

«Encounters with Beethoven»

«Lecture and Concert»

12.11.23

Dimanche / Sonntag / Sunday

16:00 Salle de Musique de Chambre

«Gesprächskonzert»

04.02.24

Dimanche / Sonntag / Sunday

16:00 Salle de Musique de Chambre

«Gesprächskonzert»

17.03.24

Dimanche / Sonntag / Sunday

16:00 Salle de Musique de Chambre

EQE SUV

POUR UN NIVEAU INÉDIT DU LUXE MODERNE.

Le nouvel EQE SUV 100 % électrique conjugue design sophistiqué et fonctionnalités pratiques. Au cœur de l'habitacle luxueux, le système multimédia intuitif MBUX et son impressionnant Hyperscreen* se distinguent d'emblée. Avec jusqu'à 591 km d'autonomie**, l'EQE SUV peut être rechargé à 80 % en 32 minutes. Découvrez aujourd'hui l'électromobilité de demain.



17,7 - 25,6 kWh/100 KM • 0 G/KM CO₂ (WLTP).

*Option. **Plus d'info sur [mercedes-benz.lu](https://www.mercedes-benz.lu)

FR Chers amis,

Nous entamons la quatrième saison de la série «Face-à-Face», désormais intitulée «Encounters», avec tout d'abord des lieder de Beethoven qui seront introduits par Graham Johnson en anglais. Nous basculerons ensuite, et pour la première fois, vers l'allemand afin d'aborder la musique de chambre.

J'espère que vous aurez autant de plaisir que moi à suivre notre nouvelle saison!

Au grand plaisir de vous retrouver bientôt à la Philharmonie,

Josannette Loutsch-Weydert

DE Liebe Freunde,

wir treffen uns nun schon im vierten Jahr zu unserer schönen Serie «Face-à-Face», ab dieser Saison 2023/24, in der wir uns Beethoven zuwenden werden, in «Encounters» umbenannt. Wir starten auf Englisch mit Graham Johnson und einem Liederabend und wechseln in diesem Jahr zum ersten Mal ins Deutsche für die Kammermusik.

Ich hoffe, dass unsere Serie Sie ebenso begeistern wird wie mich, und wünsche Ihnen viel Freude mit unseren sorgfältig vorbereiteten Programmen,

Josannette Loutsch-Weydert

EN Dear Friends,

For the fourth season we have the joy of seeing you for our series which has, for this edition, taken the new title of «Encounters». We start off in English exploring Beethoven's Lieder with renowned pianist and scholar Graham Johnson before switching to German to delve into two wonderful chamber music works.

I hope you enjoy our carefully prepared programmes as much as I do and look forward to meeting you in the Philharmonie.

Josannette Loutsch-Weydert

énergiquement

**C'est le portable
qui sonne en plein
milieu du troisième
mouvement.**

**Ne vous privez pas d'un
grand moment de musique.
Déconnectez-vous avant
d'entrer à la Philharmonie.**

Encounters with Beethoven

«Lecture and Concert»

Harriet Burns soprano

Stephan Loges baritone

Graham Johnson piano, commentary (EN)

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Acht Gesänge und Lieder op. 52 N° 4: «Maigesang» (1789–1792)

«*Ich liebe dich so wie du mich*» WoO 123 (1795)

«*Adelaide*» op. 46 (1796)

«*La Tiranna: Ah Grief to Think!*» WoO 125 (1798)

Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre (Les Cieux célèbrent ta gloire)
op. 48 N° 4: «*Die Ehre Gottes aus der Natur*» (1803)

«*Der Wachtelschlag*» WoO 129 (1803)

«*In questa tomba oscura*» WoO 133 (1806/07)

Sechs Lieder op. 75 (1809)

N° 1: «*Kennst du das Land*»

N° 3: «*Es war einmal ein König*»

Vier Arien und ein Duett op. 82 N° 5: «Odi l'aura che dolce sospira»
(1811)

Drei Gesänge von Goethe op. 83 N° 1: «Wonne der Wehmut» (1810)

«*Merkenstein*» WoO 144 (1814)

An die ferne Geliebte (À la bien-aimée lointaine) op. 98 (1816)

N° 1: «Auf dem Hügel sitz ich spähend»

N° 2: «Wo die Berge so blau»

N° 3: «Leichte Segler in den Höhen»

N° 4: «Diese Wolken in den Höhen»

N° 5: «Es kehret der Maien»

N° 6: «Nimm sie hin denn diese Lieder»

«Abendlied unterm gestirnten Himmel» WoO 150 (1820)

Encounters with Beethoven

«Gesprächskonzert»

Amatis Trio

Lea Hausmann Violine

Samuel Shepherd Violoncello

Mengjie Han Klavier

Claus-Christian Schuster Kommentar (DE)

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Trio für Klavier, Violine und Violoncello Es-Dur (mi bémol majeur)

op. 70 N° 2 (1808)

Poco sostenuto - Allegro ma non troppo

Allegretto

Allegretto ma non troppo

Finale. Allegro

75'

Encounters with Beethoven

«Gesprächskonzert»

Minetti Quartett

Maria Ehmer, Anna Knopp Violine

Milan Milojicic Viola

Leonhard Roczek Violoncello

Claus-Christian Schuster Kommentar (DE)

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Streichquartett N° 12 Es-Dur (mi bémol majeur) op. 127 (1824–1825)

Maestoso – Allegro

Adagio ma non troppo e molto cantabile – Andante con moto –

Adagio molto espressivo – Tempo I

Scherzando vivace – Presto – Tempo I

Finale

75'

FR Joie de la mélancolie

Olivier Lexa

Le jardin secret

À l'ombre des œuvres monumentales et conquérantes de Ludwig van Beethoven, on trouve des bijoux d'intimité, de simplicité et de grâce qui révèlent le visage d'un homme sensible, humble et amoureux. Le lied est le refuge privilégié de la part cachée du compositeur, son jardin secret. Il n'a rien à y démontrer : il s'y confie. Homme de son temps, Beethoven adhère ainsi aux tendances esthétiques que l'on trouve aux racines du romantisme allemand. Le renouveau de la poésie allemande, porté par Johann Wolfgang von Goethe et Friedrich Schiller, incite les compositeurs à s'appuyer sur leurs vers pour exprimer la pureté de leurs émotions. Pour ce faire, ils s'inscrivent dans la continuité de la tradition luthérienne, basée sur la mise en musique du texte sous une forme simple afin que celui-ci soit facilement compris. Après la période baroque, l'accompagnement de la voix est passé progressivement de la basse continue au piano, instrument alors en plein essor. L'idée reste la même : la musique est là pour élever le texte. Mais les formes évoluent. Les couleurs sonores offrent à la poésie des prolongements insoupçonnés, à la recherche de nouvelles modalités d'expression du caractère indicible des sentiments. Seule discipline artistique non représentative, la musique incarne le retour à l'abstraction et aux émotions indéfinissables, répondant ainsi au rationalisme systématique du Siècle des Lumières.

On oublie trop souvent que Beethoven a écrit pour la voix tout au long de sa vie. On pense à *Fidelio* évidemment, son unique opéra, mais aussi aux messes, aux cantates profanes, à la *Fantaisie chorale* ou encore à la *Neuvième Symphonie*. Mais c'est dans les lieder qu'il

exprime le plus régulièrement son goût pour le chant : il en a composé quatre-vingt-dix. Autant de pépites souvent passées inaperçues à côté du reste de sa propre production, mais aussi des célèbres cycles schubertiens.

C'est d'abord pour des raisons alimentaires que Beethoven s'illustre dans le genre, en acceptant une commande du collectionneur écossais George Thomson, précédemment honorée par son maître Joseph Haydn. Il s'agit d'harmoniser des chants écossais, irlandais et gallois. Très vite, le compositeur se passionne pour l'exercice. Il saisit immédiatement l'esprit des chansons, en exhausse l'essentialité et dès les premières notes de chaque pièce, on reconnaît son écriture à la fois délicate et très directe. Par la suite, les lieder de Beethoven trahissent une maîtrise en partie due au fait que l'harmonie n'y est pas induite par la mélodie. Au contraire, la mélodie y naît de l'harmonie, comme ce sera le cas chez Robert Schumann ou Gabriel Fauré par exemple.

Beethoven est aussi le premier compositeur du genre à poser un défi aux pianistes : la partie de piano, fournie, inventive, se rapproche davantage d'une partie de sonate que d'un simple accompagnement.

La nature et l'amour

Deux thèmes parcourent distinctement tous les lieder de Beethoven : la nature et l'amour. On les retrouve par exemple dans les quatre poèmes de Goethe au programme de ce soir. Le compositeur a mis

en musique plusieurs textes du père du romantisme allemand, qu'il admirait profondément tout en faisant la part entre l'homme et l'œuvre. Beethoven fut en effet scandalisé par l'attitude particulièrement révérencieuse dont fit preuve le poète envers la famille impériale et la noblesse viennoise. « *L'air de la cour plaît trop à Goethe. Plus qu'il ne convient à un poète* », écrivit-il à leur amie commune, Bettina Brentano. En réponse, Goethe choisit de l'ignorer pour le reste de sa vie, malgré les nombreuses partitions qui lui furent envoyées.

Dans « *Maigesang* » op. 52 N° 4 (*Chanson de mai*), le premier des quatre textes de Goethe ici sublimés par la musique de Beethoven, la gaieté propre à l'épanouissement du printemps amplifie le sentiment amoureux. Sur une mélodie délicatement entraînante, les strophes reprennent le même refrain jusqu'aux trois quatrains finaux, qui expriment à eux seuls toute la candeur propre aux jeunes héros goethiens, encore épargnée par les désillusions :

*Ainsi l'alouette aime
Le chant et l'air,
Et les fleurs du matin
Le parfum du ciel.*

*Comme je t'aime
D'un sang brûlant,
Toi qui me donnes jeunesse
Et joie et hardiesse*

*Pour de nouvelles chansons
Et de nouvelles danses.
Sois éternellement heureuse,
Comme tu m'aimes.*

On retrouve le même rapprochement entre les éléments naturels et l'idéal amoureux dans *La Chanson de Mignon* (« *Kennst du das Land* » op. 75 N° 1), qui associe la réalisation de l'amour à la fuite vers une nature idéalisée : « *Connais-tu le pays des citronniers en fleur / Et des oranges d'or dans le feuillage sombre ? [...] Oh, là-bas je voudrais / Là-bas, ô mon amour m'en aller avec toi.* » Sur un tempo placide cette fois, le langage musical est plus moderne. La variété des atmosphères et l'écriture vocale évoquent presque une scène d'opéra.

Avec *Aus Goethes Faust* op. 75 N° 3, c'est à présent une fable animalière, comparable à celles de Jean de La Fontaine, que Beethoven met en musique : l'histoire d'une puce qui, grâce au costume de velours et de soie qu'elle se fait confectionner chez un tailleur, accède à la cour où elle peut ainsi piquer la reine. Le ton est badin, la musique d'une irrésistible ironie – trait d'esprit rarement aussi explicitement identifiable dans l'œuvre de Beethoven.

Dernier poème de Goethe au programme, « *Wonne der Wehmuth* » op. 83 N° 1 est un des plus beaux lieder du compositeur. Il est particulièrement représentatif d'un registre expressif que seule la forme brève du lied, au contraire des autres genres musicaux, lui permet de coucher sur le papier. L'oxymore éponyme révèle, sous les vers de Goethe, l'indicible sentiment de la rédemption par la tristesse : « *Ne séchez pas, ne séchez pas, / Larmes de l'amour éternel !* ». Dans un tempo contemplatif, le chant est d'une sincérité et d'une humilité poignantes.

L'amour et la nature

Beethoven confie-t-il ici son propre tourment sentimental ? Sa biographie révèle des déceptions amoureuses systématiques. Son ami Franz Gerhard Wegeler écrit : « *À Vienne, Beethoven était tout le temps impliqué dans des histoires d'amour.* » Parmi ses papiers

personnels, le compositeur a laissé des lettres d'amour à une inconnue, qu'on a surnommée « la bien-aimée immortelle ». Personne ne sait exactement qui elle était, mais on sait que Beethoven était généralement épris de femmes inaccessibles car mariées ou appartenant à une classe sociale supérieure.

Dans les six pièces courtes du recueil justement intitulé *À la Bien-aimée lointaine (An die ferne Geliebte op. 98)*, d'ailleurs connu pour être le premier cycle de lieder de l'histoire de la musique, l'amour et la nature sont encore intimement liés.

Dans le premier des six lieder, « *Auf dem Hügel sitz ich spähend* », le narrateur est séparé de celle qu'il aime par les monts et vallées, mais « *au son d'une chanson / s'efface la distance et le temps / et un cœur amoureux reçoit / ce qu'un cœur amoureux lui a voué* ». Le tempo est lent ; l'émotion naît d'un magnifique sens de la mélodie. La deuxième pièce, « *Wo die Berge so blau* », est plus sombre et pousse encore plus loin la portée intimiste du lied beethovenien, inspirée par les vers de Goethe : « *Vers la forêt rêveuse / la force de l'amour me pousse, intolérable peine. / Ah ! mais rien ne me ferait partir d'ici / si je pouvais être éternellement près de toi, ma bien-aimée !* ». Le troisième poème, « *Leichte Segler in den Höhen* », érige la nature en messagère de l'amour : « *Oiseaux dans les cieux, petit ruisseau, / si vous pouvez voir ma bien-aimée, / transmettez-lui mille fois mon souvenir !* ». La musique y est légère, le rythme allant – mais on sent poindre une source de mélancolie derrière l'apparente

insouciance. Le quatrième lied, « *Diese Wolken in den Höhen* », un des plus beaux du recueil, est écrit dans une atmosphère céleste, lumineuse et légère. Là encore, la nature est le miroir de l'amour : « *Ces nuages dans les cieux, / cet envol joyeux d'oiseaux vont te voir, ô bien-aimée !* ». « *Es kehret der Maien, es blühet die Au* » prolonge, dans une palette de couleurs sensiblement différente, ce sentiment de sereine légèreté, tandis que la dernière pièce du recueil, « *Nimm sie hin denn, diese Lieder* », renoue avec l'esprit contemplatif et intimiste des premiers numéros de ce cycle, lequel rend hommage au pouvoir du chant renforcé par celui des éléments.

Trois autres lieder au programme du concert de ce soir magnifient l'alchimie entre la nature et l'émotion amoureuse, dans un esprit intimiste et une forme brève. « *Ich liebe dich so wie du mich* » WoO 123 est une déclaration d'une sincère pureté, tandis qu'« *Adelaide* » op. 46, sur un poème de Friedrich von Matthisson, associe la beauté du visage de la bien-aimée à celle de magnifiques paysages. Enfin, « *Odi l'aura che dolce sospira* » op. 82 N° 5, duo entre les personnages de Vénus et Pallas, composé sur un texte italien du célèbre librettiste d'*opera seria* Métastase, orne l'humilité et la beauté de leurs propos d'une allégresse presque théâtrale – « *Écoute la brise qui soupire doucement, / Et agite en soufflant le feuillage ; / Comprends qu'elle te parle d'amour...* »

L'hommage à la nature sait aussi s'affranchir du *topos* amoureux. Comme les autres artistes allemands de son temps, Beethoven est fasciné par le pouvoir des éléments et par sa portée spirituelle. « *Die Ehre Gottes der Natur* » op. 48 N° 4 est majestueux, grandiose, solennel, tandis que « *Der Wachtelschlag* » WoO 129 évoque les illustrations musicales pastorales de la *Sixième Symphonie* : « *Ah, comme au loin retentit un cri adorable ! Crains Dieu, crains Dieu !* ». Le caractère joyeux du cri de l'oiseau est figuré par une note répétée au piano, qui revient sous forme de leitmotiv pendant toute la durée du lied.



Caspar David Friedrich, *Lever de lune sur la mer*, vers 1821



La narration du destin

Dans trois autres lieder chantés ce soir, Beethoven donne libre cours à l'expression d'une part sombre de sa personnalité. « *In questa tomba oscura* » WoO 133 met en musique une voix venue d'outre-tombe, accompagnée par de simples accords du piano qui vont crescendo et culminent avant de revenir au caractère brumeux dans lequel le lied a débuté. Les accords répétés lentement accompagnent aussi « *Abendlied unterm gestirnten Himmel* » WoO 150 qui annonce le pressentiment de la mort du narrateur. Dans « *La Tiranna* » enfin, sur un poème anglais de William Wennington, l'humeur presque enjouée de l'air, de forme *da capo* avec une partie centrale agitée, tranche avec la dimension tragique du poème : « *Ah malheur de nommer, le sort que le destin m'a destiné !* ».

« *Merkenstein* » WoO 144 se démarque des autres opus au programme de ce concert par la thématique retenue. Avec cette pièce, Beethoven aborde un motif récurrent chez les poètes et les peintres romantiques : il évoque les ruines d'un château. On pense notamment aux toiles de Caspar David Friedrich ou au François-René Chateaubriand de Combourg dans *Les Mémoires d'outre-tombe*. Ici, ce sont les ruines de Merkenstein en Basse-Autriche, près de Bad Vöslau, qui sont immortalisées par une musique narrative, évocatrice, emprunte d'une grande nostalgie. Cette nouvelle source d'inspiration confirme la variété du talent de Beethoven dans l'art du lied : le compositeur savait s'illustrer avec génie dans tous les registres. La portée universelle de sa musique n'a d'égal que sa capacité à dépasser les paradigmes formels pour parler au cœur de tous.



Gilles Neyts, *Paysage avec ruines de château*, 17^e siècle

FR Intimisme et conquête

Olivier Lexa

Ludwig et Maria

Un violoncelle égraine les premières notes d'une plainte. Sur sa partition, Beethoven note : « dolce ». Le violon le rejoint, reprenant le même motif : l'émotion grandit. Enfin, le piano entre : les trois instruments sont enfin réunis. Une chaleur singulière saisit l'auditeur. Beethoven lui confie-t-il un sentiment ?

Ainsi commence le deuxième des deux trios op. 70 composés en 1808 à Heiligenstadt, chez Maria von Erdödy, dédicataire de la partition. Chaque note est pensée pour cette dernière – l'amie, la confidente et sans doute davantage encore. Beethoven la rencontre en 1802 ; il songe alors à quitter ce monde. Souffrant d'acouphènes depuis des années, il commence à prendre conscience d'une surdité qui progresse irrémédiablement – et qui deviendra totale aux alentours de 1815. Se contraignant à l'isolement par peur de devoir assumer son handicap en public, Beethoven est taxé de misanthropie – réputation dont il souffrira en silence jusqu'à la fin de sa vie. Conscient que son infirmité lui interdira tôt ou tard de se produire en concert comme pianiste et peut-être même de composer, il pense un moment au suicide. Il exprime à la fois sa tristesse et sa foi en son art dans une lettre qui est restée sous le surnom de « Testament de Heiligenstadt ». Elle date du 6 octobre 1802. Jamais envoyée, elle sera retrouvée après sa mort seulement : « Ô vous, hommes qui pensez que je suis un être haineux, obstiné, misanthrope, ou qui me faites passer pour tel, comme vous êtes injustes ! Vous ignorez la raison secrète de ce qui vous paraît ainsi. [...] Songez que depuis six ans je suis frappé

  WWW.SICHEL.LU

Créateurs d'espaces, nous sommes fiers de mettre à votre service notre regard pointu en matière de design, nos connaissances techniques et notre recherche d'équilibre entre fonctionnalité et esthétique.

L'harmonie qui se dégage d'un projet, qu'il soit privé ou professionnel, est la clé d'un environnement accueillant, confortable et raffiné.

Sichel
Home



Centre Orchimont 34 Rangwee
L-2412 Luxembourg-Howald
+352 50 47 48

d'un mal terrible, que des médecins incompetents ont aggravé. D'année en année, déçu par l'espoir d'une amélioration, [...] j'ai dû m'isoler de bonne heure, vivre en solitaire, loin du monde. [...] Si jamais vous lisez ceci un jour, alors pensez que vous n'avez pas été justes avec moi, et que le malheureux se console en trouvant quelqu'un qui lui ressemble et qui, malgré tous les obstacles de la Nature, a tout fait cependant pour être admis au rang des artistes et des hommes de valeur. »

Quelqu'un qui lui ressemble. Une âme sœur. Maria est, comme Ludwig, passionnée de musique. Ensemble, ils refont le monde. L'espoir renaît dans le cœur du compositeur. Maria étant l'épouse du comte Peter von Erdödy, dont elle a trois enfants, il n'est pas question d'aller plus loin. Mais l'amitié amoureuse grandit ; les entrevues sont régulières. Pendant des années. En 1808, alors que Beethoven reçoit de Jérôme Bonaparte, frère de Napoléon et roi de Westphalie, la proposition du poste de maître de chapelle à sa Cour de Kassel, Maria fait son possible pour convaincre le compositeur de rester à Vienne. Elle réunit un cénacle de riches aristocrates viennois et obtient leur engagement à verser une pension annuelle à Beethoven. Celui-ci accepte : il restera dans la capitale autrichienne.

C'est à ce moment que le compositeur se lance dans l'écriture des deux trios op. 70. Il est alors au sommet de son art. Il a créé ses six premières symphonies, son opéra *Fidelio*, de nombreuses sonates et quatuors à cordes, quatre concertos pour piano, un concerto pour violon et son *Triple Concerto*, qui confirme sa maîtrise de la forme réunissant violon, violoncelle et piano. Le premier opus de son catalogue (1795) fut d'ailleurs un trio ou plutôt trois œuvres du genre. Cette forme portait alors un long héritage, celui de la sonate en trio de la période baroque, à laquelle Carl Philipp Emanuel Bach, que Beethoven admirait profondément, a consacré toute une partie de son œuvre : trente-et-un numéros. Haydn, le maître de Beethoven, a



**Lithographie de Josef Kriehuber représentant Maria von Erdödi,
vers 1825**

modernisé le genre en composant pas moins de quarante-cinq trios avec piano. Mais la partie du violoncelle ne s'y est pas encore parfaitement affranchie du rôle qui consiste à doubler la main du piano, la basse héritant de la « basse continue » baroque. C'est Wolfgang Amadeus Mozart qui, dans ses cinq trios tardifs (KV 496 et ultérieurs), établit l'égalité parfaite des rôles entre les trois instruments.

Dans la période classique, le trio est devenu une des formes les plus populaires de musique « à la maison », dans les foyers des familles bourgeoises et aristocrates. Les compositeurs prennent l'habitude d'arranger leurs œuvres symphoniques pour trio avec piano, afin que celles-ci puissent être jouées par le plus grand nombre.

Beethoven transcrit ainsi ses deux premières symphonies pour trio avec piano. Pour les œuvres autonomes, le compositeur marche dans les pas de Mozart : l'écriture relève d'échanges à parts égales entre les instruments. Par ailleurs, il s'inscrit dans la tradition liée à cette forme, qui requiert une disposition d'esprit bien différente que pour la composition des quatuors à cordes. Les complexités d'écriture comme la fugue, par exemple, ne sont pas consenties par le trio. En revanche, la virtuosité y est de mise.

La duplicité des sentiments

Le trio op. 70 N° 2 est la sixième pièce du genre composée par Beethoven. Selon le célèbre pianiste Carl Czerny, contemporain du compositeur, ce dernier aurait utilisé des thèmes populaires croates entendus lors d'un voyage en Hongrie – la Hongrie, patrie de Maria. L'œuvre fut extrêmement appréciée par les interprètes et le grand écrivain romantique Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, également musicien et compositeur, en fit l'éloge dans l'*Allgemeine Musikalische Zeitung* (1813).

Le mouvement d'ouverture, en mi bémol majeur, commence par une introduction lente et émouvante en contrepoint (*Poco sostenuto*) qui fait rapidement apparaître le thème principal de l'*Allegro ma non troppo*, décrit comme un « choral » par Hoffmann. La mesure à 6/8 confère au mouvement un caractère dansant qui permet à Beethoven de développer une ardeur rythmique alternant avec des moments de mélodie pure, dans une grande fluidité d'écriture propre au style classique. La fin du mouvement revient au *Poco sostenuto* initial : le « thème de Maria » serre le cœur. Mais la joie reprend le dessus : une coda réitérant le thème principal de l'*Allegro* offre un épilogue énergique à cette première partie.

Au lieu du mouvement lent habituel qui succède au premier, le deuxième mouvement du trio est indiqué *Allegretto*, dans le ton voisin de do majeur. Il est composé de deux parties dont la première est une sorte de gavotte, dont la galanterie est empreinte d'une nonchalance rêveuse. La deuxième, en do mineur, offre un contraste reposant sur le changement de tonalité, de lourds accords du piano et des notes répétées, obstinées, caractéristiques du compositeur. On revient par la suite à la gavotte initiale, mais cette fois-ci variée par des motifs en triolets et triples croches. Le thème de la deuxième partie en mineur surgit à son tour, lui aussi varié par des quadruples croches qui renforcent son caractère *ostinato*. Enfin, le *da capo* signe un retour à la nonchalance initiale du mouvement avant une ultime évocation des deux principaux thèmes du mouvement, en guise de clin d'œil final. On perçoit dans cette pièce l'influence ludique de Haydn, qui utilisait souvent la forme du thème et variations dans les *andante* de ses symphonies.

Le troisième mouvement, *Allegretto ma non troppo*, évoque le menuet par sa mesure à 3/4. À son sujet, le critique musical Johann Friedrich Reichardt, contemporain du compositeur, écrit : « *Beethoven a joué magistralement et avec beaucoup d'enthousiasme les nouveaux*

trios qu'il a récemment créés, dans lesquels il y avait un mouvement cantabile si céleste (en trois-quatre et en la bémol majeur) que je n'ai jamais entendu parler de lui, cela soulève et fait fondre mon âme chaque fois que j'y pense. » La première partie repose sur d'amples mélodies chantées par le violon, soutenues par les croches fluides, aquatiques du piano et par la basse du violoncelle. La partie centrale rompt ostensiblement avec ce caractère *cantabile*, en énonçant un thème presque torturé, dominé par les doubles cordes complexes du violon, auxquelles répondent les accords hiératiques du piano. Enfin revient à l'irrésistible chant du menuet initial.



Lithographie de Frenzel, *Un concert d'amateurs*, vers 1850

L'*Allegro* final commence par un motif tonitruant. On pense à l'ouverture d'un opéra : une histoire va être racontée. Là encore, le chant pur du violon apparaît, réaffirmant la magnifique veine mélodique

et *cantabile* qui caractérise tout le trio. Il est bientôt rattrapé par de surprenantes cavalcades rythmiques évoquant la *Sonate à Kreutzer*. Ces incartades alternent pendant tout le mouvement avec des retours à une sérénité chantante, exprimant toute la duplicité des sentiments beethoveniens.

Avec ce mouvement, le compositeur s'affranchit explicitement de la galanterie propre à la « musique domestique » des trios avec piano : il rejoint ici le caractère conquérant et affirmé de son *Triple Concerto*, qui fait appel à une maîtrise technique et à une virtuosité certainement hors de portée de main des interprètes amateurs de l'époque.

L'op. 70 N° 2 est l'avant-dernier trio que Beethoven compose avant son célèbre *Trio « L'Archiduc »*. Celui-ci fera de l'ombre à l'op. 70, de même que le deuxième trio de Franz Schubert – lequel affirmera d'ailleurs ouvertement son héritage beethovenien. La dédicace à Maria von Erdödy n'est pas un simple geste de circonstance, relevant des habitudes du protocole. Cette œuvre majeure du répertoire de chambre exprime la ferveur des sentiments d'un génie pour la femme qui l'a soutenu pendant des années. On y perçoit un Beethoven alternant entre intimisme et conquête – deux formes d'aspiration qui nourrissent, sans exception, ses plus grands chefs-d'œuvre.

TOUTES LES ÉMOTIONS SE PARTAGENT

Nous restons engagés pour
soutenir les passions et projets
qui vous tiennent à cœur.

bgl.lu

BGL BNP PARIBAS S.A. (50, avenue J.F. Kennedy, L-2951 Luxembourg, R.C.S. Luxembourg : 86483) Communication Marketing Juillet 2023



**BGL
BNP PARIBAS**

La banque
d'un monde
qui change

FR La plus sublime des prières

Olivier Lexa

Un mystérieux prince russe

En novembre 1822, Beethoven reçoit une lettre énigmatique écrite en français, expédiée depuis Saint-Pétersbourg : « *Étant autant amateur passionné qu'admirateur de votre talent, je me permets de vous écrire pour vous demander si vous seriez prêt à composer un, deux ou trois nouveaux quatuors. Je serais ravi de vous payer pour la peine, quel que soit le montant que vous jugerez adéquat.* »

La missive est signée par le prince Nikolai Borisovich Galitzine, un courageux officier de l'armée russe, opiniâtre et respecté pour sa régularité sur les champs de bataille. Excellent violoncelliste amateur, Galitzine a vécu quelque temps à Vienne et admire la musique de Haydn, Mozart et Beethoven. Il a épousé une pianiste et passé du temps à transcrire des œuvres pianistiques de Beethoven pour quatuor et quintette à cordes.

À réception de la lettre, le compositeur n'hésite pas à accepter la commande : il a besoin d'argent. Il sait d'autre part qu'il aura toute la liberté qu'il souhaite dans la réalisation des pièces demandées. Son commanditaire aime le répertoire exigeant. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle ce dernier souhaite des quatuors, genre de prédilection des explorations et hardiesses de composition, non seulement chez Beethoven mais aussi chez la plupart des compositeurs de musique de chambre.

C'est ainsi qu'une commande arrivée par la malle-poste fait revenir Beethoven au quatuor, après douze longues années sans avoir écrit pour la formation. Il composera pour Galitzine trois nouvelles œuvres du genre, aujourd'hui répertoriées sous les op. 127, 130 et 132. Étrangement, il s'engage à livrer le premier quatuor pour une date assez proche, alors qu'il est monopolisé par la composition de sa *Neuvième Symphonie*. Beethoven est enthousiasmé par ce retour à une de ses formes préférées ; il a beaucoup à dire.

Le *Quatuor op. 127* est le premier d'un cycle que l'on a aujourd'hui l'habitude de réunir sous le nom des « cinq derniers quatuors » (N° 12 à 16). Ces œuvres marquent l'aboutissement des recherches et de la complète réalisation des aspirations de Beethoven dans le répertoire chambriste.

Ces cinq pièces sont souvent considérées comme les plus grandes œuvres de toute sa vie créatrice. Elles s'inscrivent dans le corpus des seize quatuors du compositeur, auquel s'ajoute par ailleurs la fameuse *Grande Fugue* écrite pour la même formation. Des œuvres hors-normes, dont Beethoven reconnut lui-même qu'elles revêtaient une signification bien particulière, non seulement dans sa propre évolution artistique, mais aussi dans l'histoire passée et future du genre. En affrontant les limites de cette formation, le compositeur livre sa bataille la plus ouverte et la plus décisive contre les conventions. Il assume non seulement l'incontournable héritage de Haydn



Portrait de Ludwig van Beethoven par August von Kloeber, 1818

et Mozart dans ce domaine, mais sait réaliser une synthèse des moyens acquis en vue de leur dépassement permanent. Il révolutionne ainsi radicalement l'écriture pour quatre instruments et la projette vers les confins du 20^e siècle.

Le rythme à la recherche de la mélodie

En 1822, Beethoven a cinquante-deux-ans. Complètement sourd, il n'a pas entendu une note depuis sept ans. Cela ne l'a pas empêché – au contraire, affirment certains spécialistes – de composer parmi ses plus grands chefs-d'œuvre. Ceux-ci ne font qu'amplifier le mythe qui, de son vivant déjà, entoure la personne et l'œuvre. Un compositeur sourd, dont la musique célèbre le triomphe de l'héroïsme et de la joie alors que le destin lui impose l'isolement et la misère.

On entend dans le *Quatuor op. 127* l'expression de la duplicité des sentiments beethoveniens – l'obscurité et la joie, l'intimisme et la conquête. L'introduction *Maestoso* du premier mouvement est sombre. Elle repose sur des tenues polyphoniques dont l'emploi des doubles cordes renforce la richesse harmonique. Puis survient l'*Allegro*, dont la structure rythmique déstabilise immédiatement l'auditeur : où est le temps fort ? Où le compositeur conduit-il l'auditeur ? Les contre-temps et syncopes dissimulés dans des lignes mélodiques fluides et liées contrastent avec des passages en homophonie rythmique. Les surprises se succèdent et ne sont pas vaines : on sent la présence d'un souffle créateur infiniment inventif et d'une solide architecture qui confirme, malgré les premiers doutes, la forme sonate. Des explosions épisodiques ou des passages virtuoses se produisent vers le milieu d'un long développement qui, encadré par des retours au motif du *Maestoso* introductif, laisse apparaître une texture contrapuntique. Après un retour aux premiers thèmes du mouvement, l'épilogue est un des plus surprenants de Beethoven : la musique, en se retirant *pianissimo* sur la pointe des pieds, semble presque finir en queue de poisson.

D'une envergure ambitieuse (dix-sept minutes), le deuxième mouvement, indiqué *Adagio ma no troppo e molto cantabile*, se compose d'un thème, de six variations et d'une coda. Son introduction repose sur la superposition progressive, depuis le violoncelle jusqu'au premier violon, de tenues dissonantes dans la plus faible nuance du

registre : on pense au quatuor « *Les Dissonances* » de Mozart, revisité quarante ans plus tard par le plus grand génie musical de son temps. Mais rapidement, un long thème apparaît, dont l'irrésistible mélodie semble ne jamais finir. « *La plus sublime des prières* », écrivait Vincent d'Indy qui voyait dans le chant de cet *Adagio* une réminiscence du « *Benedictus qui venit* » de la messe en ré majeur de Beethoven. Indiquée *molto espressivo*, la troisième variation est sans doute la plus profonde ; elle pétrifie l'auditeur. Notons que les mouvements lents des « cinq derniers quatuors » sont généralement le lieu d'expression d'une force dramatique particulièrement puissante, annonçant le romantisme (*Cavatine du Quatuor N° 13, Chant d'action de grâce sacrée d'un convalescent à la Divinité du Quatuor N° 15*).

Le troisième mouvement du quatuor, intitulé *Scherzando*, est construit sur des rythmes pointés qui lui confèrent un caractère dansant. C'est la pièce la plus contrapuntique du quatuor. Les rythmes y sont colorés d'« accidents » et d'audaces auxquels s'oppose l'écriture rythmique très simple du trio central. Celui-ci consiste en une suite de noires répétées sur lesquelles le premier violon dessine un matériau mélodique qui semble se chercher, alternant avec deux passages évoquant l'accompagnement d'une danse paysanne. Ce scherzo est le plus développé de l'œuvre de Beethoven, avec ceux du *Septième Quatuor op. 59 N° 1* et de la *Neuvième Symphonie*.

On retrouve la forme sonate du premier mouvement dans le *Finale*, dont le thème initial semble louvoyer, rappelant ainsi le caractère instable de la ligne mélodique avec laquelle le quatuor s'est ouvert. Rapidement, le chant laisse place à l'incursion de motifs pittoresques, dont les appoggiatures rappellent quelque danse folklorique. Le développement mêle et superpose les différentes atmosphères précédemment énoncées dans une étonnante liberté, avec un sens du jeu qui laisserait penser à un compositeur juvénile, si la complexité dissimulée par l'écriture ne devait, *de facto*, relever d'une longue expérience du quatuor.

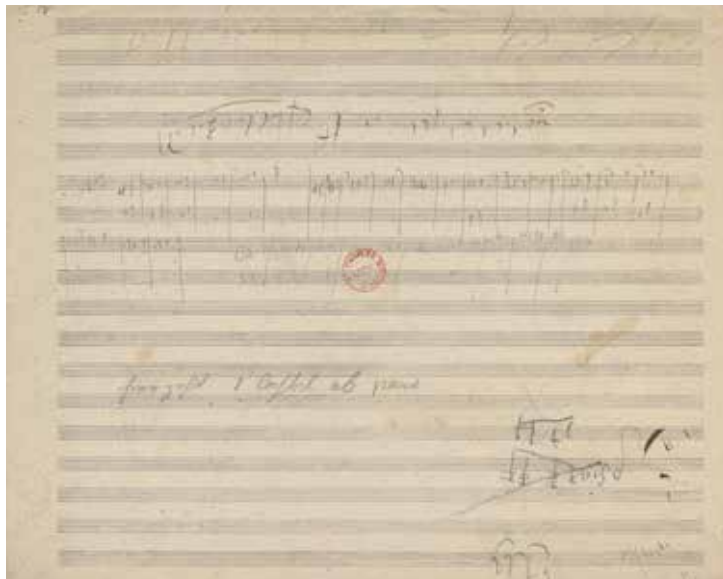
Pour la postérité

Le travail harassant requis par la *Neuvième Symphonie* ayant considérablement retardé Beethoven dans la livraison de sa partition au prince Galitzine, le *Quatuor op. 127* n'est créé que le 6 mars 1825, par le Quatuor Schuppanzigh. Entretemps, le compositeur a bénéficié du soutien du prince qui a joué les intermédiaires afin de donner la création russe de sa *Missa solemnis*, à Saint-Pétersbourg en avril 1824. En remerciement, le compositeur lui a dédié son ouverture *La Consécration de la maison*.

La première publique du *Quatuor op. 127* fut un échec cuisant : les auditeurs jugèrent la musique incompréhensible.

Le violoniste Joseph Böhm rapporte que « *lorsque Beethoven apprit cela – car il n'était pas présent à la représentation – il devint furieux et laissa les interprètes et le public s'exprimer durement* ». Le compositeur voyait plus loin que son époque. Ses auditeurs n'étaient pas toujours capables d'en faire autant. Comme pour de nombreux chefs-d'œuvre, c'est la postérité qui devait rendre justice à une œuvre infiniment libre, moderne et anticonformiste.

On touche ici à un aspect incontournable de la personnalité de Beethoven. Souffrant de sa réputation de misanthrope, l'auteur de la célèbre *Neuvième Symphonie* sur l'*Ode à la joie* est en réalité un humaniste qui aspire à la liberté et à la justice sociale. Il adhère à la révolution non seulement en musique, mais aussi au regard de la société qui l'entoure. Abandonnant la traditionnelle coiffe bourgeoise, la culotte et les bas de soie – au risque de choquer la belle société des salons viennois –, Beethoven fréquente les groupes jacobins, dont les idées s'inspirent de la Révolution française.



Esquisse de l'opus 127

Ses quatuors trahissent un regard résolument tourné vers l'avenir, l'incitant à dépasser les conventions qui l'entourent, dans la vie comme dans l'art. Notons que depuis Beethoven, le quatuor à cordes n'a cessé d'être un lieu d'expression visionnaire chez les compositeurs. On pense à Schubert bien sûr, mais aussi aux quatuors de Béla Bartók où l'on retrouve l'influence sans doute la plus profonde, la plus assimilée des œuvres de Beethoven. On peut ainsi parler d'une filiation « Haydn-Beethoven-Bartók » pour le quatuor à cordes, les trois compositeurs partageant à bien des égards une même conception de la forme dans ce genre. Mais, davantage que tout autre sans doute, Beethoven a doté ses *Streichquartette* d'une charge émotionnelle et d'une dimension métaphysique universelle qui va au-delà de l'invention formelle. Dès le 18^e siècle – qui a vu naître le compositeur –, on a cherché un mot pour définir cette forme de dépassement de la création artistique. Ainsi est née la notion de génie.

Auteur et metteur en scène, Olivier Lexa a publié huit ouvrages portant essentiellement sur la musique et l'opéra ; il a créé différents spectacles en Europe et aux États-Unis. Il effectue régulièrement des travaux de dramaturgie, notamment pour le Teatro alla Scala à Milan.



Fondation
EME

Mieux vivre ensemble grâce à la musique

«Gospel for all»

Développant des activités innovantes à la croisée de la musique et du domaine social, la Fondation EME oeuvre pour permettre l'inclusion et apporter de la dignité aux personnes fragiles ou en détresse.

IBAN: LU38 0019 2955 7929 1000

BIC: BCEELULL

Pour en savoir plus, visitez www.fondation-eme.lu

payconiq



^{DE} Beethoven: «Rhetorik» vokal und instrumental

Hartmut Krones

Angesichts der Popularität, die Ludwig van Beethoven durch seine Symphonien, Klaversonaten und Kammermusik besitzt, erscheint es merkwürdig, dass seine Lieder meist nur wenigen bekannt sind und dass auch viele Sänger das Œuvre des Komponisten auf diesem Gebiet eher geringschätzen. Immerhin gibt es von Beethoven über 80 Lieder, die sämtlich, wenn man vielleicht von einigen wenigen sehr einfachen Strophenliedern seiner Frühzeit absieht, die hohe Originalität des Meisters widerspiegeln und sich auch durch hohe Wirksamkeit und Effektivität auszeichnen. Dazu kommt noch, dass auch dem Klavier durchaus dankbare Aufgaben bei der Begleitung gestellt werden, und dass Beethovens Textauswahl als überaus gelungen bezeichnet werden muss.

Wie schon Hans Boettcher, einer der ersten Erforscher des Beethoven'schen Liedes, feststellte, besaß der Meister ein besonderes Naheverhältnis zum Wort und zur Literatur – ja, dem Wort kommt sogar eine zentrale Bedeutung in seinem Schaffensprozess zu. Denn für ihn ist das Wort Kommunikationsmittel par excellence, wie Tagebucheintragungen und Sätze in den Konversationsheften beweisen; die Vorliebe für Lieder in der Form von Gemeinschaftsge-sängen, die noch dazu Beeinflussungen durch die aus derselben Haltung heraus konzipierten Chorsätze der französischen opéra comique erfuhren, erhält hier ihre psychologische Erklärung. Letzten Endes scheint ja auch Beethovens eigene Sprache stark von emphatischen Wortwiederholungen und von Wortspielen geprägt, wie Hans Schmidt in eingehenden Untersuchungen nachgewiesen hat.

Beethovens Beziehung zum Wort ist sicher zu einem großen Teil von seinem Bonner Lehrer Christian Gottlob Neefe geprägt worden. So kannte Neefe Johann Georg Sulzers *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, in der zum Beispiel die Taktarten mit Hilfe von Versen erklärt werden. Neefe widmete aber auch 1772 Carl Philipp Emanuel Bach eine Sammlung von zwölf Klaviersonaten und wies in einem Vorwort darauf hin, dass diese gesangsmäßig angelegt seien. Und hier liegt sicher eine Wurzel für Beethovens Gleichsetzung von Vokal- und Instrumentalmusik, eine Gleichsetzung, die ihre größte Konstante durch das Prinzip der Rhetorik, das Prinzip, dass jede Musik Sprache sei, erhält. Lassen wir hier kurz Anton Schindler, Beethovens ersten Biographen, berichten:

«Bei der *Kantilene* [gemeint war das Interpretieren gesanglicher Klaviermusik] verwies Beethoven auf die *Methode gebildeter Sänger, die nicht zuviel und zuwenig tun, riet ferner bisweilen passende Worte einer streitigen Stelle unterzulegen und sie zu singen* [...]». In anderem Zusammenhang bezeichnet Schindler das rhetorische Prinzip als Grundwesen aller Beethoven'schen Kunst, eine deklamatorische Ausführung als die allein richtige und mögliche, die «*rhetorische Pause*» als einen der wichtigsten Bestandteile der «*Beethoven'schen Redekunst am Pianoforte*» und die Taktfreiheit als einen der Grundsätze für die «*Einsicht in den besonderen Sinn solcher Stellen*». Die Verwendung eines Chores in seiner *Neunten Symphonie* ist unter diesem Aspekt auch nicht mehr überraschend, denn Instrumentalmusik und Vokalmusik galten Beethoven eben gleichermaßen als redend, als rhetorisch, nur der Grad der Verständlichkeit ist ein anderer, sodass im Finale dieser Symphonie gleichsam das Publikum vergrößert wird. Von hohem Interesse ist diesbezüglich eine Textstelle aus Heinrich Christoph Kochs *Musikalischem Lexikon*, das 1802 in Frankfurt erschien: «*Weil die Instrumentalmusik überhaupt nichts anderes ist, als Nachahmung des Gesanges, so vertritt die Symphonie insbesondere die Stelle des Chors, und hat demnach, so wie der Chor, den Ausdruck der Empfindung einer ganzen Menge zum Zwecke*».

Wenden wir uns nun von dem allgemeinen «*redenden*» Prinzip zu den spezielleren Fragen des Wort-Ton-Verhältnisses in Beethovens Liedschaffen, so sehen wir, wie auch hier die Deklamation eines seiner Hauptanliegen war. Beethoven, der sich sogar einmal genau erkundigte, wie das Wort «*eleison*» im Griechischen ausgesprochen wird, legte schon während seiner Studien bei Salieri den größten Wert auf korrekte Deklamation und prüfte bei Übersetzungen die Übereinstimmung der Versmaße und Betonungen auf das genaueste. Die Vorliebe für die Deklamation ist es auch, die ihn in zahlreichen Liedern (wie übrigens auch Schubert) zu rezitativischer Vertonung greifen ließ, insbesondere bei Stellen hohen Ausdrucks oder dramatischer Verdichtung. Eine Kantatenform, wie sie Beethoven in dem Lied «*An die Hoffnung*» *op. 94*, verwendet, erhält hier ihre Erklärung aus dem Verhältnis des Komponisten zu Worten, die gleichsam ewige Weisheiten aussprechen. Einen Text wie «*Ob ein Gott sei?*» konnte man seiner Meinung nach eben nur «*sprechend*», also rezitativisch, singen.

Was die Auswahl der Texte betrifft, muss die breite Literaturkenntnis Beethovens bewundert werden. Er bezog seine Gedichte von den verschiedensten Autoren, bediente sich dabei aller Formen und Versmaße, war aber auf inhaltlichem Gebiet doch sehr wählerisch. Meist bevorzugte er Texte mit idealistischen Gedanken, mit Lebens- und Glaubenswahrheiten, was dazu führte, dass er sehr oft unbedeutende Dichter vertonte, die schlagwortähnliche Gebilde lieferten. Laut seinem Schüler Karl Czerny war Beethoven der Meinung, dass sich «*der Tonsetzer weit über den Dichter zu erheben wissen*» müsse; «*wer kann dies bei Schiller?*» soll er in diesem Zusammenhang geäußert haben. Und Klopstock fing ihm «*immer gar weit von oben herunter an*». Aus diesem Grunde sind unter anderem seine Versuche, Homer zu vertonen, nicht ausgeführt worden. Goethe bildet hier seiner musikalischen Sprache wegen die einzige große Ausnahme.



Ludwig van Beethoven, Porträt von Joseh Wilibrord Mähler 1804

Mit den ausgewählten Texten ging Beethoven dann ziemlich frei um, er änderte die Satz- und Wortabfolge, nahm Wiederholungen nach freiem Ermessen vor und ersetzte ihm unpassend erscheinende Worte sogar durch andere. Die häufigen Einschübe der Interjektion «ja» beweisen die persönliche Beleuchtung und Unterstreichung der Inhalte sowie die Identifizierung mit ihnen noch zusätzlich.

Genau setzte er sich zudem mit den Versmaßen und deren Übertragungsmöglichkeiten in die Musik auseinander: Er notierte sich die Bezeichnungen der Versmaße, unterhielt sich oft über Probleme von Prosodie und Versrhythmus und folgte in vielen Vertonungen ganz genau dem Rhythmus der Worte. Bewegung und Charakter der Texte sind es auch, die den Takt bestimmen, und ein Lied, dessen Text mehrere Versmaße abwechselnd verwendet, ist eben auch abwechselnd taktiert wie der Liederkreis «*An die ferne Geliebte*» op. 98. Dieser Kunstgriff, dessen Wurzel beim französischen Rezitativ der tragédie lyrique liegt, zeigt noch einmal deutlich, wie sehr dem Komponisten Vers und Charakter der Musik eines sind. So gesehen erfüllt Beethoven in besonderer Weise das klassische Ideal der Einswerdung von Wort und Ton, wie es Goethe vorschwebte, das Ideal der Ganzheit, die Text und Musik «*gegenseitig beschränkt zu gegenseitiger Erhebung*».



Wiener Stadtansicht

Das einzige hier noch bestehende Problem, das des Strophenliedes, wo eine Melodie zu mehreren Worten und oft sogar zu divergierenden Inhalten in Beziehung tritt, war für Beethoven wie auch für alle anderen Komponisten seiner Zeit keines: man sah – einem Wort Carl Philipp Emanuel Bachs zufolge, welchen Meister Beethoven überaus schätzte – *«bey Verfertigung der Melodien so viel wie möglich auf das ganze Lied»* und vertraute im übrigen auf die Intelligenz der Interpreten, die einzelnen Strophen verschieden zu gestalten. Ein Bericht Goethes von einer Probe mit einem Tenor seines Weimarer Theaterensembles (aus dem Jahre 1801) spricht hier eine beredte Sprache: *«Er war unermüdet im Studieren des eigentlichen Ausdrucks, der darin besteht, daß der Sänger nach einer Melodie die verschiedenste Bedeutung der einzelnen Strophen hervorzuheben und so die Pflicht des Lyrikers und Epikers zugleich zu erfüllen weiß. Hiervon durchdrungen, ließ er sich's gern gefallen, wenn ich ihm zumuthete, mehrere Abendstunden, ja bis tief in die Nacht hinein, dasselbe Lied mit allen Schattirungen auf's pünktlichste zu wiederholen.»*

Der Liederabend vom 12. November gibt einen repräsentativen Querschnitt durch das Liedschaffen Ludwig van Beethovens, lässt die besprochenen Kriterien des Wort-Ton-Verhältnisses in jedem Stück erkennen und zeigt auch den Formenreichtum auf, den der Komponist zur Verfügung hatte; er reicht vom einfachen Strophenlied über variierte Strukturen und Singspielarietten bis hin zu einem breit angelegten Zyklus, der zum Vorbild für viele Komponisten der Romantik werden sollte.

Am Beginn steht der (auch als *«Mailied»* bekannte) *«Maigesang»* op. 52/4, nach einem Text von Goethe, der ein Frühwerk des Meisters darstellt und wahrscheinlich noch vor 1793 in Bonn entstand; seine Melodie besitzt einen deutlichen Singspielton und wurde aus diesem Grunde auch drei Jahre später Beethovens Einlagearie



Beethoven, Skulptur von Max Klinger

«O *welch' ein Leben*» zu Ignaz Umlaufs Singspiel *Die schöne Schusterin* zugrundegelegt. Das Lied erschien zusammen mit sieben anderen Stücken im Juni 1805 als Opus 52 des Meisters: *Acht Lieder mit Begleitung des Claviers gesetzt von L. van Beethoven*. Schlicht und gleichsam locker werden hier die Freuden des Frühlings und der Liebe besungen und schließlich von einem aufjauchzenden Nachspiel noch einmal unterstrichen.

Eine besondere Popularität errang das Lied «*Zärtliche Liebe*» («*Ich liebe dich*») WoO 123, das wahrscheinlich um 1797 entstand. Von tiefem Gefühl getragen, mit zwar schlichter, aber durch den eröffnenden Sext-Ausruf (einer exclamatio) leidenschaftlich «sprechender» Linienführung hebt der Gesang an, wird immer mehr gesteigert und schließlich sogar strettahaft intensiviert.

Zu Beethovens populärsten Liedern zählt die 1795/96 entstandene «*Adelaide*» op. 46, nach einem Text von Friedrich von Matthisson, dem der Komponist das Werk dann im Jahre 1800 mit einem «*ührend schüchternen Begleitschreiben*» (Max Friedländer) widmete. War sich der Komponist damals offensichtlich der Bedeutung seines Liedes gar nicht so recht bewusst, so erkannte Matthisson sehr schnell dessen außergewöhnliche Qualität; im Anhang seiner 1811 erschienenen Gedichtausgabe kommentierte er nämlich Beethovens Vertonung folgendermaßen: «*Mehrere Tonkünstler beseelten diese kleine lyrische Phantasie durch Musik; keiner aber stellte nach meiner innigsten Überzeugung gegen die Melodie den Text in tiefere Schatten als der genialische Ludwig van Beethoven zu Wien.*» Nach einem thematischen Vorspiel setzt die Singstimme mit weiter Melodik ein und erzählt von inniger Liebe zu Adelaide, nach welcher sich gleichsam die ganze Welt sehnt; nach und nach intensiviert sich dann das Geschehen, hebt das Tempo gar auf das vierfache Maß («*Einst, o Wunder*»: *Alla breve* und *Allegro molto*) und schließt mit strettartiger Steigerung.

Eine interessante Geschichte weist Beethovens Canzonetta «*La Tiranna*» WoO 125, auf: Der englische Dichter und Musikliebhaber William Wennington war 1798 in Wien, wo er das Werk (in italienischer Originalsprache) sowie den Komponisten kennenlernte – wahrscheinlich im Rahmen einer musikalischen Soirée bei Fürst Carl Lichnowsky. Er nahm die Noten der Canzonetta nach England mit, übersetzte den Text und ließ das Resultat Ende 1799 in London drucken. Da das italienischsprachige Original verschollen ist, kennen wir das Werk nur in der (für Beethoven damals) eher ungewöhnlichen englischen Sprache. In dreiteiliger Da-capo-Form angelegt, hebt es mit einem die (wohl hübsche) Tyrannin «nachzeichnenden» Vorspiel an, gibt dann der Trauer unerfüllter Liebe Ausdruck, deutet die Zerstörung («*destruction*») der Seele durch eine dramatische Steigerung aus und rundet den Bogen mit fünffachem Beklagen der immer wieder anders dargestellten «*hopeless pine*».

Poesie des «hohen Stils» liegt der Reihe von sechs geistlichen Liedern nach Christian Fürchtegott Gellert op. 48, zugrunde, die in den Monaten Mai und Juni des Jahres 1803 entstand und bereits im August zum Druck gelangte: «*VI Lieder / von Gellert / am Klavier zu Singen*». Unmittelbarer Anlass war wohl der frühe Tod (13. Mai) von Beethovens Gönnerin Gräfin Anna Margaretha von Browne, deren Gemahl, dem irischen Offizier in russischen Diensten Graf Johann Georg von Browne, die Reihe dann gewidmet wurde. Der Komponist folgte hier dem Vorbild der geistlichen Ode, die insbesondere von Carl Philipp Emanuel Bach sowie von seinem Lehrer Neefe gepflegt wurde, und legte dementsprechend die Begleitung meist nahezu orgelhaft an, während die Gesangsstimme von predigthafter Deklamation geprägt erscheint. Dieser Stil durchzieht in einem besonderen Maß das hymnische Lied «*Die Ehre Gottes aus der Natur*» (N° 4, «*Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre*»), das leider mehr durch bisweilen zweifelhafte Bearbeitungen bekannt wurde als durch das grandiose Original.

In seinem mehrteilig angelegten, ebenfalls 1803 verfassten Lied «*Der Wachtelschlag*» WoO 129, wird der Ruf der Wachtel zum Sinnbild für Reinheit und Tugend der Natur, die von Gott geschaffen wurde – von Gott, der von den Menschen gleichermaßen geliebt wie gefürchtet werden soll. Zwischen die einzelnen Bilder des Geschehens klingt immer wieder der Wachtelruf hinein und verweist auf den Schöpfer der Welt, dessen Lob schließlich zu einem grandiosen Höhepunkt der musikalischen Entwicklung führt.

Die Arietta «*In questa tomba oscura*» («*In dieses Grabes Dunkel*») WoO 133, war Beethovens Beitrag zu einem großen Sammelwerk, das 1808 erschien und 63 Vertonungen desselben Textes zum Inhalt hatte. Wie es dazu kam, ist im Weimarer *Journal des Luxus und der Moden* nachzulesen: «*Die Gräfin [Alexandra] Rzewuska improvisierte eine Arie am Klavier; der Dichter Carpani improvisierte sogleich einen Text dazu: In questa tomba oscura usw. Die Worte sind jetzt von Paër, Salieri, Weigl, Zingarelli, Cherubini, Asioli und anderen großen Meistern und Liebhabern in Musik gesetzt worden. Zingarelli allein lieferte zehn Kompositionen darüber; in allem sind gegen fünfzig beisammen [...]*» Es wurden dann 63. Beethovens Beitrag steht an letzter Stelle, wahrscheinlich war er als letzter geliefert worden. – Interessant erscheint hier, dass das Lied trotz aller Textgebundenheit deutlich der Sonatenhauptsatzform verpflichtet ist und deren formale Prinzipien (Exposition – Verarbeitungen – Reprise – Coda) übernimmt.

Als sein Opus 75 fasste Beethoven 1809 *Sechs Gesaenge mit Begleitung des Pianoforte* zusammen, die zum Teil aber bereits wesentlich früher niedergeschrieben oder doch zumindest skizziert worden waren; drei davon basieren auf Texten Johann Wolfgang von Goethes: «*Mignon*» («*Kennst du das Land*» op. 75/1), «*Neue Liebe neues Leben*» (op. 75/2) sowie «*Aus Goethes Faust*» («*Es war einmal ein König, der hatt' einen großen Floh*» op. 75/3). «*Mignon*»

besticht vor allem durch die dreimalige Abfolge von «ziemlich langsamer» Frage nach dem «*Land, wo die Zitronen blühn*» und «*geschwinder*», in pochendem 6/8-Takt vorwärtseilender, textlich variiertes Antwort «*Dahin! dahin [möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn]*». – «*Aus Goethes Faust*», wohl schon vor 1800 entworfen, besticht von Beginn an durch seine humoristische Grundhaltung, die uns im Klavier das Hüpfen von Flöhen vernehmen lässt und schließlich die Verzweiflung über die Flohplage gegen «unsere» Möglichkeiten von deren Bekämpfung stellt, was zu köstlichem *Parlando à la opera buffa* führt.

1809 schrieb Beethoven fünf Gesänge in italienischer Sprache nieder, deren einige vielleicht schon in seiner Lehrzeit bei Antonio Salieri (in den 1790er Jahren) skizziert worden waren; die Drucklegung der Sammlung fand dann im Juli 1811 unter der Opuszahl 82 statt: «*Vier Arien und ein Duett (italienisch und deutsch) mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt von L. v. Beethoven. (Der unterlegte deutsche Text ist von Dr. Chr. Schreiber.) Op. 82.*» Die Texte der Nummern 2–5 stammen aus der Feder von Pietro Metastasio, der Übersetzer Christian Schreiber war protestantischer Theologe, kurhessischer Kirchenrat und Superintendent zu Lengsfeld in Sachsen-Weimar. Das Duett (N° 5) «*Odi l'aura che dolce sospira*» aus Metastasios *azione teatrale La pace fra la virtù e la bellezza* (1738), von Schreiber mit dem Titel «*Lebensgenuß*» versehen, sieht Venus (Sopran) und den arkadischen Prinzen Pallas (Tenor) im Stil einer Opernszene über Freuden und Leiden der Liebe sprechen: zunächst abwechselnd *arios* mit eingestreuten kurzen Rezitativen, dann als weit ausschwingendes Duett mit codaartigen Wiederholungen für «*o dolor*». Besondere Sorgfalt legt Beethoven dabei auf die «sprachliche» Gestaltung und setzt etwa in beiden Partien vor die Worte «*d'amor*» eine ausdrucksvolle Seufzerpause (eine *suspiratio*).



**Philharmonie
Luxembourg**



PhilaPhil

New Generation

The PhilaPhil scheme for under 40s, carefully curated by the Philharmonie. Join a new generation of committed music lovers and help shape Luxembourg's cultural future.



photo: Victoria da Costa

“ATTENTIFS À NOS INSTITUTIONS CULTURELLES.”

Nos institutions culturelles jouent un rôle primordial dans la préservation des liens sociaux.

Partenaires de confiance depuis de nombreuses années, nous continuons à les soutenir, afin d'offrir la culture au plus grand nombre.

Et pourquoi pas,
tout en musique...

 **BANQUE DE
LUXEMBOURG**

www.banquedeluxembourg.com/rse

Certified



Corporation

Im Oktober 1811 erschien beim Leipziger Verlag Breitkopf & Härtel folgende Liedsammlung: *«Drey Gesaenge von Göthe mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt und Ihrer Durchlaucht der Frau Fürstin von Kinsky, geb. Gräfin von Kerpen, zugeeignet von Ludwig v. Beethoven. 83tes Werk.»*; es handelt sich hier um die *Lieder «Wonne der Wehmut», «Sehnsucht» und «Mit einem gemalten Band»*. Besonders ausdrucksvoll tritt uns hier die *«Wonne der Wehmut» op. 83/1* entgegen, deren Dreiteiligkeit Seufzer, schmerzhaftes Chromatik und deklamatorische Tonwiederholungen verbindet und dabei formal dem Prinzip der Sonatenhauptsatzform angenähert erscheint.

Auf einem Felsen westlich von Bad Vöslau erhebt sich die Ruine Merkenstein, die 1683 von den Türken niedergebrannt und dennoch wegen ihrer Wehrfähigkeit legendenbildend wurde. Das von dem in Wien als Schriftsteller und später als unerbittlicher Zensor lebenden Schlesier Johann Baptist Rupprecht stammende Gedicht wurde von Beethoven am 22. Dezember 1814 als den Text schlicht deklamierendes, einstimmiges Klavierlied (WoO 144) vertont, nachdem er dem Dichter versichert hatte, er werde es *«Mit größtem Vergnügen [...] in Töne bringen»*. Im Frühjahr 1815 erweiterte er es zur Zweistimmigkeit, gedruckt wurde es Ende 1816 als Musikbeilage in einem *Almanach für Freunde des Mannigfaltigen auf das Schaltjahr 1816*.

Zu den wenigen häufiger aufgeführten Gesängen Ludwig van Beethovens zählt der Liederkreis *«An die ferne Geliebte» op. 98*, nach Gedichten des Brünner Arztes Alois Jeitteles; er entstand im April des Jahres 1816 und wurde in seiner Originalausgabe dem Fürsten Joseph Lobkowitz gewidmet. Jeitteles studierte damals in Wien Medizin und übersandte Beethoven die Texte, wofür ihm dieser laut des Komponisten Biographen Anton Schindler speziell gedankt haben soll. Der *«Liederkreis»* stellt Beethovens einzige

zyklische Liederfolge dar, in der durch thematische Bezüge und Wiederaufnahmen selbständige formale Verbindungen geschaffen erscheinen. Zudem ist auch die Tonartenfolge einer Bogenform verpflichtet: Die Nummern 1 und 6 (samt Coda) stehen in Es-Dur, dem laut den 1806 posthum in Wien (!) gedruckten *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* von Christian Friedrich Daniel Schubart (1739–1791) «*Ton der Liebe*» und der «*Andacht*», die Nummern 2 und 5 in G- bzw. C-Dur, die Nummern 3 und 4 in (zu Es-Dur subdominantischem) As-Dur. – Im Lied N° 1 «*Auf dem Hügel sitz ich, spähend*», erfährt die Melodie mannigfaltige Variationen, die N° 2 «*Wo die Berge so blau*», stellt sich als lyrische Miniatur voll der Naturstimmungen dar, und auch die N° 3 «*Leichte Segler in den Höhen*», besitzt einen ähnlichen Charakter. Vogelgezwitscher ist in der Nummer 4 «*Diese Wolken in den Höhen*» zu vernehmen, dann trübt die Nummer 5 «*Es kehret der Maien, es blühet die Au*», nach anfänglichem Aufschwung die Szenerie ein und lässt künftiges Liebesleid erahnen. Als feierlicher Abschluss führt die N° 6 «*Nimm sie hin denn, diese Lieder*», wieder in die Ausgangstonart zurück; nach der bald erscheinenden Reprise der Anfangsmelodie leiten sodann motivische Verdichtungen zu einer groß angelegten Stretta und beenden das Werk mit jubelnder Klangentfaltung.

Das «*Abendlied unterm gestirnten Himmel*» WoO 150, das einen Text von Heinrich Goeble («*Wenn die Sonne nieder sinket*») in Musik setzt, ist mit 4. März 1820 datiert. Gedruckt wurde es als Musikbeilage zur *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode* vom 28. März 1820, die Widmung erging an den Wiener Arzt Dr. Anton Braunhofer, der den Komponisten damals behandelte. Das «*Abendlied*» beginnt mit ruhiger, leise vorgetragener Melodie, stattet das «*prächtige Schimmern*» der Sterne mit gesteigerten Akkord-Wiederholungen aus und wiederholt die Abfolge dieser beiden Gestaltungs-Prinzipien mehrere Male, wobei das «*Toben*»

der Stürme eine zusätzliche Belebung erfährt. Die «*Furcht*» initiiert dann – trotz ihrer Negierung – scharf punktierte Rhythmen, ehe sich die ursprüngliche musikalische Abfolge noch einmal einstellt, nach breiter Steigerung aber zu einem zarten Abgesang führt, um das Ernten «*meiner Leiden schönsten Lohn an Gottes Thron*» gleichsam verklärt darzustellen.

*

Im Jahre 1808 schrieb Ludwig van Beethoven zwei **Trios für Klavier, Violine und Violoncello** (D-Dur, op. 70/1, sowie Es-Dur, op. 70/2), die er seiner Gönnerin Maria Erdödy widmete, der Frau des ungarischen Grafen Peter Erdödy. Die beiden Werke, die sich durch großen Melodienreichtum und meisterhafte thematische Arbeit auszeichnen, gehören heute zu den Standardwerken dieser Gattung. Was ihre innere Dramatik und motivische Variationskunst besonders deutlich auszeichnet, ist jene Basierung des jeweiligen Stirnsatzes (bzw. ihres Themas) auf «zwei Prinzipen», die Beethoven selbst als Neuorientierung in den Werken seiner zweiten Schaffensperiode ansah: Viele Grundeinfälle sind von vornherein zweipolig, ja kontrastierend angelegt, wodurch sich von Beginn an ein latent dramatischer Grundzug des Geschehens ergibt, der nun die gesamte weitere Entwicklung prägt. Diese Besonderheit sollte nicht mit dem später aufkommenden Dualismus von Haupt- und Seitenthema verwechselt werden – zu Beethovens Zeit waren die «Sonatensätze» noch weitgehend einthematisch gedacht: Erst aus dem Dialog, der Argumentation, dem Geschehen im Sinne eines «musikalischen Dramas», ja einer imaginären (oder tatsächlichen, programmatisch ausmusizierten) Handlung entstanden gleichsam «Gegenargumente», Bekräftigungen, «Zweifel» und Ähnliches, woraus sich dann später das Prinzip des «Seitenthemas» entwickelte. Diese rhetorische Sicht der Gattungen der Kammermusik einschließlich der solistischen Kompositionen (und auch des

Konzertes, das man durch den ständigen Dialog des Solisten mit dem Orchester erst recht als «Drama» nach dem Muster der «Tragödie der Alten» ansah) ist es, die uns bis heute Beethovens Werke so unmittelbar packend, so direkt «ansprechend», so «dramatisch» empfinden lässt.

Das bekanntere Trio des Paares Opus 70 ist wohl das erste in D-Dur op. 70/1, das sogenannte «Geistertrio», doch auch das *Trio Es-Dur* op. 70/2, erfreut sich einer hohen Beliebtheit. Wie im «Geistertrio» enthält sich Beethoven erneut der großen dramatischen Gebärde sowie der allzu kontrastreichen Gegenüberstellungen, wenngleich der dialogisierende Charakter im Sinne eines Bühnengeschehens immer erhalten bleibt. Der Komponist huldigt in diesem Trio nämlich über weite Strecken einer gleichsam «verinnerlichten», deutlich verhaltenen, drängende Spannungen vermeidenden Sprache, die sich einerseits als «klassisch» spielerisch, andererseits aber auch schon als romantisch verträumt charakterisieren ließe.

Den Erste Satz leitet ein polyphon und *dolce* anhebendes *Poco sostenuto* ein, das bald zu fein ziselierter Ornamentik übergeht, die ihrerseits die tänzerisch-verspielte Welt des in einem dynamisch abwechslungsreichen 6/8-Takt gehaltenen *Allegro ma non troppo* initiiert; die Verwandtschaft der beiden Teile dokumentiert sich insbesondere in dem (nach kantabler, vom Violoncello angeführter Überleitung) den 6/8-Takt legato ausmusizierenden Kontrastgedanken, der deutlich der Melodik der Einleitung entwächst. Dessen plötzliches Ges-Dur hat der Dichter-Komponist Ernst Theodor Wilhelm («Amadeus») Hoffmann folgendermaßen charakterisiert: «So wie der Satz hier gestellt ist, klingt er wie ein unerwartet eintretender Choral, der das künstliche Gewebe plötzlich durchbricht, und wie eine fremde, wunderbare Erscheinung das Gemüth aufregt.» Nach einer Belebung des Geschehens verbindet die Schlussgruppe

hüpfende Motive mit perlendem Figurenwerk, ehe das motivische Material mannigfaltige Verarbeitungen und Beleuchtungen erfährt. Nach der Reprise wird dann noch einmal auf den Eröffnungsgedanken zurückgegriffen, ehe die Coda das Trillermotiv des Hauptthemas zu charakteristischer Abwandlung benutzt.

Scherzo-Funktion besitzt das an zweiter Stelle stehende *Allegretto*, dessen «lombardische» Anfangspunktierung (zuerst die kurze, dann die verlängerte Note) dem Ablauf immer wieder seinen Stempel aufdrückt. Nach dem eröffnenden, spielerisch charakterisierten und wohl einer Gavotte nachempfundenen C-Dur-Abschnitt sorgt ein von dramatischer Dynamik geprägter c-moll-Teil für klangliche Eintrübungen, dann erfahren die beiden Klangbezirke in nahezu rondo-hafter Abfolge ihre schließlich in moll endenden Verarbeitungen. Auch der zwar liedhafte, gleichzeitig aber an ein Menuett gemahnende Dritte Satz *Allegretto, ma non troppo* ist von zwei einander abwechselnden Einfällen bestimmt, die jeweils einen Formteil prägen und sich insbesondere durch klangliche Kontraste auszeichnen. Der erste besitzt einen schlicht aussingenden liedhaften Charakter, im zweiten treten einander Klavier und Streicher dialogartig gegenüber, und nach der Wiederholung der beiden Teile erfahren die Elemente noch fein abgestimmte Varianten und sorgen zudem für «traumhaft» lyrische Stimmungen.

Das Finale (*Allegro*) drängt dann nach viermaligem Figuren-Anlauf mit fröhlich vorwärtseilendem Kehraus-Charakter dem Ende des Werkes zu, wobei das tänzerische Element überwiegt und auch für die schwungvolle Schlusssteigerung der Entwicklungen sorgt. Laut Beethovens Schüler Carl Czerny soll der prägnant akzentuierte Kontrastgedanke des Satzes durch kroatische Volkslieder beeinflusst worden sein, wobei sich diese Bemerkung wohl primär auf die von Vorschlägen bereicherte Rhythmik jenes Einfalls bezieht,

dessen Kolorit dem Komponisten so wichtig war, dass er mit einer zweimaligen, jeweils anders gestalteten Wiederholung bedacht wurde. Schließlich endet der Satz nach kurzer Verhaltenheit kraftvoll, wie er begann.

*

Nach dem im Sommer des Jahres 1810 entstandenen *f-moll-Streichquartett op. 95* hatte sich Ludwig van Beethoven zwölf Jahre lang von dieser Gattung ferngehalten. Erst im Juni 1822 hören wir in einem Brief an den Verleger Peters wieder von Plänen für Quartett-Kompositionen. Den unmittelbaren Anstoß erhielt der Meister aber schließlich durch Fürst Nikolaus Galitzin: Er forderte ihn am 9. November auf, ihm «*ein, zwei oder drei neue Quartette*» zu verfassen, welchen Auftrag Beethoven bald annahm. Bis 1826 entstanden dann die drei «*Galitzin*»-*Quartette Es-Dur op. 127, B-Dur op. 130 und a-moll op. 132*, die zusammen mit den in unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft geschriebenen Werken in cis-moll, op. 131, B-Dur, op. 133 («*Große Fuge*»), und F-Dur, op. 135, die letzten vollendeten Kompositionen des Meisters und gleichzeitig Höhepunkte seines Wirkens darstellen.

Wie schon in seiner späten Trias von Klaviersonaten verküpfte Beethoven erneut eine Werkgruppe durch unterschiedlichste thematische und kompositionstechnische Kunstgriffe. Dabei fallen insbesondere eine Tendenz zu kantablem Ausdruck, rezitativische Gestaltungen sowie das Einverweben «alter» Stilelemente auf, wozu auch die gesteigerte Vorliebe für kontrapunktische Techniken zählt. Als thematische Basis fungieren dabei in allen Werken neben auf- und absteigenden Skalen einerseits die «Terz-Quart-Konstellation» (also ein Neben- oder Ineinander dieser beiden Intervalle), andererseits jener Gedanke, der einen Sprung mit zwei Sekund-Intervallen umgibt: der von Claus Raab mit dem Kürzel « $2/3+1/2$ » umrissene,

symmetrisch gestaltete Typ, dem das alte B-A-C-H-Motiv zugrundeliegt (b-a und c-h als Sekund-Intervalle, a-c als Sprung). Den Rahmen gibt dabei das Terz-Quart-Motiv bzw. auch Quart-Terz-Motiv, das schon im einleitenden *Maestoso* von Opus 127 anklingt und dort zum Allegro-Hauptthema c-f-d-b-es-c mutiert. Es rundet schließlich das Quartett Opus 135 und somit die gesamte Quartett-Reihe mit einem Finale ab, dessen Motto «*Der schwer gefaßte Entschluß*» lautet und auf den «sprechenden» Motiven «*Muß es sein? Es muß sein! Es muß sein!*» (g-e-as-a-c-g-g-b-f) basiert. Ein weiteres Kennzeichen des Quartett-Zyklus, die häufige Sprengung der «klassischen» viersätzigen Form, erscheint im heute gespielten Es-Dur-Quartett zwar lediglich durch ausufernde Abschnittsbildungen angedeutet, sollte aber ursprünglich bereits hier zu einer Erweiterung der Satzzahl führen (die Beethoven dann nicht ausgeführt hat). Das Werk entstand in den Jahren 1822 bis 1825 und gelangte durch Ignaz Schuppanzighs Ensemble zur Uraufführung. Bereits die ersten Realisationen trugen Beethoven große Erfolge ein, so dass er an den Verleger Schott vermelden konnte: «[...] *man will's gar hoch ansetzen mit dem Quartett. Es soll das größte und schönste sein, ut dicunt, was ich geschrieben. Die besten Virtuosen wetteifern hier, es zu spielen.*»

Das Es-Dur-Quartett erhielt wegen seiner angeblich heiter-«ländlichen» Grundstimmung fälschlicherweise bald den Namen «*Pastorale*», doch kann diese Bezeichnung dem Charakter und der meisterhaften thematischen Arbeit keineswegs gerecht werden. So erfährt gleich der Erste Satz eine pathetische «*Maestoso*»-Einleitung, die durch ihre Quart-Terz-Folge eine hohe motivische Verwandtschaft mit dem Hauptgedanken des nach sechs Takten folgenden Sonatenhauptsatzes (*Allegro*) aufweist; dessen frei strömende Gesanglichkeit wird dann von einem prägnanten zweiten sowie einem melancholisch in g-moll anhebenden dritten Gedanken



Beethoven dirigiert die «Rasumowsky»-Quartette

ergänzt. Der weitere Verlauf der Form, die von kunstvollen motivischen Verarbeitungen geprägt erscheint, erhält durch zweimalige «*Maestoso*»-Zitate eine zusätzliche architektonische Bündelung, die jeweils für einen ostentativen «Achtung»-Gestus sorgt. Auch zahlreiche chromatische Eintrübungen, deutliche g-moll-Partien und dramatische Entwicklungen lassen nur bei krasser Fehlinterpretation «pastorale» Assoziationen aufkommen.

Das folgende *Adagio, ma non troppo e molto cantabile* exponiert ein aus der Tiefe aufsteigendes, schlicht und kantabel aussingendes Thema, dessen Motivik bald erneut Ähnlichkeiten mit dem Material des Stirnsatzes besitzt und das nun fünf Variationen, eine Episode (in cis-moll bzw. Cis-Dur, eigentlich aber auf «des» fußend) sowie eine Coda initiiert. Es bedient sich vollends der dunklen «Grabes tonart» As-Dur, wird durch kühne Modulationen immer wieder zusätzlich eingetrübt und schließt sogar (als dritte Variation) einen E-Dur-Teil (*Adagio molto espressivo*) ein, der «eigentlich» in Fes-Dur

steht. Das zunächst aus tiefen Lagen des Violoncellos aufsteigende, bald aber auch absteigend umgepolte Thema des *attacca* folgenden *Scherzando vivace* erweist sich schließlich als charakterliche und wieder reich variierte Umformung des *Adagio*-Gedankens. Das mit motorischer Prägnanz dahinjagende Trio steht dann in es-moll, der Tonart «*der hinbrütenden Verzweiflung*», hellt dann aber in die «*Hoffnungs-Tonart*» B-Dur auf, ehe eine weitere Scherzo-Variante, ein Trio-Anklang sowie eine Scherzo-Coda den Bogen runden.

Auch das Rondo-Finale wandelt das *Adagio*-Thema ab, wobei sich hier, nicht zuletzt durch Tempo und Ecksatz-Charakter bedingt, wieder eine größere Verwandtschaft zum Material des ersten Satzes ergibt. Eingeleitet wird es von vier Unisono-Takten, Resten einer umfangreicher geplanten Einleitung in «neapolitanischem» E-Dur («eigentlich» Fes-Dur); und Abschluss ist eine überraschend auf der Subdominante As-Dur anhebende Reprise, die noch einmal die «*Grabes-Sphäre*» des langsamen Satzes heraufbeschwört, ehe die endgültige Rundung des Geschehens durch ein reizvolles, reich verziertes *Allegro con moto* eintritt. Übrigens existieren Skizzen zu einem fünften Satz: einem C-Dur-Stück mit dem Titel *La Gaieté* (Heiterkeit), das wohl als fröhlicher Kontrast zum ansonsten eher düsteren Charakter des Werkes fungieren sollte; Teile seines Materials sind in die zweiten Variation des *Adagios* eingegangen.

Hartmut Krones (Univ.-Prof. MMag. Dr.) lehrt seit 1970 an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Er ist Gründer des Instituts für Musikalische Stilforschung und Leiter der Gesamtausgabe der Schriften Schönbergs, Fachbeirat der MGG. Bücher veröffentlichte er u. a. über Ludwig van Beethoven sowie Arnold Schönberg.

Textes

Ludwig van Beethoven

Maigesang

Texte: Johann Wolfgang von Goethe

Wie herrlich leuchtet
Mir die Natur!
Wie glänzt die Sonne!
Wie lacht die Flur!

Es dringen Blüten
Aus jedem Zweig
Und tausend Stimmen
Aus dem Gesträuch,

Und Freud und Wonne
Aus jeder Brust.
O Erd', o Sonne!
O Glück, o Lust!

O Lieb', o Liebe!
So golden schön,
Wie Morgenwolken
Auf jenen Höhen!

Du segnest herrlich
Das frische Feld,
Im Blütendampfe
Die volle Welt.

O Mädchen, Mädchen,
Wie lieb ich dich!
Wie blickt dein Auge,
Wie liebst du mich!

So liebt die Lerche
Gesang und Luft,
Und Morgenblumen
Den Himmelsduft.

Chanson de mai

Traduction: © Pierre Mathé /
Liedernet Archive

Comme la nature m'éclaire
Magnifiquement!
Comme le soleil brille
Comme la campagne est riante!

Des fleurs sortent
De chaque rameau
Et mille voix
Des buissons

Et la joie et la volupté
De chaque poitrine,
Ô terre, ô soleil!
Ô bonheur, ô plaisir,

Ô amour, ô amour!
À la beauté d'or,
Comme des nuages du matin
Sur ces coteaux!

Tu bénis magnifiquement
Le champ humide,
Le monde entier
Dans une vapeur florale.

Ô jeune fille, jeune fille,
Comme je t'aime!
Comme brille ton œil,
Comme tu m'aimes!

Ainsi l'alouette aime
Le chant et l'air,
Et les fleurs du matin
Le parfum du ciel.

Wie ich dich liebe
Mit warmem Blut,
Die du mir Jugend
Und Freud und Mut

Zu neuen Liedern
Und Tänzen gibst,
Sey ewig glücklich,
Wie du mich liebst!

Ich liebe dich so wie du mich

Texte: Karl Friedrich Wilhelm Herrosee

Ich liebe dich, so wie du mich,
Am Abend und am Morgen,
Noch war kein Tag, wo du und ich
Nicht teilten unsre Sorgen.

Auch waren sie für dich und mich
Geteilt leicht zu ertragen;
Du tröstetest im Kummer mich,
Ich weint in deine Klagen.

Drum Gottes Segen über dir,
Du, meines Lebens Freude.
Gott schütze dich, erhalt dich mir,
Schütz' und erhalt uns beide.

Adelaide»

Texte: Friedrich von Matthisson

Einsam wandelt dein Freund im
Frühlingsgarten,
Mild vom lieblichen Zauberlicht
umflossen,
Das durch wankende Blüthenzweige
zittert,
Adelaide!

In der spiegelnden Fluth, im Schnee
der Alpen,
In des sinkenden Tages Goldgewölke,
Im Gefilde der Sterne stralt dein Bildniß,
Adelaide!

Comme je t'aime
D'un sang brûlant,
Toi qui me donnes jeunesse
Et joie et hardiesse

Pour de nouvelles chansons
Et de nouvelles danses.
Sois éternellement heureuse,
Comme tu m'aimes.

Tendre amour

Traduction: © Guy Laffaille /
Liedernet Archive

Je t'aime comme tu m'aimes,
Le soir et le matin,
Il n'y a pas de jour où toi et moi
Ne partagions pas nos peines.

Et quand elles étaient pour toi et moi
Elles devenaient légères à supporter.
Tu me réconfortais dans mon chagrin,
Je pleurais dans tes plaintes.

Donc, que la bénédiction de Dieu
soit sur toi,
Toi, la joie de ma vie.
Que Dieu te protège, te garde pour moi,
Nous protège et nous garde
tous les deux.

Adélaïde

Traduction: © Jacques l'oiseleur des
Longchamps / Liedernet Archive

Ton ami vagabonde esseulé
dans le jardin printanier
baigné d'une ravissante lumière magique
qui tremble entre les vacillants
rameaux en fleurs
Adelaide!

Dans le miroir de l'onde, dans la neige
des Alpes
dans les nuages mordorés du jour
finissant
parmi le champs des étoiles brille
ton visage
Adelaide!

FUR

A person wearing a dark, tailored suit is sitting on a ledge or the edge of a table. The person's right hand is resting on their right knee, and their left hand is partially visible at the bottom right. The background features a wooden door frame with a reddish-brown finish, set against a dark, textured wall. The lighting is dramatic, highlighting the person's hand and the texture of the suit.

FURSAC LUXEMBOURG
4/6 RUE DE LA PORTE NEUVE
L-2530 LUXEMBOURG

SAC



Abendlüftchen im zarten Laube flüstern,
Silberglöckchen des Mais im Grase
säuseln,
Wellen rauschen und Nachtigallen flöten:
Adelaide!

La brise vespérale chuchote dans
le tendre feuillage
les clochettes argentées de mai
susurrent dans le gazon
les vagues bruissent et les rossignols
trillent:
Adelaide!

Einst, o Wunder! entblüht, auf meinem
Grabe,
Eine Blume der Asche meines Herzens;
Deutlich schimmert auf jedem
Purpurblättchen:
Adelaide!

Un jour, ô merveille! Hors de ma
tombe s'épanouira
une fleur née des cendres de mon cœur
et sur chaque pétale violet étincellera
clairement:
Adelaide!

La Tiranna: Ah Grief to Think!

Texte: William Wennington

Ah grief to think! Ah woe to name,
The doom that fate has destin'd mine!
Forbid to fan my wayward flame,
Ad, slave to silience, hopeless pine!

Imperious fair! In fatal hour,
I mark'd the vivid lightning, roll.
That gave to know thy ruthless pow'r,
And gleam'd destrucion on my soul!

Die Ehre Gottes aus der Natur

Texte: Christian Fürchtegott Gellert

Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre;
Ihr Schall pflanzt seinen Namen fort.
Ihn rühmt der Erdkreis, ihn preisen
die Meere;
Vernimm, o Mensch, ihr göttlich Wort!

Wer trägt der Himmel unzählbare
Sterne?
Wer führt die Sonn aus ihrem Zelt?
Sie kommt und leuchtet und lacht
uns von ferne

Und läuft den Weg gleich als ein Held.

L'Hommage rendu à Dieu par la nature

Traduction: © Angelika Frenzel /
Liedernet Archive

Les cieux louent l'honneur de l'Éternel,
leur écho propage Son nom.
La terre Le loue, les mers Le glorifient.
O homme, écoute leur divine parole!

Qui porte les étoiles innombrables
du ciel?
Qui sort le soleil de sa tente?
Il arrive et brille et nous sourit de loin,
Parcourant son chemin tel un héros.

Der Wachtelschlag

Texte: Samuel Friedrich Sauter

Ach! wie schallt's dorten so lieblich
hervor;
Fürchte Gott!
Fürchte Gott!
Ruft mir die Wachtel in's Ohr!
Sitzend im Grünen, von Halmen
umhüllt,
Mahnt sie den Horcher
im Schattengefil:
Liebe Gott!
Liebe Gott!
Er ist so gütig, so mild.

Wieder bedeutet ihr hüpfender Schlag:
Lobe Gott!
Lobe Gott!
Der dich zu lohnen vermag.
Siehst du die herrlichen Früchten
im Feld,
Nimm es zu Herzen, Bewohner
der Welt!
Danke Gott!
Danke Gott!
Der dich ernährt und erhält.

Schreckt mich im Wetter der Herr
der Natur,
Bitte Gott!
Bitte Gott!
Ruft sie, er schonet die Flur.
Machen Gefahren des Krieges
mir bang,
Tröstet mich wieder
der Wachtelgesang:
Traue Gott!
Traue Gott!
Sieh, er verziehet nicht lang!

Le cri de la caille

Traduction: © Guy Laffaille /
Liedernet Archive

Ah, comme au loin retentit
un cri adorable!
Crains Dieu, crains Dieu!
Chante la caille dans mon oreille.
Posée dans les prés, entourée de paille,
Elle exhorte celui qui l'écoute
dans les champs de blé:
Aime Dieu, aime Dieu!
Il est si bon, si doux.

À nouveau elle veut dire avec
son rythme sautillant:
Louez Dieu, louez Dieu!
Il peut t'être profitable.
Vois-tu les fruits magnifiques
dans les champs?
Prends cela à cœur, peuple de la terre:
Remercie Dieu, remercie Dieu!
Il te nourrit et te garde.

Si le seigneur de la nature t'effraie
avec l'orage:
Prie Dieu, prie Dieu!
Appelle-t-elle, il épargne les champs.
Si les dangers de la guerre te font peur:
Réconforte-moi encore, chant
de la caille:
Crois en Dieu, crois en Dieu!
Regarde, il ne s'attarde pas longtemps.

In questa tomba oscura

Texte: Giuseppe Carpani

In questa tomba oscura
Lasciami riposar;
Quando vivevo, ingrata,
Dovevi a me pensar.

Lascia che l'ombra ignude
Godansi pace almen
E non, e non bagnar mie ceneri
D'inutile velen.

Kennst du das Land

Texte: Johann Wolfgang von Goethe

Kennst du das Land? wo die Citronen
blühn,
Im dunkeln Laub die Gold-Orangen
glühn,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel
weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer
steht,
Kennst du es wohl?
Dahin! Dahin
Möcht' ich mit dir, o mein Geliebter,
zieh'n.

Kennst du das Haus? Auf Säulen ruht
sein Dach,
Es glänzt der Saal, es schimmert
das Gemach,
Und Marmorbilder stehn und sehn
mich an:
Was hat man Dir, du armes Kind, gethan?
Kennst du es wohl?
Dahin! Dahin
Möcht' ich mit dir, o mein Beschützer,
zieh'n.

Kennst du den Berg und seinen
Wolkensteg?
Das Maulthier sucht im Nebel seinen
Weg;

En cette tombe obscure

Traduction: © Giuletta Lappo /
Liedernet Archive

En cette tombe obscure, je t'en prie
laisse-moi tranquille!
C'est quand je vivais, ingrata,
qu'il fallait penser à moi...

Laisse les ombres nues profiter
au moins de la paix
et ne viens pas maintenant baigner
mes cendres
d'un vain poison...

Connais-tu le pays où les citronniers fleurissent

Traduction: © Pierre Mathé /
Liedernet Archive

Connais-tu le pays où les citronniers
fleurissent,
Où les oranges d'or dans le sombre
feuillage flamboient,
Où un doux zéphyr souffle dans l'azur
du ciel,
Où poussent le calme myrte et
le grand laurier?
Le connais-tu bien?
Là-bas! là-bas
Je voudrais aller avec toi, mon amour.

Connais-tu la maison? Sur des colonnes
repose le toit.
La salle brille, les pièces resplendent,
Il y a des figures de marbre qui me
regardent:
Que t'as-t-on fait, pauvre enfant?
La connais-tu bien?
Là-bas, là-bas
Je voudrais aller avec toi,
mon protecteur.

Connais-tu la montagne et sa
passerelle ennuagée?
La mule y cherche son chemin
dans le brouillard;

In diesem finstren Grabe

Übersetzung: © Wieland Hoban /
Hänssler Classic

In diesem finstren Grabe
lass mich kommen zur Ruh;
als ich noch lebte, Undankbare,
hätt'st meiner gedenken soll'n du.

Lass die nackten Schatten
Frieden finden bloß
Und tränke nicht meine Asche
mit deinem Gift sinnlos.

In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut;
Es stürzt der Fels und über ihn die Flut.
Kennst du ihn wohl?
Dahin! Dahin
Geht unser Weg! o Vater, laß uns ziehn!

Dans la caverne habite la vieille nichée
du dragon:
Le rocher dégringole et tombe dans
les flots!
La connais-tu bien?
Là-bas! Là-bas
Mène notre chemin! Ô père,
laisse-nous partir!

Es war einmal ein König

Texte: Johann Wolfgang von Goethe

Es war einmal ein König,
Der hatt' einen großen Floh,
Den liebt' er gar nicht wenig,
Als wie seinen eig'nen Sohn.
Da rief er seinen Schneider,
Der Schneider kam heran;
«Da, miß dem Junker Kleider
Und miß ihm Hosen an!»

In Sammet und in Seide
War er nun angetan,
Hatte Bänder auf dem Kleide,
Hatt' auch ein Kreuz daran,
Und war sogleich Minister,
Und hatt einen großen Stern.
Da wurden seine Geschwister
Bei Hof auch große Herrn.

Und Herrn und Frau'n am Hofe,
Die waren sehr geplagt,
Die Königin und die Zofe
Gestochen und genagt,
Und durften sie nicht knicken,
Und weg sie jucken nicht.
Wir knicken und ersticken
Doch gleich, wenn einer sticht.

Il était une fois un roi

Traduction: © Angelika Frenzel /
Liedernet Archive

Il était une fois un roi
qui avait une grande puce,
il l'aimait autant
que son fils.
Un jour il fit
venir un tailleur:
«Taille des vêtements à
ce gentilhomme,
prends des mesures pour
un pantalon!»

La puce était vêtue
de velours et de soie
et portait des rubans
et une croix.
Elle fut aussitôt
nommée ministre
et ses frères et sœurs
devinrent grands seigneurs.

Et les hommes et les dames de la cour
étaient importunés;
la reine et sa servante
se faisaient piquer et ronger.
Et nous n'avions le droit
ni de les écraser ni de nous gratter,
alors qu'en général on écrase
l'insecte dès qu'il nous pique.



Beethoven Portrait von Ferdinand Georg Waldmüller

Odi l'aura che dolce sospira

Texte: Pietro Metastasio

Venere:

Odi l'aura che dolce sospira;
Mentre fugge scutendo le fronde,
Se l'intendi, ti parla d'amor.

Pallade:

Senti l'onda che rauca s'aggira;
Mentre geme radendo le sponde,
Se l'intendi, si lagna d'amor.

(a due):

Quell'affetto chi sente nel petto,
Sa per prova se nuoce, se giova,
Se diletto produce o dolor!

Wonne der Wehmut

Texte: Johann Wolfgang von Goethe

Trocknet nicht, trocknet nicht,
Thränen der ewigen Liebe!
Ach! nur dem halbtrockneten Auge
Wie öde, wie todt die Welt ihm erscheint!
Trocknet nicht, trocknet nicht,
Thränen unglücklicher Liebe!

Merkenstein

Texte: Johann Baptist Rupprecht

Merkenstein! Merkenstein!
Wo ich wandle, denk' ich dein.
Wenn Aurora Felsen rötet,
Hell im Busch die Amsel flötet,
Weidend Herden sich zerstreun,
Denk' ich dein, Merkenstein!

Merkenstein! Merkenstein!
Dich erhellt mir Hesper's Schein,

Écoute la brise

Traduction: © Guy Laffaille /
Liedernet Archive

Vénus:

Écoute la brise qui soupire doucement,
Et agite en soufflant le feuillage;
Comprends qu'elle te parle d'amour.

Pallas:

Sens la vague qui vagabonde
rudement
Et gémit en rasant les berges;
Comprends qu'elle se plaint de l'amour.

Les deux:

Ce sentiment que tu sens dans
ton cœur,
Que tu prends pour une preuve
de douleur, de joie,
Produit du plaisir ou de la douleur!

Joie de la mélancolie

Traduction: © Guy Laffaille /
Liedernet Archive

Ne séchez pas, ne séchez pas,
Larmes de l'amour éternel!
Ah, même aux yeux à moitié secs
Comme le monde apparaît désolé
et mort!
Ne séchez pas, ne séchez pas,
Larmes de l'amour malheureux!

Merkenstein

Traduction: Bernard Banoun

Merkenstein, ô Merkenstein,
Où que j'aïlle, je pense à toi!
Quand le rocher rougoie à l'aurore,
Quand dans les bois chante le merle,
Quand les troupeaux paissent
tranquilles,
Je songe à toi, ô Merkenstein!

Merkenstein, ô Merkenstein,
À la lourde chaleur de midi,

Hear the breeze in flight

Translation: © Uri Liebrecht /
Liedernet Archive

Venere:

Hear the breeze in flight
Sigh sweetly through the stirring
fronds;
Know, it speaks to you of love.

Pallade:

Hear the wave caress the shore,
Gruffly moaning as it ebbs;
Know, it complains to you of love.

Both:

This sensation in your heart, known
from what has come before
As bringing hurt or bringing joy,
makes for pain or sheer delight.

Duftend rings von Florens Kränzen
Seh' ich die Gemächer glänzen,
Traulich blickt der Mond hinein.
Merkenstein! Merkenstein!

Merkenstein! Merkenstein!
Weckend soll der Morgen sein,
Laß uns dort von Ritterhöhen
Nach der Vorzeit Bildern spähen:
Sie, so groß und wir so klein!
Merkenstein! Merkenstein!

Merkenstein! Merkenstein!
Bei der schwülen Mittagspein
Sehn' ich mich nach deinen Gängen,
Deinen Grotten, Felsenhängen,
Deiner Kühlung mich zu freun.
Merkenstein! Merkenstein!

Merkenstein! Merkenstein!
Dir nur hüllt die Nacht mich ein.
Ewig möcht' ich wonnig träumen
Unter deinen Schwesterbäumen,
Deinen Frieden mir verleihn!
Merkenstein! Merkenstein!

Merkenstein! Merkenstein!
Höchster Anmut Lust-Verein.
Ewig jung ist in Ruinen
Mir Natur in dir erschienen;
Ihr, nur ihr mich stets zu weihn,
Denk' ich dein, Merkenstein!

Je regrette ces ombrages,
Ces grottes et ces rochers,
Pour en goûter la fraîcheur,
Merkenstein, ô Merkenstein!

Merkenstein, ô Merkenstein,
Tu as l'éclat des Hespérides,
Flore parfume tes jardins,
Et je vois briller tes palais,
Au clair de lune familier,
Merkenstein, ô Merkenstein!

Merkenstein, ô Merkenstein,
Je te consacre mes nuits.
À jamais j'y voudrais rêver
Et sous les arbres amis
Goûter ton paisible asile.
Merkenstein, ô Merkenstein!

Merkenstein, ô Merkenstein,
Le matin me réveillera.
Depuis tes hauteurs médiévales
Guettons les images anciennes:
Si grandes, et nous, si petits,
Merkenstein, ô Merkenstein!

Merkenstein, ô Merkenstein,
Séjour amène empli de grâce!
La nature qui toujours renaît
Dans tes ruines m'est apparue;
À elle seule je me vouerai,
Merkenstein, ô Merkenstein!

An die ferne Geliebte

Texte: Alois Jeitteles
Traduction: © Angelika Frenzel /
LiederNet Archive

Auf dem Hügel sitz ich spähend

Auf dem Hügel sitz ich, spähend
In das blaue Nebelland,
Nach den fernen Triften sehend,
Wo ich dich, Geliebte, fand.

Je suis assis sur la colline, les yeux fixés

Je suis assis sur la colline, les yeux fixés
Sur le paysage bleu de brouillard,
Regardant les pâturages lointains
Où je t'ai trouvée, toi, ma bien-aimée.

Weit bin ich von dir geschieden,
Trennend liegen Berg und Tal
Zwischen uns und unserm Frieden,
Unserm Glück und unsrer Qual.

Ach, den Blick kannst du nicht sehen,
Der zu dir so glühend eilt,
Und die Seufzer, sie verwehen
In dem Raume, der uns teilt.

Will denn nichts mehr zu dir dringen,
Nichts der Liebe Bote sein?
Singen will ich, Lieder singen,
Die dir klagen meine Pein!

Denn vor Liedesklang entweicht
Jeder Raum und jede Zeit,
Und ein liebend Herz erreicht,
Was ein liebend Herz geweiht!

Wo die Berge so blau

Wo die Berge so blau
Aus dem nebligen Grau
Schauen herein,
Wo die Sonne verglöhnt,
Wo die Wolke umzieht,
Möchte ich sein!

Dort im ruhigen Tal
Schweigen Schmerzen und Qual.
Wo im Gestein
Still die Primel dort sinnt,
Weht so leise der Wind,
Möchte ich sein!

Hin zum sinnigen Wald
Drängt mich Liebesgewalt,
Innere Pein.
Ach, mich zög's nicht von hier,
Könnt ich, Traute, bei dir
Ewiglich sein!

Je suis parti loin de toi,
Les monts et les vallées nous coupent
De notre quiétude,
De notre bonheur et de nos peines.

Ah! tu ne peux voir ce regard,
Qui ardemment se hâte vers toi
Et les soupirs se perdent
Dans l'espace qui nous sépare!

Plus rien ne veut donc plus t'atteindre?
Plus rien ne veut donc être messenger
de l'amour?
Je veux chanter, chanter des chants
Qui te parlent de ma peine!

Car au son d'une chanson
S'efface la distance et le temps
Et un cœur amoureux reçoit
Ce qu'un cœur amoureux lui a voué.

Là où les monts si bleus

Là où les monts si bleus
Émergent du brouillard gris,
Là où le soleil se couche,
Là où s'avance le nuage,
Là je voudrais être!

Là-bas dans la vallée calme
Se taisent les douleurs et la peine.
Là où sur la roche
La primevère rêve paisiblement,
Là où la brise souffle, légère,
Là je voudrais être.

Vers la forêt rêveuse
La force de l'amour me pousse,
Intolérable peine.
Ah! mais rien ne me ferait partir d'ici
Si je pouvais être éternellement
Près de toi, ma bien-aimée!



**« ÎLE DE RÉ EN HIVER »,
CHAPITRE I : L'ŒIL PARTOUT**

UN CONTE DOCUMENTÉ EN IMAGES PAR ALEC IATAN
ET EN FILM PAR ALBA FREDENAND ET ENRIQUE VILLALUENGA

**CLAUDIE PIERLOT
PARIS**



**« ÎLE DE RÉ EN HIVER »,
UN CONTE DOCUMENTÉ**

EN IMAGES PAR ALEC IATAN ET EN FILM PAR
ALBA FREDENAND ET ENRIQUE VILLALUENGA

**CLAUDIE PIERLOT
PARIS**

Leichte Segler in den Höhen

Leichte Segler in den Höhen,
Und du, Bächlein klein und schmal,
Könnt mein Liebchen ihr erspähen,
Grüßt sie mir viel tausendmal.

Seht ihr, Wolken, sie dann gehen
Sinnend in dem stillen Tal,
Laßt mein Bild vor ihr entstehen
In dem luft'gen Himmelssaal.

Wird sie an den Büschen stehen,
Die nun herbstlich falb und kahl.
Klagt ihr, wie mir ist geschehen,
Klagt ihr, Vöglein, meine Qual.

Stille Weste, bringt im Wehen
Hin zu meiner Herzenswahl
Meine Seufzer, die vergehen
Wie der Sonne letzter Strahl.

Flüst'r ihr zu mein Liebesflehen,
Laß sie, Bächlein klein und schmal,
Treu in deinen Wogen sehen
Meine Tränen ohne Zahl!

Diese Wolken in den Höhen

Diese Wolken in den Höhen,
Dieser Vöglein munterer Zug,
Werden dich, o Huldin, sehen.
Nehmt mich mit im leichten Flug!

Diese Weste werden spielen
Scherzend dir um Wang' und Brust,
In den seidnen Locken wühlen.
Teilt ich mit euch diese Lust!

Hin zu dir von jenen Hügeln
Emsig dieses Bächlein eilt.
Wird ihr Bild sich in dir spiegeln,
Fließ zurück dann unverweilt!

Oiseaux dans les cieux

Oiseaux dans les cieux,
Petit ruisseau,
Si vous pouvez voir ma bien-aimée,
Transmettez-lui mille fois mon souvenir!

Et vous, nuages, si ensuite vous
la voyez marcher
D'un air rêveur dans la tranquille vallée,
Évoquez vite mon image dans l'éther!

Si elle se tient près des buissons
Qui maintenant en automne sont
décolorés et sans feuilles,
Petits oiseaux, contez-lui ce qui
m'est arrivé,
Contez-lui ma peine!

Calmes vents d'ouest, portez
À l'éluë de mon cœur mes soupirs,
qui s'éteignent
Comme le dernier rayon du soleil.

Petit ruisseau, chuchote-lui
Ma plainte amoureuse,
Montre-lui fidèlement
Mes larmes innombrables.

Ces nuages dans les cieux

Ces nuages dans les cieux,
Cet envol joyeux d'oiseaux
Vont te voir, ô bien-aimée!
Emmenez-moi dans votre vol léger!

Ces vents d'ouest vont jouer
En riant le long de ta joue,
De ta poitrine et dans tes boucles
soyeuses.
Puissé-je partager ce plaisir avec vous!

Vers toi ce ruisseau descend
Rapidement de ces collines;
Si elle se reflète dans tes eaux,
Que son image retourne vite vers moi!

Es kehret der Maien

Es kehret der Maien, es blühet die Au,
Die Lüfte, sie wehen so milde, so lau,
Geschwätzig die Bäche nun rinnen.

Die Schwalbe, die kehret zum
wirtlichen Dach,
Sie baut sich so emsig ihr bräutlich
Gemach,
Die Liebe soll wohnen da drinnen.

Sie bringt sich geschäftig von kreuz
und von quer
Manch weicherer Stück zu dem
Brautbett hierher,
Manch wärmendes Stück für die
Kleinen.

Nun wohnen die Gatten beisammen
so treu,
Was Winter geschieden, verband nun
der Mai,
Was liebet, das weiß er zu einen.

Es kehret der Maien, es blühet die Au.
Die Lüfte, sie wehen so milde, so lau.
Nur ich kann nicht ziehen von hinnen.

Wenn alles, was liebet, der Frühling
vereint,
Nur unserer Liebe kein Frühling
erscheint,
Und Tränen sind all ihr Gewinnen.

Nimm sie hin denn diese Lieder

Nimm sie hin denn, diese Lieder,
Die ich dir, Geliebte, sang,
Singe sie dann abends wieder
Zu der Laute süßem Klang.

Wenn das Dämmerungsrot dann ziehet
Nach dem stillen blauen See,
Und sein letzter Strahl verglühet
Hinter jener Bergeshöh;

Le mois de mai revient et les prés sont en fleurs

Le mois de mai revient et les prés
sont en fleurs.
L'air tiède souffle doucement
Et les rivières coulent, bavardes...

L'hirondelle revient à son toit accueillant
Et construit avec zèle sa demeure
nuptiale,
L'amour doit y habiter.

Elle apporte de droite et de gauche
des brins,
Plus doux pour son lit,
Plus chauds pour les oisillons.

Maintenant les époux vivent
enfin ensemble;
Ce que l'hiver avait séparé,
Mai le rassemble car il sait réunir ceux
qui s'aiment.

Mai revient, les prés sont en fleurs,
L'air tiède souffle doucement,
Seulement moi je ne peux partir...

Au moment où tout ce qui s'aime
est réuni par le printemps,
Notre amour ne connaît pas de
printemps
Et ne gagne que des larmes, oui,
que des larmes.

Accepte donc ces chansons

Accepte donc ces chansons
Que je te chantais, ô bien-aimée,
Et chante-les le soir en t'accompagnant
Du son doux de ton luth!

Quand le crépuscule s'étend
Vers le lac calme et bleu
Et que le dernier rayon disparaît
Derrière la cime de cette montagne

Und du singst, was ich gesungen,
Was mir aus der vollen Brust
ohne Kunstgepräg erklingen,
Nur der Sehnsucht sich bewußt:

Dann vor diesen Liedern weicht
Was geschieden uns so weit,
Und ein liebend Herz erreicht
Was ein liebend Herz geweiht.

Abendlied unterm gestirnten Himmel

Text: Heinrich Göbel

Wenn die Sonne niedersinket,
Und der Tag zur Ruh sich neigt,
Luna freundlich leise winket,
Und die Nacht herniedersteigt;

Wenn die Sterne prächtig schimmern,
Tausend Sonnenstrahlen flimmern:
Fühlt die Seele sich so groß,
Windet sich vom Staube los.

Schaut so gern nach jenen Sternen,
Wie zurück ins Vaterland,
Hin nach jenen lichten Fernen,
Und vergißt der Erde Tand;

Will nur ringen, will nur streben,
Ihre Hülle zu entschweben:
Erde ist ihr eng und klein,
Auf den Sternen möcht sie sein.

Ob der Erde Stürme toben,
Falsches Glück den Bösen lohnt:
Hoffend blicket sie nach oben,
Wo der Sternenrichter thront.

Keine Furcht kann sie mehr quälen,
Keine Macht kann ihr befehlen;
Mit verklärtem Angesicht,
Schwingt sie sich zum Himmelslicht.

Et quand tu chantes ce que je chantais,
Ce qui sortait avec force de ma poitrine,
Sans artifice,
Seulement conscient de cette langueur,

Alors ce qui nous a séparés
Cède devant ces chansons
Et un cœur amoureux reçoit
Ce qu'un cœur amoureux lui a voué.

Chant du soir sous un ciel étoilé

Traduction: © Guy Laffaille /
Liedernet Archive

Quand le soleil se couche,
Et que le jour s'incline vers son repos,
La lune fait signe amicalement
et doucement,
Et la nuit descend.

Quand les étoiles brillent
magnifiquement,
Un millier de rayons de soleil scintillent:
L'âme se sent si grande,
Elle se tord hors de la poussière.

Elle regarde avec tant de plaisir
vers ces étoiles,
Comme si c'était sa patrie,
Elle regarde vers ces lumières éloignées,
Et oublie les futilités terrestres;

Elle veut seulement lutter, seulement
faire son possible,
S'envoler de son enveloppe mortelle:
Le monde est étroit et petit,
Parmi les étoiles elle voudrait être.

Si les tempêtes de la terre font rage,
Si une fausse fortune récompense
les méchants:
En espérant elle regarde vers le haut,
Où le maître des étoiles trône.

Aucune crainte ne peut plus la
tourmenter,
Aucun pouvoir ne peut lui donner
des ordres;
Avec un visage transfiguré,
Elle s'élançait vers la lumière du ciel.

Eine leise Ahnung schauert
Mich aus jenen Welten an;
Lange nicht mehr dauert
Meine Erdenpilgerbahn,

Bald hab ich das Ziel errungen,
Bald zu euch mich aufgeschwungen,
Ernte bald an Gottes Thron
Meiner Leiden schönen Lohn.

Un léger pressentiment se glisse
Vers moi d'un autre monde;
Il ne reste pas longtemps
Pour mon pèlerinage terrestre.

Bientôt j'aurai atteint mon but,
Bientôt je serai monté jusqu'à vous,
Bientôt au trône de Dieu je récolterai
La belle récompense de
mes souffrances.

Interprètes

Biographies

Harriet Burns soprano

FR La soprano britannique Harriet Burns se produit à la fois en récital et sur scène. Mélodiste saluée, elle a chanté au Wigmore Hall, à la Philharmonie Luxembourg, à l'Oxford Lieder et au Leeds Lieder Festival, à l'Internationaal Lied Festival Zeist, au Ryedale Festival et à de Singel, avec des pianistes tels James Baillieu, Imogen Cooper, Christopher Glynn, Graham Johnson, Sholto Kynoch, Malcolm Martineau, Joseph Middleton et Ian Tindale. En 2019, son premier album «The Songs of Brahms: Volume 8» avec Graham Johnson est sorti chez Hyperion Records et elle apparaît sur le neuvième volume de cette même série en duo avec Robin Tritschler. Elle est lauréate de nombreux concours internationaux. Parmi les récompenses, citons le deuxième prix et le German Lied Award au Concours Musical International de Montréal (dans la catégorie mélodie) où elle a aussi remporté une résidence de chant aux Universités McGill et de Montréal. Elle a été finaliste de l'International Handel Singing Competition. En 2019, elle a remporté le deuxième prix à la Wigmore Hall/Independent Opera International Song Competition, le Compulsory Song Prize et le Recital Prize au Concours international de chant de Hertogenbosch, ainsi que le premier prix aux Maureen Lehane Vocal Awards au Wigmore Hall. Elle a été lauréate de l'Oxford Lieder Young Artists Platform en 2018, du Paul Hamburger Prize for Lieder en 2017 et, cette même année, du concours du Franz Schubert Institut. Elle est City Music Foundation Artist, Samling Artist, Oxford Lieder Young Artist et Britten-Pears Young Artist. Elle a été membre de la Guildhall Opera

Harriet Burns photo: Benjamin Ealovega



School où elle a obtenu avec mention l'Artist Diploma. Harriet Burns a chanté pour la dernière fois à la Philharmonie Luxembourg en 2022/23 dans le cadre de la série «Face-à-Face Mendelssohn».

Harriet Burns Sopran

DE Die britische Sopranistin tritt sowohl bei Liederabenden als auch auf der Bühne auf. Als gefeierte Liedsängerin trat sie in der Wigmore Hall, bei den Lied-Festivals in Oxford und Leeds, beim Internationaal Lied Festival Zeist, beim Ryedale Festival und in der Konzerthalle de Singel in Antwerpen zusammen mit Pianist*innen wie James Baillieu, Imogen Cooper, Christopher Glynn, Graham Johnson, Sholto Kynoch, Malcolm Martineau, Joseph Middleton und Ian Tindale auf. 2019 erschien bei Hyperion Records ihre erste CD «The Songs of Brahms: Volume 8» mit Graham Johnson; sie ist auf der neunten CD der gleichen Reihe im Duett mit Robin Tritschler zu hören. Burns ist Preisträgerin zahlreicher internationaler Wettbewerbe. Zu ihren Auszeichnungen gehören der zweite Preis und der German Lied Award beim Concours Musical International de Montréal (in der Kategorie Lied), was auch mit einer Residenz an der McGill University und der Université de Montréal verbunden war. Bei der International Handel Singing Competition war sie Finalistin. 2019 gewann sie den Zweiten Preis bei der Wigmore Hall/Independent Opera International Song Competition, den Compulsory Song Prize und den Recital Prize bei der International Vocal Competition s'Hertogenbosch sowie den Ersten Preis bei den Maureen Lehane Vocal Awards in der Wigmore Hall. Sie war 2018 Preisträgerin der Oxford Lieder Young Artists Platform, 2017 des Paul Hamburger Preises für Lied und im selben Jahr Gewinnerin des Wettbewerbs des Franz Schubert-Instituts. Sie ist City Music Foundation Artist, Samling Artist, Oxford Lieder Young Artist und Britten-Pears Young Artist. Burns war Mitglied der Guildhall Opera School, wo sie das Artist Diploma mit Auszeichnung erhielt. In der Philharmonie Luxembourg ist Harriet Burns zuletzt in der Saison 2022/23 im Rahmen der Reihe «Face-à-Face Mendelssohn» aufgetreten.

Stephan Loges baryton

FR Né à Dresde, Stephan Loges a remporté très tôt la Wigmore Hall International Song Competition. Il a donné des récitals dans le monde entier, entre autres au Wigmore Hall de Londres ainsi qu'au Carnegie Hall de New York, au Concertgebouw d'Amsterdam, au Konzerthaus de Vienne, au Klavierfestival Ruhr, à La Monnaie de Bruxelles, au Schleswig-Holstein Festival, pour la BBC Radio 3, au Musée d'Orsay à Paris et dans la série «Vocal Arts» à Washington, avec des pianistes comme Graham Johnson, Eugene Asti, Roger Vignoles, Iain Burnside, Simon Lepper, Joseph Middleton et Sholto Kynoch. Depuis ses débuts aux BBC Proms dans *La Passion selon saint Matthieu* de Bach avec Trevor Pinock en 2002, il a repris l'œuvre avec de nombreux orchestres modernes et sur instruments d'époque, notamment l'Orchestra of the Age of Enlightenment dirigé par Mark Padmore, et l'a enregistrée avec le Gabrieli Consort sous la baguette de Paul McCreesh et le Monteverdi Choir dirigé par Sir John Eliot Gardiner (Deutsche Grammophon). En concert, parmi les autres points forts, citons *Songfest* de Bernstein avec le MDR Sinfonieorchester Leipzig, le *War Requiem* de Britten avec le Melbourne et le Sapporo Symphony Orchestra, l'*Oratorio de Noël* de Bach avec le London Philharmonic Orchestra et Vladimir Jurowski, *L'Enfance du Christ* de Berlioz avec le Swedish Radio Symphony Orchestra et Robin Ticciati, *La Création* de Haydn avec l'Iceland Symphony Orchestra et le Salzburg Mozarteumorchester, *Les Saisons* de Haydn avec la Staatskapelle Dresden, une tournée avec la *Brockes Passion* de Telemann aux côtés de Raphaël Pichon et de l'Ensemble Pygmalion, des cantates de Bach avec Sir John Eliot Gardiner, *La Passion selon saint Jean* avec le Gewandhausorchester Leipzig et *L'Oratorio de Pâques* avec le Gabrieli Consort et Paul McCreesh. Parmi ses rôles à l'opéra figurent Wolfram (*Tannhäuser*) et Papageno (*La Flûte enchantée*) à La Monnaie de Bruxelles, Bégearss dans *La Mère coupable* de Milhaud et L'Orateur (*La Flûte enchantée*) au Theater an der Wien, Golaud (*Pelléas et Mélisande*) avec l'English Touring Opera, Bruno dans *Parthenogenesis*

Stephan Loges photo: Helena Cooke



de MacMillan au Royal Opera House Covent Garden, Moritz dans *Frühlings Erwachen* de Benoît Mernier à l'Opéra National du Rhin, Astrologer dans *The Burning Fiery Furnace* de Britten au Diabelli Sommer Festival, The Blind Man et Father lors de la création de *Frankenstein* de Mark Grey à La Monnaie et *The Rake's Progress* dans une coproduction entre les opéras de Caen, Limoges, Reims et Luxembourg. Les engagements récents et futurs comprennent Boris Berezovsky dans la création de *The Life and Death of Alexander Litvinenko* pour le Grange Park Opera, ses retrouvailles avec l'English Touring Opera à l'occasion de ses débuts en Don Alfonso (*Così fan tutte*) et une version scénique de *La Passion selon saint Jean*, ses débuts en Falke (*La Chauve-souris*) avec le Northern Ireland Opera, le rôle-titre de *Sweeney Todd* au Staatstheater Hannover et d'*Oberto* avec le Chelsea Opera Group, *Le Messie* avec le RTÉ National Symphony Orchestra et *La Passion selon saint Matthieu* avec le Dunedin Consort. Il se produit au Wigmore Hall, à l'Oxford Lieder Festival et au Festival de lieder Victoria De Los Ángeles à Barcelone. Son plus récent enregistrement, «Nature's Solace» avec Iain Burnside, comprend des lieder de Schumann, Kilpinen et Brahms, et est sorti chez Signum en 2018.

Stephan Loges Bariton

DE In Dresden geboren, gewann Stephan Loges sehr früh in seiner Karriere den Wigmore Hall International Song Competition. Er gab Liederabende in der ganzen Welt, u. a. in der Londoner Wigmore Hall, der Carnegie Hall New York, im Concertgebouw Amsterdam, Wiener Konzerthaus, beim Klavierfestival Ruhr, im La Monnaie Brüssel, beim Schleswig-Holstein Festival, BBC Radio 3, Musée d'Orsay Paris und der Reihe «Vocal Arts» in Washington, mit Pianisten wie Graham Johnson, Eugene Asti, Roger Vignoles, Iain Burnside, Simon Lepper, Joseph Middleton und Sholto Kynoch. Seit seinen Debüts bei den BBC Proms in Bachs *Matthäus-Passion* unter Trevor Pinnock 2002, hat er an zahlreichen Aufführungen dieses Werks sowohl auf historischem als auch modernem Instrumentarium mitgewirkt, namentlich mit dem Orchestra

of the Age of Enlightenment unter Mark Padmore und es mit dem Gabrieli Consort unter Paul McCreesh und dem Monteverdi Choir unter Sir John Eliot Gardiner (Deutsche Grammophon) aufgenommen. Zu Konzerthöhepunkten zählen *Songfest* von Bernstein mit dem MDR Sinfonieorchester Leipzig, Brittens *War Requiem* mit dem Melbourne und dem Sapporo Symphony Orchestra, Bachs *Weihnachtsoratorium* mit dem London Philharmonic Orchestra unter Vladimir Jurowski, *L'Enfance du Christ* von Berlioz mit dem Sveriges Radios Symfioniorkester und Robin Ticciati, Haydns *Schöpfung* mit dem Iceland Symphony Orchestra und Mozarteumorchester Salzburg, *Die Jahreszeiten* von Haydn mit der Staatskapelle Dresden, eine Tournee mit Telemanns *Brockes-Passion* mit dem Ensemble Pygmalion unter Raphaël Pichon, Bach-Kantaten mit Sir John Eliot Gardiner, Bachs *Johannes-Passion* mit dem Gewandhausorchester Leipzig und Bachs *Osteroratorium* mit dem Gabrieli Consort unter Paul McCreesh. Zu seinen Opernpartien zählen Wolfram (*Tannhäuser*) und Papageno (*Die Zauberflöte*) an La Monnaie/De Munt Brüssel, Bégearss in *La Mère coupable* von Milhaud, Sprecher (*Die Zauberflöte*) am Theater an der Wien, Golaud (*Pélleas et Mélisande*) mit der English Touring Opera, Bruno in *Parthenogenesis* von MacMillan am Royal Opera House Covent Garden, Moritz in *Frühlings Erwachen* von Benoît Mernier an der Opéra National du Rhin, Astrologer in *The Burning Fiery Furnace* von Britten beim Diabelli Sommer Festival, The Blind Man und Father bei der Uraufführung von *Frankenstein* von Mark Grey an La Monnaie/De Munt sowie *The Rake's Progress* in einer Koproduktion der Opernhäuser bzw. Theater von Caen, Limoges, Reims und Luxemburg. Zu jüngeren und kommenden Verpflichtungen gehören Boris Berezovsky in der Uraufführung *The Life and Death of Alexander Litvinenko* an der Grange Park Opera, die Wiedereinladung zur English Touring Opera für sein Debüt als Don Alfonso (*Così fan tutte*) und eine szenische Aufführung von Bachs *Johannes-Passion*, seine Debüts als Falke (*Die Fledermaus*) bei der Northern Ireland Opera, die Titelrolle in *Sweeney Todd* am Staatstheater Hannover und *Oberto* bei der Chelsea Opera Group, *Messias* mit dem RTÉ National Symphony Orchestra und Bachs *Matthäus-*

Passion mit dem Dunedin Consort. Er tritt in der Wigmore Hall, beim Oxford Lieder Festival und Festival de lieder Victoria De Los Ángeles in Barcelona auf. Seine jüngste Aufnahme «Nature's Solace» mit Iain Burnside enthält Lieder von Schumann, Kilpinen und Brahms und erschien 2018 bei Signum.

Graham Johnson piano, commentaires

FR Ces dernières décennies, Graham Johnson est devenu un accompagnateur incontournable. Après des études à la Royal Academy of Music de Londres, il poursuit sa formation auprès de musiciens comme Gerald Moore et Geoffrey Parsons. En 1972, il est l'accompagnateur officiel de la première masterclass de Peter Pears aux Snape Maltings, occasion pour lui de rentrer en contact avec Benjamin Britten. En 1976, il fonde les Songmakers Almanac dédiés à la découverte de musique vocale accompagnée au piano, négligée. Dès l'origine y sont investis les chanteurs Dame Felicity Lott, Ann Murray DBE, Anthony Rolfe Johnson et Richard Jackson – des artistes avec lesquels Johnson entretient des relations artistiques durables tant en concert qu'en studio. Plus de 250 programmes Songmakers ont été présentés au fil des années. Par ailleurs, Johnson a accompagné des chanteurs comme Sir Thomas Allen, Victoria de los Angeles, Elly Ameling, Arleen Auger, Ian Bostridge, Brigitte Fassbaender, Matthias Goerne, Thomas Hampson, Simon Keenlyside, Angelika Kirchschrager, Alice Coote, Philip Langridge, Serge Leiferkus, Christopher Maltman, Edith Mathis, Lucia Popp, Christoph Prégardien, Dame Margaret Price, Thomas Quasthoff, Dorothea Röschmann, Kate Royal, Christine Schäfer, Peter Schreier, Dame Elisabeth Schwarzkopf et Sarah Walker. Il entretient un lien particulier avec le Wigmore Hall. Il y a accompagné des concerts dans le cadre de la réouverture de ce dernier en 1992, ainsi qu'en 2001 à l'occasion du centième anniversaire de la salle de concert. Il est Senior Professor of Accompaniment à la Guildhall School of Music et mène depuis 1985 un programme sur deux ans, destiné à de jeunes musiciens. Une longue et fructueuse collaboration le lie

à Hyperion Records pour lequel il a conçu l'édition de l'intégrale des lieder de Schubert en 37 disques, qu'il a également enregistrée en tant qu'accompagnateur, de même qu'une intégrale Schumann. Il travaille sur la mélodie française et a ainsi gravé l'intégrale de compositeurs comme Chausson, Chabrier, Fauré ou Poulenc. Tous les disques sont accompagnés de notices de sa plume. Avec Alice Coote, il a enregistré deux albums de récitals solos. Il a également gravé pour Sony, BMG, Harmonia Mundi, Forlane, EMI et Deutsche Grammophon. Parmi les prix dont il a été distingué figure le Gramophone solo vocal award 1989 (avec Dame Janet Baker), 1996 (pour *La Belle Meunière* avec Ian Bostridge), 1997 (pour le début de la série Schumann avec Christine Schäfer) et 2001 (avec Magdalena Kožená). En 1998, il a été Royal Philharmonic Society's Instrumentalist of the Year et en juin 2000 élu membre de la Royal Swedish Academy of Music. Il est l'auteur de *The Songmakers' Almanac; Twenty years of recitals in London*, *The French Song Companion* chez Oxford University Press (2000), *The Vocal Music of Benjamin Britten* (Guildhall 2003), *Gabriel Fauré – the Songs and their Poets* (2009) et *Franz Schubert: The Complete Songs* (Yale University Press 2014). En 1994, Graham Johnson a été élevé à l'ordre de l'Empire britannique, en 2020, il a été fait Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres en France, en 2010, il est devenu membre d'honneur de la Royal Philharmonic Society et en 2013, il a été honoré de la Wigmore Hall Medal. Il est docteur honoraire de la Durham University, du New England Conservatory of Music et de l'Edith Cowan University en Australie-Occidentale. Il a reçu en 2014 la Hugo-Wolf-Médaille pour ses talents dans le domaine de l'art du lied. Graham Johnson s'est produit pour la dernière fois à la Philharmonie Luxembourg en 2022/23 dans le cadre de la série «Face-à-Face Mendelssohn».

Graham Johnson Klavier, Kommentar

DE Graham Johnson hat sich über die letzten Jahrzehnte einen Namen als herausragender Liedbegleiter gemacht. Nach dem Studium an der

Graham Johnson photo: Clive Barca



Royal Academy of Music in London setzte er seine Ausbildung bei Musikern wie Gerald Moore und Geoffrey Parsons fort. 1972 war er offizieller Begleiter der ersten Masterclass von Peter Pears bei den Snape Maltings, wodurch er mit Benjamin Britten in Kontakt kam. 1976 begründete er den Songmakers Almanac, der sich der Entdeckung vernachlässigter klavierbegleiteter Vokalmusik verschrieben hat. An der Gründung beteiligt waren die Sänger*innen Dame Felicity Lott, Ann Murray DBE, Anthony Rolfe Johnson und Richard Jackson – Künstler, zu denen Johnson langanhaltende künstlerische Beziehungen unterhält. Über 250 Songmakers-Programme wurden über die Jahre hinweg präsentiert. Darüber hinaus begleitete Johnson Sänger*innen wie Sir Thomas Allen, Victoria de los Angeles, Elly Ameling, Arleen Auger, Ian Bostridge, Brigitte Fassbaender, Matthias Goerne, Thomas Hampson, Simon Keenlyside, Angelika Kirchschlager, Alice Coote, Philip Langridge, Serge Leiferkus, Christopher Maltman, Edith Mathis, Lucia Popp, Christoph Prégardien, Dame Margaret Price, Thomas Quasthoff, Dorothea Röschmann, Kate Royal, Christine Schäfer, Peter Schreier, Dame Elisabeth Schwarzkopf und Sarah Walker. Eine besondere Beziehung verbindet ihn mit der Wigmore Hall. Er begleitete sowohl Konzerte im Rahmen von deren Wiedereröffnung 1992 als auch 2001 anlässlich der 100-Jahrfeier des Konzertsaaes. Er ist Senior Professor of Accompaniment an der Guildhall School of Music und leitete seit 1985 ein zweijähriges Programm für Young Songmakers. Eine lange und fruchtbare Zusammenarbeit verbindet ihn mit Hyperion Records, für die er die Ausgabe sämtlicher Schubert-Lieder auf 37 CDs konzipierte und als Begleiter einspielte, ebenso wie eine vollständige Schumann-Serie. Er arbeitet an einer Reihe mit französischem Liedrepertoire, die Gesamteinspielungen von Komponisten wie Chausson, Chabrier, Fauré und Poulenc beinhaltet. Alle Einspielungen werden von Programmtexten aus Graham Johnsons Feder begleitet. Mit Alice Coote spielte er zwei Solo-Alben für Hyperion ein. Aufgenommen hat Johnson außerdem für Sony, BMG, Harmonia Mundi, Forlane, EMI und Deutsche Grammophon. Zu Preisen, mit denen er geehrt wurde, gehören der Gramophone Solo Vocal Award 1989 (mit Dame Janet Baker), 1996 (für *Die schöne Müllerin*

mit Ian Bostridge), 1997 (für den Beginn der Schumann-Serie mit Christine Schäfer) und 2001 (mit Magdalena Kožená). 1998 war er The Royal Philharmonic Society's Instrumentalist of the Year und im Juni 2000 wurde er zum Mitglied der Royal Swedish Academy of Music gewählt. Er ist Autor von *The Songmakers' Almanac; Twenty years of recitals in London*, *The French Song Companion* bei Oxford University Press (2000), *The Vocal Music of Benjamin Britten* (Guildhall 2003), *Gabriel Fauré – the Songs and their Poets* (2009) und *Franz Schubert: The Complete Songs* (Yale University Press 2014). 1994 wurde Graham Johnson in den Order of the British Empire aufgenommen und 2002 zum Chevalier im französischen Ordre des Arts et des Lettres erhoben, 2010 zum Ehrenmitglied der Royal Philharmonic Society ernannt und 2013 mit der Wigmore Hall Medal geehrt. Die Ehrendoktorwürde wurde ihm durch die Durham University, das New England Conservatory of Music und die westaustralische Edith Cowan University verliehen. Für seine Verdienste um die Liedkunst erhielt er 2014 die Hugo-Wolf-Medaille. In der Philharmonie Luxembourg ist Graham Johnson zuletzt in der Saison 2022/23 im Rahmen der Reihe «Face-à-Face Mendelssohn» aufgetreten.

Amatis Trio

FR Créé à Amsterdam en 2014 et désormais basé à Salzbourg, l'Amatis Trio est invité dans les salles de concert majeures du monde entier et compte parmi les trios avec piano parmi les plus sollicités à l'international. La violoniste allemande Lea Hausmann, le violoncelliste britannique Samuel Shepherd et le pianiste néerlandais Mengjie Han ont été encensés par la presse internationale pour leur énergie, leur contact facile et leur capacité d'adaptation. Lors de la saison 2023/24, l'ensemble célèbre son 10^e anniversaire avec de vastes tournées à travers l'Europe, des invitations en Israël et en Inde, ainsi que des concerts notamment à l'Elbphilharmonie de Hambourg, au Konzerthaus de Vienne, au Wigmore Hall de Londres et au Concertgebouw d'Amsterdam. Distingué très tôt en tant que BBC New Generation Artists et ECHO Rising stars, le trio

Amatis Trio photo: Marco Borggreve



est rapidement devenu l'un des meilleurs ensembles de sa discipline. L'Amatis Trio a été distingué de quelques-uns des prix musicaux parmi les plus renommés, notamment le Kersjesprijs aux Pays-Bas et le Borletti-Buitoni Trust Fellowship Award. Ils ont été boursiers au sein de l'Irene R. Miller Piano Trio Residency à l'Université de Toronto au Canada et sont depuis 2019 professeurs invités à la Cambridge University de Londres. Les membres du trio jouent comme solistes avec des orchestres réputés tels le Royal Philharmonic Orchestra de Londres ou le BBC Wales Orchestra. Au-delà de concerts dans des festivals internationaux, comme les BBC Proms, le Verbier Festival et l'Edinburgh International Festival, le trio s'est déjà produit dans plus de 40 pays sur cinq continents. Il ne cesse de bâtir des ponts entre la musique de chambre et d'autres formes artistiques, réussissant à rassembler un nouveau public pour la musique classique. En 2018, il a publié son premier disque chez Cavi Records, dédié à des compositions de Britten, Enescu et Ravel. Son deuxième album, une interprétation du *Quatuor pour la fin du temps* de Messiaen avec le clarinettiste Ib Hausmann lui a valu en 2023 une nomination Opus Klassik. L'Amatis Trio est toujours avide d'explorer de nouveaux univers sonores. Les trois musiciens s'investissent ainsi activement en faveur de la musique contemporaine et ont jusqu'à maintenant passé commande de quinze œuvres pour trio avec piano, notamment *Moorlands* de la compositrice suédoise Andrea Tarrodi. Lea Hausmann et Samuel Shepherd jouent sur des instruments d'exception de Jean-Baptiste Vuillaume, gracieusement mis à leur disposition par la Beares International Violin Society. L'Amatis Trio s'est produit pour la dernière fois à la Philharmonie Luxembourg en 2018/19.

Amatis Trio

DE Das 2014 in Amsterdam gegründet und nun in Salzburg beheimatete Amatis Trio gastiert in allen großen Konzertsälen weltweit und zählt zu den international gefragtesten Klaviertrios. Die deutsche Geigerin Lea Hausmann, der britische Cellist Samuel Shepherd und der nieder-

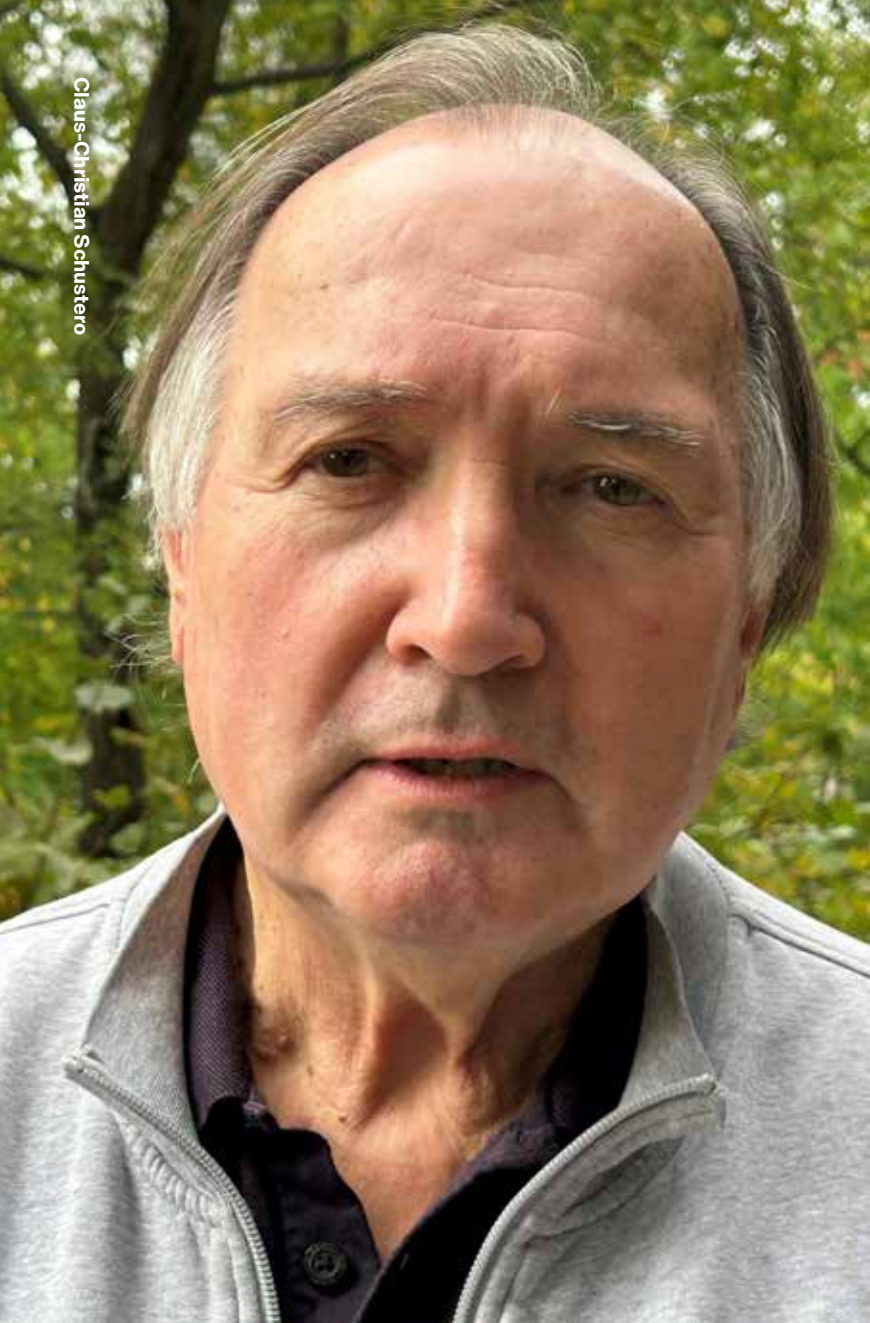
ländische Pianist Mengjie Han werden von der internationalen Presse für ihre mitreißende Energie, Kommunikation und enorme Wandlungsfähigkeit gepriesen. Das Ensemble feiert in der Saison 2023/24 sein zehnjähriges Bühnenjubiläum mit ausgedehnten Tourneen durch Europa, Einladungen nach Israel und Indien, sowie Konzerten u. a. in der Elbphilharmonie Hamburg, dem Konzerthaus Wien, der Wigmore Hall in London und dem Concertgebouw Amsterdam. Schon früh als BBC New Generation Artists und ECHO Rising stars ausgezeichnet, entwickelte sich das Trio schnell zu einem der Top-Ensembles seiner Gattung. Das Amatis Trio wurde mit einigen der renommiertesten Musikpreise ausgezeichnet, darunter der Kersjesprijs der Niederlande und der Borletti-Buitoni Trust Fellowship Award. Sie waren Stipendiaten der Irene R. Miller Piano Trio Residency an der University of Toronto, Kanada und sind seit 2019 Gastdozenten an der Cambridge University in London. Als gefragte Solisten spielen die Mitglieder des Trios mit renommierten Orchestern wie dem Royal Philharmonic Orchestra London oder dem BBC Wales Orchestra. Neben Auftritten bei internationalen Festivals, darunter die BBC Proms, das Verbier Festival und das Edinburgh International Festival, konzertierte das Trio bereits in über 40 Ländern auf fünf Kontinenten. Das Trio baut immer wieder Brücken zwischen Kammermusik und anderen Kunstformen und gewinnt ein neues Publikum für klassische Musik. 2018 veröffentlichte das Amatis Trio seine erste CD bei Cavi Records mit Kompositionen von Britten, Enescu und Ravel. Das zweite Album, eine Interpretation von Messiaens *Quatuor pour la fin du temps* mit dem Klarinettenisten Ib Hausmann, brachte dem Ensemble 2023 eine Opus-Klassik-Nominierung ein. Das Amatis Trio sucht immer wieder nach neuen Klangwelten. Die drei Musiker*innen setzen sich daher aktiv für zeitgenössische Musik ein und gaben bisher 15 Werke für Klaviertrio in Auftrag, darunter *Moorlands* der schwedischen Komponistin Andrea Tarrodi. Lea Hausmann und Samuel Shepherd spielen beide hervorragende Instrumente von Jean-Baptiste Vuillaume, die ihnen großzügig von der Beares International Violin Society zur Verfügung gestellt

werden. In der Philharmonie Luxembourg ist das Amatis Trio zuletzt in der Saison 2018/19 aufgetreten. www.amatistrio.com

Claus-Christian Schuster commentaires

FR Né à Vienne en 1952, Claus-Christian Schuster est fils d'une institutrice et d'un philologue classique, également compositeur, chanteur, pianiste et maître de chapelle, qui lui enseigne le piano dès l'âge de six ans. Après des études auprès de Wilhelm Hübner-Langenbruck, professeur à l'Académie de Musique de Vienne et ami de son père, il intègre à seize ans cette même institution dans la classe de Hans Graf. Quand, en 1971, l'année du bac du jeune pianiste, Hans Graf est invité pour une année sabbatique à l'Indiana University de Bloomington, il l'accompagne. C'est ainsi qu'il fait la connaissance de Menahem Pressler, rencontre décisive pour son parcours futur, et d'une pléiade de musiciens comme Jorge Bolet, Sydney Foster ou encore Abbey Simon. De retour à Vienne, il finit ses études avec Hans Graf en 1974, année pendant laquelle il reçoit une bourse d'études pour le Conservatoire Tchaïkovski de Moscou, où Vera Gornostaïeva sera son professeur. En 1975, il est invité à enseigner à l'Académie de musique de Vienne et poursuit en même temps des études avec Dieter Weber. En 1977, l'invitation au cours de Wilhelm Kempff à Positano est déterminante. Lauréat d'une série de concours de piano et de musique de chambre, il fonde en 1984, avec Boris Kuschmir et Martin Hornstein, le Trio Schubert de Vienne, qui, après ses débuts au Musikverein de Vienne en 1985, y est en résidence à partir de 1987. Le Prix Mozart est décerné au Trio Schubert à Vienne en 1988 et le Prix de la Fondation Ernst von Siemens à Munich en 1990. Quand, en 1993, le Trio Schubert devient le Trio Altenberg, avec Amiram Ganz au violon, il assume la même fonction au Musikverein. En 1999, le Trio Altenberg reçoit le Prix Robert-Schumann de la ville de Zwickau, et, en 2000 à Amsterdam, par le Prix Edison pour la musique de chambre. En 2012, pour raisons de santé, Claus-Christian Schuster se retire de toutes ses fonctions, tandis

Claus-Christian Schuster



que le trio continue ses activités avec Christopher Hinterhuber comme pianiste. Claus-Christian Schuster a été directeur artistique du Festival Brahms de Mürzzuschlag, où fut conçue la *Quatrième Symphonie* du compositeur, de 1993 au 2008, président de la Société Paul Juon de 2000 au 2012, et président de l'Institut pour la Documentation musicale de la Bibliothèque nationale d'Autriche de 2003 au 2012.

Claus-Christian Schuster Kommentar

DE Der Pianist Claus-Christian Schuster wurde 1952 in Wien geboren. Nach anfänglichem Unterricht bei seinem Vater studierte er bei Wilhelm Hübner-Langenbruck an der Wiener Musikhochschule und bei Hans Graf an der Indiana University in Bloomington, dann bei Dieter Weber in Wien und zuletzt am Moskauer Tschaikowsky-Konservatorium bei Vera Gornostaeva. Von prägender Bedeutung war für ihn die Begegnung mit Wilhelm Kempff in Positano. Er ist Preisträger etlicher internationaler Klavier- und Kammermusikwettbewerbe und gründete 1984 das Wiener Schubert Trio, dem 1994 das Altenberg Trio Wien nachfolgte. Mit diesen Ensembles wurde er regelmäßiger Gast in vielen Musikzentren und Kammermusikfestivals und gestaltete von 1988 bis zu seinem Rückzug ins Privatleben 2012 einen eigenen Zyklus im Brahmssaal des Wiener Musikvereins.

Minetti Quartett

FR Depuis sa création en 2003, le Minetti Quartett, formation autrichienne, est basé à Vienne et a su, au fil du temps, s'assurer une place durable dans le paysage international du quatuor à cordes. À l'issue de sa nomination en tant qu'ECHO Rising stars lors de la saison 2008/09, le quatuor a été réinvité par les salles de concert européennes les plus prestigieuses de Vienne, Berlin, Cologne, Amsterdam, Barcelone, Stockholm, Paris, Bruxelles ou encore Londres, sans compter de nombreuses invitations par les plus grands festivals européens comme la Schubertiade Schwarzenberg,

l'Aldeburgh Festival, la Mozartwoche de Salzbourg, le Schleswig-Holstein Musikfestival, le Festival d'Aix-en-Provence ou le Rheingau Musikfestival. De nombreux concerts ont par ailleurs été captés et diffusés par des radios internationales. Les points forts de la saison 2023/24 comprennent, au-delà de la cinquième parution discographique sous le label Hänssler Classic, deux vastes tournées avec le pianiste Kit Armstrong et des solistes des Berliner Philharmoniker, ainsi que de nouvelles invitations au Wiener Konzerthaus, au Wigmore Hall de Londres, à la Schubertiade Schwarzenberg et au MuTh à Vienne où ils proposent depuis 2017 leurs propres séries de concerts. Parmi les illustres invités du quatuor figurent Fazil Say, Till Fellner, Jörg Widmann, Paul Meyer, Sharon Kam, Nils Mönkemeyer, Thomas Riebl, István Vardai, Camille Thomas, Alois Posch et le Mandelring Quartett. En soliste, le Minetti Quartett s'est produit aux côtés du RSO Wien et du Bruckner Orchester Linz. La collaboration avec des compositeurs contemporains comme Fazil Say ou Thomas Larcher n'a cessé d'occuper ces dernières années une place grandissante dans l'activité du quatuor. De nombreuses œuvres lui ont été dédiées et créées par lui, comme récemment les deux premiers quatuors à cordes de la jeune Autrichienne Àngela Tröndle. Le Minetti Quartett est lauréat de plusieurs concours internationaux de musique de chambre, tels Franz Schubert und die Musik der Moderne en 2006 ou le concours international Joseph Haydn en 2007. Il a reçu le prix Gradus ad Parnassum, le Startstipendium du Ministère autrichien ainsi que le Karajan-Stipendium. Les mentors et soutiens du Minetti Quartett ont été Johannes Meissl et les membres de l'Alban Berg Quartett à la Wiener Musikuniversität où le quatuor s'est constitué en 2003. Membres de l'European Chamber Music Academy (ECMA), ils ont également reçu des soutiens artistiques déterminants de la part de Ferenc Rados, Alfred Brendel ainsi que de membres des quatuors Artemis, Amadeus et Hagen. Sous le label Hänssler Classic ont paru depuis 2009 quatre disques largement salués comprenant des quatuors de Haydn, Mendelssohn, Beethoven et Schubert, et, sous le label Cavi music, des quintettes avec clarinette aux côtés de Matthias Schorn. Depuis l'automne

Minetti Quartett photo: Julia Wesely



2023, la parution la plus récente est venue compléter la documentation témoignant de l'épanouissement artistique de la phalange, consacrée à des œuvres de Berg, Chostakovitch et Ligeti. Cette captation anniversaire, pour leurs 20 ans, a été soutenue par la Fondation Alban Berg de Vienne et Asamer Kies- und Betonwerke GmbH, OÖ. Le quatuor enseigne lors de masterclasses en Finlande, en Espagne, en Suède, au Mexique, ainsi que dans des universités aux États-Unis et en Autriche. Milan Milojicic et Leonhard Roczek occupent également des postes de professeurs d'alto et de musique de chambre à l'Universität Mozarteum de Salzbourg. Le nom de Minetti se réfère à une pièce de théâtre de l'écrivain Thomas Bernhard, qui vivait à Ohlsdorf dans le Salzkammergut, où ont également grandi les deux violonistes du quatuor. Le sponsor pour les cordes est l'entreprise Pirastro. La Banque Nationale d'Autriche met gracieusement à disposition du quatuor deux violons de G. B. Guadagnini («Mantegazza» 1774 et l'«ex Meinel», 1770–1775) et un violoncelle de G. Tononi (Bologne, 1681). Milan Milojicic joue sur un alto de Bernd Hiller (2009). Le Minetti Quartett s'est produit pour la dernière fois à la Philharmonie Luxembourg en 2009/10. www.minettiquartett.at

Minetti Quartett

DE Das österreichische Minetti Quartett ist seit seiner Gründung 2003 in Wien beheimatet und hat sich im Laufe dieser Zeit einen festen Platz in der internationalen Streichquartettszene sichern können. Seit der Nominierung für den ECHO Rising stars-Zyklus 2008/09 ist das Quartett wiederholt in den renommiertesten Konzertsälen Europas zu Gast, wie in Wien, Berlin, Köln, Amsterdam, Barcelona, Stockholm, Paris, Brüssel oder London. Zahlreiche Einladungen auch zu den größten europäischen Festivals wie der Schubertiade Schwarzenberg, dem Aldeburgh Festival, der Salzburger Mozartwoche, dem Schleswig-Holstein Musikfestival, dem Festival d'Aix-en-Provence oder dem Rheingau Musikfestival folgten. Viele Konzerte werden dabei von Rundfunkstationen aufgezeichnet und gesendet. Die Höhepunkte der Saison 2023/24 umfassen neben der

fünftens CD-Veröffentlichung bei Hänssler Classic zwei ausgedehnte Tourneen mit dem Pianisten Kit Armstrong und Solisten der Berliner Philharmoniker und Wiedereinladungen ins Wiener Konzerthaus, in die Wigmore Hall London, zur Schubertiade Schwarzenberg und ins MuTh in Wien, wo das Quartett seit 2017 eigene Konzertzyklen gestaltete. In der illustren Gästeriege finden sich Größen wie Till Fellner, Jörg Widmann, Paul Meyer, Sharon Kam, Nils Mönkemeyer, Thomas Riebl, István Vardai, Camille Thomas, Alois Posch und das Mandelring Quartett. Solistisch trat das Minetti Quartett zudem mit dem RSO Wien und dem Bruckner Orchester Linz auf. Die Zusammenarbeit mit zeitgenössischen Komponisten wie Fazil Say oder Thomas Larcher gewann in den letzten Jahren immer mehr an Bedeutung im Schaffen des Quartetts. Viele Werke werden dem Minetti Quartett gewidmet und von ihm uraufgeführt wie zuletzt z. B. die ersten beiden Streichquartette der jungen Österreicherin Ängela Tröndle. Das Minetti Quartett ist Preisträger zahlreicher internationaler Kammermusikwettbewerbe, wie des Franz-Schubert- und Musik-der-Moderne-Wettbewerbs 2006 oder des Internationalen Joseph-Haydn-Wettbewerbs 2007. Es erhielt auch den österreichischen Großen Gradus ad Parnassum Preis, das Startstipendium des österreichischen Bundesministeriums sowie das Karajan-Stipendium. Mentoren und Förderer des Minetti Quartetts waren Johannes Meissl und die Mitglieder des Alban Berg Quartetts an der Wiener Musikuniversität, wo sich das Quartett 2003 auch gründete. Als Teilnehmer der Europäischen Kammermusikakademie (ECMA) erhielten die Musiker außerdem wesentliche künstlerische Impulse von Ferenc Rados, Alfred Brendel sowie Mitgliedern der Artemis-, Amadeus- und Hagen-Quartette. Bei Hänssler Classic erschienen seit 2009 vier sehr gelobte Einspielungen mit Streichquartetten von Haydn, Mendelssohn, Beethoven und Schubert, bei Cavi music Klarinettenquintette mit Matthias Schorn. Seit Herbst 2023 ergänzt die aktuellste CD mit Werken von Berg, Schostakowitsch und Ligeti die Dokumentation der künstlerischen Entwicklung. Diese Jubiläumsaufnahme zum 20-jährigen Bestehen wurde von der Alban Berg Stiftung Wien und Asamer Kies- und Betonwerke

GmbH, OÖ gefördert. Das Quartett unterrichtet bei Meisterkursen in Finnland, Spanien, Schweden, Mexiko sowie an US-amerikanischen und österreichischen Universitäten. Zudem haben Milan Milojevic und Leonhard Roczek an der Universität Mozarteum Salzburg Lehraufträge in den Fächern Viola Konzertfach und Kammermusik (Institutsleitung) inne. Der Name Minetti bezieht sich auf ein Schauspiel des Schriftstellers Thomas Bernhard, der in Ohlsdorf im Salzkammergut lebte, wo auch die beiden Geigerinnen des Quartetts aufwuchsen. Saitensponsor ist die Firma Pirastro. Die Österreichische Nationalbank stellt dem Minetti Quartett zwei Violinen von G. B. Guadagnini («Mantegazza» 1774 und die «ex Meinel», 1770–1775) und ein Violoncello von G. Tononi (Bologna, 1681) leihweise zur Verfügung. Milan Milojevic spielt auf einer Viola von Bernd Hiller (2009). In der Philharmonie Luxembourg ist das Minetti Quartett zuletzt in der Saison 2009/10 aufgetreten. www.minettiquartett.at

www.philharmonie.lu

La plupart des programmes du soir de la Philharmonie sont disponibles avant chaque concert en version PDF sur le site www.philharmonie.lu

Die meisten Abendprogramme der Philharmonie finden Sie schon vor dem jeweiligen Konzert als Web-PDF unter www.philharmonie.lu


Follow us on social media:

 facebook.com/philharmonie

 instagram.com/philharmonie_lux

 youtube.com/philharmonielux

 twitter.com/philharmonielux

 lu.linkedin.com/company/philharmonie-luxembourg

 tiktok.com/@philharmonie_lux

Impressum

© Établissement public Salle de Concerts Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte 2023

Pierre Ahlborn, Président

Stephan Gehmacher, Directeur Général

Responsable de la publication Stephan Gehmacher

Rédaction Charlotte Brouard-Tartarin, Dr. Christoph Gaiser,
Dr. Tatjana Mehner, Anne Payot-Le Nabour

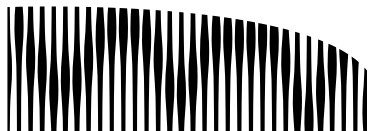
Design NB Studio, London

Imprimé par: Print Solutions

Sous réserve de modifications. Tous droits réservés /

Änderungen und Irrtümer sowie alle Rechte vorbehalten

Every effort has been made to trace copyright holders and to obtain their permission for the use of copyright material. Copyright holders not mentioned are kindly asked to contact us.



Philharmonie Luxembourg



LE GOUVERNEMENT
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG
Ministère de la Culture



Mercedes-Benz