

schubertiade
JULIAN PRÉGARDIEN

MARC HANTAÏ PHILIPPE PIERLOT XAVIER DIAZ-LATORRE

MYR018 eBooklet

schubertiade

- 1 „Die Szene ist ein Bild“ (Peter Härtling)* 1:16
- 2 Der Wanderer D 489 Op. 4 Nr. 1 † 4:21
- 3 Klage an das Volk (Franz Schubert) 0:42
- 4 Morgenlied D 685 Op. 4 Nr. 2 + 4:46
- 5 Tänze Nr. 1 & 5 aus D 365 Op. 9 † 1:13
- 6 Schäfers Klagelied D 121 Op. 3 Nr. 1 + 3:02
- 7 Heidenröslein D 257 Op. 3 Nr. 3 + 1:49
- 8 20. August 1815 (Michael Stegemann)** 1:27
- 9 Wanderers Nachtlied D 224 Op. 4 Nr. 3 + 1:15
- Notturmo Op. 21** (Wenzel Matiegka)
- 10 Lento e patetico 5:27
- 11 Zingara 3:07
- 12 Auf dem Strom D 943 Op. posthum 119 ‡ 8:44
- 13 Sehnsucht D 516 Op. 8 Nr. 2 + 3:31
- 14 Nachtviolen Op. 2 (Johann Kaspar Mertz) 2:04
- 15 Schwanengesang D 744 Op. 23 Nr. 3 + 2:49

* Peter Härtling: Schubert (Auszug | excerpt)

© 1992, 2000 by Verlag Kiepenheuer & Witsch GmbH & Co. KG, Köln

Alle Rechte vorbehalten | all rights reserved.

Mit freundlicher Genehmigung des Verlages | with kind permission of the publisher.

** Michael Stegemann: Ich bin zu Ende mit allen Träumen (Auszug | excerpt)

© 1996 Piper Verlag GmbH, München

Alle Rechte vorbehalten | all rights reserved.

Mit freundlicher Genehmigung des Verlages | with kind permission of the publisher.

deutsch

english

français

RECORDING CREDITS

LOCATION EV. KIRCHE HONRATH, II/2015 EXECUTIVE & RECORDING PRODUCER, BALANCE ENGINEER, DIGITAL EDITING STEPHAN CAHEN | RECITATION RECORDED AT RAIN PRODUCTIONS COLOGNE BY INGO HUGEROTH | MICROPHONES SONODORE RCM402, SENNHEISER MKH80, NEUMANN M149, DPA 4006 | MIC CABLES VAN DEN HUL | MIC PREAMPS SONODORE MPA-508 | A/D & D/A CONVERTERS DAD AX24 | RECORDING FORMAT DSD64 | DIGITAL WORKSTATION MERGING PYRAMIX | MONITORING B&W NAUTILUS LOUDSPEAKERS & PASS LABS AMPS ARTIST | PHOTOS MARCO BORGGREVE WWW.MARCOBORGGREVE.COM | DRAWING "SCHUBERTIADÉ" BY GÉRARD MICHEL | GRAPHIC DESIGN STEPHAN CAHEN | HEARTFELT THANKS TO JULIAN PRÉGARDIEN & HIS FAMILY, MARC HANTAÏ, PHILIPPE PIERLOT, XAVIER DIAZ-LATORRE, BERND HEYDER, GENEVIÈVE GEFFRAY, STANLEY HANKS, CASA LUTHIER BARCELONA (FOR THEIR GENEROSITY IN LENDING THE GUITAR BY FRANCISCO ESPAÑA), GÉRARD MICHEL, MICHAEL STEGEMANN, PIPER VERLAG, VERLAG KIEPENHEUER & WITSCH, DR. CHRISTINE MARTIN, MARCO BORGGREVE, ESTHER CAHEN, INGO HUGENROTH. IN REMEMBRANCE OF ARKADIUS RASCHKA MYR018 © & © 2015 BY MYRIOS CLASSICS STEPHAN CAHEN MUSIKPRODUKTION | POSTFACH 940174 | 51089 KÖLN | GERMANY | WWW.MYRIOSCLASSICS.COM THANK YOU FOR LISTENING!

- 16 Auf dem Wasser zu singen D 774 Op. 72 + 3:25
- 17 Lachen und Weinen D 777 Op. 59 Nr. 4 + 1:43
- 18 Geheimnis. An Franz Schubert (Johann Baptist Mayrhofer) 0:59
- 19 Nachtviolen D 752 WoO + 2:47
- 20 „Ich kann die Scharade nicht erraten“ (Peter Härtling)* 0:51

Gesänge des Harfners Op. 12 +

- 21 Wer sich der Einsamkeit ergibt D 478 3:14
- 22 Improvisation 0:44
- 23 Wer nie sein Brot mit Tränen aß D 480 4:09
- 24 Improvisation 0:53
- 25 An die Türen will ich schleichen D 479 2:02
- 26 Menuetto & Trio aus D 894 Op. 78 + 3:39
- 27 An Franz (Johann Baptist Mayrhofer) 0:39
- 28 Ständchen (aus „Schwanengesang“) D 957/4 WoO + 3:42

TT 74:51

Alle Kompositionen sind von Franz Schubert falls nicht anders angegeben.

All compositions by Franz Schubert except where noted otherwise

Toutes les compositions ont été créées par Franz Schubert, sauf indication contraire

Arrangements

+ Philippe Pierlot † Anton Diabelli ‡ Xavier Diaz-Latorre

JULIAN PRÉGARDIEN, TENOR & RECITATION

MARC HANTAÏ, TRANSVERSE FLUTE Rudolf Tutz, Innsbruck, after Wilhelm Liebel

XAVIER DIAZ-LATORRE, GUITAR Francisco España, Barcelona 1842

PHILIPPE PIERLOT, BARYTON François Bodart, after Stadelmann

Wien, Mitte des 19. Jahrhunderts – ein spanischer Kaufmann und begabter Gitarrist, ein vor der belgischen Revolution geflohener Adliger und passionierter Cellist, seit seiner Ankunft in Wien dem kuriosen Baryton verfallen, und ein aus Paris stammender Maler und Flötist schließen sich zusammen und musizieren im Salon erstmals Lieder von Schubert, gemeinsam mit einem am Theater an der Wien gastierenden Sänger aus München, den sie für kleines Geld engagiert haben. Hofmusikalienhändler Diabelli hat ihnen einen Stapel Altes und Neues verkauft, darunter neben Liedern Schuberts auch einige Walzertranskriptionen. Sie finden Gefallen an den Liedern und beschließen, in Kürze einen größeren Kreis zu einem geselligen Abend einzuladen. Die Lieder, dazwischen ein paar der Walzer und weitere Instrumentalmusik zur Erheiterung oder Besinnung, einige treffliche Gedichte... So könnte sie gewesen sein, diese Schubertiade.

Julian Prégardien

UNERHÖRTE KLANGLICHKEITEN

Schubertiade – das ist heute ein geflügelter Begriff unter Liebhabern des romantischen Liedes. Und das war er auch schon an jenem Dezemberabend des Jahres 1826, den der aus Würzburg stammende Jura-Student Franz Hartmann in seinem Wiener Tagebuch festhielt: „Ich gehe zu Spaun, wo eine große, große Schubertiade ist. Die Gesellschaft ist ungeheuer. Das Arneithische, Witteczekische, Kurzrockische, Pompische Ehepaar, die Mutter der Frau des Hof- und Staatskanzleikonzipisten Witteczek, die Doktorin Watteroth, Betty Wanderer, der Maler Kuppelwieser und seine Frau, Grillparzer, Schöber, Schwind, Mayrhofer und sein Hausherr Huber, der lange Huber, Derffel, Bauernfeld, Gahy (der herrlich mit Schubert à 4 mains spielte), Vogl, der fast 30 herrliche Lieder sang, Baron Schlechta und andere Hofkonzipisten und -sekretärs waren da. Fast zu Tränen rührte mich, da ich heute in einer besonders aufgeregten Stimmung war, das Trio des 5. Marsches, das mich immer an meine liebe gute Mutter erinnert. Nachdem das Musizieren aus ist, wird herrlich schnabeliert und dann gettanzt.“

Früh schon hatte sich ein Kreis kunstsinniger Freunde um Franz Schubert gebildet, den ehemaligen Wiener Konvikts-Zögling und ausgebildeten Schullehrer, der sich anders als der Vater und die Brüder nicht in den desillusionierenden pädagogischen Alltag im Österreich der Restaurationszeit fügen wollte oder konnte, sondern in der freiberuflichen Kunstausübung seine Bestimmung gefunden hatte. Den Begriff ›Schubertiade‹ für die abendlichen Zusammenkünfte prägte wohl der Freund Franz von Schöber, der den bescheiden auftretenden Komponisten erstmals 1817 mit einer ganz gegensätzlichen Künstlernatur zusammengebracht hatte: dem 24 Jahre älteren Johann Michael Vogl, dem großgewachsenen, mit sonorer Stimme Selbstbewusstsein aufstrahlenden Sänger, der im November 1822 seinen Abschied von der Hofoper nahm und sich in Begleitung des Komponisten fortan ganz der Schubert'schen Liedkunst widmete: „Die Art und Weise, wie Vogl singt und ich accompagnire, wie wir in einem solchen Augenblicke Eins zu sein scheinen, ist etwas ganz Neues, Unerhörtes“, berichtet Schubert am 12. September 1825 aus Salzburg an seinen Bruder Ferdinand. Solche künstlerischen Höhepunkte kongenialen Musizierens müssen die Wiener Schubertiaden zuhauf geboten haben, in denen sich der Freundeskreis in privatem Ambiente zusammentat. Es ging um ein kunstsinniges geselliges Beisammensein – aber nicht nur darum:

Eine Schubertiade bot gleichzeitig die Chance, sich im Privaten dem Überwachungseifer des restriktiven Metternich-Regimes zu entziehen. Gefährloser als im offenen Wort konnte man bei diesen Zusammenkünften durch die Blume des Schöngestigten sein Leiden an den Verhältnissen, an der Kälte und Starrheit des autoritären Staatsapparates ausdrücken, in antiken Parabeln und scheinbar individuellen Seelenbildern.

Julian Prégardien und seine musikalischen Freunde spüren in ihrer Schubertiade der besonderen künstlerischen Atmosphäre im damaligen Wien nach und vermitteln dabei durchaus auch etwas von der persönlichen Tragik Schuberts. Dazu haben sie Musikalisches und Literarisches rund um den Komponisten in neuer Form zusammengestellt – und in einer für uns ungewohnten Besetzung mit Flöte, Baryton und Gitarre.

Eine Schubertiade ohne Klavier – das erscheint heute allerdings bemerkenswerter, als es das in Schuberts Wien war: Kurz nach 1800 hatte sich die Gitarre vom Süden her in ganz Europa verbreitet und war dabei zu einem Mode-Instrument des Bildungsbürgertum geworden, ohne aber die jahrhundertealte Partnerschaft mit der Singstimme aufzugeben. Für das Musizieren im Freien und auf Reisen wurde das leicht zu schulternde Zupfinstrument dem Gesang sogar zum Gefährten par excellence. Entsprechende Bearbeitungen erschienen das ganze 19. Jahrhundert hindurch, darunter zwischen 1821 und 1828 durch den Wiener Verleger und Gitarristen Anton Diabelli 26 Lieder aus dem Œuvre Schuberts – der selbst eine Gitarre besaß. So wurde der resignative Wanderer wie das zuversichtlichere Morgenlied aus Schuberts Liedsammlung Opus 4 sogar in der Gitarrenversion veröffentlicht, bevor die Klavierfassung gedruckt wurde. Im letztgenannten Lied auch noch eine Flöte einzusetzen, legen die tändelnden Zwischenspiele nahe; fast noch zwingender erscheint sie in der Sehnsucht.

Das Zusammentreffen, das Julian Prégardien eingangs in seinem Gedankenspiel beschreibt, gibt Hinweise auf die Salonkultur und das Musizieren in bürgerlichen Kreisen in Wien in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Ergänzende Zitate von Peter Härtling und Michael Stegemann, die sich in unseren Tagen literarisch einfühlsam in Schuberts Gedankenwelt hineinversetzt haben, bereichern neben der historischen Musik und Lyrik die skizzierte Szenerie.

Vertonungen der Lyrik Johann Wolfgang von Goethes durchziehen diese Schubertiade. Mit dessen Werk hat sich Schubert sein Leben lang auseinandergesetzt und früh eine Ausdruckskunst entwickelt, die sich lieber am Textgehalt als an der vorgegebenen Strophenform orientiert. Auf eine ermutigende Reaktion des am Weimarer Musenhof weilenden und wirkenden Dichters wartete Schubert allerdings vergeblich; die 1816 von seinen Freunden übersandten Goethe-Vertonungen kamen kommentarlos zurück – darunter *Schäfers Klagelied* und das *Heidenröslein*, die dann erstmals fünf Jahre später im Liederheft op. 3 erschienen. Die ebenfalls 1816 erstmals vertonten drei *Gesänge des Harfners* aus Goethes Bildungsroman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* durchlaufen bis zur Publikation 1822 einen aufschlussreichen Entwicklungsprozess. Aus der knappen, vorspiellosen Erstfassung von *Wer nie sein Brot mit Tränen aß* im Siciliano-Rhythmus hatte Schubert noch im gleichen Monat eine durchkomponierte und in der Begleitung stark differenzierte Zweitversion geformt; die publizierte Fassung von 1822 hatte sich in ihrer langsameren Bewegung und melodischen Schwere dem Schwesterstück *Wer sich der Einsamkeit ergibt* angenähert.

Schuberts Umgestaltung der ursprünglichen Melodie im Laufe der Zeit dürfte auch die zeitgenössische Verzierungspraxis seiner Liedinterpreten – und hier in erster Linie Johann Michael Vogls – widerspiegeln. In entsprechender Weise spürt Julian Prégardien auch in den anderen Teilen seiner Schubertiade dieser in Vergessenheit geratenen Praxis der individuellen, oft spontanen Ausdruckssteigerung durch Vorhalte, leichte rhythmische Varianten und Abwandlungen der Melodieverläufe nach. Wie anders als das Leben des Weimarer Dichturfürsten Goethe sah dasjenige des Lyrikers Johann Mayrhofer aus, der sich von 1818 bis 1820 mit Schubert die Wohnung teilte und dessen Biografie in tragischer Weise die Konflikte aufzeigt, in die ein Künstler damals in Wien geraten konnte! Der studierte Jurist, 1817 als Mitherausgeber der liberalen *Beyträge zur Bildung für Jünglinge* behördlich gemäßregelt, wurde ein umso korrekterer Beamter der zentralen Zensurbehörde.

Wie es in seinem Innersten aussah, deutet die zweite Strophe seiner Dichtung Sehnsucht an:

„Nur du, o sturmbewegte Seele, nur du bist blütenlos, in dich gekehrt, und wirst in goldner Frühlingshelle von tiefer Sehnsucht aufgezehrt ...“

Später wird Mayrhofer an seiner Situation zerbrechen: Von Depressionen geplagt stürzt er sich 1836 aus dem Fenster seines Amtszimmers in den Tod. Schubert hat fast 50 Gedichte Mayrhofers vertont, über den der gemeinsame Freund Josef von Spaun etwas augenzwinkernd berichtet: „*Er lernte Gitarre spielen, um seinen Gesang, der übrigens wenig schön war, zu begleiten.*“

Mit den *Nachtviolen* und den beiden Schubert zugeeigneten Gedichten *Geheimnis* und *An Franz* verbindet sich die Vertonung der Sehnsucht zu einer kleinen musikalischen Hommage an die besondere Beziehung zwischen Dichter und Komponist. Dass sich auch der Komponist als Lyriker gesellschaftskritisch geäußert hat, wird in seiner *Klage an das Volk* deutlich, die er im September 1824 an Schober sandte.

Unter den weiteren Autoren, die hier in je einer Schubert-Vertonung zu Wort kommen, sei Johann Chrysostomus Senn hervorgehoben, der wie Schubert ein Zögling des Wiener Stadtkonvikts war und dem Freundeskreis angehörte, bis er 1820 wegen der Propagierung revolutionärer Ideen verhaftet und nach einer einjährigen Gefängnisstrafe in seine Heimat Tirol verbannt wurde. Sein *Schwanengesang* spielt mit dem antiken Topos des traurigen und zugleich wunderschönen Abschiedsliedes am Lebensende; der Titel wurde nachträglich auch jener Sammlung von Liedern verliehen, die Schubert 1828 in den Monaten vor seinem Tod komponierte. Zu diesen Kompositionen zählt das *Ständchen*, das am Ende dieser Schubertiade zu hören ist. Weitbekannt ist heute sein Textanfang „*Leise flehen meine Lieder durch die Nacht zu dir*“. Diesem idyllischen Bild steht in der zweiten Strophe ein durchaus doppelbödiger Hinweis entgegen: „*Des Verräters feindlich Lauschen fürchte, Holde, nicht.*“

In den 1840er Jahren transkribierte der in Wien lebende Gitarrenvirtuose Johann Mertz eine Reihe von Schubert-Liedern zuerst für den solistischen Vortrag auf seinem Instrument und lehnte sich dabei an entsprechende Bearbeitungen für Klavier solo von Franz Liszt an. Später überarbeitete Mertz seine Fassungen für Singstimme und Gitarre.

Diese späteren Bearbeitungen erschienen bei Tobias Haslinger, der den Liebhabern des Schubert-Liedes als Verleger der *Winterreise* und des *Schwanengesangs* gut bekannt ist. Mertz ist in dieser Schubertiade aber auch mit dem Eingangssatz seines mehrteiligen Frühwerks *Nachtviolen op. 2 für Gitarre solo* vertreten, das sich den poetischen Titel und die melancholische Stimmung mit dem von Schubert vertonten Gedicht Mayrhofers teilt. Noch in seinem Elternhaus hat Schubert 1814 zu einem privaten Anlass das *Notturmo op. 21* von Wenzel Matiegka – ein Trio für Flöte, Viola und Gitarre – um eine Violoncellostimme zum Quartett erweitert. Die Bearbeitung reihte man später als *Gitarrenquartett D 96* in Schuberts Werkkatalog ein; aber auch die Originalfassung Matiegkas, der aus Böhmen stammte und in Wien als Klavier- und Gitarrenlehrer wirkte, fügt sich stimmig in eine Schubertiade ein. Die Viola-Partie ist hier auf dem Baryton zu hören, einem Instrument der Gamben-Familie mit Resonanzsaiten. Man kennt es heute vor allem durch entsprechende Kompositionen Joseph Haydns, dessen Dienstherr Fürst Nikolaus Esterházy es besonders schätzte. Das Baryton fand aber auch im frühen 19. Jahrhundert in Wien noch seine Liebhaber. So spielte es dort der ebenfalls aus Böhmen stammende Vinzenz Hauschka, ein gelernter Cellist, der als Mitbegründer und Leiter der um 1814 ins Leben gerufenen *Gesellschaft der Musikfreunde* eine bedeutende Rolle für das Kulturleben der Stadt spielte. Mit Schubert stand Hauschka zumindest in geschäftlichem Kontakt. Schubert könnte das Baryton also gekannt haben – und immerhin hat er mit einer Sonate für den Arpeggione (ein Instrument zwischen Gitarre und Violoncello) einem ähnlichen Kuriosum der Musikgeschichte sogar ein kompositorisches Denkmal gesetzt. Der ätherische Ton des Barytons bereichert aber nicht nur das Trio Matiegkas; er bringt auch eine besonders melancholische Farbnuance in Lieder wie die *Nachtviolen* und die *Gesänge des Harfners*. Die Tanzsätze, die den Reigen der Lieder und Rezitationen auflockern, entstammen einer weiteren Publikation Anton Diabellis, den *Original-Tänzen für Flöte oder Violine und Guitare*. Sie stellen Bearbeitungen der entsprechenden Klavierwalzer aus Schuberts Opus 9 von 1821 dar.

Die Transkriptionen, die auf dieser Aufnahme zu hören sind, stammen größtenteils von Philippe Pierlot und Xavier Diaz-Latorre. Wenn sie hier einer Praxis folgen, wie sie im Umfeld Schuberts vielfach historisch verbürgt ist, so verbindet sich damit weniger die Absicht, einen schlichten Kompositionssatz virtuos aufzuladen: „*Es geht eher darum,*“ sagt Julian Prégardien, „*dieser Musik andere klangliche Reflexe zu entlocken, ganz so, wie man auch ein wunderbares Gemälde ab und zu einmal in ein anderes Licht setzen oder aus einer anderen Perspektive betrachteten möchte.*“

Bernd Heyder



Julian Prégardien ist einer der profiliertesten Sänger der jungen Generation und als Opern-, Konzert- und Liedsänger gleichermaßen erfolgreich. Sein umfangreiches Repertoire hat Schwerpunkte in der Barockmusik und der romantischen Kammermusik. Mit den Dirigenten Christophe Rousset, René Jacobs und Kent Nagano verbindet ihn eine regelmäßige Zusammenarbeit, genauso wie mit dem Chor des Bayerischen Rundfunks und der Audi Jugendchorakademie.

Julian Prégardien konzertiert mit den führenden europäischen Ensembles auf Originalinstrumenten wie der Akademie für Alte Musik Berlin, Concerto Köln oder Concerto Copenhagen und auch mit weltweit angesehenen modernen Orchestern wie der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks und dem Orchestre Symphonique de Montréal, sowie bei Festivals wie den Salzburger Festspielen, den Innsbrucker Festwochen der Alten Musik und dem Festival de Beaune. Er ist an der Gesamtaufführung aller Schubert-Lieder in den Jahren 2015 und 2016 bei der Schubertiade Schwarzenberg/Hohenems und in der Wigmore Hall London beteiligt. Julian Prégardiens Debüt-Lied-CD „An die Geliebte“, 2014 bei myrios classics erschienen, wurde von der internationalen Presse hoch gelobt und 2015 u.a. für den *BBC Music Magazine Award of the Year* und den *International Classical Music Award (ICMA)* nominiert.

Seine frühe musikalische Ausbildung erhielt der 1984 in Frankfurt geborene Sänger bei der Limburger Dommusik. Im direkten Anschluß an sein Studium an der Musikhochschule Freiburg war er bis 2013 an der Oper Frankfurt engagiert und sang dort u.a. den Tamino in Mozarts *Zauberflöte*. Seit dem Sommersemester 2013 hat Julian Prégardien einen Lehrauftrag in der Oratorienklasse der Hochschule für Musik und Theater München.

www.julianpregardien.de

Der spanische Lautenist und Gitarrist **Xavier Díaz-Latorre** studierte in Basel und tritt mit Originalklangensembles wie Le Concert des Nations (Jordi Savall), dem Balthasar-Neumann-Ensemble (Thomas Hengelbrock) und Concerto Köln auf. Seine Diskographie umfasst mehr als 30 Tonträger. Mit seinem eigenen Ensemble „Laberintos Ingeniosos“ widmet er sich bevorzugt spanischer Musik aus der Zeit des „Siglo de Oro“ - des „goldenen Zeitalters“ von 1550 - 1680. Er lehrt Laute, Kammermusik und Generalbass an der Escola Superior de Musica da Catalunya und gab Meisterklassen in den USA, Asien und verschiedenen europäischen Ländern.

www.xavierdiazlatorre.com



Photo: Toni Rebollo

Marc Hantaï war Schüler von Barthold Kuijken am königlichen Konservatorium für Musik in Brüssel und schloss diese Studien 1986 mit Auszeichnung (Diplome Supérieur avec grande distinction) ab. Er arbeitete als erster Flötist mit bekannten Orchestern der Alten Musik-Szene zusammen, so z. B. The Amsterdam Baroque Orchestra (Leitung Ton Koopman), Les Arts Florissants (Leitung William Christie), Collegium Vocale Gent, (Leitung Philippe Herreweghe), La Petite Bande (Leitung Sigiswald Kuijken), Europa Galante (Leitung Fabio Biondi), Ricercar Consort (Leitung Philippe Pierlot), Le Concert Français (Leitung Pierre Hantaï), Balthasar-Neumann-Ensemble (Leitung Thomas Hengelbrock), La Chambre Philharmonique (Leitung Emmanuel Krivine), Anima Eterna Symphony Orchestra (Leitung Jos van Immerseel), Le Concert des Nations (Leitung Jordi Savall). Als Solist und Kammermusiker konzertiert er häufig in Europa, Japan, Korea, Brasilien und den Vereinigten Staaten. Auf CD hat er unter anderen W. F. Bachs 6 Flötenduetts, Haydns Londoner Trios, *Les Nations* von Couperin mit den Kuijken-Brüdern, die h-moll Suite, das *Musikalische Opfer* von J. S. Bach mit Jordi Savall und Bachs Flötensonaten (mit seinen Brüdern Jérôme, viola da gamba und Pierre, Cembalo) eingespielt. Marc Hantaï war für einige Jahre Barthold Kuijkens Assistent am Konservatorium in Brüssel und unterrichtet momentan an der an der katalanischen Hochschule für Musik in Barcelona (ESMUC) und an der Schola Cantorum Basiliensis – Hochschule für Alte Musik.



Photo: Yifen



Photo: Pierre-Hubert Martin

Der belgische Gambist und Dirigent **Philippe Pierlot** gehört zu den wichtigsten Vertretern der historischen Aufführungspraxis. Er erlernte bereits 12jährig die Instrumente Flöte, Gitarre und Laute als Autodidakt. Gemeinsam mit dem Geiger Francois Fernandez und dem Organisten Bernard Foccroulle gründete er 1980 das Ricercar Consort. Seitdem hat dieses Ensemble mit über 50 CD-Einspielungen viele bis dato unbekannte Meisterwerke von beinahe vergessenen Komponisten einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Pierlot war bis 2006 Professor für Gambe an der Hochschule für Musik Trossingen und unterrichtet derzeit an den Konservatorien von Brüssel und Den Haag.

www.ricercarconsort.com

Imagine Vienna, sometime in the mid-1800's. A Spanish merchant who is very gifted at the guitar, a nobleman who has fled the Belgian Revolution and is also a passionate cellist (and who, since his arrival in Vienna, has become fascinated with a curious instrument called the "baryton"), and a Parisian painter and flutist all get together to play Schubert lieder with a singer from Munich who has recently given a guest performance at the "Theater an der Wien", and whom they have engaged for a petty sum. Anton Diabelli, the Kaiser's official "k.k. Music Supplier", has sold them a stack of old and new scores, including Schubert lieder and waltz transcriptions. Delighted with the songs, the four musicians decide to invite a larger circle of friends to a convivial soirée in a salon, where they will present them along with some interspersed waltzes and further instrumental music, combined with several fitting poems: for cheerful enjoyment or tranquil contemplation. That is what it could have been like, that Schubertiade.

Julian Prégardien

UNPRECEDENTED SONORITIES

For music-lovers, "Schubertiade" has become a winged word that evokes recitals featuring Romantic Lieder and chamber music. That was already the case on a December evening in 1826. The law student Franz Hartmann, originally from Würzburg, wrote in his Vienna diary: „I went to Spaun's, where a truly great Schubertiade took place! The list of guests was quite impressive: the Arnets, the Witteczeks, the Kurzrocks, the Poms, the mother-in-law of state chancellery clerk Witteczek, then Frau Watteroth, Betty Wanderer, Kuppelwieser the painter and his wife, Grillparzer, Schober, Schwind, Mayrhofer along with his landlord Huber, then the tall Huber as well, Derffel, Bauernfeld, Gahy (who splendidly played piano four hands with Schubert), Vogl (who sang almost 30 wonderful songs), Baron Schlechta and a number of Imperial court clerks and secretaries were all present. Finding myself in a particularly agitated mood, I was almost moved to tears by the trio in the 5th March, which invariably reminds me of my dear, dear mother. After the music was over, we all enjoyed splendid conversation, then we danced."

Quite early on, a circle of art-loving friends had gathered around Franz Schubert, the former Vienna boarding pupil and trained schoolteacher who – unlike his father and his brother – had chosen to flee the daily pedagogical grind and its inevitable disenchantments under the Austrian Restoration to find his vocation as a freelance musician. The first person to coin the term "Schubertiade" for musical soirées was his friend Franz von Schober. In 1817, Schober had introduced the timid, modest composer to an artistic nature entirely different from his own: the singer Johann Michael Vogl, 24 years his senior. Tall, with a resounding, projecting, self-assured voice, Vogl left the Vienna Court Opera in November 1822 to devote himself entirely to Schubertian artsong, accompanied by none other than the composer himself. "The way he sings and I accompany him, those moments when we seem to merge and become one, are something new and undreamt-of", Schubert wrote from Salzburg on 12 September 1825 to his brother Ferdinand. Such magical moments of congenial music-

making must have occurred quite often at the Vienna Schubertiades, those private soirées for their circle of friends. A convivial aesthetic experience was desired by all, but it wasn't the only reason they congregated. A Schubertiade also offered these citizens the chance to withdraw, in private, from the zealous, restrictive surveillance of the Metternich regime. With artistic means they could express their unease vis-à-vis the State's chilling, authoritarian apparatus while taking less risks – resorting to parables from Antiquity and painting emotional landscapes that seemed to be merely personal at first glance.

In their Schubertiade, Julian Prégardien and his musical comrades recreate the special artistic atmosphere one could encounter in early-19th-century Vienna, thereby also conveying some of Schubert's tragic life circumstances. They have taken musical and literary documents associated with the composer and arranged them in a new way, choosing a combination of instruments one might find uncommon: flute, baryton and guitar. A Schubertiade without a piano? That might seem stranger today than it was in early 19th-century Vienna. The guitar had spread from Southern Europe to the rest of the continent shortly after the turn of the 19th century. The educated middle classes rapidly adopted it as a fashionable instrument, without neglecting its century-old partnership with the human voice. Suitable for outdoor music-making and for travels, the plucked-string instrument was easy to shoulder and thus became the singer's partner par excellence. Arrangements for voice and guitar thus appeared continually throughout the 1800's. Between 1821 and 1828 the Vienna publisher and guitarist Anton Diabelli printed arrangements of 26 Lieder from the oeuvre of Schubert (who, incidentally, owned a guitar himself). Thus, for instance, the despondent *Wanderer* and the more confident *Morgenlied* ("Morning Song") from Schubert's Op.4 song collection appeared in a guitar version before the piano version was even printed. Those two songs' whimsical interludes practically suggest the addition of a flute – even more so in *Sehnsucht* ("Yearning").

In his introductory text entitled "Just imagine..." Julian Prégardien evokes an imaginary artistic gathering, with interesting indications about salon culture and music-making in 19th-century middle-class Viennese homes. The context is not only enhanced with additional music and poems from the same period, but also with quotes from 20th-century German authors Peter Härtling and Michael Stegemann, who provide sensitive insight into Schubert's thoughts and feelings.

This particular Schubertiade is pervaded with settings of Goethe's poems. Schubert spent his entire life reading and setting Goethe to music; quite early on, he developed a variety of expression that responded more sensitively to the content in every line, instead of merely obeying the structure of the stanzas.

While Goethe whiled away his days at the muse-friendly court of Weimar, Schubert waited in vain for an encouraging response from the renowned poet. The composer's friends sent several of his settings to Goethe in 1816; they were returned without comment (including *Schäfers Klagelied* and *Heidenröslein*, which Schubert thus only published five years later in his Op. 3 song collection). In 1816 he also wrote his first settings of the three *Harpist's Songs* from Goethe's novel *Wilhelm Meister's Apprenticeship*, but subjected them to a revealing series of modifications before he finally published them in 1822.

The original version of *Wer nie sein Brot mit Tränen aß* lacked an instrumental introduction and had an accompaniment in Siciliano rhythm. That same month, Schubert wrote a second, through-composed version with a much more nuanced accompaniment. The final, published version is slower: the melody has now gained considerable weight, making the song much more similar to its companion piece, *Wer sich der Einsamkeit ergibt*. Schubert thus gradually altered the original melodies in a way that probably reflects the manner in which his vocal interpreters – principally Johann Michael Vogl – tended to adorn melodies. Here and elsewhere in this Schubertiade, Julian Prégardien revives that forgotten practice: as a song progresses, the expression is enriched with spontaneous, personal ideas – melodic suspensions, slight rhythmic variants and adjustments to the melodic curve.

How different from Goethe's life as a "Poet-Prince" at the Court of Weimar was that of poet Johann Mayrhofer, who shared an apartment with Schubert from 1818 to 1820 and whose life tragically reveals the conflicts that could engulf a Vienna artist's existence in those days! The Imperial authorities reprimanded the former law student for having co-edited the liberal *Beyträge zur Bildung für Jünglinge* (*Contributions to the Education of Youth*); in the end, however, Mayrhofer worked as an even more subservient clerk for the Austrian Bureau of Censorship. A glimpse into his innermost feelings can be found in the second stanza of his poem *Sehnsucht* ("Yearning"):

"Only you, o storm-wrought soul, only you are without blossom, turned inward toward yourself, devoured by profound yearning even amidst the golden light of spring."

Mayrhofer eventually succumbed to depression and leaped to his death from the window of his clerk's office in 1836. Schubert set almost fifty of Mayrhofer's poems to music: their friend Josef von Spaun once humorously remarked that Mayrhofer "*learned to play guitar in order to accompany his singing, which, incidentally, was not very pretty*". Along with the aforementioned *Sehnsucht*, this Schubertiade pays homage to the special relationship between the poet and the composer by also including Schubert's setting of Mayrhofer's *Nachtviolen* and two poems which Mayrhofer dedicated to him – *Geheimnis* ("Secret") and *An Franz* ("To Franz"). Schubert also found harsh words to criticize the society in which he lived: *Klage an das Volk* ("A Complaint to the People") is a poem of his own pen which he sent to Schober in September 1824.

Among the other authors represented here with one Schubert setting apiece, it is important to mention Johann Chrysostomus Senn, who, like Schubert, was a former pupil of the Vienna Municipal Boarding School and a member of the same circle of friends – until he was arrested in 1820 for spreading 'revolutionary ideas' and sent back into exile, to his Tyrolean homeland. Senn's *Schwanengesang* ("Swan Song") draws on the legendary topos of the swan's sad, beautiful farewell to life. The song's title was posthumously applied to the entire collection of songs that Schubert wrote in 1828, just a few months before his death. The collection also includes *Ständchen*, the song that closes this Schubertiade, also known by its first line, *Leise flehen meine Lieder durch die Nacht zu dir* ("Softly, my songs implore you throughout the night").

In contrast with that idyllic image, the second stanza drops an unsettling, quasi-political hint: "*My dearest, do not fear the traitor's hostile eavesdropping*".

In the 1840's, a guitar virtuoso who lived in Vienna, Johann Mertz, transcribed several of Schubert's lieder for solo guitar, following the example of equivalent solo piano arrangements by Liszt. Mertz later re-arranged the same settings for voice and guitar, and they were published by Tobias Haslinger, whom Schubert adepts know well as the publisher of *Winterreise* and *Schwanengesang*. Mertz is also represented in this Schubertiade with the introductory movement from his early solo guitar work *Nachtviolen op. 2*, which shares its poetic title and melancholy mood with Schubert's well-known setting of Mayrhofer's poem. In 1814, still living under his parents' roof, Schubert had re-arranged Wenzel Matiegka's *Notturno op. 21* – a trio for flute, viola and guitar – by adding a cello part for a private occasion, thereby turning the trio into a quartet. That arrangement posthumously found its way into Schubert's catalogue of works as the *Guitar Quartet D 96*. Matiegka was a Bohemian composer who made a living in Vienna as a piano and guitar teacher; the original version of his trio also fits very well within this Schubertiade. Here we hear the viola part on the baryton, an instrument of the gamba family featuring an additional set of sympathetically vibrating strings. It is mainly remembered today thanks to the Baryton Trios that Haydn wrote for his employer, Count Nikolaus Esterházy, who loved to perform on the instrument. Even in the early 1800's the baryton still had some adepts in Vienna. Thus, for instance, it was also played by another Bohemian, the cellist Vinzenz Hauschka, who, in 1814, founded and became the director of the *Gesellschaft der Musikfreunde* ("Society of Friends of Music"), which would soon become an important institution in Vienna cultural life. We know that Hauschka was at least among Schubert's acquaintances. Thus the composer could have had knowledge of the instrument. After all, he did erect a musical monument to another curiosity of music history, the arpeggione, a 'cross between a guitar and a cello', for which he composed a well-known sonata. Here, the baryton's ethereal sonority not only enhances the timbre of Matiegka's trio, but also adds a melancholy nuance to Lieder such as *Nachtviolen* and the three *Harpist's Songs*. A series of interspersed dance movements bring further variety into the proposed order of Lieder and recited poems: the *Original Dances for Flute (or Violin) and Guitar (Op. 9, 1821)* are arrangements – also published by Diabelli – of Schubert's solo piano waltzes.

Most of the transcriptions featured on this recording were made by Philippe Pierlot and Xavier Diaz-Latorre, following a practice that was well-documented in Schubert's life and times. The intention, however, is not to add layers of virtuosity to simple textures. "*Instead*", Julian Prégardien notes, "*the goal, in terms of timbre, is to find unprecedented reflections and nuances in this music – just as one would occasionally place a beautiful painting in another light, or view it from another angle.*"

Bernd Heyder

Translation: Stanley Hanks



Julian Prégardien possesses one of the most distinguished profiles among the young generation of singers, enjoying widespread success in equal measure in opera, concert and Lied repertoire. Within a wide variety of styles and periods, Julian Prégardien specializes in Baroque music and Romantic artsong. He regularly collaborates with conductors Christophe Rousset, René Jacobs and Kent Nagano, in productions with the Bavarian Radio Choir and the Audi Youth Choral Academy.

Julian Prégardien appears with leading European early music ensembles such as the Akademie für Alte Musik Berlin, Concerto Köln and Concerto Copenhagen, as well as with world-renowned modern orchestras such as the Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, the Bavarian Radio Symphony Orchestra and the Orchestre Symphonique de Montréal. He is invited to perform at Salzburg Festival, the Innsbruck Festival of Early Music and the Festival de Beaune (France). Furthermore, Julian Prégardien is one of the chosen soloists who will perform a number of recitals during the 2015-2016 in a cycle of the complete songs of Franz Schubert – a major joint collaboration between Wigmore Hall (London) and the Schubertiade in Schwarzenberg (Austria). His first solo CD “An die Geliebte” (myrios classics, 2014) received high accolades from the international press and was nominated in 2015 for a series of distinctions, including the *BBC Music Magazine Award of the Year* and the *International Classical Music Award (ICMA)*.

Born in Frankfurt in 1984, Julian Prégardien was trained in the Limburg Cathedral Choir and went on to study voice at Freiburg Musikhochschule. After finishing his studies he was immediately engaged as a company member by Frankfurt Opera where, in the course of four seasons (2009-2013), he sang many roles – including Tamino in *The Magic Flute*. Since 2013 he has been teaching the oratorio class at the Hochschule für Musik und Theater in Munich. www.julianpregardien.de

Xavier Díaz-Latorre was born in Barcelona, Spain in 1968. He studied at advanced level in Basle with Oscar Ghiglia at the Musikakademie and Hopkinson Smith at the Schola Cantorum. He has given concerts at major venues around the world, including the Carnegie Hall (New York), Covent Garden (London), the Palau de la Música Catalana (Barcelona), the Teatro Real (Madrid), the Teatro Colón (Buenos Aires), the Wiener Philharmonie (Vienna) and the Konzerthaus (Berlin). Díaz-Latorre performs regularly with world-renowned ensembles such as Hesperion XXI, La Capella Reial de Catalunya and Le Concert des Nations. He has also performed with Ayre Español, the Orquesta Nacional de España, Concerto Vocale, the Akademie für Alte Musik Berlin, Concerto Köln and others. *Laberintos Ingeniosos* is his own vocal-instrumental ensemble, which he has taken to a number of different countries throughout the world. Xavier Díaz-Latorre has made more than 30 recordings for international CD labels. He teaches early plucked instruments, chamber music and bass continuo at the ESMUC (Escola Superior de Música de Catalunya), and has been invited to teach in the USA, Korea, Japan and several European countries. www.xavierdiazlatorre.com



Photo: Toni Rebollo

Marc Hantaï was a pupil of Barthold Kuijken at the Royal Conservatory of Music of Brussels where he was awarded the „Diplôme Supérieur avec grande distinction“ in 1986. He has performed as principal flautist with well known early music orchestras such as Le Concert des Nations (Jordi Savall), The Amsterdam Baroque Orchestra (Ton Koopman), Les Arts Florissants (William Christie), Collegium Vocale Gent, (Philippe Herreweghe), La Petite Bande (Sigiswald Kuijken), Europa Galante (Fabio Biondi), Ricercar Consort (Philippe Pierlot), Le Concert Français (Pierre Hantaï), Balthasar Neumann Ensemble (Thomas Hengelbrock), La Chambre Philharmonique (Emmanuel Krivine), Anima Eterna Symphony Orchestra (Jos van Immerseel). He concertizes widely as soloist and chamber music player in Europe, Japan, Korea, Brazil and the United States. He has made numerous recordings, including the six flute duets of W.F. Bach, Haydn's London trios, Couperin's „Les Nations“ with the Kuijken brothers, the b minor suite and the Musical Offering of J.S. Bach with Jordi Savall and Bach's flute sonatas with his brothers Jérôme (viola da gamba) and Pierre (harpsichord). He has been for many years Barthold Kuijken's assistant professor at the Conservatory in Brussels and is now professor at the Escola Superior de Música de Catalunya in Barcelona (ESMUC) and at the Schola Cantorum in Basel.



Photo: Yifen



Photo: Pierre-Hubert Martin

The Belgian gambist and conductor **Philippe Pierlot** is one of the most outstanding current practitioners of early music on period instruments. Already at the age of twelve he taught himself to play the flute, the guitar and the lute. Alongside violinist François Fernandez and organist Bernard Foccroulle he founded the Ricercar Consort in 1980. Since then, the ensemble has recorded over fifty CDs featuring a great number of hitherto undiscovered masterpieces by composers who had been often neglected, thereby making their music available to a large audience worldwide. Pierlot was viola da gamba professor at the Hochschule für Musik in Trossingen until 2006; he

is currently teaching at the conservatories of Brussels and The Hague.

www.ricercarconsort.com

Vienne, milieu du XIX^{ème} siècle – un commerçant espagnol, guitariste doué, un noble qui a pris la fuite devant la Révolution belge, violoncelliste passionné, tombé depuis son arrivée à Vienne sous l'emprise de ce curieux instrument qu'est le baryton, ainsi qu'un peintre originaire de Paris, également flûtiste. Ils s'associent pour interpréter pour la première fois dans un salon des lieder de Schubert avec un chanteur de Munich en tournée au Theater an der Wien, qu'ils ont engagé pour une somme modique. Diabelli, le marchand de musique de la Cour, leur a vendu des partitions nouvelles et anciennes, parmi lesquelles il y a, outre des lieder de Schubert, également des transcriptions de valse. Ils trouvent les lieder fort beaux et décident d'organiser bientôt une soirée pour de nombreux amis. Des lieder entrecoupés de valse et d'autres pièces instrumentales pour amuser ou faire réfléchir les invités, quelques poèmes pertinents...

Ainsi, cela aurait pu être.

Julian Prégardien

SONORITÉS INOUÏES

Le terme « Schubertiade » est aujourd'hui bien connu des amoureux du lied romantique. Il l'était déjà en cette soirée de décembre 1826, lorsque Franz Hartmann, étudiant en Droit de Würzburg, confia à son journal intime : *« Je me rends chez Spaun où a lieu une grande Schubertiade. La société des convives est immense : étaient présents les Arneth, Witteczek, Kurzrock, Pomp, la belle-mère du rédacteur de la Chancellerie de la Cour et de l'État Witteczek, la femme du docteur Watteroth, Betty Wanderer, le peintre Kupelwieser et son épouse, Grillparzer, Schober, Schwind, Mayrhofer et son propriétaire Huber, le grand Huber, Derffel, Bauernfeld, Gahy (qui a magnifiquement joué à 4 mains avec Schubert), Vogl, qui a chanté près de 30 merveilleux lieder, le Baron Schlechta et autres rédacteurs et secrétaires de la Cour. Comme j'étais aujourd'hui particulièrement sensible, j'ai été ému presque jusqu'aux larmes par le Trio de la 5^{ème} Marche qui me rappelle toujours ma chère bonne mère. À la fin de la musique, nous avons magnifiquement festoyé, puis dansé. »*

Il y avait longtemps qu'un cercle d'amis des arts s'était réuni autour de Franz Schubert, ancien élève de l'Internat de la Ville de Vienne où il avait reçu une formation d'instituteur. Mais contrairement à son père et à ses frères, il ne voulait ni ne pouvait se plier au train-train pédagogique désenchanté en cette époque de la Restauration en Autriche, préférant s'engager sur la voie d'une carrière d'artiste indépendant. Le terme « Schubertiade » qui désigne ces réunions vespérales est sans doute dû à son ami Franz von Schober. Celui-ci avait en effet réuni pour la première fois en 1817 le compositeur d'apparence modeste et un artiste de tout autre nature : Johann Michael Vogl, de 24 ans son aîné, chanteur à la belle assurance et à la stature imposante, qui possédait une voix sonore. Il fit ses adieux à l'Opéra de la Cour en 1822 et se consacra désormais corps et âme à l'art du lied schubertien : *« La manière dont Vogl chante et je l'accompagne – nous semblons ne faire qu'un dans un tel instant – c'est quelque chose de tout à fait nouveau, d'inouï »,* écrit Schubert de Salzbourg le 12

septembre 1825 à son frère Ferdinand. Les Schubertiades viennoises ont été l'objet de nombreux temps forts de ce genre, lorsque les amis se réunissaient en privé. C'était une réunion conviviale dédiée aux arts, mais bien plus que cela : une Schubertiade permettait en même temps de se soustraire au contrôle permanent et restrictif du régime de Metternich, dans un cadre privé. Lors de ces réunions, on pouvait sans danger exprimer sa lassitude envers la situation, la froideur et l'inflexibilité de l'autorité étatique, sous couvert de bel esprit, en recourant à la parabole et aux états d'âme individuels.

Dans leur Schubertiade, Julian Prégardien et ses amis musiciens retracent l'atmosphère artistique particulière de la Vienne de cette époque et permettent de prendre conscience du côté tragique de la personnalité de Schubert. Dans ce but, ils ont rassemblé autour du musicien des éléments musicaux et littéraires d'un genre nouveau – et dans une distribution inhabituelle à nos yeux, avec flûte, baryton et guitare. Une Schubertiade sans piano – cela nous surprend plus aujourd'hui qu'à l'époque de Schubert à Vienne. Peu de temps après 1800, la guitare, venant du sud, s'était répandue dans toute l'Europe et s'était érigée en instrument à la mode dans la bourgeoisie cultivée, sans abandonner pourtant sa fonction séculaire d'accompagnement pour le chant. Cet instrument facile à emporter devint même un partenaire idéal pour la musique en plein air et en voyage. Tout au long du XIX^{ème} siècle parurent des arrangements pour cet instrument, notamment 26 lieder de Schubert – entre 1821 et 1828 – chez l'éditeur viennois et guitariste Anton Diabelli. Schubert possédait d'ailleurs lui-même une guitare. On publia ainsi dans une version pour guitare la musique résignée du *Wanderer (Voyageur)* tout comme celle, plus optimiste, du *Morgenlied (Chant matinal)*, tirées du recueil de lieder op. 4, avant même leur parution dans la version pour piano. Les intermèdes qui allègent l'atmosphère suggèrent pour leur part d'ajouter une flûte à ce dernier lied, et rendent même cette addition pratiquement indispensable dans *Sehnsucht (Nostalgie)*.

La rencontre fictive décrite par Julian Prégardien dans ses réflexions, nous renseigne sur la culture de salon et la musique pratiquée dans les cercles bourgeois à Vienne vers le milieu du XIX^{ème} siècle. Des citations de Peter Härtling et Michael Stegemann, qui se sont plongés récemment avec une grande empathie littéraire dans le monde intellectuel de Schubert, viennent enrichir l'ambiance esquissée ici, complétant la musique et la poésie de l'époque.

Cette Schubertiade tourne autour des poèmes de Johann Wolfgang von Goethe. Schubert s'y est attaché tout au long de sa vie et a très vite trouvé un style expressif qui reflète plus le contenu du texte que la forme strophique elle-même. Mais Schubert n'obtint jamais d'encouragements du poète de la Cour de Weimar ; les lieder sur des poèmes de Goethe que ses amis lui adressèrent en 1816 furent retournés au musicien sans le moindre commentaire – parmi eux se trouvaient *Schäfers Klagelied (La Plainte du berger)* et *Heidenröslein (Églantine)*, qui parurent pour la première fois cinq ans plus tard dans le Cahier de lieder op. 3. Les *Gesänge des Harfners (Chants du harpiste)* tirés du roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre (Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister)* de Goethe, mis en musique en 1816 également, subirent un processus évolutif révélateur jusqu'à leur publication en 1822 : Schubert a transformé la brève version sans introduction de *« Wer nie sein Brot mit Tränen aß »*

(«*Celui qui n'a jamais mangé son pain en pleurant*»), sur un rythme siciliano, en une composition de part en part, non strophique, à l'accompagnement fortement différencié ; la seconde version publiée en 1822 se rapproche, avec son mouvement plus lent et sa pesanteur mélodique, de l'œuvre portant le même titre «*Wer sich der Einsamkeit ergibt*» («*Si tu te confies à la solitude*»). Les modifications apportées par Schubert à la mélodie originale au cours des ans reflètent aussi la pratique contemporaine d'ornementation des interprètes – ici en particulier Johann Michael Vogl. Dans le même sens, Julian Prégardien reprend dans d'autres sections de sa Schubertiade la pratique oubliée d'amplification expressive grâce à des appoggiatures, de légères variations rythmiques ou des infléchissements de la ligne mélodique.

La vie du poète Johann Mayrhofer, qui partagea de 1818 à 1820 un appartement avec Schubert, est fort différente de celle du prince de la poésie de Weimar. Sa biographie reflète tragiquement les conflits dans lesquels un artiste pouvait sombrer à Vienne, à cette époque. Juriste de formation, sanctionné en 1817 pour avoir participé à la publication des *Beyträge zur Bildung für Jünglinge* (*Contributions à l'éducation des jeunes gens*), de tendance libérale, il devint un fonctionnaire extrêmement respectueux de l'autorité centrale de la Censure. La deuxième strophe de son poème *Sehnsucht* (*Nostalgie*) nous laisse percevoir les abîmes de son monde intérieur : «*Nur du, o sturmbewegte Seele, nur du bist blütenlos, in dich gekehrt, und wirst in goldner Frühlingshelle von tiefer Sehnsucht aufgezehrt*» («*Mais toi, mon âme bousculée par les tempêtes, tu ne portes pas de fleurs et te refermes sur toi, et en ce clair printemps doré, tu te consumes dans une profonde nostalgie*»).

Mayrhofer se fracassa par la suite en affrontant cette situation : tourmenté par la dépression, il trouva la mort en 1838 en se jetant par la fenêtre de son bureau. Schubert a mis en musique près de 50 poèmes de Mayrhofer, et leur ami commun Josef von Spaun rapporte, avec un clin d'œil : «*Il apprit à jouer de la guitare pour accompagner son chant qui n'était d'ailleurs pas très beau*.» Avec *Sehnsucht* (*Nostalgie*), les lieder *Nachtviole* (*Belles de nuit*) et les deux poèmes dédiés à Schubert *Geheimnis* (*Secret*) et *An Franz* (*À Franz*) constituent un petit hommage musical à la relation intime qui unissait le poète et le musicien. Et *Klage an das Volk* (*Plainte au peuple*), que Schubert envoya à Schober en septembre 1824, prouve que le compositeur a également en tant que poète joint sa voix à la critique sociale.

Parmi les autres auteurs rencontrés ici, notons Johann Chrysostomus Senn, qui avait été comme Schubert élève du Stadtkonvikt de Vienne et faisait partie du cercle de ses amis, avant d'être arrêté en 1820 pour propagation d'idées révolutionnaires et banni au Tyrol, sa patrie d'origine, après une année passée en prison. Son *Schwanengesang* (*Chant du cygne*) joue avec le thème antique du chant d'adieu triste et beau à la fois, à la fin d'une vie ; ce titre a également été attribué ultérieurement au recueil de lieder que Schubert composa en 1828 quelques mois avant sa mort. *Ständchen* (*Sérénade*), qui clôt cette Schubertiade, en fait partie. Ses premiers vers, «*Leise flehen meine Lieder durch die Nacht zu dir*» («*Mes chants te supplient doucement dans la nuit*»), sont connus de tous. Mais une menace sournoise vient troubler cette image idyllique dans la deuxième strophe : «*Des Verräters feindlich Lauschen fürchte, Holde, nicht*» («*Ne crains pas, ma belle, le traître ennemi qui t'épie*»).

Le virtuose de la guitare Johann Mertz, qui vivait à Vienne, a transcrit dans les années 1840 une série de lieder de Schubert, tout d'abord pour les interpréter en soliste sur son instrument, en s'inspirant pour cela des arrangements similaires pour piano solo de Franz Liszt. Mertz aménagea plus tard ses transcriptions pour voix et guitare. Ces arrangements ultérieurs parurent chez Tobias Haslinger que les admirateurs des lieder de Schubert connaissent pour avoir édité le *Winterreise* (*Voyage d'hiver*) et le *Schwanengesang* (*Chant du cygne*). Mais Mertz est également présent dans cette Schubertiade avec le mouvement initial de sa composition de jeunesse en plusieurs parties, *Nachtviole* (*Belles de nuit*) op. 2 pour guitare solo, qui partage avec le poème de Mayrhofer mis en musique par Schubert son titre poétique et son atmosphère mélancolique.

Alors qu'il vivait encore chez ses parents, Schubert a complété pour un concert privé le *Notturno* op. 21 de Wenzel Matiegka – un trio pour flûte, alto et guitare – en y ajoutant une partie de violoncelle pour en faire un quatuor. On a par la suite inclus cet arrangement comme *Quatuor avec guitare* D 96 dans le Catalogue des œuvres de Schubert ; mais la version originale de Matiegka, originaire de Bohême et professeur de piano et de guitare à Vienne, s'insère parfaitement bien dans une Schubertiade. La partie d'alto est ici confiée à un baryton, instrument de la famille des gambes avec cordes sympathiques connu aujourd'hui plus particulièrement grâce aux compositions de Joseph Haydn écrites pour son employeur, le prince Nikolaus Esterházy, grand amateur de cet instrument. Mais le baryton avait encore bien des adeptes à Vienne au début du XIX^{ème} siècle. Ainsi Vinzenz Hauschka, violoncelliste originaire, lui aussi, de Bohême, qui participa vers 1814 à la création de la *Gesellschaft der Musikfreunde* (*Association des Amis de la Musique*) dont il fut le directeur, et qui joua un rôle important dans la vie culturelle de la ville. Hauschka entretenait tout au moins des relations d'affaires avec Schubert. Le compositeur pourrait donc avoir eu connaissance de l'existence du baryton – il a en tout cas écrit une Sonate pour arpeggione (instrument mi-guitare, mi-violoncelle), ce monument érigé à la mémoire d'une autre curiosité instrumentale de l'histoire de la musique. Le son éthéré du baryton enrichit non seulement le Trio de Matiegka, mais apporte également une touche colorée mélancolique particulière à des lieder tels que *Nachtviole* (*Belles de nuit*) et *Gesänge des Harfners* (*Chants du harpiste*). Les danses, qui détendent l'atmosphère entre les lieder et les poèmes, sont tirées d'autres publications d'Anton Diabelli, les *Original-Tänze für Flöte oder Violine und Guitare* (*Danses originales pour flûte ou violon et guitare*). Ce sont des arrangements des *Valses pour piano* op. 9 de Schubert, datant de 1821.

Les transcriptions présentées ici sont en majeure partie dues à Philippe Pierlot et Xavier Diaz-Latorre. C'était une pratique en vogue dans l'entourage de Schubert, comme le prouvent les témoignages historiques, mais leur intention n'est pas de se limiter à amplifier la virtuosité de compositions simples : «*Il s'agit plutôt*», dit Julian Prégardien, «*d'arracher à cette musique de nouveaux reflets sonores, tout comme on souhaite parfois placer un magnifique tableau sous un éclairage nouveau ou dans une autre perspective*.»

Bernd Heyder

Traduction: Geneviève Geffray



Julian Prégardien est l'un des chanteurs les plus marquants de la jeune génération, se montrant également à l'aise dans les répertoires d'opéra, de concert et du lied. Avec un vaste répertoire, il récolte un succès particulier dans la musique baroque et dans le lied romantique. Collaborant régulièrement avec les chefs Christophe Rousset, René Jacobs et Kent Nagano, il se produit également en tant que soliste avec le Chœur de la Radio Bavaroise et l'Académie Audi de Jeunes Choristes.

Julian Prégardien se produit avec les plus célèbres ensembles de musique ancienne comme Akademie für Alte Musik (Berlin), Concerto Köln et Concerto Copenhagen, ainsi qu'avec des orchestres modernes comme la Deutsche Kammerphilharmonie de Brême, l'Orchestre Symphonique de la Radio Bavaroise et l'Orchestre Symphonique de Montréal, aux festivals de Salzburg, d'Innsbruck et de Beaune. Il participe à l'intégrale des lieder de Schubert organisée par le Wigmore Hall en collaboration avec la Schubertiade de Schwarzenberg entre 2015 et 2016. Son premier CD solo, « An die Geliebte », est paru en 2014 chez myrios classics et a été encensé par la presse internationale, avec des nominations pour le *BBC Music Magazine Award of the Year* et pour l'*International Classical Music Award (ICMA)*.

Né à Francfort en 1984, Julian Prégardien a reçu son premier entraînement vocal en tant que membre de la célèbre Chorale d'Enfants de la Cathédrale de Limburg. Immédiatement après avoir fini ses études à la Musikhochschule de Freiburg, il a été engagé comme membre de la troupe permanente de l'opéra de Francfort, où, jusqu'en 2013, il a chanté grand nombre de rôles importants, comme celui de Tamino dans la *Flûte Enchantée*. Depuis 2013, Prégardien enseigne la spécialité du chant d'oratorio au Conservatoire Supérieur de Munich.
www.julianpregardien.de

Xavier Diaz-Latorre est né à Barcelone en 1968. Après un diplôme de la Musikhochschule de Bâle avec Oscar Ghiglia en guitare moderne, il étudie avec Hopkinson Smith à la Schola Cantorum de Bâle. Il a donné des concerts dans les plus grandes salles du monde comme la Carnegie Hall à New York, le Covent Garden à Londres, le Palau de la Música Catalana à Barcelone, le Teatre Real à Madrid, le Teatro Colón à Buenos Aires, la Philharmonie de Vienne et le Konzerthaus à Berlin.

Xavier Diaz-Latorre joue régulièrement avec plusieurs ensembles célèbres, dont Hesperion XXI, La Capella Reial de Catalunya, Le Concert des Nations, Al Ayre Español, the Orquesta Nacional de España, Concerto Vocale, the Akademie für Alte Musik Berlin, Concerto Köln. Son propre ensemble vocal-instrumental *Laberintos Ingeniosos* joue dans de nombreux pays du monde. Xavier Diaz-Latorre est invité à donner régulièrement des master-classes en Europe, Seoul et USA. Il est professeur titulaire de luth et de musique de chambre à l'Ecole Supérieure de Musique de Catalogne à Barcelone (ESMUC). www.xavierdiazlatorre.com



Photo: Toni Rebollo



Photo: Pierre-Hubert Martin

Philippe Pierlot est né à Liège. Après avoir étudié la guitare et le luth en autodidacte, il se tourne vers la viole de gambe qu'il étudie auprès de Wieland Kuijken. Membre fondateur du « Ricercar Consort », il en assume la direction depuis 1998. Il a adapté et restauré les opéras *Il Ritorno d'Ulisse* de Monteverdi, *Sémélé* de Marin Marais ou encore la *Passion selon St Marc* de Bach. Se consacrant à la musique de chambre, à l'oratorio et l'opéra il partage son activité entre la viole de gambe et la direction.

En 2001, il crée une firme discographique, FLORA, par laquelle il prolonge son travail de découvreur du répertoire baroque, proposant un répertoire rare et insolite. Avec son ensemble « Ricercar Consort », il collabore avec la firme française MIRARE. Ses enregistrements ont été récompensés du Prix Charles Cros, Choc du « Monde de la Musique », Gramophone Award, Diapason d'or, Choc de l'année du « Monde de la Musique », Choc Classica de l'année 2013 et « Preis der Deutschen Schallplattenkritik ». Il a interprété la musique de la série télévisée européenne « The Spiral » et la bande son du film de Mathieu Amalric « *Tournée* ». Philippe Pierlot est professeur aux Conservatoires de Bruxelles et de La Haye.

www.ricercarconsort.com

Marc Hantaï a suivi l'enseignement de Barthold Kuijken au Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles où il a obtenu en 1986 le Diplôme Supérieur « avec grande distinction ». Il s'est produit ensuite comme premier flûtiste des principaux orchestres baroques, Le Concert des Nations, La Petite Bande, The Amsterdam Baroque Orchestra, le Collegium Vocale, La Chapelle Royale, Les Arts Florissants, Anima Eterna, le Ricercar Consort, etc... et a travaillé sous la direction de Jordi Savall, Sigiswald Kuijken, Gustav Leonhardt, Ton Koopman, Philippe Herreweghe, William Christie, Jos van Immerseel, Philippe Pierlot. Il a joué comme soliste ou chambriste dans la plupart des festivals en Europe, aux Etats-Unis, au Brésil, au Japon, en Corée et donne régulièrement des concerts avec ses frères Jérôme (viole de gambe) et Pierre (clavecin). Il a enregistré de très nombreux disques, parmi lesquels les six duos pour flûtes de W.F. Bach, les trios de Londres de Haydn, « Les Nations » de Couperin avec les frères Kuijken, la suite en si mineur et l'« Offrande Musicale » de J.S. Bach avec Jordi Savall et les sonates pour flûte de J.S. Bach avec Jérôme et Pierre Hantaï. Après avoir été l'assistant de Barthold Kuijken au conservatoire de Bruxelles, il est maintenant professeur à l'Escola Superior de Música de Catalunya à Barcelone et à la Schola Cantorum de Bâle.



Photo: Yifen

1 „Die Szene ist ein Bild“ – Peter Härtling

Die Szene ist ein Bild, eine Zeichnung gewesen - nun nicht mehr. Es brauchte lang, bis sich die mit feinem Stift gezogenen Figuren zu bewegen begannen. Die kleine Gestalt erscheint. Das gezeichnete Licht verhilft ihr zu einem unverzerrten Schatten. Er sagt: „Nehmen Sie doch dort unter der Linde Platz und warten Sie, bis die Herrschaften ihre Unterhaltung unterbrechen. Seien Sie, ich bitte Sie, so höflich, niemandem ins Wort zu fallen.“ Er spielt - jetzt sehr entfernt [...]

Beunruhigt und verwirrt wende ich mich an Herrn von Spaun, der den Spazierstock vor sich quer über den Gartentisch gelegt hat als eine deutliche Abgrenzung: „Verzeihen Sie! Fällt es Ihnen auch so schwer wie mir zu entscheiden, ob wir uns im Freien oder in einem Salon befinden?“ - „Wieso?“ Herr von Spaun mustert mich verdutzt, schaut dann ins Bild hinein und hört Schubert zu, den ich nun wieder nicht höre. Ich blicke zu ihm hin. Er greift sich ans Herz.

The scene was a painting, a drawing – at least it began that way. It took a long time for the finely traced figures to set themselves in motion. The small person appeared. His shadow was undistorted by the light in the picture. He said: “Please, find a place under the linden tree and wait until the guests have stopped conversing. Please, I beg you, do not interrupt them.” Now he was playing, far in the distance [...]

Agitated and confused, I turned to Herr von Spaun, who had drawn an imaginary line between himself and the scene by placing his walking stick along the centre of the garden table. “Excuse me, Sir!” I asked. “Do you also have such trouble deciding whether we are in a salon or outdoors?” “Why would that be?” replied Spaun, examining me with a puzzled look. He looked straight into the picture and continued to listen to Schubert, whom I could no longer hear. I look at him – he placed his hand on his heart.

La scène était un tableau, un dessin – plus maintenant. Cela prend quelque temps avant que les personnages dessinés d’un trait fin commencent à se mouvoir. Le petit homme arrive. La lumière esquissée lui permet de jeter une ombre nette. Il dit : Prenez donc place là-bas sous le tilleul et attendez que ces Messieurs et Dames terminent leur conversation. Soyez, je vous en prie, assez poli pour n’interrompre personne. Il joue – maintenant de très loin. [...]

Inquiet et troublé, je me tourne vers Monsieur von Spaun qui a posé sa canne devant lui, en travers de la table de jardin, pour marquer une limite précise : « Excusez-moi ! Avez-vous autant de difficulté que moi à savoir si nous nous trouvons en plein air ou dans un salon ? » – « Pourquoi ? » Monsieur von Spaun me toise, déconcerté, regarde le tableau et écoute Schubert, que je n’entends à nouveau plus. Je le regarde. Il se touche le cœur.

20 „Ich kann die Scharade nicht erraten“ – Peter Härtling

Ich kann die Scharade nicht erraten. „Können Sie mir helfen?, bitte ich meine zufällige Nachbarin. Sie lacht auf, legt die Hand auf die Lippen. „Es ist möglich, dass Sie hören, was Sie sehen“ sagt sie. „Hören, was ich sehe?“ Sie nickt und schaut durch mich hindurch: „Ja! Oder dass Sie sehen, was Sie hören.“ Ehe ich ihr erwidern kann, ereignet sich, wovon sie spricht - oder bilde ich es mir nur ein? Obwohl Schubert sich vom Klavier entfernt hat, sich zum Horizont hin verbeugt, spielt das Klavier weiter, einen seiner Walzer wie aus der Erinnerung. Und Vogl singt den Harfner...

I could not guess what the farce was about. “Can you help me?” I asked the woman next to me. She laughed wholeheartedly and placed her hand on her lips. “It may be that you hear what you see”, she explained. “Hear what I see?” She nodded and looked right through me. “Indeed! Or maybe you see what you hear.” But before I could answer, the very thing she was describing started to take place. Or was it just a figment of my imagination? Schubert had stood up from the piano and taken a bow, facing the horizon. But the piano kept on playing of its own accord: it was one of Schubert’s waltzes, as if the piano was remembering the music. Then Vogl sang the harpist’s song...

Je ne peux résoudre la charade. Je demande à ma voisine du moment : « Pouvez-vous m’aider ? » Elle rit, pose les doigts sur ses lèvres. « Il est possible que vous entendiez ce que vous voyez », dit-elle. « Entendre ce que je vois ? » – elle acquiesce et me transperce du regard : « Oui ! Ou que vous voyiez ce que vous entendez. » Avant que je puisse lui répondre, il se passe ce dont elle parle – ou n’est-ce qu’une imagination ? Bien que Schubert se soit levé du piano et salue vers l’horizon, le piano joue une de ses valse, comme à travers un souvenir, et Vogl chante « Der Harfner ».

3 „KLAGE AN DAS VOLK“

O Jugend unsrer Zeit, du bist dahin!
Die Kraft zahllosen Volks, sie ist vergeudet,
Nicht einer von der Meng' sich unterscheidet,
Und nichtsbedeutend all' vorüberziehn.

[Zu großer Schmerz, der mächtig mich verzehrt
Und nur als letztes jener Kraft mir bleibt,
Denn tatlos mich auch diese Zeit zerstäubet,
Die jedem Großes zu vollbringen wehrt.]

Im siechen Alter schleicht das Volk einher,
Die Taten seiner Jugend wähnt es Träume,
Ja spottet töricht jener goldenen Reime,
Nichtsachtend ihren kräft'gen Inhalt mehr.

Nur dir, o heil'ge Kunst, ist's noch gegönnt,
Im Bild die Zeit der Kraft und Tat zu schildern
Um wenigstens den großen Schmerz zu mildern,
Der nimmer mit dem Schicksal sie versöhnt.

“COMPLAINT TO THE PEOPLE”

O youth of our day, thou hast gone foul!
The energy of multitudes is wasted.
Not one dares to differ from the crowd
And people come and go, devoid of meaning.

[Too great is the mighty pain that devours me,
The sole remains of power I might call my own,
For my prowess has turned to dust through this age
Which hinders any man from accomplishing great deeds.]

The people, crippled with age, grovel on the ground,
Deeming the feats of youth to be chimeras,
And even scoffing at the golden rhymes of yore
While neglecting their powerful message.

Only thou, divine Art, art allowed
to depict those days of deeds and bravery,
In order to somewhat ease the great pain
Which separates them from our destiny.

« PLAINT ENVERS LE PEUPLE »

Ô jeunesse de notre temps, comme tu es déchue !
L'énergie d'un peuple si nombreux, gaspillée.
Aucun homme ne se différencie parmi la multitude,
Et tous passent, égaux, sans importance.

[Trop grande est cette peine qui me dévore,
Seul vestige qui reste de ma puissance d'antan.
Car cette époque me réduit également en poussière,
Et empêche à tout homme d'accomplir de grandes actions.]

Dans la faiblesse de l'âge, le peuple se traîne,
Ne voyant dans ses exploits de jeunesse que des chimères,
Et raillant sottement les vers dorés d'antan
Sans reconnaître la portée de leurs messages.

À toi seul, Ô Art sacré, est-il permis
De dépeindre l'époque des exploits héroïques
Afin de soulager – très peu – l'immense douleur
Qui nous maintient éloignés de notre destin.

8 20. August 1815

Ja, wirklich: fünf Lieder waren's gestern – fünfe an einem einzigen Tag! Und wenn's net zu spät gewesen wär, hätt ich gleich noch fünfe - ach, was sag ich: zehne hinterher machen woll'n, so leicht ist mir's von der Hand gegangen, und so viele stecken mir noch im Hirnkast'l. [...] Ach Spaun, lieber Spaun - an Tagen wie diesen glaub ich fast wirklich, dass noch etwas auch mir werden könnte. Ich mein, wenn's einem so von selber zufließen, die Melodien und Harmonien, dann heißt das doch, daß die Musik einem im Blute liegt, glauben'S nicht auch? Und daß es schändlich wäre, dem nicht nachzugeben? Ich frag nur, weil doch der Vater halt immer gleich's Gesicht verzieht, sobald er mich überm Rastralpapier findet. [...]

Nu, freilich sind's Lieder vom Goethe, immer und immer nur vom Goethe! Seine Verse sind doch das Herrlichste, was es gibt – finde's nicht auch, lieber Spaun? Schaun'S hier: Das Büchel mit Gedichten, das wo Sie mir neulich geschenkt haben, ist schon ganz zerschissen, weil ich's alleweil mit mir herumtrag und drinnen lese. Gleich morgens, wenn ich aufsteh, nehm ich mir's vor, schlag's irgendwo auf – und find gewißlich ein Gedicht, was mir g'fällt; und beim Goethe ist es eben so, daß ich's nur ein-, zweimal laut aufsagen muß – und schon wird's ein Lied, ganz von selber.

20 August 1815

Indeed, it's true: yesterday five songs – I wrote five songs in one day! If it hadn't been so late, I could have pressed on further with another five, nay, what am I saying? Ten more, they flowed so easily from my pen, and so many still wait in my head. [...] Oh Spaun, my dear Spaun – on days such as this I almost believe I could still become a respectable man. I mean: if the songs just flow as they do, all those melodies and harmonies, then people must say that one has music in one's blood, don't you think? Wouldn't it be a shame not to pay heed to that? I'm just asking you because my father always started to frown whenever he saw me lay staff paper across the table. [...]

Admittedly, these are songs by Goethe, always only by Goethe! His verses are the most splendid ones in existence, don't you agree, dear Spaun? See this little book with poems you gave me not long ago, it is already worn and tattered, for I carry it with me wherever I go, reading it again and again. In the morning, when I awake, I decide to open it at any page, sure to find a poem of my liking; and in Goethe's case I only need to recite the poem once or twice, and already it turns into a song, of its own accord!

20 août 1815

Oui, c'est vrai : j'ai écrit hier cinq lieder – cinq en un seul jour ! Et s'il n'avait pas été si tard, j'aurais pu en faire cinq autres – mon Dieu, que dis-je : j'aurais voulu en écrire dix de plus, tant cela m'a semblé facile et tant j'en ai encore dans la cervelle ! [...] Ah Spaun, mon cher Spaun – des jours comme aujourd'hui, je crois presque que je pourrais vraiment réussir à devenir quelqu'un. Car enfin, si elles vous viennent comme cela à l'esprit, les mélodies et les harmonies, comme si elles coulaient de source, cela veut bien dire qu'on a la musique dans le sang, ne croyez-vous pas aussi ? Et qu'il serait honteux de ne pas suivre cette voie ? Parce que mon père fait toujours la grimace quand il me voit assis devant une feuille de papier à musique. ! [...]

Bon, bien sûr, ce sont des poèmes de Goethe, toujours et toujours du seul Goethe ! Ses vers sont vraiment la chose la meilleure qui soit – ne trouvez-vous pas aussi, mon cher Spaun ? Regardez ça : le petit livre de poèmes que vous m'avez offert récemment, il est déjà tout en lambeaux parce que je le porte toujours sur moi et y lis sans arrêt. Dès le matin, quand je me lève, je le sors, l'ouvre à n'importe quelle page – et trouve à coup sûr un poème qui me plaît ; chez Goethe, c'est ainsi : il suffit que je le récite une fois ou deux à voix haute – et cela se transforme en lied, de soi-même.

Geheimnis
(an Franz Schubert)

Sag an, wer lehrt dich Lieder,
So schmeichelnd und so zart?
Sie rufen einen Himmel
Aus trüber Gegenwart.

Erst lag das Land verschlei-
ert
Im Nebel vor uns da-
Du singst, und Sonnen leuch-
ten,
Und Frühling ist uns nah.

Den schilfbekränzten Alten,
Der seine Urne gießt,
Erblickst du nicht,
Nur Wasser, wie's durch die
Wiesen fließt.

So geht es auch dem Sänger,
Er singt, er staunt in sich;
Was still ein Gott bereitet,
Befremdet ihn wie dich.

A Secret
(to Franz Schubert)

Pray tell, who taught you
songs
So tender and appealing?
They open up a heaven
In the midst of dreary days.

At first, the land lay envel-
oped
In mist before our eyes –
You start to sing, and suns
are shining
And spring is drawing near.

The rush-wreathed old man,
Pouring water into his urn,
You do not see; instead,
Only water flowing through
the meadow.

This is also true for a min-
strel –
He sings in wonder and awe:
What God silently prepared,
Astounds both him and you.

Un secret
(pour Franz Schubert)

Dis-moi, qui t'enseigne ces
chansons
Si douces, si tendres ?
Elles ouvrent un Ciel
Au milieu d'un jour morne.
Un triste paysage s'étendait
devant nous
Dans la brume –
Mais tu chantes, et des so-
leils naissent,
Et le printemps s'approche
de nous.

Le vieillard couronné de ro-
seaux
Qui vide son urne, tu ne le
regardes pas ;
Tu ne vois que l'eau qui tra-
verse la prairie.
Il en est ainsi du chanteur :
Il chante. Il est saisi.
Car ce qu'un dieu fit en si-
lence,
Fait tout son émerveille-
ment, comme le tien.

An Franz

Du liebst mich – Tief hab ich's
empfunden,
Du treuer Junge, zart und gut;
so stähle sich denn, schön ver-
bunden,
der edle, jugendliche Mut!
Wie immer auch das Leben
dränge,
wir hören die verwandten
Klänge.

Doch, Wahrheit sei's, womit
ich zahle:
Ich bin nicht, Guter, wie Du
wähnst;
Du sprichst zu einem Ideale,
wonach Du jugendlich Dich
sehnst,-
und eines Ringers schweres
Streben
hältst Du für rasch
entquoll'nes Leben

Doch lass uns treu, bis sich
dem Willen
die Bildung und die Kraft ge-
sellst,
als Brüder redlich baun im
Stillen
an einer schönern, freien
Welt;
sie ist es nur, - der ich gesun-
gen,-
und ist sie, -sei das Lied ver-
klungen!

To Franz

You love me – I have felt this
deeply,
You faithful youngling, tender
and kind;
May we thus, united, gather
Our noble, youthful courage!
Whatever troubles life may
bring,
The chords we hear are of the
same kin.

Yet I prefer to count on truth:
Dear brother, I am not whom
you think.
You address a youthful ideal
Toward which you aspire and
yearn;
The heavy toils of a wrestler
You regard as life too rapidly
drained.

Yet until our courageous will
is paired
With enough knowledge and
manly power,
Let us continue to build, in
secret,
Our dream of a world more
beautiful and free.
Only for that world have I
sung this,
And once it appears, no need
for my song!

Pour Franz

Tu m'aimes ! Je l'ai ressenti
profondément,
Mon jeune homme fidèle,
tendre et gentil.
Renforçons donc notre cou-
rage, unis
Dans notre noble jeunesse !
Malgré les tourments que la
vie nous prépare,
Des accords semblables ré-
sonnent dans nos oreilles.

Mais je préfère compter sur la
vérité :
Mon cher, je ne suis pas celui
que tu crois.
Tu parles à un idéal
Auquel ta jeunesse aspire,
Et tu ressens les durs combats
d'un lutteur
Comme une vitalité qui jaillit
pour dépérir.

Mais jusqu'à ce que notre
jeune volonté s'associe
Avec le savoir et la puissance,
Continuons à bâtir, en secret,
Un monde plus beau, plus
libre.
Je ne chante que pour lui :
Si, un jour, il existe, mon chant
sera fini !



Julian Prégardien and Xavier Diaz-Latorre recording at Honrath Protestant Church



MYR012

AN DIE GELIEBTE

Julian Prégardien, tenor

Christoph Schnackertz, piano

4260183510123, 1 SACD hybrid

Lieder, Instrumentalstücke und Rezitation von und inspiriert von Franz Schubert
Lieder, instrumental pieces and poems by and inspired by Franz Schubert
Lieder, pièces instrumentales et poèmes de et inspiré par Franz Schubert

Wien, Mitte des 19. Jahrhunderts: ein spanischer Kaufmann und begabter Gitarrist, ein vor der belgischen Revolution geflohener Adliger und passionierter Cellist, seit seiner Ankunft in Wien dem kuriosen Baryton verfallen, und ein aus Paris stammender Maler und Flötist schließen sich zusammen und musizieren im Salon erstmals Lieder von Schubert, gemeinsam mit einem am Theater an der Wien gastierenden Sänger aus München, den sie für kleines Geld engagiert haben. Hofmusikalienhändler Diabelli hat ihnen einen Stapel Altes und Neues verkauft, darunter neben Liedern Schuberts auch einige Walzertranskriptionen. Sie finden Gefallen an den Liedern und beschließen, in Kürze einen größeren Kreis zu einem geselligen Abend einzuladen. Die Lieder, dazwischen ein paar der Walzer und weitere Instrumentalmusik zur Erheiterung oder Besinnung, einige treffliche Gedichte. So könnte sie gewesen sein, diese Schubertiade.

JULIAN PRÉGARDIEN, TENOR & RECITATION

MARC HANTAÏ, TRANSVERSE FLUTE Rudolf Tutz, Innsbruck, after Wilhelm Liebel

XAVIER DIAZ-LATORRE, GUITAR Francisco España, Barcelona 1842

PHILIPPE PIERLOT, BARYTON François Bodart, after Stadelmann

