

# DECades

A Century of Song

volume 1

1810-1820

Beethoven • Gail

Garat • Schubert • Sor

Tomášek • Viotti • Weber

Michael Schade

Lorna Anderson

Florian Boesch

Ann Murray

Sylvia Schwartz

Malcolm Martineau



1810-1820

DECADES

## A CENTURY OF SONG

VOLUME 1 · 1810-1820

### Franz Schubert (1797-1828)

[1] Der Blumenbrief, D622

text by Aloys Wilhelm Schreiber (1761-1841), August 1818

M Schade

[2'10]

[2] Die Sommernacht, D289

text by Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803), 14 September 1815

M Schade

[2'46]

[3] Täglich zu singen, D533

text by Matthias Claudius (1740-1815), February 1817

M Schade

[2'00]

[4] An den Mond, D193

text by Ludwig Christoph Höltý (1748-1776), 17 May 1815

M Schade

[3'05]

[5] Freude der Kinderjahre, D455

text by Friedrich von Köpken (1737-1811), 1816

S Schwartz

[2'27]

[6] Wiegenlied, D304

text by Carl Theodor Körner (1791-1813), October 1815

S Schwartz

[3'12]

[7] Das Heimweh, D456

text by Theodor Hell (alias Karl Gottlieb Theodor Winkler, 1775-1856), July 1816

M Schade

[2'40]

[8] Seligkeit, D433

text by Ludwig Höltý, May 1816

M Schade

[1'56]

### Fernando Sor (1778-1839)

[9] De amor en las prisiones

anonymous text

S Schwartz

[1'30]

[10] Las mujeres y cuerdas

anonymous text

S Schwartz

[1'44]

[11]	Mis descuidados ojos anonymous text	S Schwartz	[1'58]
------	--	------------	--------

**Ludwig van Beethoven** (1770-1827)

[12]	Wonne der Wehmut, Op. 83, no. 1 text by Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), 1810	M Schade	[2'41]
------	---	----------	--------

[13]	Sehnsucht, Op. 83, no. 2 text by Johann Wolfgang von Goethe, 1810	M Schade	[2'11]
------	--	----------	--------

[14]	Mit einem gemalten Band, Op. 83, no. 3 text by Johann Wolfgang von Goethe, 1810	M Schade	[2'00]
------	--	----------	--------

**Joseph Dominique Fabry-Garat** (1774-?)

[15]	Plainte à Hortense anonymous text	L Anderson	[3'45]
------	--------------------------------------	------------	--------

**Sophie Gail** (1775-1819)

[16]	Bolleros anonymous text	L Anderson	[2'18]
------	----------------------------	------------	--------

**Václav Jan Tomášek** (1774-1850)

Songs from the *Gedichte von Goethe: für den Gesang mit Begleitung des Pianoforte*, composed by 1820, published ?1820-1829

[17]	Nähe des Geliebten text by Johann Wolfgang von Goethe	M Schade	[2'17]
------	--	----------	--------

[18]	An die Entfernte text by Johann Wolfgang von Goethe	M Schade	[1'27]
------	--	----------	--------

[19]	Schäfers Klagelied text by Johann Wolfgang von Goethe	M Schade	[3'49]
------	--	----------	--------

<b>[20] Rastlose Liebe</b>	M Schade	[0'55]
text by Johann Wolfgang von Goethe		
<b>Giovanni Battista Viotti (1755-1824)</b>		
<b>[21] Stanco di pascolar, WVII:10</b>	A Murray	[1'34]
traditional Breschian text		
<b>[22] Privez l'amour de sa flèche cruelle, WVII: 4 – 1817</b>	A Murray	[1'08]
text by Louis-Philippe de Ségur (1753-1830)		
<b>Ludwig van Beethoven</b>		
<b>[23] Abendlied unterm gestirnten Himmel, WoO 150</b>	M Schade	[4'45]
text by Heinrich Goeble (? - ?), 4 March 1820		
<b>Carl Maria von Weber (1786-1826)</b>		
<b>[24] Abschied vom Leben, Op. 41, Heft 1, no. 2</b>	M Schade	[4'24]
from <i>Leier und Schwert</i>		
text by Carl Theodor Körner (1791-1813), 20 November 1814		
<b>Franz Schubert</b>		
<b>[25] Das Grab, D569</b>	F Boesch	[2'59]
text by Johann Gaudenz, Freiherr von Salis-Seewis (1762-1834), June 1817		
<b>[26] Der Fischer, D225</b>	M Schade	[2'53]
text by Johann Wolfgang von Goethe, 5 July 1815		
<b>[27] Erster Verlust, D226</b>	M Schade	[1'56]
text by Johann Wolfgang von Goethe, 5 July 1815		
<b>[28] An den Mond, D259</b>	M Schade	[3'06]
text by Johann Wolfgang von Goethe, 19 August 1815		

- [29] *Wanderers Nachtlied I*, D224, Op. 4, No. 3  
text by Johann Wolfgang von Goethe, 5 July 1815 M Schade [1'31]
- [30] *Rastlose Liebe*, D138  
text by Johann Wolfgang von Goethe, 19 May 1815 M Schade [1'20]
- [31] *Ganymed*, D554, Op. 19, No. 3  
text by Johann Wolfgang von Goethe, 1817 M Schade [3'59]
- [32] *Wer kauft Liebesgötter*, D261  
text by Johann Wolfgang von Goethe, 21 August 1815 S Schwartz [1'47]

Recorded at All Saints Church, East Finchley on  
November 5-7, 2014 (M Schade)  
May 22 & 24, 2015 (S Schwartz, A Murray)  
June 4, 2015 (F Boesch)  
June 24, 2015 (L Anderson)  
recording producer & engineer David Hinitt  
piano by Steinway  
design Carlos Arocha  
executive producers Malcolm Martineau, Robert King  
© & © Vivat Music Foundation 2016

**This recording was generously supported by:**

Sir Gerald & Lady Margaret Elliot  
The Henfrey Charitable Trust  
Dr Aileen Keel  
Lord Low of Dalston  
Margaret du Maine-Simpson (in tribute to Hester Martineau)  
The Terpsichore Trust  
Henrietta & Patrick Stephen

**Coming in volume 2, 1820-1830:**

Schubert, Loewe, Mendelssohn, Berlioz, Glinka  
with John Mark Ainsley, Sarah Connolly, Anush Hovhannissyan,  
Christopher Maltman, Ann Murray & Malcolm Martineau

## DECades

### A Century of Song

Prof Susan Youens

Song was a growth industry in the nineteenth century: in Ernst Challier's mammoth (and incomplete) catalogue of song publications, double-column lists fill almost 1,400 pages. Many streams flowed into the river of that vast output, beginning with a new body of lyric poetry in the later 18th century, with poems that explore humanity's relation to nature and inner worlds of feeling, of subjective experience. In the approach to Romanticism and throughout its long reign, folk poetry and folk song became newly important, giving rise to folk song revivals and the composition of "Lieder im Volkston" (songs in folksong style but with artful details galore). The rise of the middle class meant that music publishers wishing to cater to their needs sought out quantities of *Hausmusik*, or works for domestic music-making (four-hand piano music, keyboard works for amateurs, and lots of songs); when Richard Wagner needed money (a perennial condition with him), Liszt advised him to compose songs because there was always a ready market for them. The very purpose and definition of song changed, beginning in the German-speaking world: where many 18th-century song anthologies contain rather simple music as the vehicle for moralising, didactic, or frivolous texts, nineteenth-century song became a way for composers to interpret poetry deemed worthy of the best music and to do so in an increasingly chromatic, Romantic harmonic language. From being a lesser genre not considered worthy of much respect, song became something on which to lavish the greatest artistry.

#### **1810-1820**

The decade from 1810 to 1820 was a momentous one for song. Beethoven, who couldn't help but transform every genre he touched, engaged both with newly-fashionable folk song influences and the novelty of the

song cycle in 1816, together with individual songs that posed the challenge of profundity to all who came after him – including Schubert. At the age of 14, Franz Schubert told his friend Josef von Spaun that he wished to modernise “the song composition of our day” – and he did just that in an oeuvre Shakespearean in its variety, depth, and richness. This decade includes the so-called “miracle year” of 1815, when Schubert was as if drunk on poetry; the “year” actually began in October 1814 with the composition of Goethe’s “Gretchen am Spinnrade” and continued from there. Even in seemingly simple (but not really) short, strophic songs, Schubert compresses a myriad of refined musical nuances that call our attention to layers of meaning in his chosen poems. This was the decade that saw the final convulsions of the Napoleonic Wars, culminating in Waterloo and utter defeat. Events of the day are always reflected in song, and we hear one such specimen in Carl Maria von Weber’s setting of a poem by the war hero and poet Theodor Körner; the upheavals caused by the French Revolution and the Napoleonic campaigns are also evident in the lives of the violin virtuoso Giovanni Battista Viotti, whose employment in France and in England was affected by the Revolution, and the guitar virtuoso Fernando Sor, forced to leave Spain forever because of his French sympathies. Both of these men composed a small number of attractive songs, with Sor tapping the folksong traditions of his own native land for his *seguidillas*. We can also see the influence of Goethe’s poetic revolution in works from German-speaking Bohemia; Goethe himself praised Václav Jan Tomášek’s settings of his verse. It would take France several more decades to be affected by the Schubertian revolution in song; the *chansonnettes* (little songs) by Sophie Gail and Joseph Fabry-Garat are charming trifles, strophic settings of anonymous and somewhat vapid verse about the “chagrins d’amour”. One can imagine them performed at fashionable salons in France and England.

Franz Schubert’s 600-plus songs are among the wonders of music. In the enchanting **Der Blumenbrief**, a lover enlists Nature to woo his sweetheart via flowers, a symbolic bouquet in which each flower plays its

part in a declaration of love. We hear trepidation in the piano introduction/interlude between stanzas, wordless entreaty in the passage for piano in mid-strophe, and numerous chromatic hints of cozening, of sorrow at the thought of refusal. This may be a small and strophic song, but it is a masterpiece of nuance. Friedrich Klopstock was best known in his own day for his religious epic poem *Der Messias* (The Messiah), but he also wrote superb lyric poetry, including **Die Sommernacht**, written in 1766 after the death of his beloved wife Margareta Moller or Meta (named Cidli in Klopstock's odes). Daringly, the teenage composer sets this sorrowful nocturne almost entirely in recitative, as if to imply that this grief is too fresh for the formal objectivity of song. **Täglich zu singen** bespeaks church and school, Schubert's earliest milieux. By this time, he had escaped teaching duties at his father's school, but we hear its biblical and didactic aftermath in this sturdy, simple song, whose singer thanks God for the beauty of nature and life.

**An den Mond** is one of five Schubert songs with that title, two of them on poems by Ludwig Höltz, one of the founders of the Grove League of Göttingen; this literary circle sought a more emotional, spontaneous poetry. Höltz's bittersweet tone of memory and mourning is captured perfectly in Schubert's music, especially the wistful framing sections. For "fantasies and dream figures", Schubert hails the power of imagination and memory with signature colourful harmonies; for much of the song he wavers between relative major and minor modes to evoke the protagonist both hailing the moon's beauty and mourning for the lost beloved. Minor mode prevails in the end.

In **Freude der Kinderjahre**, the eighteenth-century German lawyer and writer Friedrich von Köpken celebrates the lifelong joy that is ours when we have a happy childhood; this is the wellspring of joy well into our winter season and the source of our imaginations. It is somehow not surprising that Schubert

responded to the words “meiner Phantasie” (“my imagination”) with the start of the triumphal / joyous dotted figures that fill the remainder of each stanza, with a final “trumpet”-piano fanfare to cap off a gem of a song.

The poet of **Wiegenlied**, Theodor Körner – a hero in the War of Liberation against Napoleon – was an important figure in Schubert’s life because he urged the composer to pursue his art in the face of parental opposition. In this exquisite lullaby, each stanza begins with a soft and ethereal three-bar phrase in the treble, as if afraid of waking the child. The words “Deine Welt” (“Your world”) are set as a proclamation (one can almost hear Körner telling Schubert to seize “your world”), followed immediately by the tender evocation of the maternal breast. Theodor Hell / Karl Gottlieb Theodor Winkler, who wrote libretti for Weber, defines homesickness in **Das Heimweh** as longing for a prior existence, and Schubert fuses Mozartian traits with his own distinctive harmonies.

Vienna was a dance-mad city throughout the nineteenth century, and Schubert both composed and improvised a considerable body of dance music for gatherings with his friends. He also incorporated dance music into his large instrumental works and his songs, with **Seligkeit** among the most irresistible of his dance-songs. Höltý is often a melancholy poet, but not here: wheeling, repetitive strains to strike up the waltz sound in the piano introduction and interludes, while the singer begins by praising all the joys of Heaven, where one sings and dances in the company of the angels. But then he merrily renounces eternal bliss in Heaven for happiness on earth with his beloved Laura. The triumphal high G-sharp at the start of the final vocal phrase, the irresistible lift: this song is the quintessence of Viennese love of life.

Fernando Sor was trained in music at the Monastery of Montserrat choir school and wrote his first opera by the time he was 19 years old; it was this work that attracted the attention of his first patron, María del Pilar Teresa Cayetana, thirteenth Duchess of Alba (the subject of Goya's famous painting in 1797). An afrancesado, or sympathiser with France, Sor was forced to leave Spain forever when Napoleon's forces withdrew and took up residence in Paris; his early years there saw the creation of operas, songs, and symphonies, as well as the guitar music for which he is mostly remembered. The four songs on this recording come from his twenty-five or so *seguidillas boleras* (a "seguidilla" is an antique Castilian folk song and dance form in quick triple meter) for various vocal combinations with guitar or piano: this music is on the borderline of genuine piano-accompanied song and was a "hit" in Paris. (Spain was one of France's preferred "exotic others" throughout the century). The singer of **De amor en las prisiones** relishes being a prisoner of love: to be "free" would be worse than death. Repeatedly in this delightfully frothy seguidilla, the singer exclaims "Ay!" to octave leaps expressive of love's élan. **Las mujeres y cuerdas** compares women to guitar strings that must be skilfully tuned – not too slack, not too tight ("autres temps, autres moeurs"). The harmonies, rhythms, and melismatic melodic inflections of this song are quintessentially Spanish. Love once again comes in through the eyes in **Mis descuidados ojos**, in which a man laments having beheld "your dear face" at all. Again, the guitar figuration (played here on piano), the mixture of major and minor modes in the accompaniment patterns, and the melodic designs are Spain in a bottle.

Beethoven complained about vocal music, saying, "I don't like writing songs" and chafing at the need to keep physiological limitations in mind: "...with vocal compositions I must always be asking myself: can this be sung?", he grumbled, and yet, roughly half of his compositions call for the human voice. His first extant song was perhaps composed at the age of thirteen and he would experiment thereafter with songs that

range from the artful simplicity of pseudo-folksong (*Lieder*) to long multi-sectional works in a more operatic vein (*Gesänge*). If Beethoven was one giant of the age, Goethe was another, and it seems inevitable that they should join forces; the three songs of Op. 83 are Beethoven's last Goethe settings. For a poem that never progressed beyond its first line, Michelangelo once wrote, "Du' occhi asciutti, e' mie, fan tristi el mondo" ("Two dry eyes, mine, make the world sad"), and Goethe says much the same thing in **Wonne der Wehmut**: tear-filled eyes see wonders while dry eyes only contemplate a wasteland. The "falling tears" motif in the piano; the dolorous harmonies; and the expressive fragmenting of the vocal melody in places are just a few ingredients of this masterpiece. In **Sehnsucht**, the "longing" on display here is not Romantic yearning for unknown realms but desire for the sweetheart. The singer's initial phrase is drawn upwards by ever-increasing melodic leaps – a nifty idea that sounds again and again in this strophic song. **Mit einem gemalten Band** is a reminder of the young Goethe's allegiance to the Anakreontiker, the earlier eighteenth-century German poets who took their cue from the Greek poet Anacreon of Teos (sixth century BC) in singing of Eros, springtime, wine, roses, and crickets. In this example, we hear conventional compliments to the sweetheart in a lyrical, pastoral vein, until the last stanza and the crucial word "Fühle" ("Feel"). The sweetheart is enjoined to feel what the persona feels, to know that what links them is not superficial.

What we find in France during this decade is salon songs, elegant strophic songs for performance in aristocratic salons. The composer Joseph Dominique Fabry-Garat was the brother of Pierre-Jean Garat, a hugely famous singer and eventually a professor of singing at the Conservatoire. (In a historical "aside", Georges Danton gave their uncle Dominique-Joseph the task of conveying the death sentence to Louis XVI). One can imagine Pierre-Jean singing his brother's **Plainte à Hortense** in a noblewoman's salon. One

notes in particular the darkened harmonies midway when the bereft lover complains that everything – happiness, life itself – seems to fail him in Hortense's absence.

Edmée Sophie Gail was already publishing songs in the 1790s. She studied harmony and counterpoint with François-Joseph Fétis and Sigismund Neukomm, a pupil of Haydn; an accomplished pianist and singer, she was acclaimed in London in 1816 for her *chansonnettes* and *romances*, strophic salon songs of a type prevalent in France until the *mélodie* took its place at roughly mid-century. We hear her **Bolleros**: the bolero in 3/4 time only originated in 1780 with Sebastiano Carezo and soon became fashionable in France. Gail does not employ the classic rhythmic pattern of the bolero with triplets on the second beat, familiar from Ravel's famous orchestral *Bolero*, but her variant is certainly recognisable as Spanish-inspired. Songs, we realise, cross borders.

By 1820, the Prague composer Václav Jan Tomášek had set forty-one songs on texts by Goethe; after corresponding with the poet, the two men met on 6 August 1822, and Tomášek played some of his works for the poet who had called them into being. At a party in 1796, Goethe heard a poem by Friederike Brun to music by his friend Friedrich Zelter; liking the melody and the refrain "Ich denke dein", he created his own version in **Nähe des Geliebten**. Tomášek's sensitive setting tells us how much this composer revered Mozart, who fruitfully haunts a number of the songs on this disk. **An die Entfernte** stems from the end of Goethe's close friendship / frustrated passion from 1774 to 1786 for Charlotte von Stein (1742-1827), a married lady-in-waiting at the Weimar court. In 1786, he fled to Italy, and his return in 1788 occasioned a breach between them. Tomášek sounds hammer-blows of horror at the beginning, followed by rising panic and grief before the singer breaks out in lamentation. At another gathering in spring 1801, Goethe heard the folksong, *Da droben auf jenem Berge*, and again decided to write a folk-like poem of his own to fit the tune:

**Schäfers Klagelied.** Tomášek's setting fuses reminiscences of folksong with Mozartian grace and an outbreak of stylised storminess for the tempests in the fourth verse. The words **Rastlose Liebe** were written during a May snowstorm in 1776; a barrage of triplet figures fills the air in Tomášek's agitated music. Giovanni Battista Viotti was a famous violinist; after his debut at the Concert Spirituel in 1782, his success in France was immediate. Two years later, he entered the service of Marie Antoinette at Versailles, but had to flee France in 1792. He next became a celebrated performer in London, including at Haydn's benefit concerts in 1794-5, but was forced to leave because the British suspected him, on no credible evidence, of being a Jacobin. Abjuring music to become a wine merchant, he died, sadly, in debt. His main compositional endeavours were devoted to his own instrument, especially his 29 violin concertos, but he did compose a small number of songs in French and Italian for his friends. According to Mary Shelley, the words of **Stanco di pascolar** come from a Brescian folk song; Viotti's pastoral song is simple and tuneful. **Privez l'amour de sa flèche cruelle** tells us tunefully that if you depict Cupid without his wings or his "cruel arrow", you will have the portrait of friendship. Viotti was a fine melodist, and one notes such details as the dramatic leap downward at "cruelle"; if it is a cliché gesture, it is effective.

The "Heinrich Goeble" who wrote the words for **Abendlied unterm gestirnten Himmel**, WoO 150, is a mystery, but whoever he was, his words were made-to-order for Beethoven. Here, the persona's soul wishes to transcend earthly limits; when the poet invokes the shimmering stars, we hear Beethoven's version of the music of the spheres. Similar rich pulsations are also found in his extended aria-like song **An die Hoffnung** and at the end of **An die ferne Geliebte**, both times with the same cosmic embrace.

When Theodor Körner died aged twenty-one in battle, his grieving father published his son's patriotic poetry the next year under the title **Leier und Schwert** (Lyre and Sword); for a century thereafter, Körner's

name was synonymous with German nationalism. The **Abschied vom Leben** (subtitled "As I lay wounded and helpless in the woods on the night of June 17-18, 1813 and believed myself to be dying") was a favourite of composers, its seraphic visions an open invitation to music. Carl Maria von Weber is best known for his operas, especially *Der Freischütz*, but his songs should command our attention as well.

We return to Schubert for still more of his peerless songs, most of them to poems by Goethe. **Das Grab**, despite being included with the solo songs in the older Schubert complete edition, is actually for unison male chorus with piano accompaniment. This poem about the fearsome power and majesty of death by the Swiss aristocrat Johann Gaudenz von Salis-Seewis so impressed Schubert that he set it five times. The elongated cadences are responsible for some of the lugubrious grandeur of this work in C-sharp, and so too are the daring harmonic inflections compacted into a mere thirteen bars of music. The storytelling song **Der Fischer** is one of Goethe's variations on folktale and myth, here water-mythology of mermaids and sirens who entice men to deadly daemonic / erotic immersion. Schubert's setting of Goethe's ballade is not in the episodic form common to many such works, but strophic and folksong-like, with a sprinkling of art song's subtleties. The music of the first stanza seems clear, innocent, untroubled, even jolly for much of its course, but at the words "feuchtes Weib" (damp woman = mermaid), we hear a slyly insinuating chromatic chord. Trouble ahead, the little inflection hints, and the trouble is as grave as it gets.

The poignant **Erster Verlust** tells of irretrievable first love, that happy time when love is new and blissful – and cannot be recaptured when flown, no matter how much the singer exacerbates his or her own grief in solitude. In this, among Schubert's greatest early songs, nuances of the music heighten the melancholy words: the quiet blaze of major mode for the adjective "schönen" ("beautiful"), the upwards yearning line for "alas, who can bring back even a single hour", and the shift to treble register for the lonely inward state

of gnawing at one's psychic wounds. The most telling touch of all is at the end: the singer ends his song in the relative major (hope/delusion is remarkably persistent), but the truthful piano ends the song with a single bar of minor mode. Those days are gone, it quietly insists.

Goethe contemplates the moon in **An den Mond** (Füllst wieder Busch und Tal), a poem born of his psychologically fraught love for the married Weimar court-lady Charlotte von Stein, who taught him real erotic torment for the first time. "There is no song by Schubert from which one cannot learn something", Brahms once said in defence of the early works, and this artful gem demonstrates the truth of that statement. Schubert, prone to revision, would later set this text again to a more complex structure, but there is something about the directness, the pared-down approach to probing inner life and memory, of this setting that is a marvel.

**Wandrers Nachtlied I** is an address to "sweet peace" in 11 bars from a protagonist weary of life's striving, of sorrows and joys that seem futile. Rightly proud of this work, the composer included it in a manuscript collection of his songs sent to Goethe in 1816 (and, sadly, unacknowledged). Schubert sets this exquisite prayer for surcease in G-flat major, a key reserved for such elegiac, profound works as the Impromptu, Op. 90, No. 3, and ends it with plagal ("Amen") inflections and weak-beat accents, lest we mistake the intensity of this inward, quiet yearning.

Goethe's **Rastlose Liebe** (Restless Love) of 1776 was yet another poem born of his complicated love for Charlotte von Stein. Almost 30 years after it was written, it made a huge impression on the eighteen-year-old Schubert, who set it to music on 19 May 1815. This is among Schubert's whirlwind-songs, its intensity of the sort that makes considerable demands on singer and pianist alike. And yet, for all the

protestations of pain howled to the high heavens, the ultimate impression is that desire *this* passionate, *this* rapturous, is the ultimate marvellous adventure – and both composer and poet knew it.

**Ganymed** was born of Goethe's pantheism and his immersion in the odes of the great Greek poet Pindar. In myth, the beautiful Phrygian youth Ganymede is carried aloft by an eagle to become Zeus's cupbearer on Mount Olympus; in Goethe, the sensuous experience of nature is the gateway to rapture, and Schubert takes us on a tonal voyage which ends far from the starting point, a radical conception in 1817. And finally, Goethe conceived the text of **Wer kauft Liebesgötter** as part of an intended libretto-sequel to Mozart's *Die Zauberflöte* (whose ending bothered him): the first verse is for both Papageno and Papagena, verse two belongs to Papagena, and verse three is Papageno's. Schubert worshipped Mozart, and this poem gave him a chance to write a homage to opera's most charming bird-catcher. We hear in this music echoes of Papageno's panpipes – Mozart's opera is an Orphic work, a sustained hymn to the power of music – and *moto perpetuo* joyousness. What an irresistible combination: homage to Mozart, and Schubert's delectable music.

© Susan Youens 2016

**coming in volume 2, 1820-1830:**

Schubert, Loewe, Mendelssohn, Berlioz, Glinka

with John Mark Ainsley, Sarah Connolly, Anush Hovhannissyan,

Christopher Maltman, Ann Murray & Malcolm Martineau



Michael Schade  
(photo: Harald Hoffmann)

Le chant était une activité en pleine croissance au XIX<sup>e</sup> siècle : le catalogue gigantesque (et incomplet) des publications de chansons d'Ernst Challier compte près de 1400 pages en doubles colonnes. De nombreux affluents alimentaient le cours principal de cette production considérable, à commencer par la nouvelle veine de poésie lyrique de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle avec des poèmes qui explorent la relation de l'homme avec la nature et les univers intimes du sentiment et de l'expérience subjective. Au contact du Romantisme et tout au long de son long règne, la poésie et la chanson populaires ont acquis une importance nouvelle, ouvrant la voie à un renouveau de la chanson populaire et à la composition de *Lieder im Volkston* (chansons de style populaire mais qui abondent de détails ingénieux). Pour répondre aux souhaits de la classe moyenne de plus en plus nombreuse, les éditeurs de musique avaient besoin de *Haussmusik* en quantité, des œuvres que l'on pouvait jouer chez soi (quatre mains au piano, pièces de clavier pour amateurs, et abondance de chansons) ; lorsque Richard Wagner avait besoin d'argent (c'était chronique chez lui), Liszt lui conseillait de composer des chansons parce que la demande ne s'épuisait jamais. Le but même et la définition de la chanson changeait, et d'abord dans le monde germanophone : si de nombreuses anthologies de chansons du XVIII<sup>e</sup> siècle contiennent des musiques assez simples destinées à accompagner des textes moralisants, didactiques ou frivoles, au XIX<sup>e</sup> siècle le chant devient un moyen pour les compositeurs d'interpréter la poésie jugée digne de la meilleure musique, et d'atteindre cet objectif dans un langage harmonique et romantique au chromatisme de plus en plus vivement coloré. D'un genre inférieur ne méritant que peu de respect, la chanson devint un objet digne du plus grand effort artistique.

## 1810-1820

La décennie 1810-1820 fut très importante pour la chanson. Beethoven, incapable de ne pas transformer chaque genre auquel il touchait, combina l'influence à la mode depuis peu de la chanson populaire et la nouveauté que constitua en 1816 le cycle de chansons, avec celle de la chanson individuelle qui posait la question de la profondeur à tous ceux qui lui succéderent, y compris Schubert. À l'âge de quatorze ans, Franz Schubert dit à son ami Josef von Spaun qu'il souhaitait moderniser « la composition de la chanson d'aujourd'hui », et c'est exactement ce qu'il fit dans une œuvre shakespearienne par la variété, la profondeur et la richesse. Cette décennie connut l'année dite « miracle » de 1815 qui vit Schubert comme ivre de poésie ; elle commença en fait en octobre 1814 avec sa musique sur « Marguerite au rouet » et se poursuivit ensuite. Même à partir de poèmes apparemment simples (pas si simples en réalité) et brefs, constitués en strophes, Schubert superpose une myriade de nuances musicales raffinées qui attirent notre attention sur les différents niveaux de signification des textes qu'il choisit. C'est la décennie qui vit les dernières convulsions des guerres napoléoniennes culminant dans la défaite radicale de Waterloo. L'actualité est toujours mise en chansons, et nous pouvons en entendre un spécimen dans la musique qu'écrivit Carl Maria von Weber sur un poème du héros de guerre et poète Theodor Körner ; les bouleversements causés par la Révolution Française et par les campagnes napoléoniennes ont aussi fortement perturbé les existences du violoniste virtuose Giovanni Battista Viotti, affecté dans son métier en France et en Angleterre par la Révolution, et du guitariste virtuose Fernando Sor, obligé de quitter définitivement l'Espagne à cause de ses sympathies françaises. Ils ont tous deux composé un petit nombre d'airs séduisants, Sor s'inspirant du folklore de son pays natal pour ses *seguidillas*. Nous pouvons aussi constater l'influence de la révolution poétique de Goethe dans des œuvres de la Bohème germanophone ; Goethe lui-même faisait l'éloge de la musique que composait Václav Jan Tomášek sur ses poèmes.

Il faudra encore plusieurs décennies pour que la révolution schubertienne affecte la chanson française ; les chansonnettes de Sophie Gail et de Joseph Fabry-Garat sont de charmantes bagatelles, des musiques écrites pour quelques strophes anonymes plutôt futilles sur le thème du « chagrin d'amour ». On peut les imaginer chantées dans les salons à la mode en France et en Angleterre.

Les 600 lieder et plus de Schubert font partie des merveilles de la musique. Dans le magique *Der Blumenbrief*, un amoureux met à contribution la Nature pour charmer sa bien-aimée au moyen d'un bouquet symbolique où chaque fleur joue son rôle dans la déclaration d'amour. Nous ressentons les affres de l'amoureux évoqués au piano dans l'introduction et dans les interludes entre les couplets, la supplication muette dans le passage pour piano à mi-strophe, et les nombreuses allusions chromatiques au badinage enjôleur, à la tristesse dans l'éventualité d'un refus. Ce n'est peut-être qu'une petite musique sur quelques strophes, mais c'est un chef d'œuvre de subtilité. Friedrich Klopstock était plus connu en son temps pour son poème épique *Der Messias* (Le Messie), mais il est l'auteur de magnifiques textes lyriques comme *Die Sommernacht*, écrit en 1766 après la mort de sa femme bien-aimée Margareta Moller dite Meta (Cidli dans les odes de Klopstock). Audacieusement le compositeur, encore adolescent, met en musique ce nocturne douloureux presque entièrement sous forme de récitatif, comme pour dire que ce chagrin est trop récent pour l'objectivité formelle du chant. *Täglich zu singen* parle de l'école et de l'église, les milieux de son enfance. Il a désormais échappé aux devoirs d'enseignement dans l'école de son père, mais nous en percevons les échos bibliques et didactiques dans ce lied simple et vigoureux dont les paroles remercient Dieu pour la beauté de la Nature et de la vie.

**An den Mond** est l'un des cinq lieder de Schubert qui portent ce titre, dont deux composés sur des poèmes de Ludwig Höltty, l'un des fondateurs de la Göttinger Hainbund ; ce cercle littéraire aspirait à une poésie

plus orientée vers la sensibilité et la spontanéité. L'expression douce amère du souvenir et du deuil chez Hölty est parfaitement rendue dans la musique de Schubert, en particulier dans les sections mélancoliques qui encadrent la composition. Pour illustrer les « hallucinations et les apparitions fantastiques » Schubert sollicite l'imagination et la mémoire au moyen d'harmonies colorées puisées dans la tonalité ; pour caractériser le personnage qui témoigne tour à tour de la beauté de la lune et du chagrin de l'amour défunt il alterne souvent les modes majeurs et mineurs relatifs, et c'est le mode mineur qui prévaut à la fin.

Dans **Freude der Kinderjahre**, le juriste et écrivain allemand du XVIII<sup>e</sup> siècle Friedrich von Köpken célèbre la joie qu'une enfance heureuse peut nous apporter pour la vie entière ; c'est une source de bonheur qui nous accompagne loin dans notre saison d'hiver et c'est dans ce réservoir que nous puisons nos idées. Il n'est donc guère surprenant que Schubert ait fait écho aux mots « *meiner Phantasie* » (mon imagination) en démarrant avec des rythmes triomphalement et joyeusement pointés qui remplissent le reste de chaque couplet, pour terminer par la fanfare d'une « *trompette* » au piano qui clôture ce joyau musical.

Le poète de **Wiegenlied**, Theodor Körner – héros de la guerre de libération contre Napoléon – joua un rôle important dans la vie de Schubert parce qu'il insista pour que le compositeur persévérait dans son art en dépit de l'opposition de ses parents. Dans cette berceuse exquise chaque couplet commence par une expression douce et éthérée de trois mesures dans l'aigu, comme par crainte d'éveiller l'enfant. Les mots « *Deine Welt* » (Ton monde) sonnent comme une proclamation (on peut presque entendre Körner dire à Schubert de se saisir de « ton monde »), puis arrive immédiatement la tendre évocation du sein maternel.

Theodor Hell / Karl Gottlieb Theodor Winkler, qui écrivit des livrets pour Weber, définit le mal du pays dans ***Das Heimweh*** comme la nostalgie d'une existence antérieure, et Schubert insuffle ses propres harmonies aux motifs mozartiens.

La ville de Vienne fut folle de danse tout au long du XIXe siècle, et Schubert composa, et improvisa aussi, un corpus considérable de musique de danse pour les réunions entre amis. Il incorpora aussi de la musique de danse dans sa vaste œuvre instrumentale et dans sa musique à chanter, et **Seligkeit** fait partie de ses chansons à danser les plus irrésistibles. Hölty est souvent un poète mélancolique, mais pas ici : on entend des efforts cycliques répétés pour bien identifier la valse dans l'introduction et dans les interludes au piano, tandis que le chanteur commence par vanter tous les bonheurs du ciel où l'on chante et danse en compagnie des anges. Mais il renonce alors joyeusement à la bénédiction céleste éternelle pour le bonheur sur terre avec sa Laura bien-aimée. Ecoutez le *sol* dièse triomphal au début de la dernière phrase vocale, la cadence irrésistible : ce lied est la quintessence de l'amour de la vie tel qu'on le conçoit à Vienne.

Fernando Sor perfectionna ses connaissances musicales à l'école de chant choral du monastère de Montserrat, et à dix-neuf ans il avait écrit son premier opéra. C'est cette œuvre qui attira l'attention de sa première protectrice, María del Pilar Teresa Cayetana, 13<sup>e</sup> Duchesse d' Albe (sujet du célèbre tableau de Goya de 1797). Comme *afrancesado* (francophile), Sor fut obligé de quitter définitivement l'Espagne lorsque les armées de Napoléon se retirèrent, et il s'installa à Paris. Il consacra ses premières années parisiennes à la composition d'opéras, de chansons et de symphonies, ainsi qu'à des pièces pour guitare qui font encore sa réputation aujourd'hui. Les quatre pièces chantées de cet enregistrement font partie de

ses quelques 25 *seguidillas boleras* (une séguidilla est un chant folklorique traditionnel Castillan et une danse rapide à trois temps) pour différentes combinaisons vocales accompagnées à la guitare ou au piano : cette musique se rapproche de la véritable chanson accompagnée au piano et lui valut un grand succès à Paris. (L'Espagne fut tout au long du siècle l'une des cultures « exotiques » préférées des Français). Le chanteur de **De amor en las prisiones** se délecte d'être un prisonnier de l'amour : être « libre » serait pire que la mort. Régulièrement dans cette séguidilla pétillante le chanteur pousse des « ¡Ay! » à l'octave pour illustrer l'élan de l'amour. **Las mujeres y cuerdas** compare les femmes à des cordes de guitare qu'il faut habilement mettre au diapason – pas trop souple, pas trop bridée (autres temps, autres mœurs...). Les harmonies, les rythmes et les mouvements mélodiques mélismatiques de cette chanson sont fondamentalement espagnols. L'amour encore une fois apparaît sous les traits de **Mis descuidados ojos**, où un homme se lamente d'avoir dû un jour contempler « votre visage adoré ». Là encore les ornements pour la guitare (joués ici au piano), le mélange de modes majeurs et mineurs dans les motifs d'accompagnement, et les formules mélodiques sont la quintessence de l'Espagne.

Beethoven se plaignait de la musique vocale en disant « je n'aime pas écrire des chansons », et il s'agaçait d'avoir à conserver à l'esprit les limitations physiologiques de la voix : « ...avec les compositions vocales je dois sans arrêt me demander : est-ce chantable ? » grommelait-il ; et pourtant, près de la moitié de ses compositions font appel à la voix humaine. Sa première chanson connue fut composée alors qu'il avait peut-être 13 ans, et il allait ensuite se lancer dans des tentatives qui vont de l'apparente simplicité du pseudo chant folklorique (*Lied*) aux longues œuvres complexes d'une veine plus opératique (*Gesänge*). Si Beethoven fut un géant de cette époque, Goethe en fut un autre, et il semble inévitable qu'ils aient fini par joindre leurs efforts ; les trois chants de l'*Opus 83* sont les trois dernières musiques écrites sur des textes

de Goethe. Pour un poème qui n'alla jamais au-delà du premier vers Michel-Ange écrivit un jour : « Du' occhi asciutti, e' mie, fan tristi el mondo (*Deux yeux secs, les miens, font un monde triste*) », et Goethe dit quelque chose de très approchant dans in **Wonne der Wehmut** : les yeux remplis de larmes voient des merveilles et les yeux secs ne contemplent qu'un désert. Le motif au piano des larmes qui tombent, les harmonies douloureuses, et par endroits le fractionnement de la mélodie vocale ne sont que quelques-uns des ingrédients de ce chef-d'œuvre. Dans **Sehnsucht**, le désir dont il est question n'est pas une aspiration romantique pour des royaumes inconnus mais l'élan vers la bien-aimée. La phrase initiale du chanteur monte dans les hauteurs par bonds mélodiques de plus en plus élevés – une idée astucieuse qui se répète plusieurs fois dans ces strophes. **Mit einem gemalten Band** est un souvenir de l'époque où le jeune Goethe se reconnaissait dans les Anacréontiques, ces poètes du début du XVIII<sup>e</sup> siècle qui s'inspiraient du poète grec Anacréon de Téos (V<sup>e</sup> siècle avant J.C.) en évoquant Eros, le printemps, le vin, les roses et les grillons dans leurs chants. Dans cet exemple nous entendons les compliments conventionnels adressés à la bien-aimée dans une veine lyrique et pastorale, jusqu'au dernier couplet avec le mot « Fühle » (*ressentir*). On demande à l'aimée de ressentir ce que ressent le personnage qui chante, pour s'assurer que ce qui les lie n'est pas superficiel.

Ce que nous trouvons en France pendant cette décennie ce sont des chansons de salon, d'élégantes chansons en couplets prisées par la noblesse. Le compositeur Joseph Dominique Fabry-Garat était, par exemple, le frère de Pierre-Jean Garat, chanteur immensément réputé et finalement professeur de chant au conservatoire. (En marge, on peut aussi noter que leur oncle, Dominique-Joseph, reçut de Georges Danton la mission de transmettre à Louis XVI la sentence de sa condamnation à mort). On peut imaginer Pierre-Jean chantant la **Plainte à Hortense** de son frère dans le salon d'une noble dame. Remarquons en

particulier les sombres harmonies au milieu du morceau lorsque l'amoureux inconsolable se plaint du fait que tout – le bonheur, la vie elle-même – semble lui faire défaut en l'absence d'Hortense.

Edmée Sophie Gail publiait déjà des chansons dans les années 1790. Elle étudia l'harmonie et le contrepoint auprès de François-Joseph Fétis et de Sigismund Neukomm, élève de Haydn ; pianiste et chanteuse accomplie, elle fut ovationnée à Londres en 1816 pour ses *chansonnettes* et ses *romances*, chansons de salon en couplets qui prévalaient en France jusqu'à ce que la *mélodie* les remplace vers le milieu du siècle. Écoutons ses **Bolleros** : le bolero en 3/4 n'est apparu qu'en 1780 avec Sebastiano Carezo, et il fut bientôt à la mode en France. Gail n'emploie pas le schéma rythmique classique du boléro avec des triolets sur le second temps rendu célèbre par le fameux *Boléro* pour orchestre de Ravel, mais on reconnaît sans hésiter le rythme espagnol dans sa variante à elle. Les chansons, c'est clair, traversent les frontières.

Dès 1820, le Compositeur Pragois Václav Jan Tomášek avait mis en chansons 41 textes de Goethe ; après quelques échanges épistolaires les deux hommes se rencontrèrent le 6 août 1822, et Tomášek joua certaines de ses œuvres pour le poète qui les avait inspirées. Lors d'une réception en 1796 Goethe entendit un poème de Friederike Brun mis en musique par son ami Friedrich Zelter ; appréciant la mélodie et le refrain « Ich denke dein », il créa sa propre version dans **Nähe des Geliebten**. La musique touchante de Tomášek nous montre à quel point ce dernier vénérait Mozart, lequel, pour notre bonheur, se dissimule à peine dans nombre des chansons de ce disque. **An die Entfernte** nait de la fin de l'amitié/passion frustrée de Goethe de 1774 à 1786 pour Charlotte von Stein (1742-1827), dame d'honneur mariée de la cour de Weimar. En 1786 il s'enfuit en Italie, et son retour en 1788 fut l'occasion de leur rupture. Tomášek fait

résonner des fracas d'horreur au début, suivis d'une montée d'angoisse et de douleur avant que le chanteur ne se répande bruyamment en lamentations. Lors d'une autre rencontre en 1801, Goethe entendit la chanson populaire « Da droben auf jenem Berge », et à nouveau il décida d'écrire lui-même un poème dans ce style populaire à chanter sur le même air : **Schäfers Klagelied**. La musique de Tomášek fait entendre des échos de chants populaires avec une grâce mozartienne, et une explosion d'atmosphère orageuse stylisée pour les tempêtes du quatrième couplet. Les paroles de **Rastlose Liebe** furent écrites pendant une tempête de neige en 1776 ; un feu roulant de motifs en triolets remplit l'air dans cette musique mouvementée de Tomášek.

Giovanni Battista Viotti était un célèbre violoniste ; après sa première prestation avec le Concert Spirutuel en 1782, son succès en France fut immédiat. Deux ans plus tard il entraît au service de Marie-Antoinette à Versailles, mais il dut fuir le pays en 1792. Il devint ensuite un célèbre interprète à Londres, entre autres à l'occasion des concerts de bienfaisance donnés par Haydn en 1794-95, mais il fut obligé de démissionner parce que les Anglais le soupçonnaient, sans preuves tangibles, d'être jacobin. Ayant renoncé à la musique pour devenir marchand de vin, il mourut malheureux et endetté. Ses principales tentatives de composition concernaient son propre instrument, en particulier ses 29 concertos pour violon, mais il composa aussi un petit nombre de chansons en français et en italien pour ses amis. Selon Mary Shelley, les paroles de **Stanco di pascolar** viennent d'une chanson populaire de la petite ville lombarde de Brescia ; le style pastoral de Vioti est simple et mélodieux. **Privez l'amour de sa flèche cruelle** nous raconte avec grâce que si vous peignez Cupidon sans ses ailes et sa « flèche cruelle », vous obtiendrez le portrait de l'amitié. Viotti était un mélodiste doué, comme on peut le remarquer dans

certains détails comme le saut dramatique vers le grave sur le mot « cruelle » ; et même si le procédé est facile, il est efficace.

Le « Heinrich Goeble » auteur des paroles de **Abendlied unterm gestirnten Himmel**, WoO 150, est un inconnu, en revanche on peut dire qu'il les a écrites sur mesure pour Beethoven. Ici, l'âme du personnage souhaite transcender les limites terrestres ; lorsque le poète invoque les étoiles scintillantes, nous entendons la version de Beethoven de la musique des sphères. On trouve des élans tout aussi riches dans son grand chant en forme d'aria « An die Hoffnung » et à la fin de *An die ferne Geliebte*, avec chaque fois la même communion cosmique.

Lorsque Theodor Körner mourut au combat à l'âge de 21 ans, son père affligé publia la poésie patriotique de son fils l'année suivante sous le titre *Leier und Schwert* (Lyre et épée) ; pendant un siècle, ensuite, le nom de Körner fut synonyme de nationalisme allemand. Son **Abschied vom Leben** (sous-titré « allongé blessé et affaibli dans les bois dans la nuit du 17 au 18 juin 1813 je me pensais mourant ») était l'un des préférés des compositeurs, ses visions séraphiques constituant une invitation à la musique. Carl Maria von Weber est plus connu pour ses opéras, en particulier *Der Freischütz*, mais nous devrions prêter tout autant attention à ses lieder.

Nous revenons à Schubert et à d'autres de ses lieder incomparables, pour la plupart sur des poèmes de Goethe. **Das Grab**, même s'il figure parmi les chants pour une voix solo dans l'ancienne édition des œuvres complètes de Schubert, est en réalité pour chœur masculin à l'unisson avec accompagnement de piano. Ce poème de l'aristocrate suisse Johann Gaudenz von Salis-Seewis sur la terrible et puissante

majesté de la mort impressionna tellement Schubert qu'il en fit six versions. Les longues cadences sont en partie responsables de la lugubre grandeur de cette œuvre en do dièse, comme le sont les audacieuses inflexions harmoniques qui se succèdent en seulement 13 mesures. Le lied narratif **Der Fischer** est l'une des variations de Goethe sur les récits populaires et les mythes, ici la mythologie aquatique des sirènes et des ondines qui attirent les hommes vers une immersion démoniaque, érotique et fatale. La musique de Schubert sur la ballade de Goethe ne reprend pas la forme en épisodes commune à beaucoup d'œuvres de ce genre, mais la forme d'une chanson populaire en strophes, avec un jaillissement de subtilités de musique vocale. La musique des couplets *semble* claire, innocente, limpide, gaie même pendant une assez longue période, mais aux mots « *feuchtes Weib* » (femme trempée=sirène), un accord chromatique s'insinue sournoisement. *Du souci à se faire*, la petite inflexion attire l'attention, et le malaise progresse et s'amplifie.

Le pathétique **Erster Verlust** parle de premier amour perdu, de ce moment heureux où l'amour est nouveau et radieux – mais ne peut être rattrapé une fois disparu, quelque vigueur que mette le chanteur ou la chanteuse dans l'expression de sa pitoyable solitude. Dans ce lied, l'un des plus beaux parmi les premiers de Schubert, les nuances de la musique renforcent la mélancolie des mots : le chatoiement tranquille du mode majeur sur l'adjectif « *schönen* » (*beau*), la langueur du vers qui s'élève sur « *hélas, qui pourrait nous faire revivre ne serait-ce qu'une heure* », et le glissement vers le registre aigu pour dire ce désarroi solitaire de celui qui ravive ses blessures psychiques. La touche la plus expressive est à la fin : le chanteur termine son chant dans le mode majeur relatif (persistance remarquable de l'espoir/illusion), mais le piano, plus honnête, termine le chant sur une seule mesure en mode mineur : ces jours sont passés, insiste-t-il tranquillement.

Dans **An den Mond** ('Füllst wieder Busch und Tal') Goethe contemple la lune : un poème de plus inspiré par son amour compliqué pour la dame d'honneur mariée de la cour de Weimar Charlotte von Stein. « Il n'y a pas un lied de Schubert dont on ne puisse apprendre quelque chose », dit un jour Brahms en défense des premières œuvres, et cet ingénieux joyau montre la justesse de ce jugement. Schubert, enclin à la révision, allait plus tard mettre une musique d'une structure plus complexe sur ce texte, mais il y a quelque chose dans la franchise de cette première composition, dans son approche sobre de l'introspection et du souvenir, qui en fait une merveille.

Dans **Wandrers Nachtlied I** un protagoniste fatigué des vicissitudes de la vie, des chagrins et des joies qui lui semblent fuites, invoque la « douce paix » sur 11 mesures. Fier à juste titre de cette œuvre le compositeur l'a incluse dans un recueil manuscrit de ses lieder envoyé à Goethe en 1816 (et dont ce dernier ne lui a malheureusement pas accusé réception). Schubert utilise ici la gamme de sol bémol majeur, généralement réservée à de telles œuvres élégiaques comme l'Impromptu Op. 90, n° 3, et il conclut sur un «Amen » aux inflexions plagales faiblement accentuées pour mieux faire ressentir l'intensité de cette quête intime et calme.

Le poème « **Rastlose Liebe** » (Amour sans trêve) qu'écrivit Goethe en 1776 fut inspiré par son amour psychologiquement stressant pour Charlotte von Stein qui, bien que mariée, lui fit subir ses premiers véritables tourments érotiques. Le poème fut écrit pendant une tempête de neige en mai 1776. Près de trente ans plus tard il fit une impression considérable sur Schubert qui n'avait que 18 ans et qui le mit en musique en mai 1815. Il fait partie de ces lieder tempétueux de Schubert dont l'intensité est extrêmement exigeante pour le pianiste comme pour le chanteur. Et pourtant, malgré les protestations de douleur hurlées vers le sommet des cieux, le sentiment qui domine est qu'un désir à ce point passionné, à ce point

ensorcelant, constitue l'aventure prodigieuse ultime, et le compositeur aussi bien que le poète en étaient consciens.

**Ganymède** procède du panthéisme de Goethe et de son immersion dans les odes du grand poète grec Pindare. Dans le mythe, le beau jeune Phrygien Ganymède est transporté dans les airs par un aigle pour devenir l'échanson de Zeus sur le Mont Olympe ; pour Goethe, l'expérience sensorielle de la Nature est le chemin vers la félicité, et Schubert nous entraîne dans un voyage tonal qui se termine loin du point de départ, une conception assez radicale en 1817. Et pour finir, Goethe conçut le texte de **Wer kauft Liebesgötter** comme un élément d'un projet de suite pour le livret de *La Flûte enchantée* de Mozart (dont il n'aimait pas la fin) : le premier vers est pour Papagno et Papagena, le vers 2 appartient à Papagena, et le vers 3 à Papagno. Schubert révérait Mozart, et ce poème lui donna l'occasion d'écrire un hommage au plus charmant oiseleur de l'opéra. Nous entendons dans cette musique des échos des flûtes de pan de Papagno – l'opéra de Mozart est une œuvre orphique, un hymne persistant au pouvoir de la musique – et un *moto perpetuo* d'allégresse. Quelle combinaison irrésistible : un hommage à Mozart et la musique délectable de Schubert.

© Susan Youens 2016

Traduction : Joël Surleau



Florian Boesch  
(photo: Julia Wesely)

## DEKADEN

### Die Lieder eines Jahrhunderts

Prof. Susan Youens

Das Lied war im 19. Jahrhundert eine Wachstumsindustrie: „Ernst Challier's Grosser Lieder-Katalog“ von 1885 enthält fast 1400 zweispaltig bedruckte Seiten. Diese riesige Produktion hatte viele Zuflüsse, beginnend mit einem neuen Korpus lyrischer Poesie des späteren 18. Jahrhunderts, dessen Gedichte sich mit der Beziehung der Menschheit zur Natur und den Innenwelten des Gefühls und der subjektiven Erfahrung auseinandersetzen. Mit dem Erwachen der Romantik und während ihrer langen Wirkungszeit erhielten Volkslieder und Volksdichtung eine neue Bedeutung, was eine Wiederbelebung des Liedguts sowie die Komposition von „Liedern im Volkston“ (Lieder im volkstümlichen Stil, die jedoch reichlich kunstvolle Details enthalten) mit sich brachte. Der Aufstieg des Mittelstandes führte dazu, dass die Musikverleger danach strebten, den Bedarf an Hausmusik zu bedienen (in erster Linie Klaviermusik zu vier Händen, Klaviermusik für Liebhaber und zahlreiche Lieder). Als Richard Wagner seine finanzielle Situation aufbessern musste (was bei ihm regelmäßig vorkam), riet Liszt ihm dazu, Lieder zu schreiben, weil sich dafür stets Abnehmer fänden. Das Verständnis und die Bestimmung des Liedes verschob sich dabei grundlegend, ausgehend vom deutschsprachigen Raum: Während zahlreiche Liedersammlungen des 18. Jahrhunderts recht schlichte Musik als Vehikel für moralisierende, didaktische oder auch frivole Texte enthalten, wurde das Lied des 19. Jahrhunderts zu einem Mittel, mit dem ein Komponist jene Lyrik interpretieren konnte, die er seiner besten Musik als würdig erachtete. Dies geschah in zunehmend chromatischer, romantischer Tonsprache. Weit davon entfernt, als geringeres, minderwertiges Genre betrachtet zu werden, entwickelte sich das Lied zu einer Kunstform, die aufs Aufwendigste ausgestaltet wurde.

## **1810-1820**

Die Dekade von 1810 bis 1820 war in Bezug auf das Lied besonders bedeutsam. Beethoven, der nicht anders konnte, als jegliche Formen, die er berührte, gründlich umzukrempeln, setzte sich sowohl mit den neumodischen Volkslied-Einflüssen als auch der Neuheit des Liederzyklus (1816) auseinander; zudem komponierte er einzelne Lieder, deren Tiefgründigkeit alle ihm folgenden Komponisten, so auch Schubert, herausforderte. Im Alter von 14 Jahren erklärte Franz Schubert seinem Freund Josef von Spaun, dass er die Liedkomposition ihrer Zeit modernisieren wolle – genau das tat er und schuf ein Oeuvre, das in seiner Vielfältigkeit, Tiefe und Fülle Shakespeare'sche Dimensionen besitzt. In diese Dekade fällt das „Wunderjahr“ 1815, als Schubert von Lyrik geradezu trunken war; jenes „Jahr“ begann bereits im Oktober 1814 mit der Vertonung von Goethes *Gretchen am Spinnrade* und setzte sich von dort aus fort. Selbst in scheinbar schlichten und kurzen strophischen Liedern gelingt es Schubert, eine Vielzahl subtiler musikalischer Nuancen einzuarbeiten, die die Aufmerksamkeit des Hörers auf verschiedene Bedeutungsschichten in seinen gewählten Gedichten lenkt.

Es war dies auch die Dekade, die die letzten Erschütterungen der Napoleonischen Kriege mit sich brachte, welche in Waterloo und völliger Niederwerfung gipfelten. Das Tagesgeschehen wurde stets in Liedern reflektiert; ein derartiges Beispiel findet sich in Carl Maria von Webers Vertonung eines Gedichts des Kriegshelden und Dichters Theodor Körner. Die von der Französischen Revolution und den napoleonischen Feldzügen verursachten Turbulenzen zeigen sich auch anhand der Biographien des Geigenvirtuosen Giovanni Battista Viotti, dessen Stellung in Frankreich und England von der Revolution beeinträchtigt wurde, und des Gitarrenvirtuosen Fernando Sor, der aufgrund französischer Sympathien Spanien für immer verlassen musste. Beide Musiker komponierten eine überschaubare Anzahl reizvoller Lieder, wobei

Sor sich in seinen *Seguidillas* auf die Volksmusiktraditionen seines Heimatlandes bezog. Zudem wird der Einfluss der poetischen Revolution Goethes in den Werken aus dem deutschsprachigen Böhmen deutlich; Goethe selbst lobte die Vertonungen seiner Werke von Wenzel Johann Tomaschek. In Frankreich wurde die Schubert'sche Liederrevolution erst mehrere Jahrzehnte später spürbar; die *Chansonnettes* von Sophie Gail und Joseph Fabry-Garat sind charmante Petitessen, strophische Vertonungen anonymer und etwas belangloser Verse über die „chagrins d'amour“. Man kann sich gut vorstellen, wie sie in den modischen Salons Frankreichs und Englands aufgeführt wurden.

Franz Schuberts Liedschaffen von über 600 Titeln gehört zu den Wundern der Musikgeschichte. In dem bezaubernden *Blumenbrief* umwirbt ein Jüngling mithilfe der Natur seine Geliebte – er schickt ihr einen Strauß und jede Blume daraus trägt zu seiner Liebeserklärung an sie bei. Im Klavierspiel und im Interludium zwischen den Strophen ist eine gewisse Verzagtheit wahrnehmbar; mitten in der Strophe erklingt ein wortloses Flehen des Klaviers sowie zahlreiche chromatische Andeutungen auf ein Irreführen, auf Trauer im Falle einer Zurückweisung. Zwar handelt es sich hierbei um ein kleines und strophisches Lied, doch ist es ein Meisterwerk der Nuancierung. Friedrich Klopstock war zu seinen Lebzeiten in erster Linie für sein religiöses Epos *Der Messias* berühmt, schrieb jedoch auch hervorragende Lyrik, wie zum Beispiel **Die Sommernacht**, welche 1766 nach dem Tod seiner geliebten Frau Margareta Moller, genannt Meta (beziehungsweise Cidli in Klopstocks Oden), entstand. Der jugendliche Komponist vertont dieses verzweifelte Nocturne gewagterweise fast völlig als Rezitativ, als ob damit ausgedrückt werden solle, dass die Trauer für die formelle Objektivität eines Liedes noch zu frisch sei. **Täglich zu singen** lässt Schuberts frühestes Umfeld, Kirche und Schule, durchscheinen. Als er es komponierte, hatte er sich bereits von seinem Lehrerdasein an der Schule seines Vaters befreit, doch sind die biblischen und didaktischen

Nachwirkungen in diesem robusten, schlichten Lied, das Gott für die Schönheit der Natur und des Lebens dankt, deutlich spürbar.

**An den Mond** ist eins von insgesamt fünf Liedern Schuberts mit diesem Titel, von denen zwei Vertonungen von Gedichten Ludwig Höltys sind. Höltz war ein Mitbegründer des Göttinger Hainbundes, eine naturverehrende literarische Gruppe, die einen emotionaleren und spontaneren lyrischen Ausdruck anstrebte. Höltz' bittersüßer Ton der Erinnerung und Trauer ist in Schuberts Musik perfekt eingefangen, insbesondere in den wehmütvollen Rahmenteilen. Bei „Phantasien und Traumgestalten“ appelliert Schubert mit charakteristisch schillernden Harmonien an die Vorstellungskraft seiner Hörer. Über lange Strecken schwankt er zwischen der Molltonika und der Durparallele, womit einerseits die Schönheit des Mondes und andererseits die Trauer ob des Verlusts der Geliebten illustriert wird. Letztlich setzt sich Moll durch.

**Freude der Kinderjahre** stammt von dem Juristen und Schriftsteller Friedrich von Kopken (1737-1811) und beschreibt die Lebensfreude, derer man sich erfreuen kann, wenn man eine glückliche Kindheit verlebt hat. Es sei dies der Ursprung der Freude, die bis zum Lebensabend währt, und auch die Quelle der Phantasie. Es ist vielleicht nicht weiter überraschend, dass Schubert die Worte „meiner Phantasie“ mit triumphalen und fröhlichen punktierten Figuren versieht, die sich dann jeweils durch den Rest der Strophen ziehen. Dieses wundervolle Lied wird mit einer „Trompetenfanfare“ auf dem Klavier beendet.

Der Dichter des **Wiegenlieds**, Theodor Körner – ein Held im Befreiungskrieg gegen Napoleon –, war eine wichtige Figur in Schuberts Leben, da er den Komponisten darin bestärkte, sich trotz elterlichem

Widerstand seiner Kunst zu widmen. In diesem exquisiten Schlaflied beginnt jede Strophe mit einer leisen und ätherischen dreitaktigen Phrase in der Oberstimme, als wolle man das Kind nicht wecken. Die Worte „Deine Welt“ sind als Ausruf gesetzt (man kann fast hören, wie Körner Schubert dazu ermahnt, „deine Welt“ zu ergreifen), worauf unmittelbar eine zarte Darstellung der mütterlichen Brust folgt. Karl Gottlieb Theodor Winkler (alias Theodor Hell), der Libretti für Weber schrieb, beschreibt **Das Heimweh** als eine Sehnsucht nach einer früheren Existenz, und Schubert verbindet Mozart'sche Stilmittel mit seinen eigenen charakteristischen Harmonien.

Während des gesamten 19. Jahrhunderts war der Tanz in Wien äußerst beliebt und Schubert komponierte einerseits und improvisierte andererseits reichlich Tanzmusik für Zusammenkünfte mit seinen Freunden. Er arbeitete Tanzmusik auch in seine großen Instrumentalwerke und seine Lieder ein, wobei **Seligkeit** ein besonders unwiderstehliches seiner Tanzlieder ist. Höltys Dichtungen sind oft melancholischer Stimmung, doch nicht diese: freie, sich wiederholende Läufe sorgen für Walzerstimmung in der Einleitung und den Zwischenspielen des Klaviers, während der Sänger alle Freuden des Himmels lobpreist, wo zusammen mit den Engeln gesungen und getanzt wird. Doch dann gibt er fröhlich das ewige Glück zugunsten der Seligkeit auf Erden mit seiner geliebten Laura auf. Mit dem triumphalen hohen Gis zu Beginn der letzten Gesangssphase und seiner unwiderstehlichen Beschwingtheit stellt dieses Lied den Inbegriff der Wiener Lebensfreude dar.

Fernando Sor erhielt seine musikalische Ausbildung in dem Chor der Klosterschule Montserrat und schrieb seine erste Oper im Alter von 19 Jahren. Mit diesem Werk fand er Beachtung bei seiner ersten Gönnerin, María del Pilar Teresa Cayetana, die 13. Herzogin von Alba (das Sujet von Goyas berühmtem Gemälde aus

dem Jahr 1797). Als *afrancesado*, oder Frankreich-Sympathisant, musste Sor Spanien für immer verlassen, als die napoleonischen Truppen abzogen. Er ließ sich in Paris nieder und in seinen ersten Jahren dort schrieb er Opern, Lieder, Symphonien und auch die Gitarrenmusik, für die er heute hauptsächlich berühmt ist. Die vier hier vorliegenden Lieder stammen aus seinen rund 25 *Seguidillas boleras* (eine „Seguidilla“ ist eine alte kastilische Volkslied- und Volkstanzform in einem schnellen Dreitakt-Rhythmus) für verschiedene vokale Besetzungen mit Gitarre oder Klavier: diese Musik befindet sich an der Grenzlinie zum genuinen Klavierlied und wurde in Paris begeistert aufgenommen. (Spanien repräsentierte während des gesamten Jahrhunderts ein beliebtes „exotisches Gegenstück“ Frankreichs.) In **De amor en las prisiones** genießt die Erzählstimme es, von der Liebe gefangen zu sein – die „Freiheit“ sei schlimmer als der Tod. In dieser wunderbar perlenden Seguidilla ruft der Sänger mehrfach „Ay!“ zu den Oktavsprüngen aus, die den Elan der Liebe ausdrücken. In **Las mujeres y cuerdas** werden Frauen mit Gitarrensaiten verglichen, die jeweils sorgfältig gestimmt werden müssen – nicht zu schlaff und nicht zu straff („autres temps, autres moeurs“). Die Harmonien, Rhythmen und melismatischen Melodie-Wendungen dieses Liedes sind typisch spanisch. In **Mis descuidados ojos** kommt die Liebe wiederum durch die Augen – ein Mann beklagt es, „dein liebes Angesicht“ überhaupt gesehen zu haben. Und auch hier sind die Figurationen der Gitarre (die in diesem Falle auf dem Klavier gespielt werden), die Mischung von Dur und Moll in der Begleitung, sowie die melodische Anlage charakteristisch für die spanische Musik.

Beethoven beschwerte sich über Vokalmusik und erklärte Berichten zufolge: „Ich schreibe nur nicht gerne Lieder.“ Offenbar rieb er sich daran, dass physiologische Begrenzungen stets bedacht werden mussten: „...bei der Gesangskomposition muß ich mich stets fragen: läßt sich das singen?“ Und doch fordern rund die Hälfte seiner Werke die menschliche Stimme. Sein erstes überliefertes Lied komponierte er wohl im

Alter von 13 Jahren und sollte daraufhin mit Liedern experimentieren, die von einer kunstvollen Schlichtheit im Volksmusik-Stil (Lieder) bis zu mehrteiligen Werken in einem eher opernhaften Stil (Gesänge) reichten. Wenn Beethoven ein Gigant seiner Zeit war, so war Goethe ein weiterer, und es scheint unabdingbar, dass sie schließlich zusammenarbeiteten. Die drei Lieder von op. 83 sind Beethovens letzte Goethe-Vertonungen. Michelangelo schrieb einmal ein Gedicht, das über die erste Zeile nicht hinausging – „Du' occhi asciutti, e mie, fan tristi el mondo“ („Zwei trockene Augen, meine, machen die Welt traurig“) – und Goethe drückt sich in **Wonne der Wehmut** sehr ähnlich aus, in dem tränenerfüllte Augen Wunder sehen, während trockene Augen lediglich eine Öde wahrnehmen. Das Motiv der herabfallenden Tränen im Klavier, die qualvollen Harmonien und die expressive Fragmentierung der Gesangsmelodie sind nur ein paar Elemente dieses Meisterwerks. In **Sehnsucht** wird nicht ein romantischer Drang nach unbekannten Gefilden beschrieben, sondern ein Verlangen nach der Geliebten. Die Anfangsprase des Sängers wird durch zunehmende melodische Sprünge nach oben gezogen: ein geschicktes Motiv, das in diesem strophischen Lied immer wieder erklingt. **Mit einem gemalten Band** erinnert daran, dass Goethe in jungen Jahren ein Anhänger der Anakreontik war – eine Reihe deutscher Dichter des früheren 18. Jahrhunderts orientierten sich an dem altgriechischen Lyriker Anakreon (6. Jh. v. Chr.) und dessen Gesängen über Eros, den Frühling, Wein, die Rosen und Grillen. Hier kommen konventionelle Komplimente an die Geliebte in lyrisch-pastoraler Manier zum Ausdruck, bis in der letzten Strophe das entscheidende Wort „fühle“ fällt. Der Geliebten wird nahegelegt, das zu fühlen, was das lyrische Ich fühlt, und dass ihre Verbindung „kein schwaches Rosenband“ sei.

Bei den französischen Liedern dieser Dekade handelt es sich um elegante strophische Lieder, die in den aristokratischen Salons aufgeführt wurden. Der Komponist Joseph Dominique Fabry-Garat war der Bruder

von Pierre-Jean Garat, welcher seinerseits ein äußerst berühmter Sänger und schließlich Gesangsprofessor am Pariser Conservatoire war. (Eine historische Randbemerkung: Georges Danton übertrug ihrem Onkel Dominique-Joseph die Aufgabe, Ludwig XVI. das Todesurteil zu übermitteln.) Es ist gut vorstellbar, dass Pierre-Jean die **Plainte à Hortense** seines Bruders in einem Adelssalon vortrug. Die abgedunkelten Harmonien in der Mitte des Lieds stechen besonders hervor, wenn der verlassene Liebhaber klagt, dass alles – das Glück, das Leben an sich – ihm in der Abwesenheit Hortences misslingt.

Edmée Sophie Gail veröffentlichte bereits in den 1790er Jahren Lieder. Sie studierte Harmonie und Kontrapunkt bei François-Joseph Fétis und Sigismund Neukomm (ein Haydn-Schüler). Als versierte Pianistin und Sängerin wurde sie 1816 in London besonders für ihre *Chansonettes* und *Romances* gelobt, strophische Salon-Lieder, die in Frankreich vorherrschten, bis die *Mélodie* sich etwa in der Mitte des Jahrhunderts durchsetzte. Wir hören **Boleros**: der Bolero im 3/4-Takt war erst 1780 durch Sebastiano Carezo aufgekommen und wurde in Frankreich bald beliebt. Gail verwendet nicht die klassische Rhythmus-Struktur des Boleros mit Triolen auf dem zweiten Schlag, wie man es von Ravel's berühmtem *Bolero* für Orchester kennt, sondern präsentiert eine Variante, die offensichtlich von der spanischen Musik inspiriert ist. Ein Beispiel dafür, dass Lieder Grenzen überschreiten.

Bis 1820 hatte der Prager Komponist Wenzel Johann Tomaschek bereits 41 Lieder auf Gedichte Goethes geschrieben; nachdem er mit dem Dichter in brieflichem Kontakt gestanden hatte, trafen die beiden Männer sich am 6. August 1822 und Tomaschek spielte Goethe einige seiner Vertonungen vor. Bei einer Feier im Jahre 1796 hörte Goethe ein Gedicht von Friederike Brun, welches sein Freund Friedrich Zelter vertont hatte; ihm gefiel die Melodie und der Refrain „Ich denke dein“ so sehr, dass er daraufhin mit

**Nähe des Geliebten** seine eigene Version schrieb. Tomascheks einfühlsame Vertonung verrät, wie sehr dieser Komponist Mozart verehrte, dessen Einfluss in mehreren hier vorliegenden Liedern spürbar ist.

**An die Entfernte** entstand gegen Ende von Goethes Beziehung (1774-1786) zu Charlotte von Stein (1742-1827), eine verheiratete Hofdame der Herzogin Anna Amalia in Weimar. 1786 begab er sich auf eine Italienreise und als er 1788 zurückkehrte, war der Bruch zwischen ihnen nicht mehr überwindbar. Tomaschek lässt zu Beginn entsetzte Hammerschläge erklingen, worauf eine aufsteigende Panik und Trauer folgt, bevor der Sänger in Klage ausbricht. Bei einer weiteren Zusammenkunft im Frühling 1801 hörte Goethe das Volkslied *Da droben auf jenem Berge* und schrieb wiederum selbst ein volkstümliches Gedicht zu der Melodie: **Schäfers Klagelied**. Tomascheks Vertonung kombiniert volkstümliche Anklänge mit Mozart'scher Anmut und einem Ausbruch stilisierten Ungestüms, womit die Stürme der vierten Strophe dargestellt werden. Der Text zur **Rastlosen Liebe** entstand während eines Schneesturms im Mai 1776; ein Schwall von Triolenfiguren erfüllt die Luft in Tomascheks erregter Musik.

Giovanni Battista Viotti war ein berühmter Geiger. Nach seinem Debüt bei dem Concert Spirituel im Jahre 1782 feierte er in Frankreich sofort Erfolge. Zwei Jahre später trat er in den Dienst von Marie Antoinette in Versailles ein, musste 1792 allerdings aus Frankreich fliehen. Er konnte sich in London niederlassen, wo er bald großes Ansehen genoss, unter anderem auch bei Haydns Benefizkonzerten 1794-95. Als der (offenbar unbegründete) Verdacht geäußert wurde, er sei Jakobiner, musste er England verlassen. Er schwor der Musik ab und wurde Weinhändler; als er starb, war er hochverschuldet. Seine wichtigsten Kompositionen sind seinem eigenen Instrument gewidmet, insbesondere die 29 Violinkonzerte, doch komponierte er auch einige Lieder in französischer und italienischer Sprache für seine Freunde. Mary Shelley zufolge entstammt der Text von **Stanco di pascolar** einem lombardischen Volkslied aus Brescia; Viottis pastorales

Lied ist schlicht und melodiös gesetzt. In **Privez l'amour de sa flèche cruelle** wird erklärt, dass wenn man Amor ohne seine Flügel oder seinen „grausamen Pfeil“ zeichnet, sich ein Porträt der Freundschaft ergibt. Viotti war ein Meister der Melodik und es fallen Details wie etwa der dramatische abwärts gerichtete Sprung bei „cruelle“ auf – selbst wenn dies etwas klischeehaft anmutet, ist es doch wirksam.

Der Dichter des **Abendlieds unterm gestirnten Himmel** (WoO 150), ein gewisser Heinrich Goeble, ist ein Rätsel; wer er auch gewesen sein mag, sein Text entstand jedenfalls auf Bestellung für Beethoven. Hier wünscht sich die Seele der Erzählstimme, der Erde zu entschweben; wenn der Dichter das Schimmern der Sterne beschreibt, hören wir Beethovens Version der Sphärenmusik. Ähnlich üppiges Pulsieren findet sich auch in seinem längeren arienartigen Lied *An die Hoffnung* sowie am Ende von *An die ferne Geliebte*, beide Male mit derselben kosmischen Umarmung.

Als Theodor Körner im Alter von 21 Jahren gefallen war, gab sein um ihn trauernder Vater im folgenden Jahr die patriotische Lyrik seines Sohns unter dem Titel *Leier und Schwert* heraus und für die folgenden hundert Jahre wurde Körners Name mit deutschem Nationalismus gleichgesetzt. Der **Abschied vom Leben** (mit dem Untertitel: „Als ich in der Nacht vom 17. zum 18. Juni 1813 schwer verwundet und hilflos in einem Holze lag und zu sterben meinte“) war unter Komponisten besonders beliebt, da die seraphischen Visionen des Dichters zur musikalischen Vertonung geradezu einladen. Carl Maria von Weber ist in erster Linie für seine Opern bekannt, insbesondere den *Freischütz*, doch sollte seinen Liedern ebenfalls Aufmerksamkeit geschenkt werden.

Wir kehren zu Schubert und noch weiteren seiner einzigartigen Lieder zurück, die zum größten Teil auf Gedichte von Goethe entstanden. Obwohl **Das Grab** in der älteren Schubert-Gesamtausgabe als Solo-Lied

verzeichnet ist, entstand es für einstimmigen Männerchor mit Klavierbegleitung. Dieses Gedicht über die furchterregende Kraft und Hoheit des Todes von dem Schweizer Aristokraten Johann Gaudenz von Salis-Seewis beeindruckte Schubert derart, dass er es gleich fünfmal vertonte. Die ausgedehnten Kadenzen sorgen mit für die düstere Grandezza dieses Werks in Cis-Dur, ebenso wie die kühnen harmonischen Wendungen, die in lediglich 13 Takte eingepasst sind. Die kurze Ballade **Der Fischer** ist eine von Goethes Bearbeitungen von volkstümlichen oder mythischen Stoffen, wobei es sich hierbei um Wassermanthologie der Meerjungfrauen und Sirenen handelt, welche Männer zum fatalen dämonisch-erotischen Eintauchen verführen. Schuberts Vertonung dieses Erzählgedichts steht nicht in episodischer Form, die für solche Werke oft verwendet wurde, sondern ist strophisch und volksmusikartig bearbeitet, wobei einige Feinheiten des Kunstliedes eingestreut sind. Die Musik zur ersten Strophe scheint klar, unschuldig, sorglos und sogar zeitweilig fröhlich, bis bei den Worten „feuchtes Weib“ (Meerjungfrau) ein verschlagen-suggestiver chromatischer Akkord erklingt. Drangsal kündigt sich an, und zwar von der schlimmsten Art.

Der ergreifende **Erste Verlust** handelt von der unwiederbringlichen ersten Liebe, jener glücklichen Zeit, wenn die Liebe neu und selig ist – und nicht zurückgewonnen werden kann, wenn sie verflogen ist, egal, wie sehr der Sänger oder die Sängerin an Trauer und Einsamkeit leidet. Es ist dies eines der größten frühen Lieder Schuberts und bestimmte Nuancen in der Musik verstärken die melancholischen Worte: das leise Aufflammen in Dur bei „schönen“, das aufwärts Strebende bei „Ach, wer bringt nur eine Stunde / Jener holden Zeit zurück?“, und der Wechsel ins obere Register bei dem einsamen, nach innen gerichteten Zustand des Nagens an den Seelenwunden. Der vielsagendste Augenblick kommt am Schluss: der Sänger schließt sein Lied in der Durparallele (die Hoffnung, bzw. Einbildung, ist bemerkenswert hartnäckig), doch

das ehrliche Klavier endet mit einem einzigen Takt in Moll. Es beharrt leise darauf, dass diese Tage vorbei sind.

**An den Mond** („Füllst wieder Busch und Tal“) ist ein weiteres Gedicht, welches Goethes Liebe für Charlotte von Stein entsprang. „Es gibt kein Lied von Schubert, aus dem man nicht etwas lernen kann.“ So äußerte sich Brahms einmal, als es galt, die frühen Werke zu verteidigen, und dieses kunstvolle Kleinod demonstriert, dass er recht hatte. Schubert, der zu Revisionen neigte, vertonte diesen Text später noch einmal mit einer komplexeren Struktur, doch besitzt in dieser Fassung die Direktheit, der unverzierte Ansatz, das Seelenleben und die Erinnerung zu untersuchen, einen besonderen Reiz.

**Wandrs Nachtlied I** wendet sich gerade einmal 11 Takte lang an den „süßen Frieden“ des lyrischen Ichs, das der Bestrebungen, der Sorgen und der Freuden des Lebens, die allesamt sinnlos erscheinen, Überdrüssig ist. Zu Recht stolz auf dieses Werk, schickte der Komponist es 1816 zusammen mit einer Auswahl weiterer Manuskripte von Liedern an Goethe – bedauerlicherweise reagierte der Dichter darauf nicht. Schubert vertont diese exquisite Bitte um Linderung in Ges-Dur, eine Tonart, die für elegische und tiefgehende Werke wie etwa das Impromptu op. 90 Nr. 3 reserviert ist, und schließt mit plagalen Wendungen („Amen“) und Akzenten auf schwachen Zählzeiten, dass die Intensität dieser inneren, leisen Sehnsucht nicht missverstanden wird.

Goethes **Rastlose Liebe** entsprang wiederum der psychologisch komplexen Liebe zu Charlotte von Stein, in der er erstmals wirkliche erotische Qual erfuhr. Wie bereits erwähnt, entstand es 1776 während eines Schneesturms im Mai; fast 30 Jahre später machte es großen Eindruck auf den 18-jährigen Schubert, der

es am 19. Mai 1815 vertonte. Es gehört dies zu Schuberts Wirbelwind-Liedern, deren Intensität hohe Ansprüche sowohl an den Sänger als auch den Pianisten stellen. Und doch, trotz allen inbrünstigen Schmerzensbeteuerungen, verbleibt letztendlich der Eindruck, dass ein derart leidenschaftliches und stürmisches Verlangen das höchste Abenteuer sei – und sowohl Komponist und Dichter waren sich darüber im Klaren.

**Ganymed** entstand im Zuge von Goethes Pantheismus und seiner Beschäftigung mit den Oden des großen griechischen Dichters Pindar. In dem Mythos wird der wunderschöne phrygische Knabe Ganymed von einem Adler auf den Olymp gebracht, um dort Mundschenk des Zeus zu werden. Bei Goethe ist die sinnliche Erfahrung der Natur das Tor zur Verzückung und Schubert begibt sich auf eine tonale Reise, die weit entfernt vom Ausgangspunkt endet – im Jahre 1817 war dies ein radikales Konzept. Am Ende der vorliegenden Einspielung steht **Wer kauft Liebesgötter** – Goethe hatte diesen Text als Teil eines geplanten Fortsetzungslibrettos zu Mozarts *Zauberflöte* (deren Schluss ihm nicht gefiel) angelegt: Strophe 1 ist für Papageno und Papagena zusammen, Strophe 2 für Papagena und Strophe 3 für Papageno gedacht. Schubert verehrte Mozart zutiefst, und dieses Gedicht bot ihm die Gelegenheit, eine Huldigung an den charmantesten Vogelfänger der Opernwelt zu komponieren. Es sind hier Anklänge an die Panflöte Papagenos zu hören – Mozarts Oper ist ein orphisches Werk, ein Hymnus an die Kraft der Musik – und andauernde Freude. Was für eine unwiderstehliche Kombination: herrliche Musik von Schubert als Hommage an Mozart.



Sylvia Schwartz (photo: Enrico Nawrath)



Ann Murray (photo: Frances Marshall)

## **[1] Der Blumenbrief**

Euch Blümlein will ich senden  
Zur schönen Jungfrau dort,  
Fleht sie, mein Leid zu enden  
Mit einem guten Wort.

Du Rose, kannst ihr sagen,  
Wie ich in Lieb' erglöh',  
Wie ich um sie muss klagen  
Und weinen spät und früh.

Du Myrte, flüstre leise  
Ihr meine Hoffnung zu,  
Sag': „auf des Lebens Reise  
Glänzt ihm kein Stern als du.“

Du Ringelblume, deute  
Ihr der Verzweiflung Schmerz;  
Sag' ihr: „des Grabes Beute  
Wird ohne dich sein Herz.“  
*(Aloys Wilhelm Schreiber)*

## **[2] Die Sommernacht**

Wenn der Schimmer von dem Monde nun herab  
In die Wälder sich ergießt und Gerüche  
Mit den Düften von der Linde  
In den Köhlungen wehn;

## **[1] The message of flowers**

Flowers, I will send you  
to that fair lady;  
Implore her to end my suffering  
with one kind word.

You, rose, can tell her  
how I burn with love,  
and how I pine for her,  
weeping night and day.

You, myrtle, softly whisper  
my hopes to her;  
tell her: 'On life's journey  
you are the only star that shines for him.'

You, marigold, reveal to her  
the pain of despair;  
tell her: 'without you  
his heart will fall prey to the grave.'  
*(translation: Richard Wigmore)*

## **[2] The summer night**

When the shimmering moon sheds its light  
down into the woods, and fragrances  
and lime tree scents  
float through the coolness;

So umschatten mich Gedanken an das Grab  
Meiner Geliebten, und ich seh in dem Walde  
Nur es dämmern, und es weht mir  
Von der Blüte nicht her.

Ich genoss einst, o Ihr Toten, es mit euch!  
Wie umwehten uns der Duft und die Kühlung,  
Wie verschönt warst du von dem Monde,  
Du, o schöne Natur!  
(Friedrich Gottlieb Klopstock)

### 3 Täglich zu singen

Ich danke Gott und freue mich  
Wie's Kind zur Weihnachtsgabe,  
Dass ich hier bin, und dass ich dich,  
Schön menschlich Antlitz habe.

Ich danke Gott mit Saitenspiel,  
Dass ich kein König worden;  
Ich wär' geschmeichelt worden viel  
Und wär' vielleicht verdorben.

Gott gebe mir nur jeden Tag,  
So viel ich darf zum Leben.  
Er gibt's dem Sperling auf dem Dach;  
Wie sollt' er's mir nicht geben!  
(Matthias Claudius)

Thoughts of my beloved's grave cast a shadow  
round me, and I merely see the woods  
darken, and no blossom  
blows in my direction.

Once, O dead ones, I enjoyed this with you!  
How the fragrance and coolness wafted round us,  
how the moon increased your loveliness,  
lovely nature!

(translation: Richard Stokes)

### 3 To be sung daily

I thank God, and rejoice  
like a child at Christmas.  
That I am here, and that I possess  
the fair countenance of mankind.

To the sound of strings I thank God  
that I am not a king;  
I would have been greatly flattered  
and would perhaps have been corrupted.

May God give me each day  
just so much as I need for my life.  
He gives this to the sparrow on the roof;  
why should he not give it to me?  
(translation: Richard Wigmore)

#### **4 An den Mond**

Geuß, lieber Mond, geuß deine Silberflimmer  
Durch dieses Buchengrün,  
Wo Phantasien und Traumgestalten immer  
Vor mir vorüber fliehn!

Enthüle dich, dass ich die Stätte finde,  
Wo oft mein Mädchen saß,  
Und oft, im Wehn des Buchbaums und der Linde,  
Der goldnen Stadt vergaßl

Enthüle dich, dass ich des Strauchs mich freue,  
Der Kühlung ihr gerascht,  
Und einen Kranz auf jeden Anger streue,  
Wo sie den Bach belauscht!

Dann, lieber Mond, dann nimm den Schleier wieder,  
Und traur' um deinen Freund,  
Und weine durch den Wolkenflor hernieder,  
Wie dein Verlassner weint.  
*(Ludwig Höltz)*

#### **5 Freude der Kinderjahre**

Freude, die im frühen Lenze  
Meinem Haupte Blumen wand,  
Sieh, noch duften deine Kränze,  
Noch geh' ich an deiner Hand;

#### **4 To the moon**

Shed your silver light, dear moon,  
through these green beeches,  
where fancies and dream-like visions  
forever flit by me!

Unveil yourself, that I might find the place  
where my sweetheart often sat,  
and where, to the rustle of beech and lime,  
I often forgot the gilded town!

Unveil yourself, that I might enjoy  
the murmuring bushes that cooled her,  
and lay a wreath on every meadow,  
where she once listened to the brook!

Then, dear moon, veil yourself once more  
and mourn your friend,  
and weep through hazy clouds,  
just like I, forsaken, weep.

*(translation: Richard Stokes)*

#### **5 Joy of childhood**

Joy which in early spring  
wove flowers around my head,  
see, your garlands are still fragrant  
and I still walk holding your hand.

Selbst der Kindheit Knospen blühen  
Auf in meiner Phantasie;  
Und mit frischem Reize glühen  
Noch in meinem Herbst sie.

Fröh schon kannt' ich dichl du wehtest  
Froh bei jedem Spiel um mich,  
Sprangst in meinem Balle, drehestest  
Leicht in meinem Kreisel dich:  
Liefst mit mir durch Gras und Hecken  
Flüchtig Schmetterlingen nach,  
Rittest mit auf bunten Stecken  
Wirbeltest im Trommelschlag.

Kamen auch zuweilen Sorgen:  
Kindersorgen sind nicht groß!  
Fröh hüpf' ich am andern Morgen,  
Schaukelte die Sorgen los;  
Kletterte dir nach auf Bäume,  
Wälzte müd' im Grase mich;  
Und entschlief ich: süße Träume  
Zeigten mir im Bilde dich!  
*(Friedrich von Körpen)*

## 6 Wiegenlied

Schlummre sanft! Noch an dem Mutterherzen  
Fühlst du nicht des Lebens Qual und Lust;  
Deine Träume kennen keine Schmerzen,  
Deine Welt ist deiner Mutter Brust.

Even the buds of childhood bloom  
in my imagination,  
and still shine with fresh charm  
in my autumn.

From early childhood I knew you! You fluttered  
happily around me whenever I played,  
you bounced with my ball, spun  
easily in my top,  
you ran swiftly with me through grass and hedgerow,  
chasing butterflies.  
You rode with me on bright-painted hobby horses,  
and rolled when I played the drum.

At times, too, there were cares;  
a child's cares are not great.  
Early the next morning I would skip about,  
and swing away my cares.  
I would climb trees, following you,  
and roll in the grass when tired;  
and when I fell asleep sweet dreams  
would reveal your image.  
*(translation: Richard Wigmore)*

## 6 Lullaby

Slumber softly! Close to your mother's heart  
you do not yet feel life's torment and joy;  
your dreams know no sorrows,  
your world is your mother's breast.

Achl wie süß träumt man die frühen Stunden,  
Wo man von der Mutterliebe lebt;  
Die Erinnerung ist mir verschwunden,  
Ahnung bleibt es nur, die mich durchbebt.  
*(Carl Theodor Körner)*

#### **7 Das Heimweh**

Oft in einsam stillen Stunden  
Hab' ich ein Gefühl empfunden,  
Unerklärbar, wunderbar,  
Das wie Sehnsucht nach der Ferne,  
Hoch hinauf in bess're Sterne  
Wie ein leises Ahnen war.

Jetzt, wo von der Heimat Frieden  
Ich so lang' schon abgeschieden,  
Und in weiter Fremde bin,  
Fühlt ein ängstlich heißes Sehnen  
Unter sanften Wehmutstränen  
Tief bewegt mein inn'rer Sinn.  
*(Theodor Hell)*

Ah, how sweet are the dreams of those early hours,  
when we live by our mother's love;  
my memory of them has vanished,  
they remain a mere impression to stir me.  
*(translation: Richard Wigmore)*

#### **7 Longing for home**

Often, in quiet, solitary hours,  
I have experienced a feeling,  
inexplicable, marvellous,  
like a yearning for the far distance,  
high above, on a better star,  
like a soft presentiment.

Now in a distant foreign land,  
having left so long ago  
the peace of my homeland  
I feel a fearful, burning longing  
beneath tears of gentle sadness  
deep in my troubled heart.  
*(translation: Richard Wigmore)*

#### **8 Seligkeit**

Freuden sonder Zahl  
Blühn im Himmelssaal  
Engeln und Verklärten,  
Wie die Väter lehrten.

#### **8 Bliss**

Joys without number  
bloom in the halls of Heaven  
for angels and transfigured souls,  
as our fathers taught us.

O da möcht' ich sein,  
Und mich ewig freun!

Jedem lächelt traut  
Eine Himmelsbraut;  
Harf' und Psalter klinget,  
Und man tanzt und singet.  
O da möcht' ich sein,  
Und mich ewig freun!

Lieber bleib' ich hier,  
Lächelt Laura mir  
Einen Blick, der saget,  
Dass ich ausgeklaget.  
Selig dann mit ihr,  
Bleib' ich ewig hier!  
(*Ludwig Höty*)

#### 9 De amor en las prisiones

De amor en las prisiones  
Gozosa vivo. ¡Ay!  
Y sus dulces cadenas  
Beso y bendigo. ¡Ay!

Y el verme libre  
Más que el morir me fuera  
Duro y sensible. ¡Ay!  
(*anonymous*)

How I'd love to be there  
and rejoice eternally!

A heavenly bride smiles  
sweetly on everyone;  
harp and psalter resound,  
and there's dancing and singing.  
How I'd love to be there  
and rejoice eternally!

I'd sooner stay here  
if Laura smiles on me  
with a look that says  
I've to grieve no more.  
Blissfully then with her  
I'd stay forever here!  
(*translation: Richard Stokes*)

#### 9 Happy I live in Love's prisons

Happy I live  
in Love's prisons,  
and I kiss  
and bless its sweet chains.

And to find myself free  
would be harder and more painful  
for me than death.

**[10] Las mujeres y cuerdas**

Las mujeres y cuerdas  
De la guitarra,  
Es menester talento  
Para templarlas.

Flojas no suenan  
Y suelen saltar muchas  
Si las apriatan.

(anonymous)

**[10] Women and guitar strings**

Women and  
guitar strings:  
you need talent  
to tune them.

If they are slack they do not sound;  
and lots of them, if you  
tighten them too much, break.

**[11] Mis descuidados ojos**

Mis descuidados ojos  
Vieron tu cara.  
¡Oh qué cara me ha sido  
Esa miradol

Me cautivaste,  
Y encontrar no he podido  
Quien me rescate.

(anonymous)

**[11] My careless eyes**

My careless eyes  
saw your face.  
Oh, how dear  
that sight cost me!

You captivated me,  
and I have found  
no one to rescue me.

**[12] Wonne der Wehmut**

Trocknet nicht, trocknet nicht,  
Tränen der ewigen Liebe!  
Ach, nur dem halbgetrockneten Auge  
Wie öde, wie tot die Welt ihm erscheint!

**[12] Delight in sadness**

Grow not dry, grow not dry,  
tears of lasting love!  
Ah, to the merely half-dry eye  
how bleak, how dead the world appears!

Trocknet nicht, trocknet nicht,  
Tränen unglücklicher Liebel  
(Johann Wolfgang von Goethe)

### **[13] Sehnsucht**

Was zieht mir das Herz so?  
Was zieht mich hinaus?  
Und windet und schraubt mich  
Aus Zimmer und Haus?  
Wie dort sich die Wolken  
Um Felsen verziehn!  
Da möcht ich hinüber,  
Da möcht ich wohl hin!

Nun wiegt sich der Raben  
Geselliger Flug;  
Ich mische mich drunter  
Und folge dem Zug.  
Und Berg und Gemäuer  
Umfittichen wir;  
Sie weilet da drunter,  
Ich spähe nach ihr.

Da kommt sie und wandelt!  
Ich eile sobald,  
Ein singender Vogel,  
Zum buschigen Wald.  
Sie weilet und horchet

Grow not dry, grow not dry,  
tears of unhappy love!  
(translation: Richard Stokes)

### **[13] Longing**

What pulls at my heart so?  
What draws me outside,  
and wrenches and wrests me  
from room and house?  
How the clouds disperse  
about those cliffs!  
That's where I'd like to be,  
that's where I'd like to go!

The gregarious ravens  
wing through the air;  
I mingle with them  
and follow their flight.  
We flutter around  
mountains and ruins;  
her home's in the valley,  
I look out for her.

Suddenly I see her walking!  
I hasten at once,  
singing like a bird,  
to the bushy woods.  
She lingers and listens

Und lächelt mit sich:  
„Er singet so lieblich  
Und singt es an mich.“

Die scheidende Sonne  
Vergüldet die Höhn;  
Die sinnende Schöne,  
Die lässt es geschehn.  
Sie wandelt am Bach  
Die Wiesen entlang,  
Und finster und finstrer  
Umschlingt sich der Gang.

Auf einmal erschein' ich,  
Ein blinkender Stern.  
„Was glänzet da droben,  
So nah und so fern?“  
Und hast du mit Staunen  
Das Leuchten erblickt,  
Ich lieg dir zu Füßen,  
Da bin ich beglückt!  
*(Johann Wolfgang von Goethe)*

and smiles to herself:  
‘He sings so sweetly,  
and he sings for me.’

The setting sun  
turns the mountains gold;  
my sweetheart muses  
and gives it no thought.  
She walks by the stream  
across the meadows,  
the winding path  
grows dark and darker.

All at once I appear,  
a glittering star.  
‘What’s shining up there,  
so near and so far?’  
And when, astonished,  
you’ve caught sight of the gleam –  
I’ll be lying at your feet,  
filled with delight!  
*(translation: Richard Stokes)*

#### **[14] Mit einem gemalten Band**

Kleine Blumen, kleine Blätter  
Streuen mir mit leichter Hand  
Gute, junge Frühlingsgötter  
Tändelnd auf ein luftig Band.

#### **[14] To accompany a painted ribbon**

Little flowers, little leaves  
are delicately strown  
by kindly young spring gods  
playfully on an airy ribbon.

Zephyr, nimm's auf deine Flügel,  
Schling's um meiner Liebsten Kleid;  
Und so tritt sie vor den Spiegel  
All in ihrer Munterkeit.

Sieht mit Rosen sich umgeben,  
Selbst wie eine Rose jung.  
Einen Blick, geliebtes Leben!  
Und ich bin belohnt genug.

Fühle, was dies Herz empfindet,  
Reiche frei mir deine Hand,  
Und das Band, das uns verbindet,  
Sei kein schwaches Rosenband!

(Johann Wolfgang von Goethe)

#### **[15] Plainte à Hortense**

Quoi tu me quittes tout un jour :  
Comment supporter ton absence?  
Ah c'est un an pour mon amour,  
C'est un siècle pour ma souffrance.  
Tout me semble me défaillir,  
Le bonheur, l'existence même :  
Il ne faut qu'un jour pour vieillir  
Quand on est loin de ce qu'on aime.

Tout me fera frémir pour toi :  
Loin de moi qui peut te défendre ?

Take it, West Wind, on your wings,  
wind it round my loved one's dress;  
then she'll step before the mirror  
in all her lively charm.

Will see herself girdled by roses,  
she herself as young as a rose.  
Give me a single glance, my love,  
and I'll be rewarded well enough!

Feel what this heart is feeling,  
freely give your hand to me,  
and may the bond that binds us both  
be no frail ribbon of roses!

(translation: Richard Stokes)

#### **[15] Complaint to Hortense**

What, you leave me for a whole day!  
How shall I bear your absence?  
Ah, it is a year for my love,  
It is a century for my suffering.  
Everything appears to distress me,  
Happiness, existence itself:  
A single day is enough to grow old  
When we are far from what we love.

Everything will make me tremble for you:  
Far from me, who will protect you?

Je craindrai même pour toi :  
Je te connais un cœur si tendre.  
Dieux! que de tourments à souffrir  
Un jour entier, ô peine extrême.  
Ma chère Hortense, il faut mourir  
Quand on est loin de ce qu'on aime.  
*(anonymous)*

#### **[16] Bolleròs**

Jeune beauté, cause de mon martyre.  
Dont les attractions ont trop su m'enflammer,  
Je t'aime hélas ! Et n'ose te le dire.  
Dieux ! Quel tourment de se taire et d'aimer !

Il faut parler, non, je ne suis plus maître  
De te cacher plus longtemps mon ardeur.  
Ah ! Dans mes yeux, quand je te vois paraître,  
Tu lis trop bien le secret de mon cœur.

Il est rompu ce pénible silence ;  
Tu ne saurais ignorer mon tourment,  
Prononce enfin, une vaine espérance  
Ne suffit plus, cruelle, à ton amant.  
*(anonymous)*

I shall be afraid even for you:  
I know you wear so soft a heart.  
Gods! So many torments to suffer  
A whole day, O extreme pain.  
My dear Hortense, there's but death left  
When we are far from what we love.  
*(translation: Joël Surreau)*

#### **[16] Bolleròs**

Young beauty, cause of my martyrdom,  
Whose attractions knew too well how to ignite me,  
I love you, alas! And dare not tell you.  
Gods! What an agony to love and keep silent!

It is necessary to speak; no, I am no longer able  
To hide any longer my burning passion for you.  
Ah! In my eyes, whenever you appear,  
You read too well the secret of my heart.

Broken now is this painful silence;  
You can no longer ignore my agony.  
Disclose at last: an empty hope  
Is no longer sufficient, cruel, to your lover.  
*(translation: Joël Surreau)*

### **[17] Nähe des Geliebten**

Ich denke dein, wenn mir der Sonne Schimmer  
Vom Meere strahlt;  
Ich denke dein, wenn sich des Mondes Flimmen  
In Quellen malt.

Ich sehe dich, wenn auf dem fernen Wege  
Der Staub sich hebt;  
In tiefer Nacht, wenn auf dem schmalen Stege  
Der Wandrer bebt.

Ich höre dich, wenn dort mit dumpfem Rauschen  
Die Welle steigt.  
Im stillen Hain, da geh' ich oft zu lauschen,  
Wenn alles schweigt.

Ich bin bei dir, du seist auch noch so ferne,  
Du bist mir nah!  
Die Sonne sinkt, bald leuchten mir die Sterne.  
O wärst du dal  
*(Johann Wolfgang von Goethe)*

### **[18] An die Entfernte**

So hab' ich wirklich dich verloren?  
Bist du, o Schöne, mir entflohn?  
Noch klingt in den gewohnten Ohren  
Ein jedes Wort, ein jeder Ton.

### **[17] Nearness of the beloved**

I think of you, when the shimmering sun  
streams from the sea;  
I think of you, when the glittering moon  
is mirrored in springs.

I see you, when on distant paths  
the dust rises;  
in deep night, when on the narrow bridge,  
the traveller trembles.

I hear you, when with muffled roar  
the waves surge.  
I often listen in the quiet grove,  
when all is silent.

I am with you, however far you be,  
you are by my side!  
The sun sets, soon the stars will shine on me.  
O that you were here!  
*(translation: Richard Stokes)*

### **[18] To the distant beloved**

Have I, then, truly lost you?  
Are you, my fairest, fled from me?  
I still hear ringing in my ears  
your every inflection, your every word.

So wie des Wandrers Blick am Morgen  
Vergebens in die Lüfte dringt,  
Wenn, in dem blauen Raum verborgen,  
Hoch über ihm die Lerche singt:

So dringet ängstlich hin und wieder  
Durch Feld und Busch und Wald mein Blick;  
Dich rufen alle meine Lieder;  
„O komm, Geliebte, mir zurück!“  
(Johann Wolfgang von Goethe)

#### **[18] Schäfers Klagelied**

Da droben auf jenem Berge,  
Da steh' ich tausendmal,  
An meinem Stabe gebogen  
Und schaue hinab in das Tal.

Dann folg' ich der weidenden Herde,  
Mein Hündchen bewahret mir sie.  
Ich bin herunter gekommen  
Und weiß doch selber nicht wie.

Da steht von schönen Blumen  
Die ganze Wiese so voll.  
Ich breche sie, ohne zu wissen,  
Wem ich sie geben soll.

As the wanderer's gaze at daybreak  
attempts in vain to pierce the skies  
when, concealed in the blue firmament,  
the lark sings high above him:

So I gaze anxiously to and fro  
through fields and thicket and woods;  
all my songs call out to you;  
‘O come back to me, my love!’  
(translation: Richard Stokes)

#### **[19] Shepherd's lament**

On that mountain over there  
I've stood a thousand times,  
leaning on my shepherd's staff  
gazing into the valley below.

I follow then the grazing flock  
my sheepdog guards for me.  
I've come down to the valley  
and do not myself know how.

The whole meadow is blooming,  
thronged with beautiful flowers.  
I pick them without knowing  
who to give them to.

Und Regen, Sturm und Gewitter  
Verpass ich unter dem Baum.  
Die Türe dort bleibet verschlossen;  
Doch alles ist leider ein Traum.

Es stehet ein Regenbogen  
Wohl über jenem Haus!  
Sie aber ist weggezogen,  
Und weit in das Land hinaus.

Hinaus in das Land und weiter,  
Vielleicht gar über die See.  
Vorüber, ihr Schafe, vorüber!  
Dem Schäfer ist gar so weh.  
*(Johann Wolfgang von Goethe)*

#### **[20] Rastlose Liebe**

Dem Schnee, dem Regen,  
Dem Wind entgegen,  
Im Dampf der Klüfte,  
Durch Nebeldüfte,  
Immer zu! Immer zu!  
Ohne Rast und Ruh!

Lieber durch Leiden  
Möcht' ich mich schlagen,  
Als so viel Freuden  
Des Lebens ertragen.

In rain and storm and tempest  
I shelter beneath the tree.  
The door over there stays locked;  
and all, alas, is a dream.

A rainbow arches  
over that house!  
But she has gone away.  
far away to distant parts.

To distant parts and further,  
perhaps even over the sea.  
Move on, O sheep, move on!  
Your shepherd feels so sad.  
*(translation: Richard Stokes)*

#### **[20] Restless love**

Into snow, into rain,  
into wind,  
through steaming ravines,  
through mist and haze,  
on and on!  
Without respite!

I'd rather fight  
my way through affliction  
than endure so many  
of life's joys.

Alle das Neigen  
Von Herzen zu Herzen,  
Ach wie so eigen  
Schaffet es Schmerzen!

Wie soll ich flieh'n?  
Wälderwärts zieh'n?  
Alles vergebens!  
Krone des Lebens,  
Glück ohne Ruh,  
Liebe, bist du.  
*(Johann Wolfgang von Goethe)*

All this attraction  
of heart to heart,  
ah, what special  
anguish it brings!

How shall I flee?  
Fly to the forest?  
All in vain!  
Crown of life,  
joy without rest –  
this, Love, is you.

*(translation: Richard Stokes)*

#### **[21] Stanco di pascolar**

Stanco di pascolar le pecorelle  
Sopra d'un sasso assiso in riva al fonte  
Mi venne sonno e sopra d'una pelle  
Stanco del mio pensar chinai la fronte.  
Al gustoso mio riposo  
Il mio gregge pascolava  
Ed intorno a me girava e in un momento  
dal sonno mi svegliai tutto contento.  
*(traditional Brescian)*

#### **[21] Worn out with tending my flocks**

Worn out with tending my flocks  
Seated on a rock on the banks of a stream  
I was overcome with sleep and weary with my  
own thoughts, I rested my head on a sheepskin.  
While I enjoyed my delightful rest,  
my flocks grazed, circling around me  
and in a very short while  
I awoke from my sleep quite contented.  
*(translation: Anne Wilson)*

**[22] Privez l'amour de sa flèche cruelle**

Privez l'amour de sa flèche cruelle;  
De son bandeau laissez lui la moitié;  
Pour achieveur peignez ce dieu sans ailes  
Et vous aurez alors peint l'amitié.  
*(Louis-Philippe de Ségur)*

**[23] Abendlied unterm gestirnten Himmel**

Wenn die Sonne niedersinket,  
Und der Tag zur Ruh sich neigt;  
Luna freundlich leise winket,  
Und die Nacht herniedersteigt;  
Wenn die Sterne prächtig schimmern,  
Tausend Sonnenstraßen flimmern:  
Fühlt die Seele sich so groß,  
Windet sich vom Staube los.

Schaut so gern nach jenen Sternen,  
Wie zurück ins Vaterland,  
Hin nach jenen lichten Fernen,  
Und vergisst der Erde Tand;  
Will nur ringen, will nur streben,  
Ihrer Hülle zu entschweben:  
Erde ist ihr eng und klein,  
Auf den Sternen möcht' sie sein.

**[22] Deprive Love of his cruel arrow**

Deprive Love of his cruel arrow;  
Of his blindfold let half to him;  
To finish, paint this god without wings;  
You will then have painted friendship.  
*(translation: Joël Surreau)*

**[23] Evening song beneath a starry sky**

When the sun sinks down  
And day draws to its peaceful close,  
When the moon beckons gently and kindly,  
And night descends;  
When the stars shine in splendour  
And a thousand suns blaze in their path:  
The soul feels so immense,  
It rises from the dust.

It loves to gaze up at those stars,  
As if back to its native land,  
To gaze at those distant lights,  
Forgetting earth's vain trumpery;  
It only seeks to struggle, strive,  
To float free of its mortal frame:  
Earth's too narrow to contain it,  
It longs to be amongs the stars.

Ob der Erde Stürme toben,  
Falsches Glück den Bösen lohnt:  
Hoffend blicket sie nach oben,  
Wo der Sternenrichter thront.  
Keine Furcht kann sie mehr quälen,  
Keine Macht kann ihr befehlen;  
Mit verklärtem Angesicht  
Schwingt sie sich zum Himmelslicht.

Eine leise Ahnung schauert  
Mich aus jenen Welten an;  
Lange, lange nicht mehr dauert  
Meine Erdenpilgerbahn;  
Bald hab' ich das Ziel errungen,  
Bald zu euch mich aufgeschwungen,  
Ernte bald an Gottes Thron  
Meiner Leiden schönen Lohn.  
*(Heinrich Goebel)*

#### **24 Abschied vom Leben**

*Als ich in der Nacht vom 17. zum 18. Juni 1813  
schwer verwundet und hilflos in einem Holze  
lag und zu sterben meinte.*

Die Wunde brennt, die bleichen Lippen beben  
Ich fühl's an meines Herzens matt'rem Schlage,  
hier steh ich an den Marken meiner Tage.  
Gott, wie du willst! Dir hab ich mich ergeben.

Whether earth's tempests rage  
Or false fortune rewards the wicked,  
Full of hope it looks aloft  
To the Judge enthroned among the stars.  
Fear can no longer torment it,  
No power can command it;  
With transfigured countenance  
It soars aloft to Heaven's light.

A faint presentiment from those worlds  
Instils in me a sense of awe;  
My pilgrimage on earth  
Will not now last much longer;  
Soon I shall have reached the goal,  
Soon I shall have risen to you,  
Soon I shall reap before God's throne  
My suffering's sweet reward.

*(translation: Richard Stokes)*

#### **24 A farewell to life**

*Written during the night of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> of June  
1813, as I lay seriously and helplessly wounded in a  
wood, thinking I would die.*

My wound burns; my pale lips quiver.  
From the fainter beating of my heart,  
I feel that my days are numbered. As thou wilt,  
O God; I have placed my life in thy hands.

Viel gold'ne Bilder sah ich um mich schweben;  
das schöne Traumbild wird zur Totenklage.  
Mut! Mut! Was ich so treu im Herzen trage,  
das muss ja doch dort ewig mit mir leben!

Und was ich hier als Heiligtum erkannte,  
wofür ich rasch und jugendlich entbrannte,  
ob Ich's nun Freiheit, ob Ich's Liebe nannte:

Als lichten Seraphe sah' Ich's vor mir stehen;  
und wie die Sinne langsam mir vergehen,  
trägt mich ein Hauch zu morgenroten Höhen.  
*(Carl Theodor Körner)*

## **25 Das Grab**

Das Grab ist tief und stille,  
Und schauderhaft sein Rand,  
Es deckt mit schwarzer Hülle  
Ein unbekanntes Land.

Doch sonst an keinem Orte  
Wohnt die ersehnte Ruh';  
Nur durch die dunkle Pforte  
Geht man der Heimat zu.

Das arme Herz hienieden  
Von manchem Sturm bewegt,  
Erlangt den wahren Frieden  
Nur wo es nicht mehr schlägt.  
*(Johann Gaudenz, Freiherr von Salis-Seewis)*

I saw many golden images circle around me,  
the beautiful vision becomes a death lament.  
Couragel Couragel - What I bear so faithfully in my  
heart, must live with me eternally in the beyond.

And what I held to be sacred here on earth,  
and which quickly fired me as a young man,  
whether I named it freedom or love -

I behold it now before me as a bright seraph;  
and as I slowly lose consciousness,  
I am borne by a breeze to the dawn-red heights.  
*(translation: Richard Stokes)*

## **25 The Grave**

Deep and silent is the grave,  
terrible its brink;  
with its black shroud it covers  
an unknown land.

Yet in no other place  
does the longed-for peace dwell;  
only through those dark portals  
do men return home.

Here below, the poor heart,  
tossed by many a storm,  
only attains a true peace  
when it beats no more.  
*(translation: Richard Wigmore)*

**[26] Der Fischer**

Das Wasser rauscht', das Wasser schwoll,  
Ein Fischer saß daran,  
Sah nach dem Angel ruhevoll,  
Kühl bis ans Herz hinan.  
Und wie er sitzt und wie er lauscht,  
Teilt sich die Flut empor:  
Aus dem bewegten Wasser rauscht  
Ein feuchtes Weib hervor.

Sie sang zu ihm, sie sprach zu ihm:  
Was lockst du meine Brut,  
Mit Menschenwitz und Menschenlist,  
Hinauf in Todesglut?  
Ach wüstest du, wie's Fischlein ist  
So wohlig auf dem Grund,  
Du stiegst herunter, wie du bist,  
Und würdest erst gesund.

Labt sich die liebe Sonne nicht,  
Der Mond sich nicht im Meer?  
Kehrt wellenatmend ihr Gesicht  
Nicht doppelt schöner her?  
Lockt dich der tiefe Himmel nicht,  
Das feuchtverklärte Blau?  
Lockt dich dein eigen Angesicht  
Nicht her in ew'gen Tau?

**[26] The Angler**

The water rushed, the water rose,  
An angler on the bank  
Sat gazing calmly at his line,  
Cool to his very heart.  
And as he sits and listens,  
The waters surge and part;  
And from the water's churning swell  
A water-nymph arose.

She sang to him, she spoke to him:  
Why lure my brood away  
With human wit and human guile,  
To the deadly blaze of day?  
Ahl if you but knew how blithe and free  
The fish all thrive below,  
You'd descend, just as you are,  
And only then feel whole.

Does not the dear sun refresh itself  
The moon too in the sea?  
Do not their faces, breathing waves,  
Return here doubly fair?  
Are you not enticed by this deep sky,  
This moist transfigured blue?  
Does not your own own face draw you down  
Into this eternal dew?

Das Wasser rauscht', das Wasser schwoll,  
Netzt' ihm den nackten Fuß;  
Sein Herz wuchs ihm so sehnsgesuchtsvoll  
Wie bei der Liebsten Gruß.  
Sie sprach zu ihm, sie sang zu ihm;  
Da war's um ihn geschehn;  
Halb zog sie ihn, halb sank er hin,  
Und ward nicht mehr gesehn.  
*(Johann Wolfgang von Goethe)*

### **27 Erster Verlust**

Ach, wer bringt die schönen Tage,  
Jene Tage der ersten Liebe,  
Ach, wer bringt nur eine Stunde  
Jener holden Zeit zurück?

Einsam nähr' ich meine Wunde,  
Und mit stets erneuter Klage  
Traur' ich um's verlorne Glück,

Ach, wer bringt die schönen Tage,  
Wer jene holde Zeit zurück!  
*(Johann Wolfgang von Goethe)*

The water rushed, the water rose,  
And wet his naked feet;  
He felt such longing in his heart,  
As though his love were calling.  
She spoke to him, she sang to him;  
And then his fate was sealed;  
Half dragged, half willing, down he sank,  
And was not seen again.

*(translation: Richard Stokes)*

### **27 First loss**

Ah, who will bring the fair days back,  
Those days of first love,  
Ah, who will bring but one hour back  
Of that radiant time?

In my loneliness I feed my wound,  
And with ever renewed lament  
Mourn the happiness I lost.

Ah, who will bring the fair days back,  
Who that radiant time!  
*(translation: Richard Stokes)*

**[28] An den Mond**

Füllst wieder Busch und Tal  
Still mit Nebelglanz,  
Lösest endlich auch einmal  
Meine Seele ganz;

Breitest über mein Gefild  
Lindernd deinen Blick,  
Wie des Freundes Auge mild  
Über mein Geschick.

Jeden Nachklang fühlt mein Herz  
Froh- und trüber Zeit,  
Wandle zwischen Freud' und Schmerz  
In der Einsamkeit.

Fließe, fließe, lieber Fluss!  
Nimmer werd' ich froh,  
So verrauchte Scherz und Kuss,  
Und die Treue so.

Selig, wer sich vor der Welt  
Ohne Hass verschließt,  
Einen Freund am Busen hält  
Und mit dem genießt,

**[28] To the moon**

Once more you fill wood and vale  
silently with radiant mist  
and at last  
set my soul quite free.

Soothingly you spread your gaze  
over my domain  
like a gentle friend  
watching over my fate.

My heart feels every echo  
of happy times and sad,  
I drift between joy and pain  
in my loneliness.

Flow, flow on, beloved river!  
Never shall I be happy,  
this was how they streamed away,  
kisses, laughter, faithfulness.

Happy are they who, without hate,  
withdraw from the world,  
holding to their heart one friend  
and with him enjoy

Was, von Menschen nicht gewusst  
Oder nicht bedacht,  
Durch das Labyrinth der Brust  
Wandelt in der Nacht.  
(Johann Wolfgang von Goethe)

#### **29 Wanderers Nachtlied**

Der du von dem Himmel bist,  
Alles Leid und Schmerzen stillst,  
Den, der doppelt elend ist,  
Doppelt mit Entzückung füllst,  
Ach, ich bin des Treibens müdel  
Was soll all der Schmerz und Lust?  
Süßer Friedel  
Komm, ach komm in meine Brust!  
(Johann Wolfgang von Goethe)

#### **30 Rastlose Liebe**

Dem Schnee, dem Regen,  
Dem Wind entgegen,  
Im Dampf der Klüfte  
Durch Nebeldüfte,  
Immer zu! Immer zu!  
Ohne Rast und Ruh!

Lieber durch Leiden  
Wöllt ich mich schlagen,

what, unknown to human kind,  
or not even pondered,  
drifts through the heart's  
labyrinth at night.  
(translation: Richard Stokes)

#### **29 Wanderer's Night Song**

You who come from heaven,  
soothing all pain and sorrow,  
filling the doubly wretched  
doubly with delight,  
Ah, I am weary of this restlessness!  
what use is all this joy and pain?  
Sweet peace!  
Come, ah, come into my breast!  
(translation: Richard Stokes)

#### **30 Restless Love**

Into snow, into rain,  
Into wind,  
Through steaming ravines,  
Through mist and haze,  
On and on!  
Without respite!

I'd rather fight  
My way through affliction,

Als so viel Freuden  
Des Lebens ertragen.  
Alle das Neigen  
Von Herzen zu Herzen,  
Ach, wie so eigen  
Schaffet es Schmerzen!

Wie soll ich flieh'n?  
Wälderwärts zieh'n?  
Alles vergebens!  
Krone des Lebens,  
Glück ohne Ruh,  
Liebe, bist du!  
(Johann Wolfgang von Goethe)

Than endure so many  
Of life's joys.  
All this attraction  
Of heart to heart,  
Ah, what special  
Anguish it brings!

How shall I flee?  
Fly to the forest?  
All in vain!  
Crown of life,  
Joy without rest,  
This, Love, is you!  
(translation: Richard Stokes)

### **[31] Ganymed**

Wie im Morgenglanze  
Du rings mich anglühst,  
Frühling, Geliebter!  
Mit tausendfacher Liebeswonne  
Sich an mein Herze drängt  
Deiner ewigen Wärme  
Heilig Gefühl,  
Unendliche Schönheit

Dass ich dich fassen möcht'  
In diesen Arml

### **[31] Ganymede**

How in the morning radiance  
you glow around me from all sides,  
Spring, beloved!  
With thousand-fold delights of love,  
The sacred feeling  
Of your eternal warmth  
Presses against my heart,  
Beauty without end!

To clasp you  
in these arms!

Ach an deinem Busen  
Lieg' ich und schmachte,  
Und deine Blumen, dein Gras  
Drängen sich an mein Herz.  
Du kühlst den brennenden  
Durst meines Busens,  
Lieblicher Morgenwind!  
Ruft drein die Nachtigall  
Liebend nach mir aus dem Nebeltal.

Ich komm', ich kommel  
Ach wohin, wohin?

Hinauf strebt's, hinauf!  
Es schweben die Wolken  
Abwärts, die Wolken  
Neigen sich der sehnenden Liebe.  
Mirl Mirl  
In eurem Schoße  
Aufwärts!  
Umfangend umfangen!  
Aufwärts an deinen Busen,  
Alliebender Vater!  
(Johann Wolfgang von Goethe)

Ah, on your breast  
I lie and languish,  
and your flowers, your grass  
press against my heart.  
You cool the burning  
thirst of my breast,  
sweet morning breeze!  
The nightingale calls out to me  
longingly from the misty valley.

I come, I comel  
Where? Ah, where?

Upwards! Upwards I'm driven!  
The clouds float  
down, the clouds  
bow to yearning love.  
To mel To mel  
Enveloped by you  
upwards!  
Embraced and embracing!  
Upwards to your bosom,  
all-loving Father!  
(translation: Richard Stokes)

**[32] Wer kauft Liebesgötter**

Von allen schönen Waren,  
Zum Markte hergefahren,  
Wird keine mehr behagen  
Als die wir euch getragen  
Aus fremden Ländern bringen.  
O höret was wir singen!  
Und seht die schönen Vögel,  
Sie stehen zum Verkauf.

O seht das kleine Täubchen,  
Das liebe Turtelweibchen!  
Die Mädchen sind so zierlich,  
Verständig und manierlich;  
Sie mag sich gerne putzen  
Und eure Liebe nutzen.  
Der kleine, zarte Vogel,  
Er steht hier zum Verkauf.

Wir wollen sie nicht loben,  
Sie stehn zu allen Proben.  
Sie lieben sich das Neue;  
Doch über ihre Treue  
Verlangt nicht Brief und Siegel;  
Sie haben alle Flügel.  
Wie artig sind die Vögel.  
Wie reizend ist der Kauf!  
*(Johann Wolfgang von Goethe)*

**[32] Who will buy these cupids?**

Of all the beautiful things  
brought here to market,  
none will please you more  
than those we bring you  
from foreign lands.  
Hear our song!  
See the fine birds!  
They are for sale.

See this little dove,  
this sweet turtle dove.  
Girls are so dainty,  
so understanding and well-mannered.  
She likes to spruce herself  
and to serve your love.  
This delicate little bird  
is for sale.

We are not going to sing their praises;  
you can try them out as you wish.  
They love novelty,  
but as for their constancy,  
do not ask for any promises!  
They all have wings.  
What charming birds!  
What a delightful buy!  
*(translation: Richard Wigmore)*



Lorna Anderson & Malcolm Martineau (photo: Hyperion Records)

Copyright subsists in all VIVAT recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Vivat Music Foundation, The Old Rectory, Alpheton CO10 9BT, United Kingdom. Any unauthorised copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to PPL Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE.