hiemetsberger** choir director

**Orchester Wiener Akademie**  
**Martin Haselböck** conductor

# LISZT

## LEGENDS OF THE SAINTS Vol. 2

Patrick Boenke

This second CD of the “Legends of the Saints” edition features further works by Franz Liszt with a connection to the saints, most of which were written in the later years of his life. Among the larger works from this period, Liszt’s third, unfinished oratorio *St. Stanislaus* (S. 688) stands out in particular. One of the completed movements, “Salve Polonia” (S. 113), is an extensive orchestral piece which Liszt intended as a purely instrumental interlude for *St. Stanislaus* – comparable to the “Song of the Shepherds at the Manger” and the “Three Kings” in his second oratorio, *Christus*, completed in 1866. A first version of the movement dates back to 1869.

Two stylistically very different works are dedicated to St. Cecilia, patron saint of church music. The legend of *Sainte Cécile* (S. 5), written for large-scale forces, is based on a poem by the French writer Delphine Gay (Madame Émile de Girardin). Liszt had already used the text as the basis for a first setting in 1845 and turned to it again in 1874, almost three decades later. The

poem traces the life of the saint in twelve stanzas and praises in particular her graceful appearance as well as her movingly beautiful singing. Liszt derived important melodic components of the work from a Gregorian melody, the antiphon of the first vespers for the feast of St. Cecilia. From the 1860s onwards, Liszt proceeded in a very similar way in many of his sacred works, repeatedly incorporating Gregorian chants as well as other vocal models into his compositions, as he did for instance in another important legend, his first oratorio, *Die Legende von der heiligen Elisabeth* (*The Legend of Saint Elizabeth*), completed in 1862.

By contrast, *Sancta Cæcilia* (S. 343), composed in the 1880s, is a shorter solo song of a meditative character. The piece is based on the Latin text of the same antiphon for the feast of St. Cecilia. Liszt had already set the text to music a few years earlier in a work with a larger orchestra (see *Cantantibus organis* on the first CD of this edition). For *Sancta Cæcilia*, however, Liszt made cuts to the text and limited himself in

the later setting to St. Cecilia's silent prayer. The few words are repeated like an incantation by the voice, supported only by a simple instrumental accompaniment.

An early example of Liszt's artistic engagement with narratives of the saints is *Jeanne d'Arc au bûcher*, based on Alexandre Dumas' eponymous poem. Liszt had already used the text as the basis for a song in the mid-1840s and was to revise the piece several more times in the following three decades, creating a larger orchestral version in 1858 (S. 373). A few years later, he also wrote a version for voice, piano and harmonium (S. 293). Dumas' poem describes the dramatic last moments of the saint's life in three stanzas, from the first-person perspective. Liszt's music depicts Joan of Arc's torn inner emotional world as she is sentenced to death, oscillating between militant pride and God-fearing resignation to fate.

Little is known about the genesis of the 1881 legend *Sankt Christoph* (S. 47). According to Liszt, the piece was written at the same time as a final revision of another work referring to the legends of the saints, the *Cantico del sol di San Francesco d'Assisi* (*St. Francis of Assisi's Canticle of the Sun*, also heard on the first CD of this edition). According to the legend, St. Christopher, patron saint of travellers, puts

his gigantic strength at the disposal of various powers until he finally helps people cross a river in the service of God and nearly sinks under the weight of the Child Jesus he is carrying. Liszt's setting of the legend, based on a text of unknown authorship, takes on the aspect of a melodrama, with a text that is declaimed rather than sung, and repeatedly interrupted by instrumental interjections and interludes. It is remarkable how the figure of "Christopher" is musically characterised with archaic sound means. The music features many sparse unison parts, old-fashioned open fifth and octave sounds, and a strikingly rudimentary form of melody, all of which are creative devices that Liszt also used in his late piano pieces from the 1880s.

Liszt placed at the beginning of the *Années de pèlerinage, Troisième année* – a cycle of seven piano pieces written from 1877 to 1882 –, a piece whose programme is dedicated to the holy guardian angels: *Angelus! Prière aux anges gardiens*, recorded here in a version for harmonium (S. 378/1). Like perhaps none of Liszt's later works, these pieces form a microcosm of their own, linking central themes that were generally seminal in his late compositions. In addition to spiritually inspired character pieces such as *Angelus!*, the cycle also includes movements that revolve

programmatically around themes such as lamentation and mourning, while repeatedly drawing on stylistic idiosyncrasies of Hungarian folk music.

Liszt's affinity with the Franciscan order and its particular devotion to the cult of the Virgin Mary may perhaps explain why he repeatedly used the *Ave Maria* as the basis for spiritual songs. A setting from 1842, together with a *Pater noster*, is one of the very first liturgical songs that he was to compose in larger numbers later, especially in Rome in the 1860s. Compared to the stylistic conventions of the time, however, the late *Ave Maria IV* of 1881 (S. 341) shows a high degree of restraint and reduction. The vocal part develops only very gradually into an extended melodic arch, accompanied by a bell-like unison figure at the beginning and a few supporting chords in the second half of the movement.

Two works without any reference to saints round off the second CD and shed light on further aspects of Liszt's art. *Élégie I* (S. 130), originally conceived as a piano piece and composed in the mid-1870s, is one of the few pieces that Liszt also arranged for chamber ensemble. The basis of the composition is a short, catchy melodic idea that could have been taken from one of his earlier salon compositions and is revived in the piece as if from memory.

Finally, the setting of Psalm 137, *An den Wassern zu Babylon (By the rivers of Babylon, S. 17)* dates back to 1859. The nature poetry and imagery of the Old Testament verses must have appealed to Liszt. The lament in the first half of the work is answered in the second part by the women's chorus with yearning calls to Jerusalem. It is noteworthy that Liszt gives the solo violin many augmented intervals reminiscent of Hungarian folk scales, thus making the Biblical Jerusalem a nostalgic symbol of the defeated Hungarian revolutionary movement.

# LISZT

## HEILIGENLEGENDEN Vol. 2

Patrick Boenke

Die zweite CD der Edition „Legends of the Saints“ versammelt weitere Werke von Franz Liszt mit Heiligenbezug, die überwiegend in den späten Lebensjahren des Komponisten entstanden. Unter den größeren Arbeiten aus dieser Zeit sticht besonders Liszts drittes, allerdings unvollendetes Oratorium „St. Stanislaus“ (Searle 688) hervor. Zu den fertiggestellten Sätzen zählt auch „Salve Polonia“ (S.113), ein umfängliches Orchesterstück, das Liszt – vergleichbar dem „Hirtenspiel an der Krippe“ und dem „Marsch der heiligen drei Könige“ in seinem 1866 vollendeten zweiten Oratorium „Christus“ – als rein orchestrales Zwischenspiel für das Stanislaus-Oratorium vorsah. Eine erste Fassung des Satzes geht bereits auf das Jahr 1869 zurück.

Zwei in stilistischer Hinsicht sehr verschiedene Werke widmen sich der heiligen Cäcilia, Schutzpatronin der Kirchenmusik. Die groß besetzte Legende „Sainte Cécile“ (S.5) basiert auf einem Gedicht der französischen Schriftstellerin Delphine Gay (Madame Émile

de Girardin). Liszt hatte den Text bereits 1845 zur Grundlage einer ersten Vertonung genommen und wandte sich 1874, also nahezu drei Jahrzehnte später, nochmals der Vorlage zu. Das Gedicht zeichnet in zwölf Strophen den Lebensbogen der Heiligen nach und rühmt besonders ihre anmutige Erscheinung wie auch ihren ergreifend schönen Gesang. Wichtige melodische Bausteine der Komposition leitete Liszt von einer gregorianischen Melodie, der Antiphon der ersten Vesper zum Fest der heiligen Cäcilia, ab. Seit den 1860er Jahren verfuhr Liszt in vielen seiner geistlichen Werke sehr ähnlich und bezog auch dort immer wieder gregorianische Choräle wie auch andere Liedvorlagen in die Kompositionen ein, so etwa auch in einem weiteren wichtigen Werk mit Legendenbezug, Liszts 1862 fertiggestellten erstem Oratorium „Die Legende von der heiligen Elisabeth“.

Das in den 1880er Jahren entstandene Werk „Sancta Caecilia“ (S.343) dagegen ist ein kürzerer Sologesang von meditativem Charakter.

Dem Stück zugrunde liegt der lateinische Text der schon angesprochenen Antiphon zum Fest der heiligen Cäcilia. Wenige Jahre früher hatte Liszt bereits denselben Text in einem größer besetzten Werk vertont (siehe „Cantantibus organis“ auf der ersten CD der Edition). Für „Santa Cecilia“ allerdings nahm Liszt Kürzungen am Text vor und beschränkte sich in der späten Vertonung nur mehr noch auf das stille Gebet der heiligen Cäcilia. Wie beschwörend werden die wenigen Worte von der Gesangsstimme wiederholt, getragen nur von einer schlichten Instrumentalbegleitung.

Ein frühes Beispiel für Liszts künstlerische Auseinandersetzung mit Heiligenerzählungen gibt „Jeanne d’Arc au bûcher“, basierend auf dem gleichnamigen Gedicht von Alexandre Dumas. Liszt hatte den Text bereits Mitte der 1840er Jahre zur Grundlage einer Liedvertonung genommen und sollte in den folgenden gut drei Jahrzehnten das Stück noch einige Male überarbeiten und im Zuge dessen auch 1858 eine größer besetzte Orchesterversion (S.373) erstellen. Wenige Jahre später entstand auch eine Fassung für Singstimme, Klavier und Harmonium (S.293). Dumas Gedicht schildert in drei Strophen aus der Ich-Perspektive die dramatischen letzten Augenblicke im Leben der Heiligen. Die von Liszt komponierte Musik

zeichnet die zerrissene innere Gefühlswelt der zum Tode Verurteilten nach und schwankt dabei zwischen kämpferischem Stolz und gottesfürchtiger Schicksalsergebenheit.

Über die Entstehung der Legende „Sankt Christoph“ (S.47) von 1881 ist wenig bekannt. Nach Äußerungen von Liszt entstand das Stück zeitgleich zu einer letzten Revision eines weiteren Werkes mit Legendenbezug, dem „Sonnengesang“ (Cantico del Sol) des heiligen Franziskus von Assisi (ebenfalls zu hören auf der ersten CD der Edition). Der heilige Christophorus, Schutzpatron der Reisenden, stellt der Legende nach seine riesenhafte Kraft verschiedenen Mächten zur Verfügung, bis er schließlich im Dienste Gottes stehend den Menschen beim Überqueren eines Flusses hilft und beim Tragen des Jesuskindes unter der Last zu versinken droht. Liszts Vertonung der Legende, basierend auf einem Text unbekannter Autorschaft, gewinnt mit einem mehr deklamierenden denn singenden Textvortrag und immer wieder unterbrechenden instrumentalen Einwüfen und Zwischenspielen Züge eines Melodrams. Bemerkenswert erscheint, wie musikalisch die Figur des Christophorus mit archaischen Klangmitteln charakterisiert wird. Kennzeichnend für die Musik sind viele karge Unisono-Partien,



altertümelnd-leere Quint-Oktav-Klänge sowie eine auffallend rudimentär gehaltene Form von Melodik, allesamt Gestaltungsmittel, wie sie vor allem auch in Liszts späten Klavierstücken aus den 1880er Jahren zum Einsatz kamen.

Das programmatisch den heiligen Schutzengeln gewidmete Stück „Angelus! Prière aux anges gardiens“, eingespielt in einer Fassung für Harmonium (S.378/1), setzte Liszt an den Anfang der „Années de pèlerinage, Troisième année“, einem Zyklus von sieben Klavierstücken aus den Jahren 1877 bis 1882. Wie vielleicht kein anderes spätes Werk von Liszt, bilden die Stücke einen eigenen Mikrokosmos und verknüpfen dabei zentrale Themen, die generell für Liszts späte Kompositionen prägend waren. Neben geistlich inspirierten Charakterstücken wie „Angelus!“ finden sich im Zyklus auch Sätze, die programmatisch um Themen wie Klage und Trauer kreisen und dabei immer wieder auch an Stileigentümlichkeiten der ungarischen Volksmusik anknüpfen.

Liszts Verbundenheit mit dem Franziskanischen Orden und der dort besonders gepflegten Marienverehrung mag vielleicht erklären, weshalb Liszt das „Ave Maria“ immer wieder zur Grundlage geistlicher Gesänge nahm. Eine Vertonung aus dem Jahr 1842 zählt zusammen mit einem „Pater

noster“ zu den überhaupt ersten liturgischen Gebrauchsgesängen, die Liszt in größerer Anzahl später dann vor allem in den 1860er Jahren in Rom komponieren sollte. Gemessen allerdings an den Stilkonventionen dieser Zeit zeigt das späte „Ave Maria IV“ von 1881 (S.341) einen hohen Grad an Zurückhaltung und Reduktion. Die Gesangsstimme entwickelt sich nur sehr allmählich in einem lang gestreckten Melodiebogen, begleitet nur von einer glockenartigen Unisono-Figur zu Beginn und wenigen Stützakkorden in der zweiten Satzhälfte.

Zwei Werke ohne Heiligenbezug runden die zweite CD der Edition ab und werfen dabei Schlaglichter auf weitere Facetten des Lisztschen Komponierens. Die ursprünglich als Klavierstück konzipierte „Elegie I“ (S.130), Mitte der 1870er Jahre entstanden, zählt zu den wenigen Stücken, die Liszt auch für eine kammermusikalische Besetzung einrichtete. Grundlage der Komposition bildet ein kurzer eingängiger melodischer Gedanke, der aus Liszts früheren Salonkompositionen entnommen sein könnte und im Stück wie aus der Erinnerung heraus nochmals auflebt.

Die Vertonung des 137. Psalms „An den Wassern zu Babylon“ (S.17) schließlich geht auf das Jahr 1859 zurück. Die Naturpoesie und

Bildhaftigkeit der alttestamentarischen Verse dürfte Liszt besonders angesprochen haben. Dem Klagegesang in der ersten Werkshälfte antwortet im zweiten Teil der Frauenchor mit sehnsuchtsvollen Rufen nach Jerusalem. Bemerkenswert erscheint, dass Liszt der solistisch eingesetzten Violine mit vielen übermäßigen Intervallschritten Anklänge an die Skalenformen der ungarischen Volksmusik verleiht und damit das heimatliche Jerusalem zugleich auch zum symbolischen Sehnsuchtsort der niedergeschlagenen ungarischen Freiheitsbewegung werden lässt.

# LISZT

## LES LÉGENDES DES SAINTS vol. 2

Patrick Boenke

Ce deuxième disque de la collection Legends of the Saints (« Légende des Saints ») réunit d'autres œuvres de Franz Liszt ayant un lien avec les saints, qu'il écrivit pour la plupart dans les dernières années de sa vie. Parmi les grandes compositions de cette période, son troisième oratorio, inachevé, *St. Stanislaus* (Searle 688), se distingue particulièrement. L'un des mouvements achevés, « Salve Polonia » (S. 113), est une vaste pièce orchestrale conçue comme un interlude purement instrumental pour cet oratorio – comparable à « Les bergers auprès de la crèche » et « Les trois mages » dans son deuxième oratorio, *Christus*, achevé en 1866. Une première version du mouvement date de 1869.

Deux œuvres stylistiquement très différentes sont dédiées à sainte Cécile, patronne de la musique d'église. La légende *Sainte Cécile* (S. 5), écrite pour un vaste effectif, est fondée sur un poème de l'écrivain français Delphine Gay (Madame Émile de Girardin). Liszt, qui avait déjà utilisé le texte comme base d'une première composition en 1845, l'a repris en 1874, presque

trois décennies plus tard. Le poème retrace la vie de la sainte en douze strophes et fait notamment l'éloge de son apparence gracieuse et de son chant d'une émouvante beauté. Liszt a tiré d'importants éléments mélodiques de l'œuvre d'un chant grégorien – l'antienne des premières vêpres de la fête de Sainte-Cécile. À partir des années 1860, il procéda de manière analogue dans nombre de ses œuvres sacrées, intégrant à plusieurs reprises à ses compositions des chants grégoriens ainsi que d'autres modèles vocaux, comme il le fit par exemple dans une autre légende importante, son premier oratorio, *Die Legende von der heiligen Elisabeth* (*La Légende de sainte Élisabeth*), achevé en 1862.

En revanche, *Sancta Cæcilia* (S. 343), composé dans les années 1880, est un chant à voix seule plus court, de caractère méditatif. La pièce est fondée sur le texte latin de la même antienne pour la fête de Sainte-Cécile. Liszt l'avait déjà mis en musique quelques années auparavant dans une œuvre accompagnée par un plus grand orchestre (voir *Cantantibus*



*organis* sur le premier CD de cette édition). Pour *Sancta Cæcilia*, cependant, Liszt fait des coupes dans le texte et se limite, dans cette composition tardive, à la prière silencieuse de sainte Cécile. Les quelques mots sont répétés comme une incantation par la voix, soutenue par un simple accompagnement instrumental.

L'un des premiers exemples de l'intérêt artistique de Liszt pour les hagiographies est *Jeanne d'Arc au bûcher*, d'après le poème du même titre d'Alexandre Dumas. Liszt avait déjà utilisé le texte comme base d'un lied au milieu des années 1840 et devait réviser la pièce plusieurs fois au cours des trois décennies suivantes, concevant une version orchestrale plus fournie en 1858 (S. 373). Quelques années plus tard, il écrivit également une version pour voix, piano et harmonium (S. 293). Le poème de Dumas décrit en trois strophes les derniers moments dramatiques de la vie de la sainte, présentés à la première personne. La musique dépeint le monde émotionnel intérieur déchiré de Jeanne d'Arc au moment où elle est condamnée à mort, oscillant entre orgueil militant et résignation au destin dans la crainte de Dieu.

On sait peu de choses sur la genèse de la légende *Sankt Christoph* (S. 47) de 1881. Selon Liszt, elle aurait été composée au moment de la révision finale d'une autre œuvre se référant

aux légendes des saints, le *Cantico del sol di San Francesco d'Assisi* (*Cantique du soleil de Saint François d'Assise*, également entendu sur le premier CD de cette édition). Selon la légende, saint Christophe, patron des voyageurs, met sa force gigantesque à la disposition de différentes puissances jusqu'à ce que, au service de Dieu, il aide finalement les gens à traverser une rivière et risque de sombrer sous le poids de l'Enfant Jésus qu'il porte. La composition de Liszt prend l'allure d'un mélodrame, où le texte, d'un auteur inconnu, est déclamé plutôt que chanté, et interrompu à plusieurs reprises par des interjections et des interludes instrumentaux. Il est remarquable que le personnage du « christophore » soit musicalement caractérisé par des moyens sonores tournés vers le passé. La musique comporte de nombreuses parties à l'unisson dépouillées, des quintes et octaves à vide archaïsantes, et une forme de mélodie étonnamment rudimentaire – autant de procédés créatifs que Liszt utilise également dans ses dernières pièces pour piano des années 1880.

Liszt a placé au début des *Années de pèlerinage, troisième année* – cycle de sept pièces pour piano des années 1877 à 1882 –, une composition dont le programme est dédié aux saints anges gardiens : *Angelus ! Prière aux anges gardiens*, enregistrée ici dans une version

pour harmonium (S. 378/1). Comme peut-être aucune autre œuvre tardive de Liszt, ces pièces forment un microcosme à part entière, reliant des thèmes centraux qui jouent en général un rôle crucial dans ses compositions tardives. Outre les pièces de caractère d'inspiration spirituelle comme *Angelus!*, le cycle comprend également des mouvements qui tournent autour de thèmes programmatiques tels que la lamentation et le deuil, tout en s'inspirant à plusieurs reprises des particularités stylistiques de la musique folklorique hongroise.

Les affinités de Liszt avec l'ordre franciscain et sa dévotion particulière pour le culte de la Vierge Marie expliquent peut-être pourquoi il a utilisé à plusieurs reprises l'*Ave Maria* comme base pour des chants spirituels. Une version de 1842, avec un *Pater noster*, est l'un des tout premiers de ces chants liturgiques qu'il composa en plus grand nombre par la suite, notamment à Rome dans les années 1860. Par rapport aux conventions stylistiques de l'époque, l'*Ave Maria IV* de 1881 (S. 341) fait preuve d'un haut degré de retenue et de concision. La partie vocale ne se développe que très progressivement en une longue arche mélodique, accompagnée au début d'une figure à l'unisson telle une cloche et de quelques accords de soutien dans la seconde moitié du mouvement.

Deux œuvres sans référence aux saints complètent le deuxième CD et mettent en lumière d'autres aspects de l'art de Liszt. L'Élégie I (S. 130), conçue à l'origine comme une pièce pour piano et composée au milieu des années 1870, est l'une des rares œuvres que Liszt a également arrangées pour ensemble de chambre. La base de la composition est une courte idée mélodique, facile à retenir, qui pourrait avoir été tirée de l'une de ses compositions de salon antérieures pour être ravivée dans la pièce comme un souvenir.

Enfin, la mise en musique du psaume 137, *An den Wassern zu Babylon (Sur les bords des fleuves de Babylone, S. 17)* date de 1859. La poésie de la nature et les images des versets de l'Ancien Testament ont dû séduire Liszt. La lamentation de la première moitié de l'œuvre trouve sa réponse dans la seconde partie, où le chœur de femmes lance des appels ardents à Jérusalem. On notera que Liszt confie au violon solo de nombreux intervalles augmentés qui rappellent les gammes populaires hongroises, faisant ainsi de la Jérusalem biblique le symbole nostalgique du mouvement révolutionnaire hongrois réprimé.

### 1/2. **Jeanne d'Arc au bûcher**

Words: Alexandre Dumas

Mon Dieu, j'étais une bergère  
Quand vous m'avez prise au hameau  
Pour chasser la race étrangère  
Comme je chassais mon troupeau.

Dans la nuit de mon ignorance  
Votre Esprit m'est venu chercher.  
Je vais monter sur le bûcher,  
Et pourtant j'ai sauvé la France.

Seigneur mon Dieu, je suis heureuse  
En sacrifice de m'offrir  
Mais on l'a dit bien douloureuse  
Cette mort que je vais souffrir.

Au dernier combat qui s'avance  
Marcherai-je sans trébucher ?  
Je vais monter sur le bûcher,  
Et pourtant j'ai sauvé la France.

Allez me chercher ma bannière  
Où par la victoire bénis,  
De Jésus Christ et de sa mère  
Les deux saints nous sommes réunis

Allez me chercher ma bannière  
Sur ce symbole d'espérance  
Mon œil mourant veut s'attacher.

Je vais monter sur le bûcher,  
Et pourtant j'ai sauvé la France.

### 3. **Die heilige Cäcilia** S.5

Words: madame Emile de Girardin

C'était une dame romaine,  
Une dame d'un très haut rang,  
Qui jadis pour la foi chrétienne  
Donna son sang.

De Dieu célébrant les louanges,  
Nuit et jour elle aimait chanter,  
Et du Ciel descendaient les anges  
Pour l'écouter.

Elle disait l'hymne suprême  
Quand on vint la faire mourir :  
Le bourreau s'étonna lui-même  
De s'attendrir.

Sur sa tête il suspend le glaive  
De ses mains prêt à s'échapper,

Il attend que l'hymne s'achève  
Pour la frapper.

Et la tête mal abattue,  
Sans tomber, s'incline en tremblant.  
Tel qu'on le voit dans sa statue  
De marbre blanc.

Dans les douleurs elle succombe,  
Ses plaintes sont des chants encor.  
Avec elle on mit dans sa tombe  
Sa robe d'or.

Plus tard on trouva sa dépouille ;  
À l'église elle est dans le cœur,  
Et devant elle on s'agenouille,  
Priant du cœur.

Au voyageur on montre, à Rome,  
Les saints débris de sa maison,  
Dans la riche église qu'on nomme  
De son doux nom ;

Et tous les ans dans cette enceinte,  
Quand vient la saison des hivers,  
On va célébrer cette sainte  
Par des concerts.

Tous les arts lui rendent hommage ;  
On lui donne des traits touchants ;  
Raphaël a peint son image  
D'après ses chants.

Une auréole est sa couronne,  
Un luth est sous ses doigts sacrés,  
Sainte Cécile est la patronne  
Des Inspirés.

Vierge, symbole d'harmonie,  
Elle dicte les vers pieux,  
Et sa voix répond au génie  
Du haut des Cieux.

#### 4. **Sancta Caecilia** S.343

Fiat cor meum immaculatum,  
Ut non confundar.



## 5. **Sankt Christoph** S.47

Sanct Christoph, der starke Mann  
Wollte nur dienen dem stärksten Herrn.  
Sanct Christoph ging zu dem König,  
Und diente Ihm als Held und Sieger in allem  
Krieg.

Da sah er einstens den König,  
Sich fürchten vor dem Teufel,  
Da verliess er den König

Sanct Christoph, der starke Mann  
Wollte nur dienen dem stärksten Herrn.  
Sanct Christoph ging zu dem König,  
Und diente Ihm als Held und Sieger in allem  
Krieg.

Da sah er einstens den Teufel,  
Sich fürchten vor dem Kreuz,  
Da verhöhnnte er den Teufel.

Was nun? Was nun?  
Meine Schultern und Arme sind Stark,  
Sie sollen für der mützen und frommen  
Dieser böse Stromriss die Brücke weg  
Ich werde jetzt die Brücke sein  
Und tragen die Menschen hin und her.

Da kame in Kindelein  
So hold und lieb und sprach:  
Christoph trage mich,  
Wie schwer die Last,  
Christoph musste schon versinken.

Aber die Engel singen:  
Das Kindelein ist Jesus,  
Jesus, Jesus, Jesus!

## 8. **Ave Maria IV** S.341

Ave Maria, gratia plena  
Dominus tecum  
Benedicta tu in mulieribus.  
Ave Maria.

## 10. Psalm 137 (“An den Wassern zu Babylon”) S.17/2

An den Wassern zu Babylon saßen wir  
und weineten, wenn wir an Zion gedachten.

Unsre Harfen hingen wir an die Weiden,  
die darinnen sind.

Denn daselbst hießen uns singen,  
die uns gefangen hielten,  
und in unserm Heulen fröhlich sein.

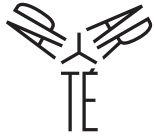
„Des Zions Lieder singet uns doch eins!“

Wie sollten wir im fremden Lande  
das Lied des Herrn singen!

Jerusalem! Vergess' ich dein,  
so werde meiner Rechten vergessen!

Jerusalem! Meine Zunge verdorre,  
wenn ich deiner vergesse!

Jerusalem!



 orchester  
**Wiener Akademie**



Enregistré le 9 octobre et du 23 au 25 octobre 2022 à Raiding, Autriche, et le 26 octobre 2021 à l'Ehrbarsaal de Vienne, Autriche [2, 5, 8-11]

Direction artistique, prise de son, montage, mixage et mastering : Georg Burdicek (Tonzauber)

Enregistré en 24 bits/96kHz

English translation by Dennis Collins · Traduction française par Dennis Collins

Balász Szabó joue un piano-harmonium («Liszt-organ») Mason & Hamlin ca.1880 (photo ci-contre)

Joris Verdin joue un harmonium harmoniun Debian ca. 1865

Gottlieb Wallisch joue un piano Erard 1865

Tina Zerdin joue une harpe Erard ca. 187

[LC] 83780

AP333 Little Tribeca © © 2023 Aparté, a label of Little Tribeca

1 rue Paul Bert, 93500 Pantin

**apartemusic.com wienerakademie.at**

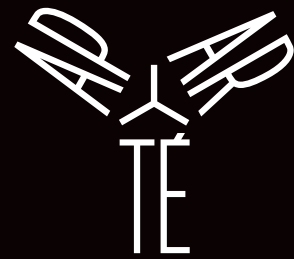


© Conny Freiburger



also available





[apartemusic.com](http://apartemusic.com)