

A classical oil painting of a young man, Franz Liszt, with light brown, wavy hair, looking upwards and to the left. He is wearing a dark coat over a white high-collared shirt. The background is a soft, mottled blue.

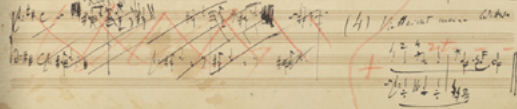
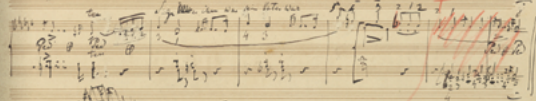
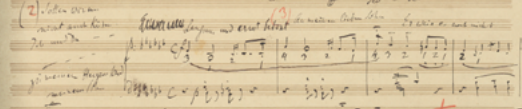
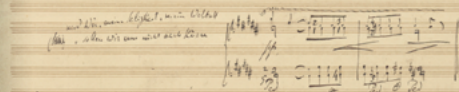
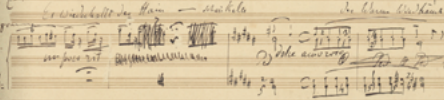
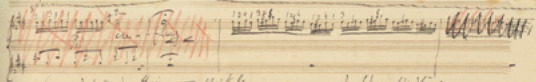
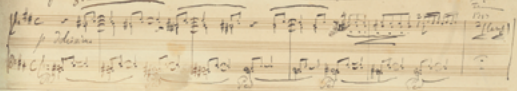
Liszt

LÉGENDES

Der kleine Buben Loh - *Op. 81*
Pike

1

fröhliche Lagen



Franz
Uiszt

(1811-1886)

1. **Le Moine triste**, *Der traurige Mönch* **6'43**
Texte de Nikolaus Lenau
2. **Helge, le roi fidèle**, *Helge's Treue* **9'42**
Texte de Moritz von Strachwitz
3. **L'Amour du poète défunt**, *A holt költő szerelme* **15'10**
Texte de Mór Jókai
4. **L'Aveugle**, *Слепой* **14'35**
Texte d'Alexis Tolstoï
5. **Lenore** **14'09**
Texte de Gottfried August Bürger

Franz
Schubert

(1797-1828)

6. **Abschied von der Erde**, *Adieu à la terre* **2'48**
Texte d'Adolf von Pratobevera

Robert
Schumann

(1810-1856)

7. **La Belle Hedwige**, *Schön Hedwig* **6'14**
Texte de Friedrich Hebbel
8. **Ballade de l'enfant de la lande**, *Ballade vom Haideknaben* **5'47**
Texte de Friedrich Hebbel
9. **Les Fugitifs**, *Die Flüchtlinge* **3'42**
Texte de Percy Bysshe Shelley

Franz
Schubert

(1797-1828)

10. **Adieu à la terre**, *Abschied von der Erde* **2'29**

Toutes les œuvres sont enregistrées
en premières dans de nouvelles
traductions françaises.

Traductions des textes :

Allemand (1/2/7/8/10) : Vincent Figuri
5 : Bertrand Pelourdeau et Vincent Figuri

Anglais (9) : Vincent Figuri

Hongrois (3) : adaptation poétique d'après une traduction littérale, Vincent Figuri

Russe (4) : Vincent Figuri

(Traductions © Vincent Figuri)

VINCENT FIGURI : comédien
PASCAL AMOYEL : piano

Programme conçu et réalisé par :
Vincent Figuri

Ce disque est le fruit de 25 ans de recherches autour des mélodrames de Liszt et Schumann.

Enregistré au Studio Sequenza
les 07, 08 et 09 juin 2021.

Prise de son, montage et direction artistique : Thomas Vingtrinnier

Piano Fazioli Grand Concert F278, préparé par Jean-Michel Daudon.

LÉGENDES

Le mélodrame est un genre né au XVIII^e siècle dans le sillage de la querelle des Bouffons et de son plus actif trublion : Jean-Jacques Rousseau. Bien qu'ayant durablement égratigné la musique française (grâce à sa plume magistrale et nonobstant son oreille impuissante), Rousseau a proposé une voie originale au débat qu'il avait lui-même nourri, sur la primauté du texte ou de la musique dans la musique vocale. C'est en effet en 1770 qu'en collaboration avec le compositeur Horace Coignet, il écrit une pièce où le texte ne sera pas chanté mais parlé. Le mélodrame musical était né et appelé à un vif succès en cette fin de siècle. En 1775, le compositeur Jiří Antonín Benda s'en empara et ses successeurs l'érigèrent au rang de tradition nationale dans les pays tchèques, tradition qui perdure de nos jours. Mozart s'enthousiasma à l'écoute de sa *Médée*, composa un mélodrame aujourd'hui perdu (*Sémiramis*), et se servit du procédé dans ses premiers opéras. C'est une technique qu'il abandonna rapidement cependant, sans faire connaître ses raisons. À sa suite, Beethoven ou Weber feront de même en intégrant des passages mélodramatiques à *Fidelio* ou au *Freischütz* dans des scènes qui marqueront leurs contemporains mais aussi de nombreux dramaturges à venir. Si le XVIII^e propose principalement une

alternance entre le texte et la musique (même si Benda tente quelques superpositions), le genre allait connaître son heure de gloire au XIX^e siècle parmi les compositeurs germaniques en quête d'une fusion de la poésie et de la musique.

L'avènement du mélodrame germanique s'adosse en outre à la pratique — répandue tout au long du XIX^e siècle — de la déclamation publique de poésies et de ballades par de grands comédiens. Certains se firent connaître aussi dans le mélodrame musical : Ernst von Possart (1841–1921), créateur entre autres d'*Enoch Arden* de Richard Strauss, ou Ludwig Wüllner (1858–1938) qui nous léguaient quelques enregistrements émouvants.

Dès son *Manfred* en 1848, Schumann sera un des premiers à faire évoluer le genre vers davantage de simultanéité entre le texte et la musique. Ce procédé débouchera sur une fusion de plus en plus prononcée des deux expressions pendant tout le XIX^e siècle avant d'aboutir à la mise en rythme des mots (Humperdinck, Stravinsky, Milhaud), rigidification qui aura peu de lendemains. Dans sa quête d'une place nouvelle de la voix, et donc du texte dans la musique, Schoenberg ouvrira des voies toutes personnelles avec le *sprechgesang*.

Nous ne nous pencherons pas sur ses recherches d'un intérêt majeur mais que l'on pourrait aisément caricaturer en disant qu'insatisfait de la récitation ou du chant pur, il chercha souvent à faire chanter les comédiens et parler les chanteurs.

On peut s'interroger sur cette quête remontant à l'antiquité et périodiquement qualifiée de veine ou imparfaite. Chacun y réagit en fonction de ses propres repères culturels. Certains ne supportent pas le chant et préfèrent la musique pure, d'autres n'entendent pas la musique et ne voient pas ce qu'elle peut apporter à une poésie, d'autres encore se laissent emporter par les deux, quand des compositeurs de génie les marient sans autre finalité que de traduire leur émotion à la lecture d'un poème. On pourrait synthétiser le genre en disant qu'il n'a finalement pas d'autre dessein que de raconter une histoire en musique.

Traduttore, traditore ! Sans relancer le débat, il est clair que, pour des raisons de fidélité au sens et de musicalité de la langue, un texte est toujours plus intéressant dans sa langue originale. Shakespeare préfère l'anglais et Verdi l'italien. Mais les masses francophones se ruent-elles sur les représentations théâtrales en langue originale ? Sauf à Bayreuth, quel public aujourd'hui accepterait de regarder un opéra sans le surtitrage ? Il est d'ailleurs des temps peu lointains où les opéras étaient systématiquement traduits dans la langue vernaculaire. De surcroît,

et pour des raisons d'élargissement de l'audience, les partitions des mélodrames de Liszt en russe et en hongrois proposent la traduction en allemand au-dessus de la musique. Mon opinion est qu'il est dommage de réserver les grandes œuvres littéraires aux locuteurs natifs ou aux polyglottes.

Par conséquent, tordons le cou à un poncif qui, prétextant la présence de la musique, voudrait que le mélodrame ne se prêtât pas à la traduction. Contrairement au lied ou à la mélodie (et *a fortiori* à l'opéra), le mélodrame ne comporte ni chant ni mise en place rythmique du texte et rien du point de vue technique ne s'oppose à sa traduction. De plus, le travail de mise en place musicale du texte littéraire nécessite toujours (traduction ou pas) une reconstruction en profondeur de la partition car la disposition du texte sur la musique est généralement très floue, voire carrément imprécise, puisque non mesurée. La présence de la musique dans le mélodrame est donc un faux argument en faveur de la langue originale et il serait absurde de ne jouer *Pierre et le Loup* de Prokofiev qu'en russe, au motif que Prokofiev en a écrit le texte sur la musique, en russe.

Tout au long de sa carrière, Franz Liszt (1811-1886) a eu un rapport d'une grande intimité avec la littérature. Grand lecteur lui-même, ami de nombreux écrivains contemporains, écrivain à ses heures, correspondant infatigable, parlant le français

à la perfection mais aussi l'allemand et dans une moindre mesure le hongrois et l'italien, les preuves de son intimité avec la matière écrite se retrouvent jusque dans ses œuvres musicales : ses premiers cycles pianistiques se nourrissent de poésie — *Les Harmonies poétiques et religieuses* — ou ressemblent aux journaux intimes de ses propres pérégrinations poétiques — *Les Années de pèlerinage*. Si sa musique symphonique n'est pas en reste, (rappelons qu'il est le concepteur du poème symphonique), ses nombreuses mélodies montrent un autre aspect des liens intrinsèques qu'il entretenait avec la littérature. Dans ce contexte, on ne s'étonnera pas qu'il ait aussi donné ses lettres de noblesse au mélodrame.

Lorsqu'il est nommé maître de chapelle à Weimar en 1842 par le grand duc de Saxe-Weimar Charles-Frédéric, Liszt entre dans un théâtre au passé prestigieux. C'est Charles-Auguste (le père du précédent) qui, en nommant Goethe directeur du Théâtre de la Cour en 1791, lui avait assuré une glorieuse destinée. Rejoint bientôt par Schiller, les deux génies en avaient fait le cœur battant du romantisme allemand. Même si Liszt y occupera pendant treize ans des fonctions musicales — surtout soutenu par Charles-Alexandre (le fils de Charles-Frédéric) dont il partageait les idéaux artistiques — le théâtre ne perdit jamais sa puissante vocation initiale en restant un lieu de créations scéniques — souvent au détriment de

la musique comme Liszt s'en plaignit parfois. Il était donc régulièrement conduit à voir des comédiens sur scène mais aussi à les entendre dans les salons de la ville (dont le sien, l'Altenburg), où les récitations poétiques étaient à la mode. C'est à Weimar qu'il vit Bogumil Dawison dans le rôle d'Hamlet ou Marie Seebach qui se produisit dans *Faust*, *Roméo et Juliette* ou *Marie Stuart*. Il entretenait d'ailleurs des relations avec nombre d'entre eux dont la célèbre actrice allemande Charlotte von Hagn. En outre, Liszt a toujours été attiré par la transformation des idées musicales : ses symphonies, son unique sonate et même ses concertos ne ressemblent en rien aux canons du genre. Il cherche davantage à métamorphoser un thème qu'à le développer. Dans ses œuvres d'inspiration littéraire, sa musique n'est souvent rien d'autre qu'un miroir musical des sujets littéraires choisis.

Les cinq mélodrames de Liszt convoquent des textes disparates et ne forment pas un cycle. Ils furent composés de 1858 à 1875. À part une introduction pianistique et quelques blocs de texte isolés, la musique supporte constamment le texte dans les mélodrames de Liszt qui ouvre des voies nouvelles en faisant interagir l'un avec l'autre. La forme est principalement dictée par celle de la poésie. Elle laisse ainsi libre cours à l'invention rapsodique dont il était coutumier, aussi bien comme improvisateur de premier ordre que

comme compositeur ; on songe à ses innombrables paraphrases, couronnées par son cycle de *Rapsodies Hongroises*. S'il reste pure fiction, le tableau imaginaire de Liszt improvisant au piano tout en récitant lui-même ses mélodrames donne une indication sur la façon dont il a peut-être conçu certains d'entre eux. Les sujets sont souvent fantastiques avec chevauchées, revenants, fantômes, quêtes nocturnes, accommodés de tout l'appareil pianistique illustratif qu'il n'eut aucune peine à convoquer.

Composé le 9 octobre 1860, *Le Moine triste* (*Der Traurige Mönch*) fut décrit en ces termes par Liszt¹ : « Vraisemblablement ces pages ne seront pas d'une grande utilité, tant abyssales, désolées et effrayantes résonnent ces dissonances sans tonalité. » L'œuvre ne fut éditée d'ailleurs qu'en 1871 chez Kahnt. De fait, elle doit principalement sa réputation à la singularité du portique pianistique introductif. Constitué d'un crescendo structuré sur la gamme par tons et qui aboutit à un accord de triton et quinte augmentée, il montre avec éclat l'audacieux esprit de Liszt. Cette page est certainement la première à faire une illustration aussi magistrale de cette gamme inusitée dans la musique occidentale en 1860, avant que Debussy ne la fasse sienne. Elle donne le ton

de l'étrangeté de la musique à venir, usant d'un matériau extrêmement concentré, abondant en accords de septièmes diminuées et chromatismes, débouchant sur une tonalité diffuse, propre à illustrer le texte de Nikolaus Lenau (1802-1850). Liszt revint plusieurs fois à cet écrivain, aussi bien dans sa musique instrumentale (*Mephisto walses*), que pour son lied *Die drei Zigeuner*. On ne sait pas si cette pièce, dédiée à Franziska Wagner-Ritter (comédienne, nièce de Wagner), a été jouée du vivant de Liszt.

Helge, le roi fidèle (*Helge's Treue*) est une adaptation d'un lied de Félix Draeseke (1835-1913), compositeur allemand et élève de Liszt. Le texte est celui du comte Moritz von Strachwitz (1822-1847), poète allemand réputé pour ses ballades. Le fait que Liszt mentionna Draeseke dans son testament témoigne de son amitié la plus fidèle. L'original est un lied d'un quart d'heure pour baryton et piano, rien de moins que l'*opus* 1 de Draeseke. Liszt salua d'emblée cette pièce composée en 1859 dans laquelle il vit « la marque d'un compositeur supérieurement doué et débordant de force ». Il avait suggéré une orchestration qui ne fut jamais exécutée. C'est sans doute pour cette raison qu'il la transforma dès 1860 en mélodrame, édité vers 1874. Les thèmes de Draeseke ne manquent effectivement pas de panache et Liszt condensa l'ensemble, en moitié moins de temps. Le résultat illustre d'ailleurs fort bien le temps nécessaire

1 Lettre à Émilie Merian-Genast du 10 octobre 1860.

à la mise en musique d'un texte chanté ou parlé. Liszt dispose la thématique en fonction des enchaînements dramatiques et de leur empreinte psychologique, réservant les épisodes lyriques aux évocations du Walhalla, de la bien-aimée Sigrun et de la chevauchée, tandis que les rythmes pointés et les récitatifs peignent la résignation et la morbidité du héros. Ce mélodrame est dédié à Bogumil Dawison.

Liszt eut un attachement viscéral pour sa patrie la Hongrie. Les preuves sont nombreuses de ses gestes pour de grandes causes nationales, comme d'autres plus discrètes. Les Hongrois le lui rendirent bien, en le proclamant gloire nationale dès son plus jeune âge. Composé en février 1874 à Horpacs où Liszt était l'hôte du comte Imre Széchényi, *L'amour du poète défunt* (*A holt költő szerelme*) met en scène une ballade de l'écrivain hongrois Mór Jókai (1825-1904). La pièce fut créée en mars 1874 à Budapest par la tragédienne Róza Laborfalvy, épouse de Jókai.

Contemporain de Sándor Petőfi (1823-1949), Jókai avait été un de ses proches et ses débuts furent encouragés par cet illustre poète, mort pour la patrie. C'est pour lui rendre hommage qu'il écrivit cette ballade, emblématique de ses œuvres hongroises. Elle est très proche de *La Veuve du honvéd*² écrit par János Arany en 1850 alors que la veuve de Petőfi venait de se remarier. Liszt parsème sa composition de mélodies agrémentées de secondes diminuées ou

augmentées, lui conférant un indéniable goût magyar. Dès le début, le héros chante un très beau thème dont l'incipit de quarte reviendra tel un leitmotiv à chaque fois que son image hante la veuve et son fils. L'équilibre harmonieux entre quelques strophes récitées sans accompagnement et la plénitude des thèmes lyriques en font un des plus expressifs de ses mélodrames³.

Le 10 octobre 1875 Liszt écrivait de la villa d'Este à son égérie, la comtesse Carolyne von Sayn-Wittgenstein qu'il avait achevé *Der blinde Sängler* (*Le Chanteur aveugle*). C'est elle-même — rappelons qu'elle était russe — qui l'avait incité à composer sur ce texte du comte Alexis Tolstoï (1817-1875), parent éloigné de Léon Tolstoï. Le titre original est Слѣпой (*Слепой*), soit *L'Aveugle*. La pièce fut publiée à Saint-Petersbourg en 1877 chez B. Bessel & Co. La sensibilité de Liszt ne pouvait qu'être aiguïsée par un tel sujet : au fond de la

2 *Honvéd* peut se traduire par « gardien de la patrie ».

3 Les manuscrits des cinq mélodrames se trouvent aux Goethe-und Schiller-Archiv à Weimar. Une omission dans la traduction allemande de *A holt költő szerelme* génère une erreur de compréhension chez les interprètes n'ayant pas pris la peine de traduire le texte de l'original hongrois : un vers manque au moment où le nouveau couple convole dans l'oubli du premier mari (... Hát ott az a harmadik ? Et donc le troisième ?). Liszt se servant d'une traduction allemande plus fidèle (la sienne ?), on ne trouve pas ce manque dans le manuscrit de *Des Toten Dichters Liebe*.

forêt russe, un barde est mandé par des boyards partis à la chasse et qui souhaitent divertir leur déjeuner. Mais aveugle, le barde tarde à arriver. Il s'incline et entame un de ses plus beaux chants. À la fin, surpris par le silence qui l'accueille, il est détrompé par la forêt lui annonçant qu'il a chanté seul et en sage philosophe se satisfait de la nature pour unique public. Liszt qui, en 1875, était entré dans les ordres depuis dix ans, avait adopté depuis bien longtemps une attitude très éloignée des succès d'estrade. Il avait d'ailleurs cessé de jouer en public en septembre 1847 pour se consacrer à la création, activité qui n'avait plus pour rivale que son enseignement dispensé gracieusement, générosité partagée par son portefeuille qui demeura ouvert toute son existence.

En janvier 1857 la tragédienne Marie Seebach, invitée d'honneur à l'Altenburg, joue accompagnée par le maître la *Ballade de l'enfant de la lande* de Schumann. Elle en profite pour rappeler à Liszt sa promesse de lui écrire deux mélodrames dont la *Lenore* de Bürger et *La Malédiction du chanteur* d'Uhland. Liszt tint parole avec *Lenore*. L'œuvre aurait été composée en 1858 puis créée et éditée en 1860. La ballade de Gottfried August Bürger (1747-1794) publiée en 1774 avait connu une très large audience aussi bien en pays germaniques que français. Madame de Staël la cite dans *De L'Allemagne* et Nerval en proposa rien moins que huit traductions

(quatre en vers et quatre en prose). Leur lecture est naturellement passionnante mais de nombreuses formulations s'éloignent du sens initial ou sont datées, et le choix de l'une d'entre elles contraint à la fidélité. J'ai donc préféré la liberté d'une nouvelle traduction qui, comme les autres, évolue au fil des interprétations. L'atmosphère fantastique et légendaire du sujet se prête tout naturellement à sa mise en musique, ce que prouvent les nombreuses autres *Lenore* antérieures et postérieures à celle de Liszt. Une première section focalisée sur l'attente plante le décor avec deux motifs, l'un haletant, l'autre plaintif et débouche sur le dialogue de la mère avec sa fille. L'irruption du revenant Wilhelm sur son cheval dirige la ballade vers une progression dramatique par palier : le dialogue entre Lenore et son fiancé mort, soutenu par de simples accords, suivi de trois galops. Chacun est marqué par une gradation de plus en plus rapide et échevelée dans laquelle Liszt superpose texte et musique de façon quasi permanente, en ménageant quelques pauses, notamment avec le refrain :

« Die Toren reiten schnell ! »

Ce mélodrame illustre au mieux un des aspects les plus excitants qui soient pour un interprète avec le *Rollengedicht* — poème de rôles — pratique courante dans la ballade romantique où le récitant doit assumer des dialogues entre différents personnages. *Lenore* aura une riche descendance en France parmi les

romantiques : *La Fiancée du timbalier* de Hugo emprunte au même sujet et une nombreuse iconographie s'en fera écho, dont la célèbre toile d'Ary Scheffer : *Lénore, les morts vont vite*.

Liszt transformera deux mélodrames en pièces pour piano solo : *L'Amour du poète défunt* deviendra *Petőfi Sándor*, sixième des *Portraits historiques hongrois* en 1885, et *L'Aveugle* une pièce pour piano en 1878. Avant-gardiste peu soucieux de l'opinion générale, Liszt considérait sa création comme une mission et les liens qu'il a tissé entre la musique et la littérature furent de ceux-ci : « Si je suis resté à Weimar une douzaine d'années, j'y ai été soutenu par une grande idée : celle du renouvellement de la Musique par son alliance plus intime avec la Poésie⁴. » Quel genre, autre que le mélodrame, pouvait être le mieux à même de porter ce projet ?

On sait moins que Franz Schubert (1797-1828) était familier avec ce genre qu'il utilisa principalement dans ses opéras (*Fierrabras*, *Die Zauberharfe*...). *L'Adieu à la terre* (*Abschied von der Erde*) fut écrit en 1826 pour conclure une représentation privée du poème dramatique d'Adolf von Pratobevera, *Le Faucon*. La brièveté de cette pièce n'enlève rien à sa poésie. Elle peut même être exécutée sans le texte, Schubert ayant composé une sorte de lied sans parole qui se suffit à lui-même.

Robert Schumann (1810-1856), quant à lui, interroge la présence de la voix parlée sur la musique dans la dernière partie de son existence avec la composition en 1848 de *Manfred* d'après Byron. Il n'est pas inutile de rappeler que Liszt assura, comme chef d'orchestre, la création de ce poème dramatique avec musique à Weimar en 1852 (tout comme celle de *Lélio* de Berlioz en 1855) et que Schumann lui en offrit la dédicace.

Il y a quelque chose de troublant à penser que celui qui a porté le lied vers de tels sommets expressifs, termine quasiment sa carrière en la matière avec la voix parlée. Les sujets sont sans doute une piste d'explication, tant ils résonnent d'une façon aiguë, au regard de sa vie privée.

La Belle Hedwig (*Schön Hedwig*), op. 106, date de 1849. C'est une ballade de Friedrich Hebbel (1813-1863), poète que Schumann admirait, dans laquelle un chevalier conduit une jeune fille à l'autel. Une introduction pianistique chevaleresque introduit le récitant en *ré* majeur, suivi d'un motif plus lyrique pour l'entrée de la jeune fille. Le dialogue qui suit alterne tenues d'accords et brèves formules cadentielles pour soutenir le discours poétique. La disposition du texte étant particulièrement imprécise,

4 Franz Liszt and Agnès Street-Klindworth: a correspondence. Lettre 97 du 16 nov. 1860.

tout le centre de la pièce, comme son pendant dans la *Ballade de l'enfant de la lande*, laisse une grande liberté aux interprètes dans la structuration du discours. Schumann semble laisser la parole au poète en l'accompagnant *a minima*. Serait-il craintif devant la femme ici idéalisée ?

Les deux ballades *op. 122, Ballade vom Haideknaben* et *Die Flüchtlinge*, font partie des ultimes compositions de Schumann. La première, toujours sur un texte de Hebbel, *Ballade de l'enfant de la lande*, met en scène un cauchemar d'enfant. Un seul motif chromatique en contrepoint descendant suffit à peindre toute la noirceur du songe enfantin en même temps que la nature inquiétante qui l'entoure. On retrouve au centre de la pièce tenues et cadences qui semblent réclamer une instrumentation, ce dont ne s'est pas privé Tchaïkovski qui a orchestré la pièce en 1874 pour un concert dirigé par Nikolai Rubinstein avec le comédien Ivan V. Samarin. La deuxième ballade, *Les Fugitifs*, de Percy Bysshe Shelley (1792-1822), convoque les anciens démons de Schumann puisqu'elle met en scène un couple amoureux qui fuit par mer l'autorité paternelle. On ne peut qu'y lire une mise en scène de sa propre expérience conjugale dans le douloureux trio qu'il eut à conjurer avec sa future épouse, Clara, et son

inflexible beau-père Friedrich Wieck (1785-1873). Composée dans une période de crise, le 13 juin 1852, alors que Liszt créait *Manfred* à Weimar, la ballade use des procédés propres à illustrer une tempête : septièmes diminuées, trémolos, violentes gammes chromatiques et accents à contretemps. C'est sur cette blessure intérieure restée béante, qu'au soir de son existence Schumann prend congé du fleuron de sa création : le lied.

J'aimerais laisser le mot de la fin à Gérard Condé, fin connaisseur de ce répertoire : « Plus que dans la mélodie, c'est l'interprétation qui va décider de la réussite ou de l'inanité d'un mélodrame. Et cependant rien n'est moins précis que la façon dont il est noté. [] L'interprète du mélodrame doit donc avoir conscience de la force des mots — sens et sonorité — et de ce que peut leur apporter le soutien parfois paradoxal d'une harmonie, découvrir les accents toniques et les accents expressifs de la phrase poétique et de la phrase musicale pour les lier en évitant l'écueil du pléonasmе ; il doit marier le rythme des vers à ceux de l'accompagnement, trouver l'endroit où le piano laisse passer la parole. [] Ainsi l'art du mélodrame est-il hautement artificiel, et cela d'autant plus qu'il doit paraître spontané, comme s'il s'agissait d'une improvisation à peine concertée... Autant dire que les bonnes interprétations sont aussi rares que saisissantes⁵.

5 In *Mélodrames romantiques allemands*. Disque Accord, 1995.

NIKOLAUS LENAU (1802-1850)

Der traurige Mönch

In Schweden steht ein grauer Turm,
Herbergend Eulen, Aare;
Gespielt mit Regen, Blitz und Sturm
Hat er neunhundert Jahre;
Was je von Menschen hauste drin,
Mit Lust und Leid, ist längst dahin.

Der Regen strömt, ein Reiter naht,
Er spornt dem Roß die Flanken.
Verloren hat er seinen Pfad
In Dämmerung, und Gedanken.
Es windet heulend sich im Wind
Der Wald, wie ein gepeitschtes Kind.

Verrufen ist der Turm im Land,
Daß Nachts, bei hellem Lichte,
Ein Geist dort spukt in Mönchsgewand,
Mit traurigem Gesichte;
Und wer dem Mönch ins Aug' gesehen,
Wird traurig und will sterben gehn.

Doch ohne Schreck und Grauen tritt
Ins Turmgewölb der Reiter.
Er führt herein den Rappen mit
Und scherzt zum Rößlein heiter:
„Gelt du, wir nehmens lieber auf
Mit Geistern als mit Wind und Trauf?“

Den Sattel und den nassen Zaum
Entschnallt er seinem Pferde.
Er breitet sich im öden Raum
Den Mantel auf die Erde
Und segnet noch den Aschenrest
Der Hände, die gebaut so fest.

Und wie er schläft, und wie er träumt,
Zur mitternächt'gen Stunde
Weckt ihn sein Pferd, es schnaubt und bäumt,
Hell ist die Turmesrunde.
Die Wand wie angezündet glimmt;
Der Mann sein Herz zusammennimmt.

Weit auf das Roß die Nüstern reißt,
Es bleckt vor Angst die Zähne,
Der Rappe zitternd sieht den Geist
Und sträubt empor die Mähne;
Nun schaut den Geist der Reiter auch
Und kreuzet sich nach altem Brauch.

Der Mönch hat sich vor ihn gestellt,
So klagend still, so schaurig,
Als weine stumm aus ihm die Welt,
So traurig, o wie traurig!
Der Wandrer schaut ihn unverwandt
Und wird von Mitleid übermannt.

Der große und geheime Schmerz,
 Der die Natur durchzittert,
 Den ahnen mag ein blutend Herz,
 Den die Verzweiflung wittert,
 Doch nicht erreicht – der Schmerz erscheint
 Im Aug' des Mönchs, der Reiter weint.

Er ruft: „O sage, was dich kränkt?
 Was dich so tief bewegt?“
 Doch wie der Mönch das Antlitz senkt,
 Die bleichen Lippen reget,
 Das Ungeheure sagen will:
 Ruft er entsetzt: „Sei still! sei still!“

Der Mönch verschwand, der Morgen graut,
 Der Wanderer zieht von hinnen:
 Und fürder spricht er keinen Laut,
 Den Tod nur muß er sinnen.
 Der Rappe rührt kein Futter an,
 Um Roß und Reiter ist's getan.

Und als die Sonn' am Abend sinkt,
 Die Herzen bänger schlagen,
 Der Mönch aus jedem Strauche winkt,
 Und alle Blätter klagen,
 Die ganze Luft ist wund und weh –
 Der Rappe schlendert in den See!

MORITZ VON STRACHWITZ (1822-1847)

Helge's Treue

König Helge fiel im heissen Streit,
 Und mit ihm fiel die geliebte Maid,
 Sie fiel, was mochte sie leben?
 König Helge, der Held, und die Maid Sigrun,
 Sie mussten zu Zwei im Hügel ruhn;
 Sein Hengst, der ruhte daneben.

Allvater sass auf Ida's Feld:
 „Es kommt fürwahr ein gewaltiger Held
 Noch heut' von der Erde herüber,
 Es heult mein Wolf und frisst nicht mehr,
 Und Gjallar's Brücke donnert sehr,
 Als ritt' ich selber darüber.“

König Helge trat in Odin's Palast
 In schwarzem Stahl, ein finsterer Gast,
 Durch die Helden schritt er stumm.
 Er schritt hindurch ohne Gruss und Dank
 Und setzte sich auf die letzte Bank
 Und sah sich gar nicht um.

Aufsprangen die Helden zu Spiel und Kampf,
 Ha! Schildeskrahen und Hufgestampf,
 Wie wogt es stählern und dicht!
 König Helge sass, ihm scholl kein Horn,
 Ihm sauste kein Speer, ihm klirrte kein Sporn;
 König Helge, der focht nicht.

„Wohl ist er hehr, Allvaters Saal,
Der Boden von Gold, das Dach von Stahl;
Und silbern fließt die Luft.
Doch wäre der Himmel noch einmal so licht,
Den ganzen Himmel möcht' ich nicht
Für Sigrun's enge Gruft!“

Her trat mit Augen veilchenblau
Die schwanenbusigste Schildjungfrau,
Wie leuchtete ihr Gesicht!
Sie hielt das Horn, sie trank ihm zu:
„Mein schlanker Held, nun trinke du!“
König Helge, der trank nicht.

„Und liebten mich hundert Jungfrau'n heiss,
Wie die Hirschkuh schlank, wie das Schneehuhn weiss
Ich hübe mein Auge kaum.
Du nimm dein Horn und lass mich nur,
Bist nicht halb so schön als Sigrunur,
Bei Sigrun ist mein Traum!“

So sitzt er da und trotzt und schweigt
Bis die Mitternacht niederblickt schwarzgeäugt,
Dann ist frei der Geister Thun.
Dann flammt sein Aug' und rauscht sein Schwerdt,
Dann gürtet er sein goldroth' Pferd;
Dann geht es zu Sigrun.

Wie wild der Reiter, wie wild der Ritt,
Wie klangvoll hämmert des Hengstes Tritt,
Es geht ja zu Sigrun!
Die Luft zerrinnt, und die Erde birst,
Wenn niederreitet der Nordlandsfürst,
Um bei Sigrun zu ruhn.

Wenn der Morgenwind kühlt des Rosses Schweiss,
Dann reitet er heim, er reitet's nicht heiss,
Sein Ritt, wie traurig und sacht!
Er reitet schweigend durch Wallhall's Thor
Und setzt sich nieder wie zuvor
Und harrt auf Mitternacht.

MÓR JÓKAI (1825-1904)

A holt költő szerelme

Zeng a liget a csalogány dalain :
Mélázza a völgyi tilinkót;
A sziklapatak csókossza szeliden
A rózsafüzért, a habokba leringót;
Langy szellet a bokrot, a méh a virágot
«Hát mink én édenem üdve, világom.

Meg nem csókoljuk-e egymást ?

Hát mink meg nem csókoljuk-e egymást?
En, — és Te, meg Ő : — Háromszivű egység :
Szép hölgyem ölen nevető kicsinyem,
Óh kérlek ! óh kérlek az égre, ne vess még !

Lantom szerelemre felajzva remeg :
Hadd énekelem meg gyermekemet ! —
— Szerelmi dalt a fiamhoz !»

«Hadd zengjek dalt a fiamhoz.
— Nem tudja, mi az még? — Dajka dana!
Majd hogyha megérti, szívébe bevésse
Ah anynyival édesebb ajkad, anya.
Elmondod neki, apja ki volt, hova lett?
Mily boldogul élt, a míg élt, te veled,
Nóm. — Özvegyem tán, mire hull a levél.

Tán özvegyem, a mire hull a levél!
Oh mondsza, felejteti tudsz-e te engem?
— Olcsó a halál, hova engemet hinak.
— Majd meghal-e nálad is árva szerelmem?
„...Óh nem, nem, örökön örökre soha!
Ha téged a sir rabol el, mi oda
Mindketten e sirba leszállunk...”

Olcsó a halál, hova engemet hinak !
A harcz mezején rendet a ki vág,
Nem válogat az, nem hallgat imára,
Nem nézi, ki a tövis és a virág?
Kit fed feledés moha, hol kimulék !
S kit vesz föl a hir ege, csillagul ég ?
Nem hangszere lant a halálnak...

Ám harsonahang, dobogó paripák,
Bószült tömegek vihar-átka—
Vérnász, hol a csókokat osztja a vas,
S a sir hideg férge a mátka, —
Jajszóknak kardala ! Tüzi harang :

— És közbe, ha csend marad, pendül a lant.
S azt mondja : előre, halálba !...

«Már nyugszik a harcz », károgya busán
Lombhagya juharról a holló.
A vér mezején nincs több aratás :
Már mind lekaszáva a tarló...
— Gyászhiernőke harczy mezőnek ! izend meg :
Hol dalnokom? Hol van a hős, a ki zengett ?
Szólj, hol van a férj, a kit ugy szereték ?’

Holló felel : Úgy ketten szereténk őt!
Sok deli hős indula szavára :
— Dus lakomám nekem és fiaimnak...
Én megsíratom ; te ne várjad !
Száz közt legalul fektetten
Alszik. — Gyászoljuk meg a hőst mink ketten.
Én holtig. — Az új nászéjig az özvegy...»

Új nászéjig az özvegyi fátyolt,
Oly lenge lepelt, eltépi a szél. —
A férfi vigaszba’ mi láng, mi varázs van !
S az asszonyi szív, az hajh nem aczél!
— A holtak az álmot ! A szívnek öröm kell!
Nem félt a halott! Szép lepke, te röpkedj,
Majd ha a nászzené tánczra hevít!

Nászzené hangjainál repül a pár :
Uj szerető karján deli asszony ;
A tarka füzér, a menyasszonyi dísz
Leng fürtéiről kigyózza le hoszszan.
S még boldogabb óra, mely eljön a csennel:
Ajkat, szemet édesen elcsuk a szender;

— Csak két szív dobogása beszél...

Hát ott ama harmadik ?

Sírbeli rém. —

Csontfő, koszorús kalpag fővege,
Sírboldi világ fénylik szemürem,
Ott szíve fölött a koronátlan
Országczimer. — Éppen e helyen át van
Löve : Mutatja a felbuzogó vér...

És szól, nem az ajk, hanem a vérző seb:
«Én édenem üdve, világom !
Mint várlak regen epedve lakomba!
Neked és kicsinyemnek vetve az ágyom :
Hármunknak elég. Nem költ ki se zajjal.
Jó hosszú az éj ott, meszsi a hajnal,
Éjfél az idő, jer alunni hivem !

Jer vélem alunni lakomba ! mi szép az !
Zöld bársony a domború [kúp födele].
Átszőve virággal, — arany, hiacint,
Tarka kavicsmozaik belseje.
És bútora, — halld én boldogságom ! —
Legdrágább csont a világon:
Hős fiak csontkoponyája merőn...

«Csontkoponya ! — Te nem « ő » vagy! — Ereszsz el !
Férjem sohasem voltál. — Idegen !
Arczod nem övé. — Nem láttalak én. —
Hagyj nyugtot — eredj sírodba — nekem !
— A rém koponyája nevet : « Hahaha!
Tréfás a világ szörnyen od alá!
Szép asszony, imé igazad van.»

«Sok társam e házban. Együtt mi lakunk.
Nem leltem az arczom ; téved a kéz;
Ám visszamegyek s majd meglelem azt:
A válogatás ott bármi nehéz ;
S majd visszajövök, ha valódi fejem
A sok koponyák sora közt kilelem.»
Szól s eltűnik a siri álom.

És megjelen újra, megtartja az éjfélt:
Elmondja, mit álmodik ember a sírban?
Elmondja, hogy élnek a holtak alatt ?
Rég elfeledtetet : a múltba mi hir van ?
Hajdankori kéjt, — porlepte reményit ;
És zengi szerelmi dalát, ama régit. —
Ő az ! — Csak feje nem. — Az a másé. —

Mind másnak az arca, mit elhoz alantól;
Álarcai száma tömérdek:
Van vén, fiatal, komorabb, szelidebb ;
Kik mind a közös nagy üregbe befértek.
És hija nejét, s szerette fiát,
Nő, gyermek, álmából ijedve, kiált,
« Ó nem ! ne vigy engem el innen! »

És hija a nőt és gyermeket is
Húsz évig a rém szakadatlan,
Sírján a tövis megtépi, ha kél.
És öltönye mind szakadottabb ;
Majd árnya csupán a régi alaknak :
Fénytűnemény, odavetve falakra.
S még egyre susog : «óh jertek oda !»

Ősz asszony lesz a nő, vén ifjú a gyermek :

Élő váz, ki az életet unja;
 Kín látni anyának ! — A szíve beteg,
 A szíve nehéz ; ez a földre levonja;
 « Oh leld igaz arczodat meg valahára !
 Nem rettenéi éjjeli jöttödet, várja,
 Várja sóhajtvá az aszszony, a gyermek.»

S felkölti szerelme hívása az alvót,
 És megjelen éjjeli óra előtt :
 Úgy tündököl arca, merész szeme villan.
 És ajka mosolyg, a miként az előtt.
 Kard s lant kezében. Eldobja magától,
 Más dolga ! Szeretve karolja ma által
 A gyermeket és az anyát.

És elviszi őket messze magával.
 Hol háza fölött szép zöld a földél.
 A rózsabokor rajt összeborul,
 S hullatja virágát hamva fölé...
 Elvitte magával mind, mi övé volt,
 S most kezd csak alunni nyugodtan a rég holt.
 Mig fenn magas égen csillaga ég!

S zeng a csalogánya a tavasz ligetén.
 Költőnk dala sir pásztor furulyából.
 Villámaival csókolja meg egymást
 Két felleg az alkonyi égen — távol.
 — Nem dörg : méh döng a virágon...
 Lenn sűg a halott : «Szűm űdve, világom,
 Csókoljuk örökre mi egymást! »

ALEXIS TOLSTOJ (1817-1875)

Слѣпой

Князь выехал рано средь гридней своих
 В сыр-бор полеванья изведать;
 Гонял он и вепрей, и туров гнедых,
 Но время доспело, звон рога утих,
 Пора отдыхать и обедать.

В логу они свежем под дубом сидят
 И брашна примаются рушать;
 И князь говорит: «Мне отраднó звучат
 Ковши и братины, но песню бы рад
 Я в зелени этой послушать!»

И отрок озвался: «За речкою там
 Убогий мне песенник ведем;
 Он слеп, но горазд ударять по струнам»;
 И князь говорит: «Отыщи его нам,
 Пусть тешит он нас за обедом!»

Ловцы отдохнули, братины допив,
 Сидеть им без дела не любо,
 Поехали дале, про песню забыв,-
 Гусляр между тем на княжой на призыв
 Бредет ко знакомому дубу.

Он шупает посохом корни деревьев,
Плетется один чрез дубраву,
Но в сердце звучит вдохновенный напев,
И дум благодатных уж зреет посев,
Слагается песня на славу.

Пришел он на место: лишь дятел стучит,
Лишь в листьях стрекочет сорока –
Но в сторону ту, где, не видя, он мнит,
Что с гриднями князь в ожиданье сидит,
Старик поклонился глубоко:

«Хвала тебе, княже, за ласку твою,
Бояре и гридни, хвала вам!
Начать песнопенье готов я стою –
О чем же я, старый и бедный, спою
Пред сонмищем сим величавым?

Что в вещем сказалося сердце моим,
То выразить речью возьмусь ли?»
Пождал - и, не слыша ни слова кругом,
Садится на кочку, поросшую мхом,
Персты возлагает на гусли.

И струн переливы в лесу потекли,
И песня в глуши зазвучала...
Все мира явленья вблизи и вдали:
И синее море, и роскошь земли,
И цветных камней начала,

Что в недрах подземия блеск свой таят,
И чудища в море глубоком,
И в темном бору заколдованный клад,

И витязей бой, и сверканье лат -
Все видит духовным он оком.

И подвиги славят минувших он дней,
И все, что достойно, венчает:
И доблесть народов, и правду князей –
И милость могучих он в песне своей
На малых людей призывает.

Привет полоненному шлет он рабу,
Укор градоимцам суровым,
Насилье ж над слабым, с гордыней на лбу,
К позорному он пригвождает столбу
Грозющим пророческим словом.

Обильно растет его мысли зерно,
Как в поле ячмень золотистый;
Проснулось, что в сердце дремало давно –
Что было от лет и от скорбей темно,
Воскресло прекрасно и чисто.

И лик озарен его тем же огнем,
Как в годы борьбы и надежды,
Явилась власть на челе поднятом,
И кажутся царской хламидой на нем
Лохмотья раздранной одежды.

Не пелось ему еще так никогда,
В таком расцветанье богатом
Ещё не сплеталась дум череда –
Но вот уж вечерняя в небе звезда
Зажглась над алым закатом.

К исходу торжественный клонится лад,
И к небу незрящие взоры
Возвел он, и, духом могучим объят,
Он песнь завершил - под перстами звучат
Последние струн переборы.

Но мертвою он тишиной окружен,
Безмолвье пустынного лога
Порой прерывает лишь горлицы стон,
Да слышны сквозь гуслей смолкающий звон
Призывы далекого рога.

На диво ему, что собрание молчит,
Поник головою он думной –
И вот закачались ветви раки,т,
И тихо дубрава ему говорит:
«Ты гой еси, дед неразумный!

Сидишь одинок ты, обманутый дед,
На месте ты пел опустелом!
Допиты братины, окончен обед,
Под дубом души человеческой нет,
Разъехались гости за делом!

Они средь моей, средь зеленой красы
Порскают, свой лов продолжая;
Ты слышишь, как, в след утыкая носы,
По зверю вдали заливаются псы,
Как трубит охота княжая!

Ко сбору ты, старый, прийти опоздал,
Ждать некогда было боярам,
Ты песней награды себе не стяжал,

Ничьих за неё не услышишь похвал,
Трудился, убогий, ты даром!»

«Ты гой еси, гой ты, дубравушка-мать,
Сдается, ты правду сказала!
Я пел одинок, но тужить и роптать
Мне, старому, было б грешно и нестать -
Наград мое сердце не ждало!

Воистину, если б очей моих ночь
Безлюдья от них и не скрыла,
Я песни б не мог и тогда перемочь,
Не мог от себя отогнать бы я прочь,
Что душу мою охватило!

Пусть по следу псы, заливаясь, бегут,
Пусть ловлею князь доволен!
Убогому петь не тяжелый был труд,
А песня ему не в хвалу и не в суд,
Зане он над нею не волен!

Она, как река в половодье, сильна,
Как росная ночь, благотворна,
Тепла, как душистая в мае весна,
Как солнце приветна, как буря грозна,
Как лютая смерть не оборна!

Охваченный ею не может молчать,
Он раб ему чуждого духа,
Вожглась ему в грудь вдохновенья печать,
Неволей иль волей он должен вещать,
Что слышит подвластное ухо!

Не ведает горный источник, когда
 Потоком он в степи стремится,
 И бьет и кипит его, пенясь, вода,
 Придут ли к нему пастухи и стада
 Струями его освежиться!

Я мнил: эти гусли для князя звучат,
 Но песня, по мере как пелась,
 Невидимо свой расширяла охват,
 И вольный лился без различия лад
 Для всех, кому слушать хотелось!

И кто меня слушал, привет мой тому!
 Земле-государыне слава!
 Ручью, что ко слову журчал моему!
 Вам, звездам, мерцавшим сквозь синюю тьму!
 Тебе, мать сырая дубрава!

И тем, кто не слушал, мой также привет!
 Дай бог полевать им не даром!
 Дай князю без горя прожить много лет,
 Простому народу без нужды и бед,
 Без скорби великим боярам!»

GOTTFRIED AUGUST BÜRGER (1747-1794)

Lenore

Lenore fuhr um Morgenrot
 Empor aus schweren Träumen:
 „Bist untreu, Wilhelm, oder tot?
 Wie lange willst du säumen?“
 Er war mit König Friedrichs Macht
 Gezogen in die Prager Schlacht
 Und hatte nicht geschrieben,
 Ob er gesund geblieben.

Der König und die Kaiserin,
 Des langen Haders müde,
 Erweichten ihren harten Sinn
 Und machten endlich Friede;
 Und jedes Heer, mit Sing und Sang,

Mit Paukenschlag und Kling und Klang,
 Geschmückt mit grünen Reisern,
 Zog heim zu seinen Häusern.

Und überall, allüberall,
 Auf Wegen und auf Stegen,
 Zog Alt und Jung dem Jubelschall
 Der Kommenden entgegen.
 „Gottlob!“ rief Kind und Gattin laut,
 „Willkommen!“ manche frohe Braut.
 Ach! aber für Lenoren
 War Gruß und Kuß verloren.

Sie frug den Zug wohl auf und ab,

Und frug nach allen Namen;
 Doch keiner war, der Kundschaft gab,
 Von allen, so da kamen.
 Als nun das Heer vorüber war,
 Zerraupte sie ihr Rabenhaar,
 Und warf sich hin zur Erde
 Mit wütiger Gebärde.

Die Mutter lief wohl hin zu ihr!
 „Ach, daß sich Gott erbarme!
 Du trautes Kind, was ist mit dir?“
 Und schloß sie in die Arme.
 „O Mutter, Mutter! hin ist hin!
 Nun fahre Welt und alles hin!
 Bei Gott ist kein Erbarmen.
 O weh, o weh mir Armen!“

„Hilf, Gott, hilf! Sieh uns gnädig an!
 Kind, bet' ein Vaterunser!
 Was Gott tut, das ist wohlgetan.
 Gott, Gott erbarmt sich unser!“
 „O Mutter, Mutter! Eitler Wahn!
 Gott hat an mir nicht wohl getan!
 Was half, was half mein Beten?
 Nun ist's nicht mehr vonnöten.“

„Hilf, Gott, hilf! Wer den Vater kennt,
 Der weiß, er hilft den Kindern.
 Das hochgelobte Sakrament
 Wird deinen Jammer lindern.“
 „O Mutter, Mutter! was mich brennt,
 Das lindert mir kein Sakrament!
 Kein Sakrament kann Leben

Den Toten wiedergeben.“

„Hör', Kind! Wie, wenn der falsche Mann
 Im fernen Ungarlande
 Sich seines Glaubens abgetan,
 Zum neuen Ehebande?
 Laß fahren, Kind, sein Herz dahin!
 Er hat es nimmermehr Gewinn!
 Wann Seel' und Leib sich trennen,
 Wird ihn sein Meined brennen.“ –

„O Mutter, Mutter! Hin ist hin!
 Verloren ist verloren!
 Der Tod, der Tod ist mein Gewinn!
 O wär' ich nie geboren!
 Lisch aus, mein Licht, auf ewig aus!
 Stirb hin, stirb hin in Nacht und Graus!
 Bei Gott ist kein Erbarmen!
 O weh, o weh mir Armen!“

„Hilf, Gott, hilf! Geh nicht ins Gericht
 Mit deinem armen Kinde!
 Sie weiß nicht, was die Zunge spricht.
 Behalt' ihr nicht die Sünde!
 Ach! Kind, vergiß dein irdisch Leid,
 Und denk' an Gott und Seligkeit!
 So wird doch deiner Seelen
 Der Bräutigam nicht fehlen!“

„O Mutter! Was ist Seligkeit?
 O Mutter! Was ist Hölle?
 Bei ihm, bei ihm ist Seligkeit,
 Und ohne Wilhelm Hölle!

Lisch aus, mein Licht, auf ewig aus!
 Stirb hin, stirb hin in Nacht und Graus!
 Ohn' ihn mag ich auf Erden,
 Mag dort nicht selig werden.“

So wütete Verzweiflung
 Ihr in Gehirn und Adern.
 Sie fuhr mit Gottes Vorsehung
 Vermessen fort zu hadern,
 Zerschlug den Busen und zerrang
 Die Hand bis Sonnenuntergang,
 Bis auf am Himmelsbogen
 Die goldnen Sterne zogen.

Und außen, horch! gings trapp trapp trapp,
 Als wie von Rosseshufen;
 Und klirrend stieg ein Ritter ab
 An des Geländers Stufen;
 Und horch! Und horch! den Pfortenring
 Ganz lose, leise, klinglingling!
 Dann kamen durch die Pforte
 Vernehmlich diese Worte:

„Holla, holla! Tu auf, mein Kind!
 Schläfst, Liebchen, oder wachst du?
 Wie bist noch gegen mich gesinnt?
 Und weinst oder lachst du?“–
 „Ach, Wilhelm, du? So spät bei Nacht?
 Geweinet hab' ich und gewacht;
 Ach, großes Leid erlitten!
 Wo kommst du hergeritten?“–

„Wir satteln nur um Mitternacht.

Weit ritt ich her von Böhmen.
 Ich habe spät mich aufgemacht
 Und will dich mit mir nehmen.“–
 „Ach, Wilhelm, erst herein geschwind!
 Den Hagedorn durchsaust der Wind,
 Herein, in meinen Armen,
 Herzliebster, zu erwärmen!“ –

„Laß sausen durch den Hagedorn,
 Laß sausen, Kind, laß sausen!
 Der Rappe scharrt, es klirrt der Sporn.
 Ich darf allhier nicht hausen.
 Komm, schürze, spring' und schwinde dich
 Auf meinen Rappen hinter mich!
 Muß heut noch hundert Meilen
 Mit dir ins Brautbett eilen.“–

„Ach, wolltest hundert Meilen noch
 Mich heut ins Brautbett tragen?
 Und horch! es brummt die Glocke noch,
 Die elf schon angeschlagen.“–
 „Sieh hin, sieh her! der Mond scheint hell.
 Wir und die Toten reiten schnell.
 Ich bringe dich, zur Wette,
 Noch heut ins Hochzeitbette.“–

„Sag' an, wo ist dein Kämmerlein,
 Wo? Wie dein Hochzeitbettchen?“–
 „Weit, weit von hier! ... Still, kühl und klein! ...
 Sechs Bretter und zwei Brettchen!“–
 „Hats Raum für mich?“– „Für dich und mich!
 Komm, schürze, spring und schwinde dich!
 Die Hochzeitgäste hoffen;

Die Kammer steht uns offen.“–

Schön Liebchen schürzte, sprang und schwang
Sich auf das Roß behende;
Wohl um den trauten Reiter slang
Sie ihre Lilienhände;
Und hurre hurre, hop hop hop!
Gings fort in sausendem Galopp,
Daß Roß und Reiter schnoben
Und Kies und Funken stoben.

Zur rechten und zur linken Hand,
Vorbei vor ihren Blicken,
Wie flogen Anger, Heid' und Land!
Wie donnerten die Brücken!–
„Graut Liebchen auch? Der Mond scheint hell!
Hurrah! die Toten reiten schnell!
Graut Liebchen auch vor Toten?“–
„Ach nein! – Doch laß die Toten!“–

Was klang dort für Gesang und Klang!
Was flatterten die Raben?
Horch, Glockenklang! Horch, Totensang:
„Laßt uns den Leib begraben!“
Und näher zog ein Leichenzug,
Der Sarg und Totenbahre trug.
Das Lied war zu vergleichen
Dem Unkenruf in Teichen.

„Nach Mitternacht begrabt den Leib,
Mit Klang und Sang und Klage!
Jetzt führ' ich heim mein junges Weib,
Mit, mit zum Brautgelage!

Komm, Küster, hier! Komm mit dem Chor,
Und gurgle mir das Brautlied vor!
Komm, Pfaff! und sprich der Segen,
Eh' wir zu Bett uns legen.“–

Still Klang und Sang... Die Bahre schwand...
Gehorsam seinem Rufen,
Kams, hurre, hurre, nachgerannt,
Hart hinter's Rappen Hufen.
Und immer weiter, hop hop hop!
Gings fort in sausendem Galopp,
Das Roß und Reiter schnoben
Und Kies und Funken stoben.

Wie flogen rechts, wie flogen links
Gebirge, Bäum' und Hecken!
Wie flogen links und rechts, und links
Die Dörfer, Städt' und Flecken!–
„Graut Liebchen auch?– Der Mond scheint hell,
Hurrah! die Toten reiten schnell.
Graut Liebchen auch vor Toten?“–
„Ach! Laß sie ruhn, die Toten!“–

Sieh da! sieh da! Am Hochgericht
Tanz um des Rades Spindel,
Halb sichtbarlich, bei Mondenlicht,
Ein luftiges Gesindel.–
„Sasa! Gesindel, hier! Komm hier!
Gesindel, komm und folge mir!
Tanz uns den Hochzeitreigen,
Wann wir zu Bette steigen!“–

Und das Gesindel, husch, husch, husch!
 Kam hinten nachgeprasselt,
 Wie Wirbelwind am Haselbusch
 Durch dürre Blätter rasselt.
 Und weiter, weiter, hop, hop, hop,
 Gings fort in sausendem Galopp,
 Daß Roß und Reiter schnoben
 Und Kies und Funken stoben.–

Wie flog, was rund der Mond beschien,
 Wie flog es in die Ferne!
 Wie flogen oben über hin
 Der Himmel und die Sterne!–
 „Graut Liebchen auch?– Der Mond scheint hell!
 Hurrah! die Toten reiten schnell!
 Graut Liebchen auch vor Toten?“
 „O weh! Laß ruhn die Toten!“

„Rapp! Rapp! Mich dünkt, der Hahn schon ruft,
 Bald wird der Sand verrinnen.–
 Rapp! Rapp! Ich wittre Morgenluft –
 Rapp! Tummle dich von hinnen! –
 Vollbracht, vollbracht ist unser Lauf!
 Das Hochzeitbette tut sich auf!
 Die Toten reiten schnelle!
 Wir sind, wir sind zur Stelle!“

Rasch auf ein eisern Gittertor
 Gings mit verhängtem Zügel,
 Mit schwanker Gerr' ein Schlag davor
 Zerprengte Tor und Riegel.
 Die Flügel flogen klirrend auf,
 Und über Gräber ging der Lauf.

Es blinkten Leichensteine
 Rund um im Mondenscheine.

Ha sieh! Ha sieh! im Augenblick,
 Huhu! ein gräßlich Wunder!
 Des Reiters Koller, Stück für Stück,
 Fiel ab, wie mürber Zunder.
 Zum Schädel, ohne Zopf und Schopf,
 Zum nackten Schädel ward sein Kopf,
 Sein Körper zum Gerippe
 Mit Stundenglas und Hippe.

Hoch bäumte sich, wild schnob der Rapp
 Und sprühte Feuerfunken;
 Und hui! wars unter ihr hinab
 Verschwunden und versunken.
 Geheul, Geheul aus hoher Luft,
 Gewinsel kam aus tiefer Gruft.
 Lenorens Herz, mit Beben,
 Rang zwischen Tod und Leben.

Nun tanzten wohl bei Mondenglanz
 Rundum herum im Kreise
 Die Geister einen Kettentanz
 Und heulten diese Weise:
 „Geduld! Geduld! Wenns Herz auch bricht!
 Mitt Gott im Himmel hadre nicht!
 Des Leibes bist du ledig,
 Gott sei der Seele gnädig!“

ADOLF VON PRATOBEVERA (1806-1875)

Abschied von der Erde

FRAGMENT AUS DEM GEDICHTE *DER FALKE*.

Leb' wohl, du schöne Erde!
Kann dich erst jetzt versteh'n,
Wo Freude und wo Kummer
An uns vorüber weh'n.

Leb' wohl, du Meister Kummer!
Dank dir mit nassem Blick!
Mit mir nehm' ich die Freude,
Dich lass' ich hier zurück.

Sei nur ein milder Lehrer,
Führ' alle hin zu Gott,
Zeig' in den trübsten Nächten
Ein Streiflein Morgenrot!

Lasse sie Liebe ahnen,
So danken sie dir noch,
Der früher und der später,
Sie danken weinend doch.

Dann glänzt das Leben heiter,
Mild lächelt jeder Schmerz,
Die Freude hält umfängen
Das ruh'ge, klare Herz.

Adieu au monde

FRAGMENT DE LA POÉSIE *LE FAUCON*

Adieu, belle Terre !
Maintenant que joies et peines
Ont passé sur nous,
Je te comprends enfin.

Adieu, Maître Chagrin !
Je te salue ému !
J'emporte la joie,
Toi, je te laisse ici.

Sois un maître clément,
Conduis-les tous à Dieu,
Et dans les nuits troublées
Montre un rayon d'aurore !

Fais-leur pressentir l'amour,
Tôt ou tard,
Ils te remercieront,
En pleurant.

Alors la vie est plus légère,
Chaque douleur sourit,
Et la joie étreint
Les cœurs calmes et limpides.

FRIEDRICH HEBBEL (1813-1863)

Schön Hedwig

Im Kreise der Vasallen sitzt
Der Ritter, jung und kühn;
Sein dunkles Feuerauge blitzt,
Als wollt' er ziehn zum Kampfe,
Und seine Wangen glüh'n.

Ein zartes Mägdlein tritt heran
Und füllt ihm den Pokal.
Zurück mit Sitten tritt sie dann;
Da fällt auf ihre Stirne
Der klarste Morgenstrahl.

Der Ritter aber faßt sie schnell
Bei ihrer weißen Hand.
Ihr blaues Auge, frisch und hell,
Sie schlägt es erst zu Boden,
Dann hebt sie's unverwandt.

„Schön Hedwig, die du vor mir stehst,
Drei Dinge sag' mir frei:
Woher du kommst, wohin du gehst,
Warum du stets mir folgest;
Das sind der Dinge drei!“

„Woher ich komm'? Ich komm' von Gott,
So hat man mir gesagt,
Als ich, verfolgt von Hohn und Spott,
Nach Vater und nach Mutter

Mit Tränen einst gefragt.

Wohin ich geh? Nichts treibt mich fort,
Die Welt ist gar zu weit.
Was tauscht' ich eitel Ort um Ort?
Sie ist ja allenthalben
Voll Lust und Herrlichkeit.

Warum ich folg', wohin du winkst?
Ei, sprich, wie könnt' ich ruh'n?
Ich schenk' den Wein dir, den du trinkst,
Ich bat dich drum auf Knien
Und möcht' es ewig thun!“

„So frage ich, du blondes Kind,
Noch um ein Viertes dich;
Dies letzte sag' mir an geschwind,
Dann frag' ich dich nichts weiter,
Sag', Mägdlein, liebst du mich?“

Im Anfang steht sie starr und stumm,
Dann schaut sie langsam sich
Im Kreis der ersten Gäste um,
Und faltet ihre Hände
Und spricht: „Ich liebe dich!

Nun aber weiß ich auch, wohin
Ich gehen muß von hier;

Wohl ist's mir klar in meinem Sinn:
Nachdem ich dies gestanden,
Ziemt nur der Schleier mir!“

„Und wenn du sagst, du kommst von Gott,
So fühl' ich, das ist wahr.
Drum führ' ich auch, trotz Hohn und Spott,
Als seine liebste Tochter

Noch heut dich zum Altar.

Ihr edlen Herr'n, ich lud verblümt
Zu einem Fest euch ein;
Ihr Ritter, stolz und hochgerühmt,
So folgt mir zur Kapelle,
Es soll mein schönstes sein!“

FRIEDRICH HEBBEL (1813-1863)

Ballade vom Haideknaben

Der Knabe träumt, man schicke ihn fort
Mit dreißig Thalern zum Haide-Ort,
Er ward drum erschlagen am Wege
Und war doch nicht langsam und träge.

Noch liegt er im Angstschweiß, da rüttelt ihn
Sein Meister und heißt ihm, sich anzuzieh'n
Und legt ihm das Geld auf die Decke
Und fragt ihm, warum er erschrecke.

»Ach Meister, mein Meister, sie schlagen mich todt,
Die Sonne, sie ist ja wie Blut so roth!«
»Sie ist es für dich nicht alleine,
Drum schnell, sonst mach' ich dir Beine!«

»Ach Meister, mein Meister, so sprachst du schon,
Das war das Gesicht, der Blick, der Ton,

Gleich greifst du « — zum Stock, will er sagen,
Er sagt's nicht, er wird schon geschlagen.

»Ach Meister, mein Meister, ich geh, ich geh,
Bring' meiner Mutter das letzte Ade!
Und sucht sie nach allen vier Winden,
Am Weidenbaum bin ich zu finden!«

Hinaus aus der Stadt! Und da dehnt sie sich,
Die Haide, nebelnd, gespenstiglich.
Die Winde darüber sausend,
»Ach, wär' hier ein Schritt, wie tausend!«

Und Alles so still, und Alles so stumm,
Man sieht sich umsonst nach Lebendigen um,
Nur hungrige Vögel schießen
Aus Wolken, um Würmer zu speisen.

Er kommt an's einsame Hirtenhaus,
Der alte Hirt schaut eben heraus,
Des Knaben Angst ist gestiegen,
Am Wege bleibt er noch liegen.

»Ach Hirte, du bist ja von frommer Art,
Vier gute Groschen hab' ich erspart,
Gib deinen Knecht mir zur Seite,
Daß er zum Dorf mich begleite!

Ich will sie ihm geben, er trinke dafür
Am nächsten Sonntag ein gutes Bier,
Dies Geld hier, ich trag' es mit Beben,
Man nahm mir im Traum drum das Leben!«

Der Hirt, der winkte dem langen Knecht,
Er schnitt sich eben den Stecken zurecht,
Jetzt trat er hervor — wie graute
Dem Knaben, als er ihn schaute!

»Ach Meister Hirte, ach nein, ach nein,
Es ist doch besser, ich geh' allein!«
Der Lange spricht grinsend zum Alten:
Er will die vier Groschen behalten.

»Da sind die vier Groschen!« Er wirft sie hin
Und eilt hinweg mit verstörtem Sinn.
Schon kann er die Weide erblicken,
Da klopft ihn der Knecht in den Rücken.

»Du hältst es nicht aus, du gehst zu geschwind,
Ei, Eile mit Weile, du bist ja noch Kind,
Auch muß das Geld dich beschweren,

Wer kann dir das Ausruh'n verwehren!

Komm', setz' dich unter den Weidenbaum
Und dort erzähl' mir den häßlichen Traum,
Ich träumte — Gott soll mich verdammen,
Triffst's nicht mit deinem zusammen!«

Er faßt den Knaben wohl bei der Hand,
Der leistet auch nimmermehr Widerstand,
Die Blätter flüstern so schaurig,
Das Wasserlein rieselt so traurig!

Nun sprich, du träumtest — »Es kam ein Mann«
« War ich das? Sieh mich doch näher an,
Ich denke, du hast mich gesehen!
Nun weiter, wie ist es geschehen? »

»Er zog ein Messer!« — War das, wie dies? —
»Ach ja, ach ja!« — Er zog's? — »Und stieß«
Er stieß dir's wohl so durch die Kehle?
Was hilft es auch, daß ich dich quäle!

Und fragt Ihr, wie's weiter gekommen sei?
So fragt zwei Vögel, sie saßen dabei.
Der Rabe verweilte gar heiter,
Die Taube konnte nicht weiter!

Der Rabe erzählt, was der Böse noch that,
Und auch, wie's der Henker gerochen hat,
Die Taube erzählt, wie der Knabe
Geweint und gebetet habe.

 PERCY BYSSHE SHELLEY (1792-1822)

The fugitives

(IN POSTHUMOUS POEMS, 1824)

I

The waters are flashing,
 The white hail is dashing,
 The lightnings are glancing,
 The hoar-spray is dancing—
 Away!

The whirlwind is rolling,
 The thunder is tolling,
 The forest is swinging,
 The minster bells ringing—
 Come away!

The Earth is like Ocean,
 Wreck-strewn and in motion:
 Bird, beast, man and worm
 Have crept out of the storm—
 Come away!

II

'Our boat has one sail,
 And the helmsman is pale;—
 A bold pilot I trow,
 Who should follow us now,'—
 Shouted he—

And she cried: 'Ply the oar!
 Put off gaily from shore!'—
 As she spoke, bolts of death
 Mixed with hail, specked their path
 O'er the sea.

And from isle, tower and rock,
 The blue beacon-cloud broke,
 And though dumb in the blast,
 The red cannon flashed fast
 From the lee.

III

And 'Fear'st thou?' and 'Fear'st
 thou?'
 And 'Seest thou?' and 'Hear'st
 thou?'
 And 'Drive we not free
 O'er the terrible sea,
 I and thou?'

One boat-cloak did cover
 The loved and the lover—
 Their blood beats one measure,
 They murmur proud pleasure
 Soft and low;—

While around the lashed Ocean,
 Like mountains in motion,
 Is withdrawn and uplifted,
 Sunk, shattered and shifted
 To and fro.

IV

In the court of the fortress
 Beside the pale portress.
 Like a bloodhound well beaten
 The bridegroom stands, eaten
 By shame;

On the topmost watch-turret,
 As a death-boding spirit,
 Stands the gray tyrant father,
 To his voice the mad weather
 Seems tame;

And with curses as wild
 As e'er clung to child,
 He devotes to the blast,
 The best, loveliest and last
 Of his name!



VINCENT FIGURI

Grâce à sa double formation de musicien et de comédien, Vincent Figuri s'est imposé dans les rôles de récitant avec la musique. Il fait des études de piano et de musique de chambre au CNR de Grenoble où il obtient un premier prix, puis travaille avec Éliane Richepin qui voit en lui un pianiste « très musicien, doué d'une vive sensibilité ». Parallèlement, il accomplit un cursus théâtral au cours Florent et à l'Université de Berkeley en Californie ainsi que des études de chant avec Suzanne Sarroca et d'écriture avec Isabelle Duha.

Après des débuts comme pianiste et quelques incursions au théâtre — le prince dans *Le Nouveau Menoza* de Lenz, le fou dans le *Journal d'un fou* de Gogol, Aperghis... — il découvre le mélodrame musical qu'il explore maintenant depuis 25 ans. Son tempérament de comédien et sa formation de musicien le conduisent à jeter un regard radicalement nouveau sur ce répertoire où le théâtre côtoie la musique. Il renouvelle totalement l'approche de classiques comme *L'Histoire du soldat* de Stravinski ou *L'Histoire de Babar* de Poulenc qu'il « transforme en brillant one man show dans lequel il récite, chante, joue et danse ». Il révèle ainsi des chefs-d'œuvre oubliés de Mozart, Liszt, Sibelius, Schumann, Martinů... découverts dans les bibliothèques européennes et qu'il remet au goût du

jour par un travail de musicologue et de traduction, où la voix parlée est autant celle du comédien que du musicien.

Aimant rapprocher les œuvres musicales de leurs sources, il crée des spectacles originaux : *L'Apocalypse* sur le *Quatuor pour la Fin du Temps* de Messiaen au Festival d'Annecy (avec l'approbation d'Yvonne Loriod), Victor Hugo pour son bicentenaire avec Daniel Berthet au piano, la version originale du *Bûcher d'hiver* de Prokofiev avec l'orchestre Symphonia Medica dirigé par Nathalie Borgel ou les poèmes symphoniques de Dvorak accompagnés des textes qui les ont inspirés avec l'Orchestre de Paris. Il suscite des commandes auprès de compositeurs (Noël Lee, Krystof Maratka) et compte à son actif plus de 39 créations françaises et mondiales, jouées ou enregistrées en neuf langues.

Son travail séduit de nombreux publics dans des lieux comme la Salle Pleyel, la Salle Gaveau, le Festival International de Prague, Présences Radio France, Pablo Casals de Prades, Auvers-sur-Oise, Consonances à Saint-Nazaire, Amadeus de Genève, Art Sacré d'Antibes... où ses collaborations avec le Czech Philharmonic, l'Orchestre de Paris, Marek Janowski, Jiří Bělohlávek, Michel Dalberto, Mickaël Rudy, les ensembles Carpe Diem et Calliopée, Isabelle

Moretti, les quatuors Ysaÿe, Voce et Varèse ont été saluées par la critique qui le compare à Gérard Philipe. Infatigable découvreur, Vincent Figuri a été producteur sur France Musique (*Un Été à la campagne*, série consacrée aux compositeurs français méconnus), *Mémoire retrouvée*, *Magazine de 7h à 9h*), où ses émissions ont reçu un excellent accueil dans la presse nationale.

Désireux d'élargir l'audience de la musique classique, il a été médiateur avec l'Orchestre National de France,

et l'Orchestre National d'Île de France, en compagnie d'Hélène Grimaud, Nemanja Radulović, Paavo Järvi, David Zinmann...

Agrégé de musicologie, titulaire de deux masters en Sorbonne (littérature comparée/administration des entreprises culturelles), Vincent Figuri a publié un recueil poétique intitulé *L'Offrande poétique* aux éditions LGR. Il enregistre pour Salamandre où ses interprétations ont reçu **** *Classica*, 5 *Diapasons*, *ffff* *Un évènement Télérama*.

PASCAL AMOYEL

Victoire de la Musique en 2005 dans la catégorie « Révélation Soliste Instrumental de l'année », Pascal Amoyel est récompensé en 2010 par un Grand Prix du Disque à Varsovie par la prestigieuse Société Chopin pour son intégrale des Nocturnes de Chopin aux côtés de Martha Argerich et de Nelson Freire.

A 10 ans, lorsqu'il débute ses études de piano à l'Ecole Normale de Musique de Paris (classe de Marc André), il est vite remarqué par Georges Cziffra qu'il suit en France et en Hongrie. A 17 ans, après un baccalauréat scientifique, il décide de se consacrer entièrement à

la musique. Parallèlement à ses études il se produit en improvisant dans les cabarets de Montmartre. Il obtient une Licence de concert à l'Ecole Normale de Paris, les Premiers Prix de Piano et de Musique de chambre au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris (classe de Jacques Rouvier et Pascal Devoyon), devient Lauréat des Fondations Menuhin et Cziffra, puis remporte le Premier Prix au Concours International des Jeunes Pianistes de Paris. Il reçoit également les conseils de Daniel Blumenthal, Aldo Ciccolini, Lazar Berman, Maria

Curcio, Véra Gornostaeva, Dominique Merlet, Dériré N'Kaoua, Jacqueline Landowski, Lev Naoumov.

C'est le début d'une carrière internationale qui le conduit à se produire sur les plus grandes scènes : Philharmonie de Berlin, Muziekgebouw d'Amsterdam, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, Cité de la Musique et Salle Pleyel à Paris, Etats-Unis, Canada, Russie, Chine, Corée...

Compositeur, Pascal Amoyel est Lauréat de la Fondation d'Entreprise Banque Populaire. Il est notamment l'auteur du cycle *Job, ou Dieu dans la tourmente* et de *Lettre à la femme aimée au sujet de la mort* (sur des poèmes de Jean-Pierre Siméon).

Il s'investit aussi dans la création de nouvelles formes de concert: son spectacle *Block 15, ou la musique en résistance* (mise en scène Jean Piat) avec la violoncelliste Emmanuelle Bertrand - avec laquelle il forme un duo depuis plus de 20 ans - a été qualifié « de recherche très pure et touchante » par le metteur en scène Peter Brook et a fait l'objet d'une adaptation pour France Télévisions. Il a également écrit et créé les seuls en scène *Le pianiste aux 50 doigts ou l'incroyable destinée de György Cziffra*, *Le jour où j'ai rencontré Franz Liszt*, et *Looking for Beethoven* (mises en scène Christian Fromont) qui ont été joués à guichets fermés au festival d'Avignon et durant plusieurs mois au Théâtre Le Ranelagh à Paris, ainsi que le spectacle familial *Une petite histoire de la grande musique*.

Professeur de piano et d'improvisation au CRR de Rueil-Malmaison, il a créé le Juniors Festival dont les enfants sont les acteurs, y compris ceux porteurs de handicaps. Il dirige le festival Notes d'automne qu'il a créé, et est le commanditaire de plus d'une cinquantaine de créations.

Il est l'auteur de l'ouvrage *Si la musique t'était contée* (bleu nuit), et a produit une série d'émissions sur France Culture intitulée « Une histoire de la musique ».

Premier Grand Prix Arts-Deux Magots récompensant « un musicien aux qualités d'ouverture et de générosité », Prix Jean-Pierre Bloch de la Licra pour « le rapport aux droits de l'homme dans son oeuvre », Médaille d'Or du rayonnement culturel de la Renaissance française, il est le parrain de l'association APTE, qui dispense des cours de musique à des enfants autistes.

Il a été élevé aux grades de Chevalier dans l'Ordre des Arts et des Lettres, et de Chevalier dans l'Ordre des Palmes Académiques.

Crédits photographiques

Couverture recto/verso :

Manuel Gouthière

Livret :

Portrait de Liszt enfant, Jean Vignaud

©Nîmes, Musée des Beaux-Arts, Inv. IP 186.

Avec l'aimable autorisation du Musée de Nîmes

Franz Liszt, *Des toten Dichters Liebe*, manuscrit de la 1ère page.

Archives Goethe et Schiller

Photo de Pascal Amoyel et Vincent Figuri : Manuel Gouthière

Jaquette :

Billet de banque fantaisie à l'effigie de Liszt.

Banco de Kamberra. (Tous droits réservés).

Rondelle :

Pièce commémorative à l'effigie de Franz Liszt, pour le cinquantième de sa mort.

Cours légal du 10 Août 1936 au 31 Janvier 1942.

2 pengő, 1936, avers. Graveur Lajos Berán.

(Tous droits réservés).

Création graphique :

Sébastien Marsac

Tout droit du producteur phonographique et du propriétaire de l'œuvre enregistrée réservés. Sauf autorisation, la duplication, la location, le prêt, l'utilisation de ce disque pour exécution publique et radiodiffusion sont interdits.



SALAMANDRE

Il était une fois...

PROKOFIEV : *Le Bûcher d'hiver, Winter Bonfire*



Orchestre Symphonique de la Saison Russe, Andreï Tchistiakov, Vincent Figuri

SAL 600

DVOŘÁK : *La Sorcière de midi, Polednice, The Noon Witch*

Philharmonie Tchèque, Jiří Bělohlávek, Eva Cendors, Vincent Figuri

SAL 601

DVOŘÁK : *La Sorcière de midi, die Mittagshexe, La Strega del meriggio*

Philharmonie Tchèque, Jiří Bělohlávek, Vincent Figuri

SAL 602

première mondiale...

MARTINŮ : *Prague, Paris, New-York*



avec l'Ensemble Calliopée, Soňa Červená, Romain Leleu et Vincent Figuri

SAL 001

ALFRED BRUNEAU : *La Nuit de Mai*



avec Cyrille Dubois, Jeff Cohen, Marie Norman, Jens McManama,
Quatuor Varèse, Quatuor Anches Hantées et Vincent Figuri

SAL 002

JACQUES DE LA PRESLE : *L'Œuvre pour piano*



avec Lorène de Ratuld, Valérie Condoluci et Vincent Figuri

SAL 003

JEAN SIBELIUS : *Sagas*



avec Vincent Figuri et l'Ensemble Calliopée

SAL 004