



MICHEL PIQUEMAL

Michel Piquemal fait ses études à la maîtrise de l'ORTF. Il étudie le piano, l'écriture musicale mais c'est avec le chant qu'il reçoit ses premières distinctions : Premier Prix à l'unanimité au Concours International de la Mélodie Française, et à la Carrière d'Art Lyrique. Soliste à Radio France, il se produit comme baryton dans de nombreux concerts et récitals en France et à l'étranger sous la direction de chefs prestigieux. Parallèlement à sa carrière de chanteur, sa volonté de faire de la musique sous toutes ses formes le mène tout naturellement à la direction. Particulièrement sensible au répertoire pour chœur et orchestre, il dirige son Ensemble Vocal dans les plus belles œuvres de

musique sacrée : la *Passion selon Saint-Jean* de Bach, Messes de Haydn, *Grande Messe en ut mineur* et *Requiem* de Mozart, Messes de Schubert, *Petite Messe Solennelle* de Rossini, *Requiem* de Fauré. Il dirige *Litanies de la Vie et de la Mort* de Jacques Casterède et crée *Via Crucis* de Kamilo Lenvay avec son Ensemble Vocal lors du Festival d'Art Sacré 1989.

Michel Piquemal est Chevalier des Arts et des Lettres.

MICHEL PIQUEMAL

Michel Piquemal studied at the ORTF choir school. He studied piano and composition, but received his earliest recognition for singing, when he was unanimously awarded first prize at the Concours International de la Mélodie Française and at the Carrière d'Art Lyrique. He was a soloist for Radio France and performed as a baritone in many concerts and recitals in France and elsewhere under the baton of famous conductors. At the same time as pursuing his singing career, his wish to make music in all its forms naturally led him to conducting. Particularly sensitive to the repertoire of music for choir and orchestra, he has directed his Vocal Ensemble in the most beautiful works of sacred music: Bach's *St John Passion*, Haydn's *Masses*, Mozart's *C minor Mass* and *Requiem*, Schubert's *Masses*, the Rossini's *Petite Messe solennelle* and Fauré's *Requiem*.

He directed Jacques Casterède's *Litanies of Life and Death* and gave the first performance of Kamilo Lenvay's *Via Crucis* with his Vocal Ensemble at the Festival of Sacred Arts in 1989. Michel Piquemal is Chevalier of Arts and Letters.



Tout autant que la musique de chambre, la musique vocale est au cœur de l'œuvre de Brahms. Il aime à y expérimenter sur la matière sonore, la voulant medium parfait d'une inspiration soumise continûment aux exigences d'un langage sans faille, sans concession. Plus tard, ce que dans tel lied, tel chœur, il a trouvé, il l'intègre à son écriture instrumentale. Ainsi ses trios, quatuors, quintettes instrumentaux ... œuvres achevées, œuvres uniques, il est vrai ... se voient-ils vivifiés de principes nés ailleurs.

L'emprise d'un moule vocal préétabli et unique est donc inconcevable. De son *Requiem Allemand* à ses très nombreux Lieder, Brahms multiplie les architectures sonores possibles : duos, quatuors vocaux avec piano, chœurs a cappella, avec orchestre, avec orgue ... jusqu'aux fascinants chœurs de femmes accompagnés par deux cors et la harpe de l'op. 17.

Les œuvres sont taillées sur mesure. Une triple mesure à la vérité. Celle par laquelle la forme devient le lieu idéal de la création, celle aussi qui imposent les contingences — moyens à la disposition du compositeur, quels instrumentalistes, quels solistes, quels chœurs, professionnels ou amateurs? — et celle enfin de l'inspiration pure, car la musique vocale vibrante et trouve sa source dans les profondeurs de la sensibilité brahmsienne.

Les premiers contacts de Brahms (1833-1897) avec la voix remontent à son enfance hambourgeoise, découverte morcelée et émerveillée de la musique ancienne, direction, déjà, d'une petite société chorale d'amateurs — en 1847, pendant des vacances à la campagne ! L'époque décisive demeure cependant celle de la rencontre avec Schumann (1853). Il se plonge dans les trésors de la bibliothèque du Maître de Düsseldorf. Lecture, étude de polyphonies anciennes qu'il s'efforce d'imiter, réalisation des exercices de contrepoint les plus complexes et les plus stricts. Il acquiert une dextérité étonnante, mais coupée de la réalité sonore. Théorie et pratique, composition et réalisation commenceront à se rejoindre lors de ses séjours à la petite cour de Detmold, entre 1857 et 1859, car il a alors pour tâche de diriger le chœur princier. C'est l'impulsion définitive. La musique vocale, et chorale, devient partie intégrante de sa vie de créateur, probablement même de sa vie toute entière (une anecdote riche d'implications : la plupart des femmes que Brahms aimait furent soit des cantatrices, soit des musiciennes amateurs dotées d'une belle voix). En 1859, à Hambourg, il réunit

DEUX QUATUORS POUR CHOEUR MIXTE À 4 VOIX ET PIANO, op. 112 n° 1 et 2

① SEHNSUCHT (F. Kugler)

*Es rinnen die Wasser Tag und Nacht,
Deine Sehnsucht wacht.
Du gedenkest der vergangenen Zeit,
Die liegt so weit,
Du siehst hinaus in den Morgenschein
Und bist allein.*

② NÄCHTENS (F. Kugler)

*Nächtens wachen auf die Irren,
Welche deinen Sinn verwirren.
Nächtens ist im Blumengarten Reif gefallen,
Dass vergebens du der Blumen würdest warten.
Nächtens haben Gram und Sorgen
In dein Herz sich eingenistet,
Und auf Tränen blickt der Morgen.*

TROIS QUATUORS POUR CHOEUR MIXTE À 4 VOIX ET PIANO, op. 64

③ AN DIE HEIMAT (C.O. Sternau)

*Heimat! Wunderbar tönendes Wort!
Wie auf befiederten Schwingen
Ziehst du mein Herz zu dir fort
Jubelnd, als müsst ich den Gruss
Jeglicher Seele dir bringen,
Trag ich zu dir meinen Fuss,
Freundliche Heimat!*

*Bei dem sanft klingenden Ton
Wecken mich alte Gesänge,
Die in der Ferne mich flohn;
Rufen mir freudenvoll zu
Heimatlich lockende Klänge:
Du nur allein bist die Ruh,
Schützende Heimat!*

*Gib mir den Frieden zurück,
Den ich im Weiten verloren,
Gib mir dein blühendes Glück,*

NOSTALGIE

*Les eaux ruissent jour et nuit,
La nostalgie est en éveil.
Tu songes au temps passé,
Si lointain,
Tu regardes vers l'aurore
Et tu es seul.*

LA NUIT

*La nuit les fous se réveillent
Jetant le trouble dans ton esprit.
La nuit, le givre est tombé sur le jardin fleuri,
De sorte que tu espères en vain les fleurs.
La nuit, tourments et soucis
Se sont glissés dans ton cœur,
Et l'aube regarde tes larmes.*

AU PAYS NATAL

*Pays natal ! Mot aux merveilleuses résonances !
D'un battement d'ailes
Tu attires mon cœur vers toi,
J'exalte, comme si je devais te transmettre
Le bonjour de toutes les âmes,
Mes pas me portent vers toi,
Pays natal si accueillant !*

*Ces douces harmonies
Réveillent en moi de vieilles chansons
Qu'au loin j'avais oubliées;
Les sons séduisants du pays natal
Me font amicalement signe :
Toi seul es le repos,
Ô mon pays natal protecteur !*

*Rends-moi cette paix
Qu'au loin j'ai perdue,
Donne-moi cet éclatant bonheur,*

NOSTALGIA

*The waters flow on day and night,
Nostalgia is awaking.
Your dreaming turns to times gone by,
So far away,
You lift your eyes to the morning light
And are alone.*

THE NIGHT

*In the night the mad awaken,
Bringing turmoil to your spirit.
In the night, frost fell on your flower garden,
So your hopes of flowers are in vain.
In the night, torments and cares
Slid into your heart,
And the dawn is watching your tears.*

TO MY HOMELAND

*Homeland! A word with wondrous resonance!
With a beating of wings
You pull my heart towards you.
I'm full of joy, as if I should give you
The salutation of every soul;
My steps carry me towards you,
My welcoming homeland!*

*These sweet harmonies
Make me remember ancient songs
Which I had long ago forgotten;
Alluring notes from my native land
Beckon me in friendship:
You alone are my repose,
My homeland, my protector!*

*Give me back that peace
Which I lost far away,
Give me that radiant happiness,*

quelques jeunes femmes pour des séances de chant. Ce noyau amical prenant de l'ampleur, il se retrouve peu après chef de chant d'un assez imposant chœur de femmes, le Hamburger Frauendorf, pour lequel il composera diverses œuvres. Autre fait significatif, lui qui redoutait et fuyait toute charge extérieure contraignante, se laissa à deux reprises convaincre d'accepter des postes officiels (Chef de chœur de la Singakademie de Vienne pour la saison 1863-1864, Directeur de la Gesellschaft der Musikfreunde de Vienne de 1872 à 1875), sédut à l'idée de diriger un chœur réputé.

Michel Piquemal, qui a choisi de diversifier au maximum les œuvres présentées ici, tant pour leurs années de composition — toute la période créatrice de Brahms est couverte quasiment — que pour leurs formations — trois recueils de quatuors vocaux avec piano, des œuvres chorales accompagnées et a cappella —, nous offre la grande chance de découvrir au mieux l'authenticité du génie brahmsien, et de surcroît, autre mérite de sa sélection, sous des facettes expressives multiples. C'est là une superbe réussite.

Les Lieder de Brahms sont souvent proches de la musique pure : la poésie de la musique y prévaut sur l'expression musicale de l'émotion poétique. Qu'importe alors si les textes émanent de poètes mineurs. Pas de rivalité de la sorte entre une musicalité et une densité trop fortes du poème et l'imaginaire du compositeur, qui peut s'abandonner à l'expression de son « Moi » profond. Ainsi Brahms put-il aimer, et choisir comme source d'inspiration, des poèmes jugés médiocres. Ainsi encore put-il prolonger dans l'indécible de la musique ce que le poème suggérait à peine; le texte lui devenait un prétexte où sa sensibilité trouvait la matière d'une pensée musicale autonome.

Ses quatuors vocaux avec piano, apparentés au lied soliste, n'échappent pas à cette règle. Au point d'ailleurs qu'ils montrent parfois d'étonnantes analogies avec le quatuor instrumental. Suivant les traces d'un Schubert, d'un Schumann, Brahms reprend à son compte le genre de l'ensemble vocal de solistes avec accompagnement de piano, et lui donne ses lettres de noblesse définitives.

Les six *Quatuors op. 112* furent composés durant le printemps 1891. D'une tendresse enchanteresse dans ses premières mesures, l'*op. 112 n° 1, Sehnsucht*, vibre ensuite d'une tension contenue, jouant avec des harmonies recherchées et des dissonances effleurées pour dire combien

*Unter den Bäumen am Bach,
Wo ich vor Zeiten geboren,
Gib mir ein schützendes Dach,
Liebende Heimat!*

4 DER ABEND (F. Schiller)

*Senke, strahlender Gott, die Fluren dürsten
Nach erquickendem Tau, der Mensch verschmachtet
Matter ziehen die Rosse,
Senke den Wagen hinab.*
*Siehe, wer aus des Meers kristallner Woge
Lieblich lächelnd dir winkt! Erkennt dein Herz sie?
Rascher fliegen die Rosse,
Tethys, die göttliche, winkt.*
*Schnell vom Wagen herab in ihre Arme
Springt der Führer, den Zaum ergreift Kupido,
Stille halten die Rosse,
Trinken die kühlende Flut.*
*An dem Himmel herauf mit leisen Schritten
Kommt die duftende Nacht; ihr folgt die süße
Liebe. Ruhet und liebet,
Phöbus, der liebende, ruht.*

5 FRAGEN (G.F. Daumer)

*Mein liebes Herz, was ist dir?
Ich bin verliebt, das ist mir.
Wie ist dir denn zu Mut?
Ich brenn in Höllenglut.
Erquicket dich kein Schlummer?
Den litte Qual und Kummer?
Gelingt kein Widerstand?
Wie doch, bei solchem Band?
Ich hoffe, Zeit wird's wenden.
Es wird's der Tod nur enden.
Was gäbst du, sie zu sehn?
Mich, dich, Welt, Himmelshöhn.
Du redest ohne Sinn.
Weil ich in Liebe bin.
Du musst vernünftig sein.
Das heisst, so kalt wie Stein!*

*Sous les arbres, près du ruisseau
Où je suis né il y a bien longtemps.
Abrite-moi sous ton toit,
Pays natal bien-aimé !*

LE SOIR

*Dieu rayonnant, la nature a soif
De rosée rafraîchissante, l'être humain dépérît,
Les coursiers sont épousés,
Que ton char disparaisse à l'horizon !*
*Vois celle qui, sortant de la vague cristalline de la mer,
Te sourit et t'invite ! Ton cœur la reconnaît-il ?
Les chevaux accélèrent leur course.
La divine Thétys te fait signe.*
*Quittant rapidement son char
L'aurore s'élance dans ses bras, Cupidon prend les rênes,
Les coursiers s'arrêtent,
Ils boivent à la source fraîche.*
*A pas feutrés, du haut du ciel
Descend la nuit odorante; l'amour, tout de douceur,
L'accompagne. Soyez en paix, aimez !
L'aimable Phœbus s'endort.*

QUESTIONS

*Mon cher cœur, que t'arrive-t-il?
Je suis amoureux, voilà ce qui m'arrive.
Comment te sens-tu?
Je souffre tous les tourments de l'enfer.
Le sommeil ne te revigore-t-il pas?
Faut-il souffrir, être accablé?
N'arrives-tu pas à résister?
Comment faire avec de tels liens ?
J'espère que le temps changera les choses.
Seule la mort y mettra fin.
Que donnerais-tu pour la voir ?
Moi, toi, les sommets célestes.
Tu divagues.
C'est parce que je suis amoureux.
Sois raisonnable.
Tu veux que je sois aussi froid que la pierre !*

*Under the trees, near the stream
Where I was born so long ago.
Shelter me under your roof,
Beloved homeland!*

THE EVENING

*O radiant God, nature is thirsting
For refreshing dew, humankind is withering,
The warhorses are failing;
May your chariot disappear over the horizon.*
*See, she who, emerging from the sea's crystal waves,
Smiles and invites you! Does your heart not know her?
The horses speed their pace.
The divine Thetis beckons you.*
*Swiftly leaving his chariot,
The charioteer springs into her arms, Cupid takes the reins,
The chargers halt;
They drink at the cooling stream.*
*With noiseless tread, from heaven's heights
The fragrant night draws in; love, full of sweetness,
Follows. Go in peace, love!
Gentle Phœbus is lulled to sleep.*

QUESTIONS

*My dear heart, what is happening to you?
I'm in love, that's what it is.
How do you feel?
I'm suffering all the torments of hell.
Doesn't sleep refresh you?
Must you suffer and be damned?
Can't you manage to resist?
What can one do with such bonds?
I hope that time will change things.
Only death will put an end to it.
What would you give to see her?
Me, you, the celestial heights.
Your mind is rambling.
It's because I'm in love.
Be reasonable.
You want me to be cold as stone!*

Brahms, avec la vieillesse qui approche, est hanté par la solitude, le passé enfui à jamais. S'accordant au poème, peinture d'une nuit habitée par le chagrin, la musique de l'**op. 112 n° 2, Nächtens**, s'abîme dans des teintes sombres, celles des parties vocales commes celles des batteries inquiétantes qui grondent dans le grave du piano.

Dans l'**op. 64 n° 1, An die Heimat**, datant de 1864, la musique, très contrapuntique et modulante, finement travaillée dans le style du motet, fait oublier le caractère conventionnel du poème de Sternau. Quelques échanges dialogués entre voix regroupées par paires tempèrent la rigidité de l'écriture verticale et la monotonie d'un rythme balancé qui caractérisent l'**op. 64 n° 2, Der Abend**, composé en 1874. L'**op. 64 n° 3, Fragen**, est conçu comme un dialogue entre le ténor et les trois autres voix réunies. Le premier interroge, les seconds dispensent leurs conseils, faits pour apaiser les tourments d'amour. En vain. Sous l'intensité dramatique pointe une nuance facétieuse que la vie rythmique de l'accompagnement pianistique ne permet pas d'ignorer.

Dans les **Cinq chants pour chœur mixte a cappella op. 104**, composés aux environs de 1886-1888, Brahms s'abandonne à la nostalgie de l'homme qui sent proche le terme ultime. Beauté sereine et dépouillement règnent sur l'ensemble du recueil. L'**op. 104 n° 1, Nachtwache n° I**, est écrit à six voix dans l'esprit d'un double chœur et fait libre usage de l'écriture canonique. Raffinement sonore, effets expressifs délicats, intériorité du langage en sont les traits dominants. Tout d'abord évocateur — les appels du veilleur surgissent de l'aigu au grave —, l'**op 104 n° 2, Nachtwache n° II**, éveille ensuite, dans l'entrelac délicat de ses six parties vocales, de subtiles harmonies. Dans l'**op 104 n° 3, Letztes Glück**, Brahms montre à nouveau les ressources de sa palette harmonique, sans sacrifier pour autant à son parti-pris d'économie mélodique; par elle, l'évocation automnale du poème devient musique. Par l'alternance de sections canoniques et homophoniques s'expriment tour à tour, dans l'**op. 104 n° 4, Verlorene Jugend**, la colère et la révolte, puis l'abattement et la résignation. Le poème de son compatriote nordique K. Groth a éveillé en Brahms, pour son **op.104 n° 5, Im Herbst**, un chant d'une émouvante beauté. La musique s'y écoute sans heurts, les nuances les plus intenses du sentiment s'y dessinent à traits délicats, perceptibles seules pour ceux qui savent écouter au delà des apparences.

*Du wirst zu Grunde gehen.
Ach, möcht es bald geschehen!*

*Tu vas à ta perte.
Ah, si seulement cela pouvait arriver bientôt !*

*You're going to perdition.
Ah, if only it would come soon!*

CINQ CHANTS POUR CHOEUR MIXTE À 6 VOIX, A CAPPELLA, op. 104

6 NACHTWACHE I (F. Rückert)

*Leise Töne der Brust,
Geweckt von Odem der Liebe,
Hauchet zitternd hinaus,
Ob sich euch öffne ein Ohr,
Offn' ein liebendes Herz,
Und wenn sich keines euch öffnet,
Trag ein Nachtwind euch seufzend
In meines zurück.*

RONDE DE NUIT I

*Douce musique de l'âme,
Née du souffle de l'amour,
Résonne et frémis !
On t'écouterai peut-être,
Un cœur aimant, peut-être, t'accueillera,
Et s'il ne s'en trouve pas,
Que le vent nocturne, dans un soupir,
Te ramène dans mon cœur !*

NIGHT ROUNDDEL I

*Sweet music of the soul,
Born of the breath of love,
Ring out and sound your notes!
Perhaps someone will hear you,
Perhaps a loving heart will welcome you,
And if you don't find yourself a home,
May the night wind, with a sigh,
Bring you back to my heart!*

7 NACHTWACHE II (F. Rückert)

*Ruhn sie? Ruhen sie?
Rufet das Horn des Wächters
Drüben aus Westen,
Und aus Osten das Horn rufet entgegen:
Sie ruhn, sie ruhn,
Hörst du, zugendes Herz,
Die flüsternden Stimmen der Engel?
Lösche die Lampe getrost,
Hülle in Frieden dich ein.*

RONDE DE NUIT II

*Dorment-ils ? Dorment-ils ?
Sonne le cor du veilleur
Là-bas au levant,
Et du ponant le cor lui répond :
Ils dorment, ils dorment,
Entends-tu, ô mon cœur craintif,
Le murmure des anges ?
Eteins la lampe, garde confiance,
Endors-toi dans la paix.*

NIGHT ROUNDDEL II

*Are they sleeping? Do they sleep?
The watchman's horn rings out
Yonder in the orient,
And the occidental horn replies:
They sleep, they sleep.
O my fearful heart, do you hear
The murmur of angels?
Snuff out the lamp, keep faith,
And go to sleep in peace*

8 LETZTES GLÜCK (M. Kalbeck)

*Lebloß gleitet Blatt um Blatt
Still und traurig von den Bäumen;
Seines Hoffens nimmersatt,
Lebt das Herz in Frühlingsträumen.
Noch verweilt ein Sonnenblick
Bei den späten Hagerosan,
Wie bei einem letzten Glück,
Einem süßen, hoffnungslosen.*

ULTIME BONHEUR

*Les feuilles mortes, silencieuses et tristes,
Se détachent une à une des arbres.
Jamais las d'espérer,
Le cœur poursuit ses rêves de printemps.
Un rayon de soleil s'attarde encore
Sur les dernières églantines,
Comme sur un ultime bonheur,
Un doux bonheur désespéré.*

A FINAL JOY

*The dead leaves, silent and sad,
Fall one by one from the trees.
Never giving up hope,
The heart pursues its springtime dreams.
A ray of sunlight still lingers
On the last wild roses,
As on a final joy,
A sweet joy in despair.*

Les quatre Chants pour chœur de femmes avec accompagnement de deux cors et harpe op. 17, composés pour le Hamburger Frauenchor, datent de 1860. L'**op. 17 n° 1, Es tönt ein voller Harfenklang** trahit une forte influence des modèles de composition romantique et fait notamment référence à Schumann, avec son appel puissant et mystérieux au cor et les figurations quasi improvisées de la harpe. Dans l'**op. 17 n° 2, Lied von Shakespeare**, les instruments, peu typés d'un point de vue idiomatique, ont essentiellement un rôle rythmique et harmonique. L'ensemble se développe simplement à partir d'un motif initial. L'**op. 17 n° 3, Der Gärtner**, strophique comme les pièces précédentes, charme par sa grâce; les couleurs instrumentales et l'écriture y sont en revanche assez peu travaillées. Evoquant Schubert dans sa progression d'accords, l'**op. 17 n° 4, Gesang aus Fingal**, est porté par un rythme dactylique qui pèse sur lui comme la fatalité du destin dont Inistore a été frappée — son amant, guerrier superbe, est tombé sous les coups de Cuthullin. Puissamment évocateur, ce morceau donne à l'**op. 17** une magnifique conclusion.

Le premier des quatre Quatuors op. 92 date de 1877, la date de composition des trois autres numéros n'est pas connue. Le recueil fut édité en 1877. L'**op. 92 n° 1, O schöne Nacht**, utilise les ressources d'un figuralisme discret: les voix, surgissant du grave vers l'aigu, accompagnent le lever de la lune; le chant d'amour du rossignol sonne, limpide, au soprano. Mais ce figuralisme est aussi poésie pure, et la pièce au nombre des quatuors vocaux de Brahms les plus remarquables. Avec ses couleurs irisées, voilées, empreintes de nostalgie, l'**op. 92 n° 2, Spätherbst**, est particulièrement brahmsien de ton. Les fugitives et ondoyantes vocalises qui parcourent par instants les dessins mélodiques des parties vocales ajoutent encore à la poésie évanescante de la pièce. Par son expression retenue, l'**op. 92 n° 3, Abendlied**, efface les mirages sonores antérieurs; nous abordons doucement aux rives d'une réalité riche de la promesse du sommeil paisible du poète. Un bref instant, au début de l'**op. 92 n° 4, Warum?**, le tissu musical se disloque, proie des interrogations passionnées d'une ligne violemment heurtée, qui passe de voix en voix. Puis le calme se fait, avec la réponse du poète qu'accompagne une gracieuse musique.

Le **Geistliches Lied (Chant sacré) op. 30**, pour chœur

9 VERLORENE JUGEND

(Nach dem Böhmisichen von J. Wenzig)

Brausten alle Berge,
Sauste rings der Wald,
Meine jungen Tage,
Wo sind sie so bald?
Jugend, teure Jugend, flohest mir dahin;
O du holde Jugend, achtlos warm mein Sinn!
Ich verlor dich leider,
Wie wenn einen Stein
Jemand von sich schleudert
In die Flut hinein,
Wendet sich der Stein auch um in tiefer Flut,
Weiss ich, dass die Jugend doch kein Gleiches tut.

JEUNESSE PERDUE

(Traduit du tchèque par J. Wenzig)

Toutes les montagnes grondaient,,
La forêt bruissait alentour.
Mes jeunes années,
Où sont-elles passées ?
Jeunesse, ô chère jeunesse, tu t'es enfuie loin de moi;
Ô aimable jeunesse, je t'ai bien négligée !
Hélas, je t'ai perdue,
C'est comme une pierre
Que l'on jette dans l'eau,
La pierre, certes, se retourne au plus profond des flots,
Mais moi je sais que la jeunesse ne reviendra pas.

LOST YOUTH

(Translated from Czech by J. Wenzig)

The mountains all were rumbling,
The forest rustled round about.
The years of my youth,
Where have they fled?
Youth, O cherished youth, far have you flown from me;
O beloved youth, truly I neglected you!
Lost like a pebble
Cast in the water;
The pebble, indeed, returns to the depths of the torrent,
But for me, I know that my youth will not return.

10 IM HERBST (K. Groth)

Ernst ist der Herbst,
Und wenn die Blätter fallen,
Sinkt auch das Herz zu trübem Weh herab.
Still ist die Flur,
Und nach dem Süden wallen die Sänger stumm
Wie nach dem Grab.

Bleich ist der Tag,
Und blasse Nebel schleieren
Die Sonne wie die Herzen ein.
Früh kommt die Nacht,
Denn alle Kräfte feiern
Und tief verschlossen ruht das Sein.

Sanft wird der Mensch.
Er sieht die Sonne sinken,
Er ahnt des Lebens wie des Jahres Schluss.
Feucht wird das Aug,
Doch in der Träne Blinken
Entströmt des Herzenz seligster Erguss.

EN AUTOMNE

L'automne est une saison grave,
Et lorsque tombent les feuilles
Le cœur aussi sombre dans une morne douleur.
La nature est silencieuse,
Et vers le sud les chanteurs, muets, cheminent
Comme s'ils allaient vers la mort.

Le jour est blême,
De pâles nuages voilent
Le soleil et les cœurs.
La nuit vient tôt,
Toutes les énergies sont au repos
Et l'Etre, au plus profond de lui-même, sommeille.

L'homme s'apaise.
Il voit disparaître le soleil,
Il pressent la fin de la vie, celle de l'année.
Son regard s'embue,
Mais dans l'éclat des larmes
Coulent les divines effusions du cœur.

IN AUTUMN

The autumn is a season of solemnity,
And when fall the leaves.
The heart sinks also into doleful grief.
Nature is in silence,
And towards the south, the singers wend their wordless way
As though to death were walking.

The day is pallid,
Pale clouds enshroud
Both sun and hearts.
Night draws in early,
All powers are at rest;
The Being, to his inmost depths, is drowsy.
Man is at peace.
He sees the setting sun,
And senses the close of life with the year's end.
His gaze clouds over,
But with the flow of his tears
Flow too the divine outpourings of his heart.

mixte à quatre voix et composé à Düsseldorf en 1856 peut être accompagné à l'orgue ou au piano à trois ou quatre mains. Les préoccupations techniques du jeune Brahms d'alors y sont très lisibles : un double canon à la 9ème se développe au sein d'une forme close ABA, suit une coda modifiant les rapports d'imitation pour donner à la 7ème le rôle antérieur de la 9ème. Le sens musical de l'œuvre — cheminement et lumière —, lié au sens du texte littéraire, se dévoile dès le motif instrumental initial, qui surgit du grave pour s'élever doucement sur un rythme régulier et calme. Les mesures ultérieures n'en sont qu'une incessante réinterprétation, aboutissant à la jubilation rayonnante mais contenue de l'amen final.

FRANÇOISE ANDRIEUX

* * *

Vocal music is as much at the heart of Brahms' work as chamber music. He loved to experiment with sonorous material, wishing it to be the perfect medium for an inspiration which was continually submitted to the demands of a language without flaws or concessions. Later, the discoveries he had made in this lied or that chorus would be integrated into his instrumental writing. In this way, his instrumental trios, quartets and quintets, all truly accomplished and unique works, would be enlivened by principles born elsewhere.

The predominance of a pre-established and unique vocal mould is therefore inconceivable. From his *German Requiem* to his many Lieder, he multiplied the possible sonorous structures: duos, vocal quartets accompanied by piano, a cappella choirs or choirs accompanied by orchestra or organ... up to the fascinating choral works for female voices accompanied by two horns and a harp in opus 17.

The works are made to order. Actually, there are three orders. First, the one by which the form becomes the ideal place for creation; then that imposed by practical contingencies — the means available to the composer, which instrumentalists, which soloists, which choirs, professional or amateur? Finally, that of pure inspiration, since vocal music

QUATRE CHANTS POUR 3 OU 4 VOIX DE FEMMES, 2 CORS ET HARPE, op. 17

[11] ES TÖNT EIN VOLLER HARFENKLANG (F. Ruperti)

*Es tönt ein voller Harfenklang,
Den Lieb' und Sehnsucht schwellen,
Er dringt zum Herzen tief und bang
Und lässt das Auge quellen.

O rinnen, Tränen, nur herab,
O Schläge Herz mit Beben!
Es sanken Lieb' und Glück ins Grab,
Verloren ist das Leben!*

LES SONS PLEINS D'UNE HARPE RÉSONNENT

*Les sons pleins d'une harpe résonnent,
L'amour et l'attente les font grandir,
Ils pénètrent timidement au plus profond du cœur
Et font sourdre les larmes.

Coulez, ô mes larmes, coulez,
Ô mon cœur, palpitez !
Mes amours et mon bonheur sont morts,
Ma vie est perdue !*

THE RICH TONES OF A HARP ARE SOUNDING

*The rich tones of a harp are sounding,
Love and waiting make them grow,
They shyly slip down to the depths of my heart
And make the tear well up.

Flow, o my tears, flow freely,
Beat, o my heart, beat fast!
My loves and delight are dead,
My life is over!*

[12] LIED VON SHAKESPEARE

*Komm herbei, Tod!
Und versenk in Cypressen den Leib.
Lass mich frei, Not!
Mich erschlägt ein holdseliges Weib.
Mit Rosmarin mein Leichenhemd, o bestellt es!
Ob Lieb ans Herz mir tödlich kommt,
Treu hält es.

Keine Blum' süß
Sei gestreut auf den schwätzlichen Sarg.
Keine Seel' grüss
Mein Gebein, wo die Erd es verbarg.
Um Ach und Weh zu wenden ab, bergen alleine
Mich wo kein Treuer wall ans Grab
Und weine.*

CHANT DE SHAKESPEARE

*Mort, viens, je t'appelle !
Enterre mon corps à l'ombre des cyprès.
Détresse, rends-moi la liberté !
Les charmes d'une femme me mènent à la mort.
Ornez mon linceul de romarin !
Et même si mon cœur doit mourir d'amour,
Il restera fidèle !

Qu'aucune gentille fleurette
N'orne mon noir cercueil !
Que personne ne vienne
Saluer mes restes, enfouis sous la terre !
Pour mettre fin aux lamentations, abritez-moi seulement
Là où pas un ami fidèle ne viendra
Pleurer sur ma tombe.*

THE CLOWN'S SONG (from Twelfth Night, Shakespeare)

*Come away, come away death,
And in sad cypress let me be laid.
Fie away, fie away breath,
I am slain by a fair cruel maid.
My shroud of white, stuck all with yew, / O prepare it.
My part of death no one so true / Did share it.*

*Not a flower, not a flower sweet,
On my black coffin let there be strewn;
Not a friend, not a friend greet
My poor corpse, where my bones shall be thrown:
A thousand thousand sighs to save, / Lay me, O where
Sad true lover never find my grave, / To weep there.*

[13] DER GÄRTNER (J. Eichendorff)

*Wohin ich geh und schaue,
In Feld und Wald und Tal
Vom Berg hinab in die Aue:
Vie schöne, hohe Fraue,
Grüß ich Dich tausendmal.

In meinem Garten find ich
Viel Blumen, schön und fein,
Viel Kränze wohl draus wind ich*

LE JARDINIER

*Où que j'aille, où que je regarde,
Aux champs, aux bois, à la vallée,
Des monts jusqu'à la plaine,
Ô belle et noble dame,
Je te salue mille fois.

Dans mon jardin je trouve
Beaucoup de fleurs, belles et délicates,
Avec elles je tresse de nombreuses couronnes,*

THE GARDENER

*Wherever I go, wherever I look,
In the fields, the woods or the valley,
From the hills to the plain,
O beautiful and noble lady,
I salute you a thousand times.

In my garden I find
Many flowers, beautiful and delicate.
With them I weave countless garlands;*

passionately stirring and finds its source in the depths of the Brahmsian sensitivity.

Brahms (1833-1897) first encountered the voice as far back as his childhood in Hamburg, where, little by little, he discovered and was moved by ancient music; as early as 1847, during his holidays in the country, he was the director of a small amateur choral group! The decisive moment was nevertheless meeting with Schumann in 1853. Brahms immersed himself in the treasures of the library of the Master of Düsseldorf. He read and studied ancient polyphony which he made himself imitate, and realized the most complex and strict exercises in counterpoint. He acquired astonishing dexterity, but it was cut off from sonoric reality. Theory and practice, composition and actual performance, began to come back together during his stays at the little court of Detmold, between 1857 and 1859, since it was then that he held the post of director of the prince's choir. This was the definitive impetus. Vocal and choral music became an integral part of his creative life, one might even say, of his entire life. There is an anecdote rich in implications, that most of the women whom Brahms loved were either singers or amateur musicians gifted with a beautiful voice. In 1859, in Hamburg, he formed a group of young women for singing performances; this friendly little circle grew in size, and shortly afterwards, Brahms found himself the choral director of a fairly imposing female voice choir, the Hamburger Frauenchor, for whom he composed various works. Another significant fact is that although he dreaded and fought shy of all restricting external burdens, he twice let himself be convinced into accepting official posts (Choirmaster of the Singakademie of Vienna for the 1863-1864 season and Director of the Gesellschaft der Musikfreunde of Vienna from 1872-1875), seduced by the idea of directing a famous choir.

Michel Piquemal has chosen to present here the widest possible range of works, as much for their dates of composition — almost the whole of Brahms' creative period is covered — as for their formations, for we have three collections of vocal quartets with piano, as well as choral works both accompanied and a cappella. We are offered the great good fortune to discover, at its best, the authenticity of the Brahmsian genius; and what is more, another advantage of his selection is in the multiplicity of facets of expression. It is a truly great success.

*Und tausend Gedanken bind ich
Und Grüße mit darein.*

*Ihr darf ich keinen reichen,
Sie ist zu hoch und schön,
Die müssen alle verbleichen,
Die Liebe nur ohne gleichen
Bleibt ewig im Herzen stehn.*

*Ich schein wohl froher Dinge
Und schaffe auf und ab,
Und, ob das Herz zerspringe,
Ich grabe fort und singe
Und grab mir bald mein Grab.*

*J'y enferme toutes mes pensées,
Tous mes hommages.*

*Je n'ai pas le droit de lui donner une de mes couronnes,
Elle est trop noble, trop belle,
Toutes mes fleurs vont donc se faner,
L'amour seul, sans pareil,
Reste enfermé dans mon cœur.*

*J'ai l'air d'être de bonne humeur,
Je m'affaire sans cesse,
Et même si mon cœur éclate,
Je continue à retourner mon jardin, je chante,
Mais bientôt je creuserai ma tombe.*

*I enclose all my thoughts in them,
All my tribute.*

*I cannot give her one of my garlands,
She is too fine, too fair,
So all my flowers will fade;
Only my love, without equal,
Remains locked up in my heart.*

*I seem to be in good spirits,
I busy myself without rest,
And even if my heart is breaking,
I still turn over my garden and sing;
But soon I'll be digging my grave.*

14 GESANG AUS FINGAL

(«Gedichte von Ossian», James MacPherson)

*Wein' an den Felsen der brausenden Winde,
Weine, O Mädchen Inistore!
Beug über die Wogen dein schönes Haupt,
Lieblicher du als der Geist der Berge,
Wenn er um Mittag in einem Sonnenstrahl
Über das Schweigen von Morven fährt.
Er ist gefallen, dein Jüngling liegt darnieder,
Bleich sank er unter Cuthullins Schwert,
Nimmer wird Mut deinen Liebling mehr reizen,
Das Blut von Königen zu vergießen.
Trenar, der liebliche Trenar starb,
O Mädchen von Inistore!
Seine grauen Hunde beulen daheim,
Sie sehn seinen Geist vorüberziehn,
Sein Bogen hängt ungespannt in der Halle,
Nichts regt sich auf der Heide der Rehe.*

CHANSON DE FINGAL

(«Poèmes d'Ossian», James MacPherson)

*Pleure auprès des rochers où grondent les vents,
Pleure, jeune Inistore!
Incline au-dessus des vagues ton beau visage,
Tu es plus aimable que le génie des montagnes
Lorsque, à midi, dans un rayon de soleil,
Il traverse le silence de Morver.
Ton bien-aimé a été abattu,
Il est tombé, livide, sous les coups de l'épée de Cuthullin,
Plus jamais son courage ne le poussera
A verser le sang des rois.
Trenar, l'aimable Trenar est mort,
Ô jeune Inistore !
Dans sa demeure, ses chiens gris hurlent à la mort,
Ils voient passer son fantôme,
Son arc, détendu, est accroché dans la grande salle.
Sur la lande aux chevreuils, tout est immobile.*

SONG OF FINGAL

(«Poems of Ossian», James MacPherson)

*Weep on the rocks of roaring winds,
O maid of Inistore!
Bend thy fair head over the waves,
Thou lovelier than the ghost of the hills,
When it moves, in a sun-beam,
At noon, over the silence of Morven!
He is fallen!
Thy youth is low! pale beneath the sword of Cuthullin!
No more shall valour raise thy love
To match the blood of kings.
Trenar, graceful Trenar, died,
O maid of Inistore!
His grey dogs are howling at home;
They see his passing ghost.
His bow is in the hall unstrung.
No sound is in the hill of his hinds!*

15 QUATRE QUATUORS POUR CHOEUR MIXTE À 4 VOIX ET PIANO, op. 92

O SCHÖNE NACHT (G.F. Daumer)

*O schöne Nacht!
Am Himmel märchenhaft
Erlänzt der Mond in seiner ganzen Pracht;
Um ihn der kleinen Sterne liebliche Genossenschaft.*

O BELLE NUIT

*O belle nuit !
Dans le ciel la lune merveilleuse
Resplendit dans tout son éclat;
Les petites étoiles lui tiennent aimablement compagnie.*

O NIGHT OF BEAUTY

*O night of beauty!
In the sky the wondrous moon
Shines forth in all her splendour;
The stars, like children, keep her cheerful company.*

Brahms' Lieder often come close to pure music: the poetry of the music prevails over the musical expression of poetic emotion. It matters little if the texts were drawn from minor poets. There is no rivalry of any sort between a poem of overpowering musicality and density, and the imagination of the composer, who can abandon himself to the expression of his innermost self. So Brahms was able to love, and choose as a source of inspiration, poems which were thought to be mediocre. So also he was able to enlarge upon a theme which the original poem had scarcely suggested, through the wordless medium of his music; the text became for him a pretext, a mere starting point, where his sensibility found the raw material for an autonomous musical thought.

Brahms' vocal quartets with piano, related to the solo lied, also obey this rule, to the extent that they sometimes show astonishing analogies to the instrumental quartet. Following in the footsteps of Schubert and Schumann, Brahms adopts the genre of the vocal ensemble of soloists with piano accompaniment, and makes it his own, giving it its definitive stamp of nobility.

The six **Quartets** of Opus 112 were composed during the spring of 1891. In its opening bars, op. 112 no. 1, **Sehnsucht**, is enchantingly tender, and then vibrant with restrained tension, playing with exquisite harmonies and lightly touched dissonances; this reveals how much Brahms, with the approach of old age, was haunted by solitude and a past which was gone forever. Following the poem, which is the portrait of a night taken up with grief, the music of op. 112 no. 2, **Nächtens**, sinks into sombre colours, both in the vocal parts and in the sombre percussion which rumbles in the lower register of the piano.

In op. 64 no. 1, **An die Heimat**, dating from 1864, the music finely wrought in the style of a motet, very contrapuntal and modulating, makes one forget the conventional character of Sternau's poem, op. 64 no. 2, **Der Abend**, was composed in 1874; it is characterised by the vertical rigidity of the writing and the monotony of a rocking rhythm, which is tempered by some conversational dialogues between voices grouped in pairs. Op. 64 no. 3, **Fragen**, is conceived as a dialogue between the tenor and the three other voices. The first asks questions, the others give their advice, in the attempt to soothe the torments of love — in vain. Beneath the dramatic intensity, a mischievous nuance peeps out, which the lively rhythm of the piano accompaniment will not

*O schöne Nacht!
Es schimmert hell der Tau am grünen Halm:
Mit Macht im Fliederbusche schlägt die Nachtigall.
Der Knabe schleicht zu seiner Liebsten sacht,
O schöne Nacht!*

16 SPÄTHERBST (H. Allmers)

*Der graue Nebel tropft so still
Herab auf Feld und Wald und Heide,
Als ob der Himmel weinen will
In übergroßem Leide.
Die Blumen wollen nicht mehr blühn,
Die Vöglein schweigen in den Hainen,
Es starb sogar das letzte Grün,
Da mag er auch wohl weinen.*

17 ABENDLIED (F. Hebbel)

*Friedlich bekämpfen Nacht sich und Tag;
Wie das zu dämpfen, wie das zu lösen vermag,
Der mich bedrückte, schläfst du schon, Schmerz?
Was mich beglückte, sage, was war's doch, mein Herz?
Freude wie Kummer, fühl ich, zerrann,
Aber den Schlummer führten sie leise heran
Und im Entschweben, immer empor,
Kommt mir das Leben ganz wie ein Schlummerlied vor.*

18 WARUM (J.W. Goethe ?)

*Warum doch erschallen himmelwärts die Lieder?
Zögen gerne nieder
Sterne, die droben blinken und wallen,
Zögen sich Lunas lieblich Umarmen,
Zögen die warmen, wonnigen Tage seliger Götter
Gern uns herab!*

*O belle nuit !
Sur les vertes tiges, la rosée scintille :
Le chant puissant du rossignol se fait entendre dans le buis-
son de lilas.
Le garçon se glisse doucement auprès de sa bien-aimée !
O belle nuit !*

FIN DE L'AUTOMNE

*Le brouillard gris tombe goutte à goutte, silencieusement,
Sur les champs, les forêts et les landes,
Comme si une trop grande souffrance allait faire
Pleurer le ciel.
Les fleurs ne veulent plus s'épanouir,
Dans les bois les petits oiseaux se taient.
Même les dernières verdure sont mortes,
Alors il peut bien pleurer, lui aussi.*

CHANT DU SOIR

*La nuit et le jour s'opposent paisiblement;
Comment adoucir, comment dissiper cela ?
Toi qui m'oppressais, dors-tu déjà, ô ma douleur ?
Ce qui me rendait heureux, dis-moi, mon cœur, qu'était-ce
donc?
La joie comme la peine, je le sens bien, se sont enfuies,
Mais doucement elles ont apporté le sommeil.
Et dans cet essor, toujours plus haut,
La vie m'apparaît tout à fait comme une berceuse.*

POURQUOI

*Pourquoi donc ces chants retentissent-ils vers le ciel ?
On dirait que les étoiles
Qui dansent et scintillent là-haut,
Que les tendres étreintes de la lune,
Que la vie ardente et enchanteresse des dieux bienheureux
Aimeraiient descendre jusqu'à nous !*

*O night of beauty!
The dew is glinting on green stems:
In the lilac bush a nightingale is singing with all his heart.
The boy slips gently down beside his love!
O night of beauty!*

AUTUMN'S END

*Drop by drop, the grey mist falls without a sound,
On the fields, the forests and moors,
As if an unbearable suffering would cause
The sky to weep.
The flowers wish to bloom no more,
The small birds in the woods are still,
The last of the green leaves too are dead;
Then well may it weep also.*

EVENING SONG

*Night and day are meeting peacefully;
How can that be sweetened or dispelled?
O, my misery, who oppressed me, do you sleep already?
Tell me, my heart, what brought me happiness?
I feel that both my joy and pain have fled,
But they have softly brought me slumber.
And always flourishing, ever more,
Life seems to me just like a lullaby.*

WHY

*Why then do these songs sound heavenward?
It is rumoured that the stars
Which dance and twinkle high above,
And the tender embraces of the moon,
And the passionate, bewitching life of the blessed gods
Would gladly descend to us!*

allow us to ignore.

In the **Five songs for mixed a cappella choir**, op. 104, composed about 1886-1888, Brahms abandons himself to the nostalgia of a man who feels close to his final moments. Serene beauty and severity reign over the whole collection. Op. 104 no. 1, *Nachtwache no. 1*, was written for six voices, as for a double choir, and makes free use of canonic writing. The dominating features are sonorous refinement, delicate expressive effects, and language which is internalised. At first evocative, as the nightwatchman's calls move from the high to the low register, Op. 104 no. 2, *Nachtwache no. II* then develops, in the delicate interlacing of its six vocal parts, into subtle harmonies. In op. 104 no. 3, *Letztes Glück*, Brahms once more demonstrates the range of his harmonic palette, but still without sacrificing his ideas on melodic economy; in this way, the poem's evocation of autumn becomes music. In Op. 104 no. 4, *Verlorene Jugend*, rage and rebellion, then dejection and resignation, are expressed in their turn, by alternating canonic and homophonic sections. It was the poem by his northern compatriot, K. Groth, which inspired Brahms to write *Im Herbst*, op. 104 no. 5, a song of touching beauty. The music flows out smoothly; the most deeply felt, intense shades of meaning are drawn with delicate strokes, perceptible only to those who know how to listen beyond the surface.

The four **Song for female choir accompanied by two horns and harp**, op. 17, were composed for the Hamburger Frauchor and date from 1860. Op. 17 no. 1, *Es tönt ein voller Harfenklang*, is strongly influenced by examples of romantic composition and notably makes reference to Schumann, with its powerful and mysterious call by the horn and the almost improvised passages of the harp. In Op. 17 no. 2, *Lied von Shakespeare*, the instruments, barely distinguishable idiomatically, have a role which is essentially rhythmic and harmonic. The whole piece develops simply from an initial motif. Op. 17 no. 3, *Der Gärtner*, which is in verses like the preceding pieces, is charmingly graceful; by contrast, the instrumental colouring and the composition are hardly developed. Op. 17 no. 4, *Gesang aus Fingal*, calls Schubert to mind in the progression of its harmonies; it is carried along by a dactylic rhythm which weighs on it like the inevitability of destiny which has struck Instore — her lover, a superb warri-

19 GEISTLICHES LIED (P. Flemming)
POUR CHOEUR MIXTE À 4 VOIX
ET PIANO, op. 30

*Lass dich nur nicht dauern mit Trauern,
Sei stille, wie Gott es fügt,
So sei vergnüt, mein Wille!
Was willst du heute sorgen auf morgen?
Der Eine steht allem für, der gibt auch dir das Deine.
Sei nur in allem Handel ohn Wandel, steh feste,
Was Gott beschleusst, das ist und heisst das Beste.
Amen.*



or, has fallen in battle with Cuthullin. Powerfully evocative, this piece brings Opus 17 to a magnificent conclusion.

The first of the four **Quartets**, op. 92 dates from 1877, although the date of composition of the other three works is not known. The collection was edited in 1877. Op. 92 no. 1, *O schöne Nacht*, makes use of the possibilities of a discreet metaphor: the voices, moving from the low notes to the high, accompany the rising of the moon, while the nightingale's love-song sounds crystal-clear in the soprano voice. But this metaphorical quality is also pure poetry, and the piece is one of the most remarkable amongst Brahms' vocal quartets. With its iridescent colouring and misty quality, op. 92 no. 2, *Spätherbst*, is full of nostalgia and particularly Brahmsian in tone. The fleeting and undulating melismas which at times run through the melodic designs of the vocal parts adds yet more to the evanescent poetry of the piece. Through its restrained mode of expression, op. 92 no. 3, *Abendlied*, dispels earlier sonorous mirages; we gently approach the shores of a reality rich in the promise of the poet's peaceful slumber. For a brief instant, at the beginning of op. 92 no. 4, *Warum?*, the

CHANT SACRÉ

*Ne te laisse pas gagner par la mélancolie,
Sois serein comme Dieu le veut,
Ainsi, réjouis-toi, ma volonté !
Pourquoi aujourd'hui te soucier du lendemain ?
Celui qui préside à toutes les destinées te comblera aussi.
Ne change rien à ta conduite, sois ferme,
Ce que Dieu décide est, nous le savons bien, ce qu'il y a de
Amen. mieux.*

CANTICLE

*Let not sadness seize you,
Be calm as God would wish,
So be glad, my Will!
Why fret today for tomorrow?
He who rules over every fate will also care for you.
Turn not from your path, be firm,
What God decides is best, as we know well.
Amen.*



musical fabric shatters and is subjected to passionate questioning in a violently clashing line which is passed from voice to voice. Then calm establishes itself with the poet's answer, which is accompanied by graceful music.

The **Geistliches Lied (Holy Song)**, op. 30, for mixed choir of the four voices, and composed in Düsseldorf in 1856, can be accompanied by organ or by piano for three or four hands. The technical preoccupations of the young Brahms at that time are very clear: a double canon at the 9th develops within a closed ABA form, a coda follows which modifies the intervals of imitation, giving the 7th the role previously played by the 9th. The musical sense of the work — progression and light — is bound to the meaning of the literary text, and reveals itself right from the moment of the first instrumental motif, which looms up from a low register to rise in a flowing motion with a regular calm rhythm. The final bars are a continued reinterpretation of this, culminating in the brilliant but contained jubilation, of the final amen.

FRANÇOISE ANDRIEUX
translated by Robin Lambert

Poèmes : Traduction française et collaboration de Claudine Prunel.

Poems : English translation of Robin Lambert.

© ARION PARIS 1990 - Tous droits réservés pour tous pays, y compris l'URSS (Reproduction interdite).

© ARION PARIS 1990 - All rights reserved for all the world, USSR included (Copyright reserved).

MARIELLE NORDMANN est issue d'une famille mélomane. Elle commence la musique à l'âge de six ans; sa grand'mère, harpiste amateur, lui fait découvrir cet instrument et, très vite impressionnée par les facilités de la petite fille, la présente à Lily Laskine. C'est une rencontre décisive. Marielle Nordmann n'aura jamais d'autre Maître que Lily Laskine, dont elle deviendra la «fille musicale», l'amie de tous les instants, la partenaire privilégiée (elles feront du duo pendant dix ans). Ayant obtenu son premier prix de harpe au Conservatoire de Paris, dans la classe de Lily Laskine évidemment (plus un premier prix de musique de chambre dans la classe de Jean Hubeau), Marielle Nordmann mène très vite de front plusieurs activités : concerts en soliste, musique de chambre, transcription d'œuvres diverses, professorat...

Sa carrière est exemplaire de richesse et de diversité. Invitée pour des concerts dans le monde entier (Europe, Israël, Etats-Unis, Amérique du Sud, Japon), elle joue avec des partenaires prestigieux : Jean-Pierre Rampal, Maurice André, Youri Bashmet, Patrice Fontanarosa... Enfin, elle a enregistré plus de 20 disques pour des maisons diverses.

MARIELLE NORDMANN

Marielle Nordmann was born into a music-loving family. She began her musical education at the age of six, when her grandmother, an amateur harpist, introduced her to the instrument. She was soon impressed by the abilities of the little girl, and took her to see Lily Laskine. It was a decisive meeting. Marielle Nordmann would never have any other teacher but Lily Laskine, for whom she became a «musical daughter», a constant friend and a privileged partner (they played duets together for

ten years). Having won first prize for harp at the Paris Conservatory, in Lily Laskine's class, of course, (and first prize for chamber music in Jean Hubeau's class), Marielle Nordmann soon undertook several activities simultaneously: solo concerts, chamber music, transcription of various works, teaching...

The career of Marielle Nordmann is a model of wealth and diversity. She has been invited to give concerts throughout the world — Europe, Israel, the United States, South America, Japan — and has played with prestigious partners: Jean-Pierre Rampal, Maurice André, Youri Bashmet, Patrice Fontanarosa... Last but not least, she has made more than twenty recordings for various labels.

* * *

SUSAN MANOFF

Après des études à la Manhattan School of Music, à l'Université of Oregon et à la Music Academy of the West, Susan Manoff, pianiste américaine, obtient en 1982 une bourse pour venir étudier en France. Elle y a été chef de chant et assistante de Rita Streich au CNIPAL (Centre National d'Insertion Professionnelle d'Art Lyrique) de Marseille ainsi qu'à l'Atelier Lyrique de l'Opéra de Lyon, et professeur de rôles à l'école d'Art Lyrique de l'Opéra de Paris, où elle accompagne les cours de Hans Hotter et de Christa Ludwig. Elle a aussi apporté son talent comme chef de chant au Théâtre du Capitole de Toulouse. Susan Manoff franchit parfois le Rhin où l'appellent des fonctions d'assistante de Hans Hotter à l'Opéra de Munich, ou de Ingrid Bjoner à Mayence. Elle se produit régulièrement en récital, en France comme à l'étranger, surtout dans le répertoire du lied et de la mélodie et a accompagné des artistes tels que Rita Streich, Christa Ludwig, Michel Sénéchal...

SUSAN MANOFF

Susan Manoff, American pianist, studied at the Manhattan School of Music, the University of Oregon and the Music Academy of the West; in 1982 she received a bursary to continue her studies in France. There, she was director of singing and assistant to Rita Streich at the CNIPAL (Centre National d'Insertion Professionnelle d'Art Lyrique) in Marseille and at the Lyon Opera Studio and also taught at the Paris Opera School, where she accompanies courses given by Hans Hotter and Christa Ludwig. From time to time, Susan Manoff crosses the Rhine to work as assistant to Hans Hotter at the Munich Opera or to Ingrid Bjoner in Mainz. She regularly performs in recitals, in France and elsewhere, most often in the art song repertoire; she has accompanied artists such as Rita Streich, Christa Ludwig, Michel Sénéchal...

* * *

ENSEMBLE VOCAL MICHEL PIQUEMAL

Composé de chanteurs professionnels, l'Ensemble Vocal Michel Piquemal s'adapte à diverses formes musicales — a cappella, avec piano, orchestre, ou diverses formations instrumentales — lui permettant d'interpréter des œuvres du XVII^e siècle à nos jours. Michel Piquemal, chanteur lui-même, chef de chœur et chef d'orchestre, crée son Ensemble Vocal en 1978. Avec le soutien du Ministère de la Culture et de la Ville de Paris, l'Ensemble devient professionnel en 1982, ouvrant par son statut une nouvelle étape dans l'évolution du chant choral en France. C'est ainsi qu'il participe aux Festivals de l'Île de France, d'Auvers-sur-Oise, Vaison-la-Romaine, Albi, Arcs, the Festivals of Sacred Arts, in Toronto and Lanaudière (Canada), as well as in the Journées Lyriques at Chartres. With the help of the AFAA (Association Française d'Action Artistique) and the sponsorship of the Paribas Foundation, the Ensemble is making several international tours to East Africa, Indonesia, Singapore and Canada.

d'Action Artistique) et le parrainage de la Fondation Paribas, il réalise plusieurs tournées internationales en Afrique de l'Est, Indonésie, Singapour et Canada.

SOPRANI : Annie BION, Josyane DUBOURG, Lise MECATTINI, Sylvie PORTAL; **ALTI** : Anne-Marie BECK, Anne-Carole DENES, Claire GEOFFROY-DECHAUME, Arlette PIQUEMAL, Cornélia SCHMID; **TENORS** : Jean-Louis BOUILLAT, Joël CLEMENT, Bertrand DUBOIS, Jean-Emmanuel HANNE; **BASSES** : Hervé CAVAER, Dominique LANGLOIS, Jacques MIALHE, Guillaume PETIT-TOT-BELLAVENE, Gérard WIECLAW.

THE MICHEL PIQUEMAL VOCAL ENSEMBLE

The Michel Piquemal Vocal Ensemble is made up of professional singers who perform in a variety of musical genres — a cappella, with piano, orchestra, or with other instrumental combinations — and are thus able to interpret works ranging from the seventeenth century to contemporary. Michel Piquemal, a singer himself, is conductor of the choir and orchestra; he created his Vocal Ensemble in 1978. With the support of the Ministry of Culture and the City of Paris, the Ensemble turned professional in 1982, opening, by this status, a new stage in the evolution of choral singing in France. In this form, they have taken part in the Festivals of the Île de France, Auvers-sur-Oise, Vaison-la-Romaine, Albi, Arcs, the Festivals of Sacred Arts, in Toronto and Lanaudière (Canada), as well as in the Journées Lyriques at Chartres. With the help of the AFAA (Association Française d'Action Artistique) and the sponsorship of the Paribas Foundation, the Ensemble is making several international tours to East Africa, Indonesia, Singapore and Canada.