

DECades

A Century of Song

volume 2

1820-1830

Bellini • Glinka • Loewe

Mendelssohn • Niedermeyer

Schubert • Schumann

John Mark Ainsley

Sarah Connolly

Luis Gomes

Anush Hovhannisyian

Christopher Maltman

Robin Tritschler

Malcolm Martineau



20.30

DECades
A CENTURY OF SONG

VOLUME 2 · 1820-1830

Franz Schubert (1797-1828)

- [1] Auf der Brücke, D853 C Maltman [3'34]
text entitled 'Auf der Brück. Den 26. Juli 1814' from the *Poetisches Tagebuch*
of Ernst Konrad Friedrich Schulze (1789-1817), composed 1825
- [2] Im Frühling, D882 J M Ainsley [4'14]
text by Ernst Schulze, March 1826

- [3] Aus 'Heliopolis' I, D753 C Maltman [3'45]
text by Johann Baptist Mayrhofer (1787-1836), April 1822
- [4] Gondelfahrer, D808 C Maltman [1'59]
text by Johann Baptist Mayrhofer, March 1824

- [5] Auflösung, D807 S Connolly [2'30]
text by Johann Baptist Mayrhofer, March 1824

Mikhail Ivanovich Glinka (1804-1857)

- [6] Skazhi, zachen A Hovhannisyan [2'01]
text by Prince Sergei Grigoryevich Golitsyn (1806-1868), 1828

- [7] Ne iskushay menya bez nuzhdi A Hovhannisyan [2'57]
text by Evgeny Abramovich Baratynsky (1800-1844), 1825

- [8] Moya harfa A Hovhannisyan [1'17]
text from *Rokeby*, Canto 5, no. XVIII by Sir Walter Scott (1771-1832),
translated by Konstantin Aleksandrovich Bakhturin (1809-1841), 1824

Robert Schumann (1810-1856)

- [9] Sehnsucht, WoO121 J M Ainsley [2'22]
text by 'Ekert' (pseudonym for Robert?), 1827

Felix Mendelssohn (1809-1847)

- [10] Minnelied im Mai, Op. 8, No. 1 J M Ainsley [1'38]
text by Ludwig Christoph Höltje (1748-1776), 1826

Louis Niedermeyer (1802-1861)

[11] Le lac

R Tritschler

[7'35]

text by Alphonse Marie Louis de Prat de Lamartine (1790-1828)

Carl Loewe (1796-1869)

[12] Erlkönig, Op. 1, No. 3

C Maltman

[3'32]

text by Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), composed 1817 or 1818, published 1824

[13] Herr Oluf, Op. 2, No. 2

C Maltman

[5'57]

text by anonymous Danish poet, German version 'Erlkönigs Tochter'

by Johann Gottfried Herder (1744-1803), 1821

Vincenzo Bellini (1801-1835)

[14] Malinconia, Ninfa gentile

L Gomes

[1'44]

text by Ippolito Pindemonte (1753-1828)

[15] Ma rendi pur contento - from the *Sei ariette* (1829)

L Gomes

[2'36]

text by Pietro Metastasio (pseudonym for Antonio Domenico Bonaventura Trapassi, 1698-1782)

[16] Vanne, o rosa fortunata

L Gomes

[2'39]

text by Pietro Metastasio

Franz Schubert

[17] Ellens Gesang I (Raste Krieger, Krieg ist aus), D837

S Connolly

[8'10]

text by Sir Walter Scott (1771-1832), Spring 1825

[18] Ellens Gesang II (Jäger, ruhe von der Jagd), D838

S Connolly

[3'37]

text by Sir Walter Scott (1771-1832), Spring 1825

[19] Ellens Gesang III (Ave Maria), D839

S Connolly

[6'22]

text by Sir Walter Scott (1771-1832), Spring 1825

[20] Der Winterabend, D938

J M Ainsley

[6'59]

text by Karl Gottfried Ritter von Leitner (1800-1890), January 1828

[21] Die Taubenpost, D957, No. 14

C Maltman

[3'54]

text by Johann Gabriel Seidl, October 1828

Recorded at All Saints' Church, East Finchley on
June 3, 2015 (A Hovhannisan)

June 23, 2015 (C Maltman)

September 8 & 9, 2015 (JM Ainsley)

and at St Silas Church, Kentish Town on

October 8, 2015 (S Connolly)

June 22, 2016 (L Gomes, R Tritschler)

recording producer & engineer David Hinitt

piano by Steinway

design Carlos Arocha

executive producers Malcolm Martineau, Robert King

® & © Vivat Music Foundation 2017

Principal supporters for volume 2:

Michael Berman & Katharine Verney

Series supporters:

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 3, 1830-1840:

Alyabyev, Dargomizsky, Lachner, Loewe, Felix & Fanny Mendelssohn

with John Mark Ainsley, Louise Alder, Alexey Gusev, Angelika Kirchschlager & Malcolm Martineau

While many songs were composed in the eighteenth century, the genre underwent considerable change in the nineteenth century. Song publication was a growth industry: there was a new body of lyric poetry, with poems that explore humanity's relation to Nature and inner worlds of feeling. In the approach to Romanticism and throughout its long reign, folk poetry and folk song became newly important, giving rise to songs "im Volkston", in folklike style but with artful details; from the start of the nineteenth century to the early twentieth century, composers engaged with folk poetry and folk song. The rise of *Haussmusik*, or domestic music-making for amateurs, meant that song composition was a lucrative market for music publishers, but composers will insist on going beyond parlour music. From Schubert's virtuosic challenges to singer and pianist alike in *Erlkönig*, to Berlioz' transformation of French song, to Gustav Mahler's merger of cycle and symphony in *Das Lied von der Erde*, song underwent metamorphosis throughout the century.

1820-1830

The decade in which the music for this volume was created was an eventful time, both for music and for European culture and politics. The stability sought at the Congress of Vienna after Napoleon's defeat at Waterloo was already starting to come undone, with Greece rising up against Ottoman rule in 1821; the following year, the Turks responded to rebellion on the island of Chios by slaughtering five sixths of the inhabitants, a massacre that inspired a famous painting by Eugène Delacroix and a poem by Victor Hugo. On May 5, 1821, the fifty-one-year-old Napoleon Bonaparte, who had dominated European history from the 1790s to 1815, died in exile on the bleak island of St Helena, and John Keats died that same year of

tuberculosis at age twenty-six. Beethoven's Ninth Symphony was completed and premiered in Vienna on 7 May 1824, with Henriette Sontag and Caroline Unger as the female soloists (Unger is credited with turning Beethoven around to see the audience's adulation at the close). The following year, Louis XVIII of France died and was replaced by his reactionary brother Charles X, while the 1825 Decembrist Rising in Russia, with those influenced by the Enlightenment attempting to bring about representative democracy, was crushed. On 29 March 1827, over 10,000 mourners attended Beethoven's burial, with Franz Schubert among the torch-bearers; Schubert too would die the next year, on 19 November, 1828. Felix Mendelssohn, whose great aunt Sarah Itzig Levy had studied with Johann Sebastian Bach's eldest son, Wilhelm Friedemann, conducted the first performance of Bach's great *St Matthew Passion* in a century on 11 March 1829. But, alas, the decade ended in turbulence – a sad constant in human history – with violence erupting across Germany, and Charles X replaced by a constitutional monarchy under "the Citizen-King Louis Philippe". More revolutions would follow.

For anyone who loves song, the 1820s encompass a treasure trove of exquisite songs by Schubert, who in late 1822 to early 1823 discovered that he had contracted syphilis: everything he composed thereafter was under the sign of death. In 1825 and 1826, Schubert set to music ten poems from the *Poetisches Tagebuch* (poetic diary) of Ernst Schulze, whose quasi-autobiographical anthology records a painful tale of mental illness and erotomania. Nowadays, he would be hospitalized or jailed as a "stalker", given his serial pursuit of two sisters in the same Göttingen household (Cäcilie, who died in 1812 of tuberculosis, and Adelheid Tychsen). Forced to break off all contact with the family, he went back to his birthplace in Celle, Lower Saxony, and died there in 1828, also of tuberculosis. His poetic romance *Die bezauberte Rose* (The enchanted rose) won well-deserved praise; it is tragic to realize that disease and delusion cut short such a promising literary life.

Auf der Brücke is Schubert's title for Schulze's "Auf der Brück. Den 26. Juli 1814"; the Brück is a look-out point near Göttingen while "Brücke" signifies a bridge, perhaps the composer's alteration, to tell us that the persona rides over a bridge between the present and future, stormy night and morning, despair and hope, without ever reaching the other side. In the introduction, we hear the pattern repeated throughout this song: brisk hope, manifest disturbance, and re-establishment of control over encroaching madness.

Im Frühling is the setting of "On 31 March 1815" from Schulze's diary; two years had passed since Schulze began courting Adelheid, and the delusory "happiness of love" – it never happened – was over. In this variation set, we hear poignant simplicity, followed by music-box tinkling in the piano's right hand, to tell of haunted memory, and restless, minor mode grief. Stopping the descent into misery, the persona returns to the beginning for the deluded desire at the song's end to be a little bird and sing to her through all of life's blossoming season.

Brahms once described Johann Mayrhofer, older than Schubert by ten years, as Schubert's "most serious friend". A dour poet whose "dunkle Lebensangst" ("dark anxiety about life", a beautiful apposite phrase coined by his first biographer) is often powerfully expressed, was a devoted classicist who was fascinated by Herodotus and Heraclitus, and also the Stoics, especially Marcus Aurelius. Songs and poems on themes from classical mythology were rife in the early nineteenth century because ancient Greece and Rome was a kind of "Lost Paradise" for many, a golden age of heroism and the highest achievement. In 1821, Mayrhofer wrote a poetic cycle entitled *Heliopolis*, or "City of the Sun"; the name is reminiscent both of the historical Heliopolis in Egypt, the seat of ancient sun worship, and the sun-god Helios in Greek mythology, usually depicted as a handsome *kouros* or youth and often associated with Apollo. But Mayrhofer's Heliopolis is a Utopia of the artistic imagination, a creation of his own personal mythology. In

the "cold, harsh north", the persona of **Aus 'Heliopolis'** I hears of a distant realm where life, bliss, hope, and "deeds" (poetic productivity and ethical actions) flourish. In Schubert's setting, the "cold north" is austere indeed, the music warming into hymn-like beauty at the first mention of the realm of light and warmth and then flowering into major mode for the second half of this exquisite song (Schubert often traffics in minor-major contrasts, put to use here to set barren reality against Utopian beauty).

Poet and composer had grown apart by March 1824, when Schubert set four poems from Mayrhofer's newly-published *Gedichte* (Poems). Mayrhofer, forced to work as a censor, was a man of liberal democratic views, but he lived in a police state where protest had to be covert. **Gondelfahrer** might possibly have a subversive subtext about the suppression of "carbonari" radicals, who purportedly met in charcoal-burners' huts, in Austrian-controlled Venice; gondoliers were under a particularly watchful eye because they were suspected of harbouring radicals. "Mitternacht" ("Midnight") was a bitter nickname for Clemens Wenzel Prince von Metternich, who controlled Austria and its territories with an iron hand. The bell called "the Renghiera" in Venice's San Marco was rung to proclaim public executions; the solemn tolling of the bell is the central event in Schubert's song, where it awakens the gondolier from his dream of liberty. And we end the Mayrhofer group with **Auflösung**, a vision in which the fires of creativity will consume the poet as he dies. Towards the end, the singer repeatedly tries, and fails, to vault his way into "the sweet, ethereal choirs" of the afterlife in desperate leaps, but his last injunction to the world to "go under" is a heartbroken murmur of defeat.

Glinka, born in a village near Smolensk, studied music in St. Petersburg with the Irish pianist and composer John Field before going abroad from 1830 to 1834; in Europe, he met Berlioz and Mendelssohn, was introduced to *bel canto* singing in Donizetti's circle, and studied composition in Berlin. In his works, he

melds elements of Russian music with Western styles and techniques. Best known for his operas *A Life for the Tsar* and *Russian und Lyudmila*, with libretti by Nestor Kukolnik, he knew many of the poets of his day and wrote salon romances – a type of often sentimental art song unique to Russia and developed in the early nineteenth century – to their lyric verse. The text of **Skazhi, zachen** (*O tell me why*), a love lament sung to a *femme fatale* named Lila by an anguished would-be lover, was written by a member of the Golitsyn family, a Russian princely house, and set to salon strains by Glinka. With its brief, agitated phrases, its frequent appoggiaturas to tell of longing, its subordinate accompaniment, its increased intensity for the final verse, it is typical of the genre at this stage of its development. Yevgeny Abramovich Baratynsky, lauded by Pushkin himself as the finest Russian elegiac poet of the day, provided the words for Glinka's graceful, melancholy air **Ne iskushai menya bez nuzhdy** (*Do not seduce me with no reason*), whose singer is, in a sad way, unable any longer to believe in the possibility of love. There was a cottage industry in translating German, French, and English verse into Russian, including the poetry of Sir Walter Scott. In **Moya harfa** (*My harp*), the fifth canto of Scott's narrative poem *Rokeya*, a minstrel sings a song in seven stanzas, about the ages and stages of a life in which his harp is his sole consolation. Beginning with the minstrel's proclaimatory chords, we hear one verse of the poem in translation, the melody contained within the span of a ninth and yet graceful, marked by expressive leaps. The piano echoes the invocation to "My harp!" at the end.

The fifth and last child of a cultivated book-dealer and publisher named Friedrich August Gottlob Schumann and his wife Johanna Christiane Schumann (née Schnabel), Robert Schumann was born on 8 June 1810 at 10.30 in the morning in Zwickau, Saxony. "What binds the Germans as a nation is their literature", August stated, and his son shared that conviction, founding a literary club in late autumn 1825,

reading great works, and trying his hand at writing. It would be astonishing if adolescent love did not enter the picture at some point, and it does, in Schumann's first extant song, appropriately entitled **Sehnsucht** (Longing) and to words of Schumann's own devising. If the scholar Ernst Burger's speculation of late February 1827 as the date of composition is correct, this song belongs to Schumann's infatuation with a young woman named Liddy Hempel ("I tremble, I lose myself in a labyrinth of hellish dreams ... If only she loved me!", he writes in his diary), this in the wake of his father's death the previous year on 10 August 1826 and his 19-year-old sister Emilie's death, probably by suicide, around the same time. Written before Schumann sought formal musical training, the song is influenced by Schubert, whose music Robert loved, but with *echt* Schumannesque hallmarks already in evidence.

Felix Mendelssohn gravitated to spring songs from the beginning; the folksonglike **Minnelled im Mai** belongs to his already masterful teenage works, while his last songs include the wistful masterpiece, *Altdeutsches Frühlingslied*. The words by the gifted eighteenth-century poet Ludwig Höltig, dead much too young of tuberculosis, combine the sensitivity to Nature typical of him with love, which heightens all our senses. Schubert had already discovered this poem for his *Minnelled*, D429, and Brahms too would turn these words into song for his Op. 71, No. 5.

A sprig of the French provincial nobility, Alphonse de Lamartine published *Les Méditations Poétiques* in 1820, including the quasi-autobiographical poem *Le lac*, and awoke to find himself famous. Purportedly, the poet fell in love with Julie-Françoise Bouchaud des Hérettes, married to the much older famous physicist Jacques Charles; she died young of tuberculosis, and in *Le lac*, Lamartine muses, painfully, on the ephemeral nature of love and life. Louis Niedermeyer, a Swiss composer who formed a lifelong friendship

with Rossini, revitalized French song; breaking the mould of the old-fashioned strophic *romance*, he composed songs to words by the foremost poets of the time, including Lamartine and Victor Hugo. Camille Saint-Saëns praised Niedermeyer for creating a "new and superior genre, analogous to the German lied". After the young composer went to Geneva in 1821, he composed *Le lac* which, like the poem, was instantly popular. Following a piano introduction that contrasts majestic pomp with wistful sighing figures, Niedermeyer asks questions over a long dominant pedal that only resolves when he hails the lake: the Lac du Bourget in the Savoie region of France, where Lamartine and Julie were wont to meet. In this rich, dramatic song, pianistic waves break in the bass before a strophic *romance* in major mode ensues.

The singer and composer Carl Loewe, for many years the music director in Stettin (now Szczecin in Poland), was the undisputed ballad master in a century in which every song composer was expected to write specimens of this genre (story-telling poems whose narrators usually focus on the moment of denouement). Ballads fell out of favour in the twentieth century, but Loewe, happily, is making a comeback on recordings and in recitals. Loewe too loved Goethe's poetry, including *Erlkönig*, based partly on a Danish folk song and partly on the poet's own memories of a night ride to Tiefurt in April 1779 with Charlotte von Stein's son (at the time, Goethe was in the grip of impossible attraction to this older, married noblewoman at the Weimar court). There is a narrator and three characters: a father riding through the night with his dying son in his arms while Nature, rife with perverted lust (the Erlking), lures the child and finally seizes him by force. We hear spooky, nocturnal rustling; horses' hooves; rising terror in both voice and piano; and an eerie, elemental, broken-chordal pattern for the Erlking. How suitable to follow Loewe's *Erlkönig* with *Herr Oluf*, in which a bridegroom named Oluf meets the Erlking's daughter late one night; when he refuses to dance with her, she kills him. In the introduction we hear another

virtuosic wild ride and the elf-maiden's tinkling, exotic strains; Loewe lavished attention on the pseudo-orchestral piano in his ballads.

In his *Florentine Nights*, the great German writer Heinrich Heine left us a witty, typically somewhat malicious portrait of the Italian opera composer Vincenzo Bellini; the two men met at Princess Cristina Trivulzio di Belgioioso's Parisian salon. But Heine hymns Bellini's integrity even as he pokes fun at his dandy's attire and horrible grasp of French; more important, he also acknowledges the beauty of Bellini's characteristic long-breathed, consummately lyric music and rich sonorities ("the sweetest melodies"). This composer is best known for his operas *Norma*, *La sonnambula*, *I puritani di Scozia*, and others, but he also composed a number of ariettas; if they are trifles, they are exceedingly elegant ones. In **Malinconia, Ninfa gentile**, the poetic speaker first dedicates himself to the nymph Melancholy (a fashionable exercise for artistic types in eighteenth- and nineteenth-century Europe) in passionate and dark F minor, but thinks better of it in major mode. The poet, Ippolito Pindemonte, a Romantic writer influenced by Thomas Gray and Ugo Foscolo, was deeply affected by the French Revolution (he witnessed it first-hand). **Ma rendi pur contento** is a similarly graceful short song, in which beautiful vocal melody (*bel canto*) takes precedence over harmonic audacity or pianistic complexity; both it and the following arietta are settings of texts by Pietro Metastasio, the eighteenth-century master of opera seria libretti set to music by Pergolesi, Cherubini, Graun, Galuppi, Handel, Mozart, and many others. In **Vanne, o rosa fortunata**, set to another elegant text by Metastasio, a lover envies a rose that will nestle in his beloved's Nice's breast, while the rose is shamed by the sweetheart's beauty. This lyrical effusion, with its touch of melancholy to tell of the rose's envy, is surely intended to persuade Nice (or more modern sweethearts) to grant the singer her favours.

We end where we began: with Schubert. He was perhaps drawn to the poetry of some of his "late songs" (how tragic to say these words about a man barely thirty) because they are meditations on what constitutes a good life and a good death; we hear three such songs at the close. But preceding these "self-elegies" are three songs for the beautiful Ellen Douglas in Sir Walter Scott's popular 1810 verse-romance *The Lady of the Lake*, set in the Trossachs region of Scotland. There, the Earl of Bothwell, his wife Dame Margaret, and their daughter Ellen are in hiding under the protection of Roderick Dhu of the Clan-Alpine, who shelters them in defiance of King James V's banishment of the Douglas clan. The king comes to Loch Katrine in the guise of a knight named James Fitz-James and sees Ellen, who has heard his hunting horn and believes it to be her lover Malcolm Graeme. In accord with Scottish traditions of hospitality, she invites the stranger to her makeshift home and sings **Ellens Gesang I** and **Ellens Gesang II** as a distraction from questions about her father's whereabouts. In the first song, distant hunting horn fanfares in the beginning return twice, and so does the slow section, one of the loveliest evocations of enchanted realms in all of Schubert. In Scott's poem, the second Ellen song is the continuation of the first, with only a few lines of narrative in between. One of Schubert's friends described "Jäger, ruhe" as "the echoes of a hunting song in a beautiful dream", a consummate slumber song.

The famous *Ave Maria* or **Ellens Gesang III** comes from the end of canto 3, when Roderick Dhu summons the chieftains to warfare against the crown and Ellen prays to the Virgin for her father's safety. Above the rising and falling cosmic wheel in the piano, Ellen sings a long-breathed cantilena of unparalleled warmth and purity. In a letter to his father written on July 25, 1825, Schubert wrote, "[The Ave Maria] seems to touch all hearts and inspire a feeling of devotion. I believe the reason is that I never force myself to be devout and never compose hymns or prayers of that sort except when the mood strikes me, but then it is usually right and true devotion".

Karl Gottfried Ritter von Leitner may not have been a great poet, but he was a deeply thoughtful one, and **Der Winterabend** is a vision of the best of good deaths, its persona musing his way to easeful death after a long, love-filled life. It was an Austrian custom for parish churches to ring a "Zügenglöcklein", a "passing bell", for those who were dying so that parishioners might pray for them, and Schubert duplicates in the piano the same rhythmic pattern he had used the year before for the Seidl song *Das Zügenglöcklein*. At the end of *Der Winterabend*, this passing bell rhythm steps to the fore in the piano's outer voices, enclosing the last ticking beats of life's clock on either side. This is a *ne plus ultra* Schubert song; if I could have only one of his 600-plus Lieder on that proverbial desert island, it would be this one.

And finally, we hear Schubert's last song: **Die Taubenpost**, the most fitting of epigraphs on his life and art. The great scholar Edward Cone described *Schwanengesang* (*Swan Song*, the posthumous compilation of seven songs on texts by Ludwig Rellstab, six songs on poems by Heinrich Heine, and this final Seidl song) as "Schubert's *Kunst des Liedes / Art of Song*, like Johann Sebastian Bach's magisterial *Art of the Fugue* at the end of his life". *Die Taubenpost* is, Cone writes, "a final summary, a cheerful demonstration of his mastery of the craft". What Schubert does here is make tonal adventurism sound effortless, as in the sudden shift to another bright place to suggest the rich contentment of the word "Überreich", the carrier pigeon bobbing in sweet impatience on its perch in the right-hand part of stanza 1, the way *Sehnsucht* or "yearning" comes home to the original key at the end, and the touches of intensity that are more Schubert than Seidl. But darkness is never allowed to establish a foothold, whatever its faint, telling traces here.

Sarah Connolly
(photo: Jan Capinski)



Si on composa de nombreux chants au dix-huitième siècle, le genre évolua considérablement au dix-neuvième. La publication de chansons était une activité florissante qui exploitait un nouveau corpus de poésie lyrique intéressé par la relation de l'homme avec la nature et par l'univers intime du sentiment. Par leur approche du romantisme et au cours de son long règne, la poésie et la chanson populaires acquirent une nouvelle importance en donnant naissance à des airs *im Volkston* (dans un style familier), mais avec des détails ingénieux ; des premières années du dix-neuvième et jusqu'au au début du vingtième siècle, certains compositeurs s'intéressèrent à la chanson et aux mélodies populaires. La vogue de la *Hausmusik*, celle que l'on joue chez soi entre amateurs, fit de la composition de chansons un marché lucratif pour les éditeurs. Certains compositeurs se détournèrent cependant de cette musique de salon pour aller au-delà : des défis techniques que propose Schubert tant aux chanteurs qu'aux pianistes dans *Erlkönig*, au remaniement de chansons françaises chez Berlioz ou à la fusion des notions de cycle et de symphonie par Mahler dans *Das Lied von der Erde*, le chant connut bien des métamorphoses tout au long du siècle.

1820-1830

La décennie qui vit paraître la musique proposée dans ce volume fut très mouvementée en Europe, tant sur le plan musical que culturel et politique. La stabilité recherchée par le Congrès de Vienne après la défaite de Napoléon à Waterloo se fragilisait déjà, la Grèce se rebellant contre la domination ottomane en 1821 ; l'année suivante les Turcs répliquèrent à une rébellion sur l'île de Chios en massacrant les cinq sixièmes des habitants, épisode qui inspira un tableau célèbre à Eugène Delacroix et un poème à Victor Hugo. Le 5 mai 1821, Napoléon Bonaparte, qui avait dominé l'histoire européenne des années 1790 à 1821, mourut à cinquante

et un ans en exil sur l'île désolée de Sainte Hélène, et John Keats mourut la même année de tuberculose à l'âge de vingt six ans. La Neuvième Symphonie de Beethoven fut achevée et jouée en public pour la première fois à Vienne le 7 mai 1824, avec Henriette Sontag et Caroline Unger comme solistes féminines (on dit que Unger fit faire le tour de son public à Beethoven pour qu'il en constate de près l'adoration). L'année suivante Louis XVIII de France mourut et fut remplacé par son frère réactionnaire Charles X, tandis qu'en Russie en 1825 l'Insurrection décembriste qui, inspirée par les Lumières tentait d'instaurer une démocratie représentative, était écrasée par la force. Le 29 Mars 1827 plus de 10000 personnes assistèrent à l'enterrement de Beethoven, Franz Schubert figurant parmi les porteurs de flambeau - il allait mourir lui-même l'année suivante, le 9 Novembre 1828. Félix Mendelssohn, dont la grand-tante Sarah Itzig Levy avait étudié auprès du fils ainé de Jean-Sébastien Bach, Wilhelm Friedemann, dirigea la première représentation depuis un siècle de la magistrale *Passion selon Saint Mathieu* de Bach le 11 Mars 1829. Hélas la décade se termina dans la tourmente - triste constante de l'histoire humaine - la violence secouant l'Allemagne et Charles X étant écarté au profit d'une monarchie constitutionnelle sous Louis Philippe, le « Roi Citoyen ». D'autres révolutions allaient suivre.

Pour quiconque aime le chant, les années 1820 recèlent un trésor de chansons exquises composées par Schubert, lequel entre la fin de 1822 et le début de 1823 se découvrit syphilitique : tout ce qu'il composa par la suite fut marqué du sceau de la mort. En 1825 et 1826 il mit en musique dix poèmes du *Poetisches Tagebuch* (Journal poétique) d'Ernst Schulze, dont l'anthologie quasi biographique raconte une histoire douloureuse de troubles mentaux et d'érotomanie. De nos jours il serait hospitalisé ou emprisonné pour le harcèlement obsessionnel dont il poursuivait deux sœurs qui vivaient en famille à Göttingen (Cäcilie, qui décéda de la tuberculose en 1812, et Adelheid Tychsen). Se voyant interdire tout contact avec cette famille

Il retourna à Celle en Basse Saxe où il était né et où il mourut en 1817, de tuberculose lui aussi. Sa romance poétique *Die bezauberte Rose* (*La Rose enchantée*) lui valut des louanges méritées ; il est pathétique de réaliser que la maladie et le délire brisèrent une vie littéraire si prometteuse.

Auf der Brücke est le titre de Schubert pour le poème *Auf der Brücke* de Schulze. Le *Brücke* est un point de vue près de Göttingen, tandis que *Brücke* est le mot allemand pour pont. Par cette modification de l'orthographe le poète a peut-être voulu dire que le personnage s'engage sur un pont entre le présent et le futur, entre la nuit de tempête et le matin, entre désespoir et espoir, sans jamais atteindre l'autre rive. Dès l'introduction nous entendons ce motif qui se répétera dans tout le chant : ardent espoir, perturbation évidente, puis reprise de contrôle sur la folie envahissante.

Im Frühling est une composition sur « Le 31 Mars 1815 » du journal de Schulze ; il s'était passé deux ans depuis que Schulze avait commencé à faire sa cour à Adelheid, et le trompeur « bonheur de l'amour » – il se déroba toujours – s'était éteint. Dans ces variations nous entendons une simplicité émouvante, suivie du tintement de boîte à musique de la main droite au piano qui parle de mémoire hantée et, en mode mineur, d'affliction fiévreuse. Arrêtant sa descente désespérée, le personnage revient au thème initial pour retrouver à la fin du chant le désir illusoire d'être un petit oiseau et de dédier son chant à sa bien-aimée pendant toute la saison florissante de la vie.

Brahms désigna un jour Johann Mayrhofer, de 10 ans plus âgé que lui, comme « l'ami le plus sérieux » de Schubert. Poète austère, dont la *dunkle Lebensangst* (sombre angoisse de vivre, superbe apposition ciselée par son premier biographe) s'exprime souvent avec force, Mayrhofer était un classique convaincu,

fasciné par Hérodote et Héraclite, et les Stoïques, particulièrement Marc Aurèle. Chansons et poèmes sur des thèmes de la mythologie abondaient au début du 19^e siècle parce que l'antiquité grecque et romaine était une sorte de « paradis perdu » pour beaucoup, un âge d'or de l'héroïsme et des accomplissements les plus nobles. En 1821 Mayrhofer écrivit un cycle poétique intitulé *Héliopolis*, autrement dit la Cité du Soleil ; ce nom rappelle à la fois la cité historique d'Égypte où l'on rendait autrefois un culte au soleil, et le dieu-soleil Hélios de la mythologie grecque, habituellement dépeint comme un beau jeune homme (*kouros*), souvent associé à Apollon. Mais l'*Heliopolis* de Mayrhofer est une Utopie d'artiste, une création de sa propre mythologie personnelle. Dans « Nord froid et rude », le personnage d'**Aus Heliopolis** I entend parler d'un royaume lointain où abondent la vie, la félicité, l'espoir, et les actions valeureuses (créativité poétique et bonnes actions). Dans la transcription musicale de Schubert le Nord froid est effectivement austère, puis la musique se réchauffe avec la beauté d'un cantique dès qu'il est question du royaume de lumière et de chaleur, puis elle s'épanouit dans le mode majeur dans la deuxième moitié de ce chant exquis (Schubert qui joue souvent du contraste majeur/mineur, l'utilise ici pour opposer la réalité aride à la beauté d'Utopie).

Poète et compositeur avaient suivi leurs chemins propres lorsqu'en 1824 Schubert mit en musique quatre poèmes du recueil *Gedichte* (Poèmes) que Mayrhofer venait de faire publier. Ayant dû accepter un travail de censeur, Mayrhofer, avait pourtant des idées libérales et démocratiques, mais il vivait dans un état policier où la contestation devait se masquer. **Gondelfahrer** cachait peut-être des sous-entendus subversifs sur l'élimination d'activistes carbonari qui se réunissaient secrètement dans des huttes de charbonniers dans une Venise sous autorité autrichienne ; les gondolliers étaient particulièrement surveillés, soupçonnés d'héberger des rebelles. Minuit, « Mitternacht », était le surnom péjoratif donné à

Clemens Wenzel Prince de Metternich, qui contrôlait Venise et la Vénétie d'une main de fer. On sonnait La cloche de Saint Marc appelée *la Renghiera* pour annoncer les exécutions publiques ; lorsqu'il sort le gondolier de son rêve de liberté le son solennel de la cloche constitue l'élément central du Lied de Schubert. Nous terminons cette série Mayrhofer avec *Auflösung*, qui nous montre le poète se consumant jusqu'à la mort dans le feu de la créativité. Vers la fin, le chanteur essaye à plusieurs reprises en des sauts pitoyables de trouver son chemin dans « les doux chœurs éthérés de la vie après la mort », mais sa dernière adresse au monde pour « rejoindre le monde inférieur » est un murmure désespéré de défaite.

Glinka, né dans un village proche de Smolensk, étudia la musique à St. Petersbourg auprès du pianiste et compositeur irlandais John Field avant de voyager à l'étranger de 1830 à 1834 ; en Europe, il rencontra Berlioz et Mendelssohn, fut initié au *bel canto* par l'entourage de Donizetti, et étudia la composition à Berlin. Dans ses œuvres, il mêle des éléments de musique russe à des styles et des techniques empruntés à l'occident. Mieux connu pour ses opéras *Une vie pour le Tsar* et *Russlan et Lioudmila* (livrets de Nestor Kukolnik), il rencontra nombre de poètes de son temps et écrivit des romances de salon – type de chant accompagné souvent sentimental, typiquement russe, qui se développa au début du dix-neuvième siècle – sur leur textes lyriques. Le texte de *Skazhi, zachem* (*Oh dis-moi pourquoi*), lamentation amoureuse chantée à une femme fatale du nom de Lila par un prétendant angoissé fut écrit par un membre de la famille Golitsyn, dynastie princière russe, et adapté aux contraintes des salons par Glinka. Avec ses phrases brèves et agitées, ses appogiatures fréquentes pour évoquer le tourment amoureux, son accompagnement approprié et l'intensité qui se renforce dans les derniers vers, il est typique du genre à ce stade de son évolution. Yevgeny Abramovich Baratynsky, loué par Pouchkine lui-même comme le meilleur poète élégiaque du temps, écrivit les paroles pour l'air gracieux et mélancolique *Ne iskushai*

menya bez nuzhdy (*Ne me séduis pas pour rien*) de Glinka, dont le personnage qui les chante est désormais tristement incapable de croire à la possibilité d'un amour. Il fallut créer une sorte d'atelier domestique pour traduire en russe des poèmes allemands, français et anglais, dont entre autres des poèmes de Sir Walter Scott.

Dans **Moya harfa** (*Ma harpe*), le cinquième chant du poème narratif *Rokeby* de Scott, un ménestrel chante une chanson en sept strophes sur les âges et les époques d'une vie dans laquelle sa harpe constitue sa seule consolation. Après les accords initiaux du ménestrel on entend une strophe du poème traduite, la mélodie restant contenue dans l'espace d'un accord de neuvième, mais avec grâce, et marquée par des sauts expressifs. À la fin le piano fait écho à l'apostrophe à « Ma harpe ! ».

Cinquième et dernier enfant d'un libraire et éditeur du nom de Friedrich August Gottlob Schumann et de sa femme Johanna Christiane Schumann née Schnabel, Robert Schumann naquit le 8 Juin 1810 à 10h.30 du matin à Zwickau en Saxe. « Ce qui unit les Allemands en tant que nation, c'est leur littérature » disait Auguste, et son fils partageait cette conviction, lui qui fonda un club littéraire à la fin de l'automne 1825, qui lisait les grandes œuvres, et qui s'essayait à l'écriture. Il serait surprenant qu'un amour adolescent ne figure pas dans le tableau à un moment ou à un autre, et on le trouve en effet dans le premier chant de Schumann qui nous soit parvenu, sous le titre évocateur de **Sehnsucht** (vague à l'âme), et dont il a lui-même écrit les paroles. Si l'hypothèse de l'érudit Ernst Burger qui suppose qu'il fut composé à la fin Février 1827 est correcte, ce chant correspond à l'amour que lui inspira une jeune femme du nom de Liddy Hempel (« Je tremble, je me perds dans un labyrinthe de rêves infernaux... si seulement elle m'aimait ! » écrit-il dans son journal), ceci dans le sillage du décès de son père l'année précédente le 10 août 1826 et de celui de sa sœur Émilie à l'âge de dix-neuf ans, probablement un suicide, à peu près concomitant. Écrit

avant que Schumann n'entre prenne une formation musicale formelle, ce chant est influencé par Schubert, dont Robert aimait la musique, mais avec déjà indiscutablement une véritable marque de fabrique schumannienne.

Félix Mendelssohn a dès l'origine privilégié le printemps comme thème de ses chansons ; le faussement folklorique *Minnelied im Mai* appartient à ses œuvres d'adolescence déjà magistrales, tandis que le chef d'œuvre mélancolique *Altdeutsches Frühlingslied* figure parmi ses dernières œuvres vocales. Les paroles de Ludwig Höltz, poète doué du dix-huitième siècle mort bien trop jeune de la tuberculose, allient la sensibilité à la Nature qui le caractérise à l'amour qui attise tous nos sens. Schubert avait déjà mis à profit ce poème dans son *Minnelied*, D. 429, et Brahms allait lui aussi mettre ces vers en musique pour son Op. 71, No. 5.

Issu de la noblesse provinciale française, Alphonse de Lamartine publia *Les Méditations Poétiques* en 1820, où figure le poème quasi autobiographique *Le lac* qui le rendit célèbre du jour au lendemain. Bien à propos, le poète tomba amoureux de Julie-Françoise Bouchaud des Hérettes, mariée au célèbre physicien Jacques Charles bien plus âgé qu'elle ; elle mourut jeune de la tuberculose, et dans *Le lac* Lamartine médite, douloureusement, sur la nature éphémère de l'amour et de la vie. Louis Niedermeyer, compositeur suisse qui fut toute sa vie l'ami de Rossini, redynamisa la chanson française ; brisant le moule démodé de la romance à strophes, il composa des chansons sur les vers des poètes les plus éminents du temps, dont Lamartine et Victor Hugo. Camille Saint-Saëns reconnut à Niedermeyer le mérite d'avoir créé « un genre nouveau, d'un art supérieur, analogue au *Lied* allemand ». Après un séjour à Genève en 1821, le jeune musicien composa *Le lac* qui, comme le poème, eut un succès immédiat. Après une introduction

contrastée au piano qui oppose une pompe majestueuse à des motifs de soupirs mélancoliques, Niedermeyer lance des interrogations par-dessus une longue pédale dominante qui ne se résout que lorsqu'il apostrophe le lac : le Lac du Bourget en Savoie, où Lamartine et Julie avaient l'habitude de se retrouver. Dans ce chant riche et dramatique, des vagues pianistiques font irruption dans la basse avant de laisser la place à une romance strophique en mode majeur.

Le chanteur et compositeur Carl Loewe, longtemps directeur de la musique à Stettin (actuellement Szczecin en Pologne), était le maître indiscuté de la ballade en un siècle où tout compositeur de chansons se devait d'écrire de telles pièces (des contes en vers dont les narrateurs se concentrent habituellement sur le dénouement). Les ballades ne sont plus en vogue au 20^e siècle, mais par bonheur Loewe fait un come back au disque et en récitals. Lui aussi adorait la poésie de Goethe, y compris *Erlkönig*, inspiré en partie d'une chanson populaire danoise et en partie des propres souvenirs du poète concernant un voyage nocturne vers Tiefurt en Avril 1779 avec le fils de Charlotte von Stein (à l'époque Goethe éprouvait une attirance sans espoir pour cette dame de la noblesse de la cour de Weimar, plus âgée et mariée). Il y a un narrateur et trois personnages : un père qui chevauche dans la nuit avec son fils mourant dans ses bras tandis que la Nature, en proie à un désir pervers – le Roi des Aulnes (*Erlkönig*) – séduit l'enfant et finalement se saisit de lui par la force. Nous entendons des bruits nocturnes sinistres ; une terreur croissante à la voix et au piano ; et un motif angoissant, primitif, fruste pour le Roi des Aulnes. Pour rester dans le même univers voici l'*Erlkönig* de Loewe dans *Herr Oluf*, où un jeune marié nommé Oluf rencontre la fille du Roi des Aulnes tard un soir ; lorsqu'il refuse de danser avec elle, elle le tue. Dans l'introduction nous entendons un autre morceau virtuose avec une chevauchée sauvage, le tintement des accents étranges de la jeune elfe, et la somptueuse écriture quasi orchestrale de Loewe pour le piano dans ses ballades.

Dans ses *Nuits Florentines* le grand écrivain allemand Heinrich Heine nous a laissé un portrait spirituel et comme à son habitude quelque peu malicieux du compositeur d'opéras italien Vincenzo Bellini ; les deux hommes s'étaient rencontrés dans le salon parisien de la Princesse Cristina Trivulzio di Belgioioso. Mais Heine chante les louanges de l'intégrité de Bellini même lorsqu'il raille son accoutrement de dandy et son horrible français ; plus important il rend aussi hommage à la beauté et aux sonorités riches de sa musique typiquement ample et profondément lyrique (« les mélodies les plus ravissantes »). Ce compositeur est surtout connu pour ses opéras *Norma*, *La sonnambula*, *I puritani di Scozia*, et autres, mais il a aussi composé bon nombre d'ariettes ; et si ce sont des bagatelles, elles n'en sont pas moins extrêmement élégantes. Dans *Malinconia*, *Ninfa gentile*, le diseur de poèmes se consacre d'abord à la nymphe Mélancolie (exercice à la mode pour les genres artistiques au dix-huitième et dix-neuvième siècles en Europe) dans un *fa* mineur sombre et passionné, mais il se ravise pour adopter le mode majeur. Le poète, Ippolito Pindemonte, écrivain romantique influencé par Thomas Gray et Ugo Foscolo, avait été profondément affecté par la révolution française (il en avait été le témoin direct). **Ma rendi pur contento** est lui aussi un chant bref et gracieux, dont la belle mélodie vocale (*bel canto*) prend le pas sur l'audace harmonique ou la complexité pianistique ; sa musique et celle de l'ariette qui suit ont toutes deux été composées sur des textes de Pierre Métastase, le plus grand auteur de livrets d'*opera seria* du dix-huitième siècle, livrets mis en musique par Pergolèse, Cherubini, Graun, Galuppi, Händel, Mozart, et de nombreux autres. Dans *Vanne, o rosa fortunata*, composé sur un autre texte élégant de Métastase, un amoureux envie une rose installée entre les seins de Nice, son amante, cependant que la rose est humiliée par la beauté de celle-ci. Cette effusion lyrique, avec sa touche de mélancolie pour évoquer la jalouse de la rose, est certainement destinée à persuader Nice (ou d'autres bien-aimées plus modernes) d'accorder ses faveurs au chanteur.

Nous terminons par où nous avons commencé : Schubert. Il fut peut-être attiré par la poésie de certains de ses derniers chants (quelle tristesse de parler ainsi d'un homme d'à peine trente ans) parce que ce sont des méditations sur ce qui constitue une bonne vie et une bonne mort ; nous entendons trois de ces chants pour terminer. Mais avant ces « auto-élégies » voici trois chants pour la belle Ellen Douglas dans le célèbre récit en vers de Sir Walter Scott *The Lady of the Lake* (1810). L'histoire est située dans la région de Trossachs, en Écosse. Là, le Comte de Bothwelle, sa femme Dame Margaret, et leur fille Ellen se cachent sous la protection de Roderick Dhu du Clan-Alpine, qui les abrite au mépris du bannissement du clan Douglas par le Roi Jacques V. Le roi arrive à Loch Katrine en se présentant comme le chevalier James Fitz-James et il voit Ellen, qui a entendu son cor de chasse et pense qu'il s'agit de son amant Malcolm Graeme. Conformément aux traditions d'hospitalité écossaises elle invite l'étranger dans ce qui lui sert de maison, et elle chante **Ellens Gesang I** et **Ellens Gesang II** pour éluder les questions sur où est son père. Au début du premier chant de lointaines sonneries de cors de chasse reviennent à deux reprises ; on les retrouve dans la partie lente, l'une des plus jolies évocations de royaumes enchantés dans tout Schubert. Dans le poème de Scott le deuxième chant d'Ellen est la suite du premier, avec seulement quelques vers narratifs entre les deux. Un ami de Schubert décrivit « *Jäger, ruhe* » comme « les échos d'un chant de chasse dans un beau rêve », exactement ce qu'il faut pour vous endormir.

Le célèbre *Ave Maria*, autrement dit **Ellens Gesang III** arrive à la fin du canto 3, lorsque Roderick Dhu appelle les chefs à la guerre contre la couronne et qu'Ellen prie la Vierge pour que son père soit sauf. Au dessus du flux et du reflux cosmique du piano, Ellen chante une longue cantilène d'une chaleur et d'une pureté inégalées. Dans une lettre à son père écrite le 25 juillet 1825, Schubert écrivit : « [l'*Ave Maria*] semble toucher tous les coeurs et inspirer de la dévotion. Je crois que la raison en est que je ne me force

jamais à la dévotion et que je ne compose jamais d'hymnes ou de prières si je n'en sens un besoin très fort, mais dans ce cas c'est alors généralement de la dévotion juste et véritable. »

Karl Gottfried Ritter von Leitner n'a peut-être pas été un grand poète, mais il a été un poète profondément attentionné, et **Der Winterabend** est une vision de la meilleure des bonnes morts, son personnage cheminant tranquillement vers une mort paisible après une longue vie remplie d'amour. C'était une coutume en Autriche que les églises paroissiales sonnent la « Zügenglöcklein », une cloche des mourants, pour que les paroissiens puissent prier pour ces derniers ; et Schubert réutilise au piano le même schéma rythmique qu'il avait utilisé l'année précédente pour le chant de Seidl *Das Zügenglöcklein*. À la fin de *Der Winterabend*, le rythme de cette cloche des mourants passe au premier plan parmi les voix périphériques du piano, repoussant les derniers battements de la cloche de la vie de chaque côté. C'est là le *nec plus ultra* des airs chantés de Schubert ; si je ne pouvais emporter qu'un seul de ses plus de 600 *Lieder* sur cette proverbiale île déserte, ce serait celui-là.

Pour finir nous entendons le dernier chant de Schubert : **Die Taubenpost**, l'épigraphe la plus adaptée à sa vie et à son art. Le grand érudit Edward Cone estimait que *Schwanengesang* (*Le Chant du cygne*, compilation posthume de sept chansons sur des textes de Ludwig Rellstab, de six autres sur des poèmes de Heinrich Heine, et de ce chant final de Seidl) était le *Kunst des Liedes / L'Art du chant* de Schubert, à l'image de ce que fut le magistral *Art de la fugue* pour Jean Sébastien Bach à la fin de sa vie. *Die Taubenpost* est, selon Cone, « un résumé final, une réjouissante démonstration de la maîtrise de son art ». Ce que fait Schubert ici c'est de donner l'impression que l'aventurisme tonal est quelque chose de parfaitement naturel, comme dans le soudain transport vers un nouvel endroit lumineux pour suggérer

l'extrême ravissement du mot « *überreich* », ou lorsque le pigeon voyageur se dandine avec une douce impatience sur son perchoir au rythme de la main droite du pianiste dans la première strophe, mais aussi dans la façon dont « *Sehnsucht* » (élan de l'âme) revient à la tonalité d'origine à la fin, et enfin avec les touches d'intensité qui viennent davantage de Schubert que de Seidl. Mais les ténèbres ne sont jamais autorisées à s'installer, en dépit de leurs traces légères, pleines de sens ici.

© Susan Youens 2017

Traduction : Joël Surleau

A black and white portrait photograph of Christopher Maltman. He is a middle-aged man with short, dark hair, looking slightly to his left with a gentle smile. He is wearing a dark pinstripe suit jacket over a white shirt.

Christopher Maltman
(photo: Pia Clodi)

DEKADEN

Die Lieder eines Jahrhunderts

Prof. Susan Youens

Zwar wurden im 18. Jahrhundert zahlreiche Kunstlieder komponiert, doch machte das Genre im Laufe des 19. Jahrhunderts erhebliche Veränderungen durch. Das Veröffentlichen von Liedern war eine Wachstumsindustrie: es gab ein neues Korpus von lyrischer Poesie, dessen Gedichte sich mit der Beziehung der Menschheit zur Natur und den Innenwelten des Gefühls 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. Die zunehmende Hausmusikpflege bedeutete, dass die Liedkomposition für Musikverlage ein lukrativer Markt war, doch liegt es in der Natur der Sache, dass Komponisten über Salonmusik hinausgehen. Von Schuberts virtuosen Anforderungen sowohl an den Sänger als auch den Pianisten im *Erlkönig* über Berlioz' Verwandlung des französischen Lieds bis hin zu Mahlers Fusion des Zyklus und der Symphonie im *Lied von der Erde* erlebte das Lied durch das Jahrhundert hinweg mehrere Metamorphosen.

1820-1830

Die Dekade, in der die Musik für den vorliegenden Band entstand, war eine ereignisreiche Zeit, sowohl in der Musikgeschichte, als auch im europäischen Kulturleben und nicht zuletzt in der Politik. Die Stabilität, die nach Napoleons Niederlage bei Waterloo vom Wiener Kongress angestrebt wurde, begann sich bereits aufzulösen, als Griechenland sich 1821 gegen die osmanische Herrschaft auflehnte; im folgenden Jahr reagierten die Türken auf eine Rebellion auf der Insel Chios damit, dass sie fünf Sechstel der

Einwohner töteten – ein Massaker, das ein berühmtes Gemälde von Eugène Delacroix und ein Gedicht von Victor Hugo inspirierte. Am 5. Mai 1821 starb der 51-jährige Napoleon Bonaparte, der die Geschichte Europas von den 1790er Jahren bis 1815 dominiert hatte, im Exil auf der öden Insel St. Helena; John Keats starb im selben Jahr an Tuberkulose im Alter von 26 Jahren. Beethovens Neunte Symphonie wurde am 7. Mai 1824 in Wien uraufgeführt, wobei Henriette Sontag und Caroline Unger als Solistinnen auftraten (Unger ist damit in die Musikgeschichte eingegangen, dass sie den tauben Beethoven nach dem Finale zum applaudierenden Publikum drehte). Im darauffolgenden Jahr starb der französische König Ludwig XVIII. und wurde von seinem reaktionären Bruder Karl X. ersetzt, während 1825 der Dekabristen-Aufstand in Russland, bei dem aufklärerisch gesinnte Offiziere sich unter anderem für eine repräsentative Demokratie einsetzten, niedergeschlagen wurde. Am 29. März 1827 nahmen über 10.000 Trauernde an Beethovens Beerdigung teil, bei der Franz Schubert einer der Fackelträger war; Schubert selbst starb im folgenden Jahr, am 19. November 1828. Felix Mendelssohn, dessen Großtante Sarah Itzig Levy bei dem ältesten Sohn Johann Sebastian Bachs, Wilhelm Friedemann, studiert hatte, dirigierte am 11. März 1829 die erste Aufführung des Jahrhunderts der großen *Matthäuspassion* von Bach. Doch endete das Jahrzehnt leider Gottes in Turbulenzen – eine traurige Konstante in der Geschichte der Menschheit: in Deutschland brach wiederum Gewalt aus und Karl X. wurde von einer konstitutionellen Monarchie unter dem „Bürgerkönig“ Louis Philippe ersetzt. Weitere Revolutionen sollten folgen.

Für alle Liebhaber des Liedrepertoires stellen die 1820er Jahre eine Fundgrube von erlesenen Liedern Schuberts dar, der um den Jahreswechsel 1822-23 herausfand, dass er an Syphilis erkrankt war: alle darauffolgenden Kompositionen entstanden daher im Zeichen des Todes. In den Jahren 1825 und 1826 vertonte Schubert zehn Gedichte aus dem *Poetischen Tagebuch* von Ernst Schulze, dessen

quasi-autobiographische Anthologie eine schmerzliche Geschichte psychischer Krankheit und Erotomanie nachzeichnet. Heutzutage würde er wohl in eine Nervenheilanstalt eingewiesen oder gar im Gefängnis als „Stalker“ festgehalten werden, da er zwei Schwestern aus demselben Haushalt in Göttingen (Cäcilie, die 1812 an Tuberkulose starb, und Adelheid Tychsen) mehrfach geradezu verfolgte. Nachdem er allen Kontakt mit der Familie abbrechen musste, kehrte er nach Niedersachsen in seine Geburtsstadt Celle zurück und starb dort bereits 1817, ebenfalls an Tuberkulose. Seinem romantischen Gedicht *Die verzauberte Rose* wurde wohl verdientes Lob zuteil; es ist tragisch zu sehen, dass ein derart vielversprechender literarischer Geist durch Wahn und Krankheit so früh verstummte.

Auf der Brücke ist Schuberts Titel für Schulzes „Auf der Brück. Den 26. Juli 1814“; die Brück ist ein Aussichtspunkt in der Nähe von Göttingen – möglicherweise wollte Schubert mit seiner Änderung ausdrücken, dass das lyrische Ich auf einer Brücke reitet, die die Gegenwart mit der Zukunft, die stürmische Nacht mit dem Morgen, Verzweiflung mit Hoffnung verbindet; doch wird die andere Seite nie erreicht. In der Einleitung erklingt ein Muster, das durch das Lied hinweg wiederholt wird: lebhafte Hoffnung, offensbare Unruhe und Wiedererlangung der Kontrolle über sich einschleichenden Wahn.

Im Frühling ist die Vertonung von „Am 31. März 1815“ aus Schulzes Tagebuch; zwei Jahre waren vergangen, seit Schulze begonnen hatte, um Adelheid zu werben, und der eingebildete „Liebe Glück“ – so weit kam es nie – ist vorbei. Schubert wählte hier die Form „Thema mit Variationen“; zunächst drückt er sich ergreifend schlicht aus, dann folgt spioldosenartiges Geklingel in der rechten Hand der Klavierbegleitung, das die quälende Erinnerung ausdrückt, sowie ruhelose Trauer in Moll. Schließlich hält das lyrische Ich in dem Abstieg ins Elend inne, kehrt zum Beginn zurück, um am Ende des Lieds den verblendeten Wunsch zu äußern, ihr als kleiner Vogel durch die Blütezeit des Lebens hinweg zu singen.

Brahms beschrieb Johann Mayrhofer, der 10 Jahre älter war als Schubert, als den „ernsthaftesten“ Freund des Komponisten. Ein verdrießlicher Dichter, dessen „dunkle Lebensangst“ (in den passenden Worten seines ersten Biographen) oft wirkungsvoll zum Ausdruck kommt, war er ein eifriger Altphilologe, der sich unter anderem für Heraklit, Herodot und auch die stoische Philosophie, insbesondere Mark Aurel, begeisterte. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts waren Lieder und Gedichte über Themen der klassischen Mythologie weit verbreitet, da die griechische und römische Antike weithin als „verlorenes Paradies“, als goldenes Zeitalter des Heldeniums und der höchsten Erfolge betrachtet wurde. 1821 verfasste Mayrhofer einen Gedichtzyklus mit dem Titel *Heliopolis*, oder „Sonnenstadt“; der Name bezieht sich sowohl auf die historische Stadt Heliopolis in Ägypten, das Zentrum der antiken Sonnenanbetung, als auch den Sonnengott Helios aus der griechischen Mythologie, der oft als gutaussehender Kouros, oder junger Mann, dargestellt und häufig mit Apoll in Verbindung gebracht wird. Mayrhofers Heliopolis ist jedoch eine Utopie künstlerischer Phantasie, eine Schöpfung seiner persönlichen Mythologie. Im „kalten, rauen Norden“ hört das Ich in *Heliopolis I* von einem fernen Reich, das von Leben, Ruhe und Licht erfüllt ist und wo sich „Hoffnungspflanzen“ und „Tatenfluten“ finden. In Schuberts Vertonung ist der „kalte Norden“ entsprechend herb; die Musik erwärmt sich bei der ersten Erwähnung des hellen und warmen Reiches in eine hymnusartige Schönheit, und blüht in der zweiten Hälfte dieses exquisiten Liedes in Dur auf (Schubert arbeitet oft mit Dur-Moll-Kontrasten, die hier die Gegensätze zwischen der kargen Realität und der utopischen Schönheit herausarbeiten).

Als Schubert im März 1824 vier Werke aus Mayrhofers frisch veröffentlichten Gedichten vertonte, hatten Dichter und Komponist sich voneinander entfremdet. Mayrhofer, der unfreiwillig als Zensor arbeitete, hatte liberale demokratische Ansichten, lebte jedoch in einem Polizeistaat, wo Protest nur verdeckt geäußert werden konnte. **Gondelfahrer** äußert möglicherweise eine subversive Botschaft bezüglich der

Unterdrückung der „Carbonari“-Geheimbünde, die sich im habsburgisch beherrschten Venedig angeblich in Köhler-Hütten trafen. Gondelfahrer wurden dabei besonders misstrauisch beäugt, da sie unter Verdacht standen, Radikale zu beherbergen. „Mitternacht“ war ein bitterer Spitzname Metternichs, der Österreich und dessen Herrschaftsgebiete mit eiserner Hand regierte. Die Glocke namens „Renghiera“ im Markusturm von Venedig kündigte Hinrichtungen an; feierliches Glockenläuten markiert in Schuberts Lied an zentraler Stelle den Moment, wenn der Gondelfahrer von seinem Freiheitstraum erwacht. Wir beenden die Mayrhofer-Lieder hier mit **Auflösung**, einer Vision, bei der das kreative Feuer den Dichter verschlingt, wenn er stirbt. Gegen Ende versucht das Ich mehrfach vergebens, in die „süßen, ätherischen Chöre“ des Jenseits zu gelangen, doch ist seine letzte Aufforderung an die Welt, unterzugehen, ein untröstliches Murmeln der Niederlage.

Glinka wurde in einem Dorf bei Smolensk geboren, studierte Musik in Sankt Petersburg und nahm Klavierstunden bei dem irischen Pianisten und Komponisten John Field, bevor er sich 1830 auf einen vierjährigen Auslandsaufenthalt begab. In Europa lernte er Berlioz und Mendelssohn kennen, wurde von dem Zirkel um Donizetti mit dem Belcanto bekannt gemacht und studierte Komposition in Berlin. In seinen Werken kombiniert er Elemente der russischen Musik mit westlichen Stilen und Techniken. Heute ist er in erster Linie für seine Opern *Ein Leben für den Zaren* und *Ruslan und Ljudmila* bekannt, deren Libretti von Nestor Kukolnik stammen. Er kannte viele Dichter seiner Zeit und schrieb sogenannte Salon-Romanzen – eine Art sentimentales Kunstlied, das nur in Russland vorkam und sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts entwickelte – zu ihren lyrischen Versen. Der Text von **Skazhi, zachem** (O sag mir, warum), ein Liebeslamento, das der *Femme fatale* Lila von ihrem gepeinigten Möchtegern-Liebhaber gesungen wird, stammt aus der Feder eines Mitglieds der Galitzin-Familie (ein russisches Fürstengeschlecht) und wurde

von Glinka als Salon-Romanze vertont. Die kurzen, erregten Phrasen, die häufigen Appoggiaturen (welche Sehnsucht ausdrücken), die untergeordnete Begleitung und die erhöhte Intensität in der letzten Strophe sind Charakteristika des Genres zu dem Zeitpunkt seiner Entwicklung. Jewgeni Abramowitsch Baratynski, von Puschkin selbst als größter elegischer Poet seiner Zeit gelobt, lieferte den Text zu Glinkas eleganter, melancholischer Weise **Ne iskushay menya bez nuzhdi** (Verführe mich nicht unnötig), deren Ich tragischerweise nicht mehr an die Möglichkeit der Liebe glauben kann. Es gab eine florierende Heimindustrie, bei der deutsche, französische und englische Verse ins Russische übertragen wurden, so auch die Dichtungen von Sir Walter Scott. In **Moya harfa** (Meine Harfe), dem fünften Gesang von Scotts romantischem Gedicht **Rokeby**, singt ein Musikant ein siebenstrophiges Lied, das von den verschiedenen Abschnitten seines Lebens handelt, in dem ihm einzig seine Harfe Trost spendet. Nach den Anfangsakkorden ist eine Strophe in der Übersetzung zu hören, wobei die Melodie innerhalb einer None erklingt; sie zeichnet sich durch expressive Sprünge aus und ist doch anmutig. Das Klavier lässt die Anrufung „Meine Harfe“ am Ende nachklingen.

Als fünftes und jüngstes Kind des kultivierten Buchhändlers und Verlegers Friedrich August Gottlob Schumann und seiner Frau Johanna Christiane Schumann (geb. Schnabel) kam Robert Schumann am 8. Juni 1810 um 10.30 Uhr in Zwickau zur Welt. „Was die Deutschen als Nation zusammenhält, das ist Ihre Literatur“, stellte August Schumann fest. Sein Sohn teilte diese Ansicht und gründete im Spätherbst 1825 einen Literaturzirkel, wo wichtige Werke gelesen wurden; zudem probierte er sich selbst am Schreiben. Es wäre verwunderlich, wenn in diesem Rahmen eine Jugendliebe nicht irgendwann in Erscheinung trate, und so passiert es denn auch in dem ersten uns überlieferten Lied des Komponisten, welches den passenden Titel **Sehnsucht** trägt und auf Schumanns eigenen Text geschrieben ist. Der Musikschriftsteller Ernst

Burger vermutet, dass dieses Lied Ende Februar 1827 entstand – wenn das stimmt, bezieht sich der Inhalt auf Schumanns Schwärzmerei zu einer jungen Dame namens Liddy Hempel („Ich zittre: ich verliere mich in dem Labyrinth der Höllenträume ... Ob sie mich nur liebt!“, schrieb er in seinem Tagebuch), die sich kurz nach dem Tod seines Vaters am 10. August 1826 sowie seiner 19-jährigen Schwester Emilie (wahrscheinlich Suizid) um dieselbe Zeit entwickelte. Das Lied entstand, bevor Schumann seine musikalische Ausbildung begann; es ist offensichtlich von Schubert beeinflusst, dessen Musik Schumann liebte, weist aber schon zu dieser Zeit seine eigenen Charakteristika auf.

Felix Mendelssohn fühlte sich von Anfang an zu Frühlingsliedern hingezogen – das volksmusikartige **Minnelied im Mai** ist eines seiner bereits meisterlichen Jugendlieder, während zu seinen letzten Liedern das sehnsüchtige *Altdeutsche Frühlingslied* gehört. Der Text des begnadeten Dichters Ludwig Höty (der 1776 im Alter von nur 27 Jahren an Tuberkulose starb) kombiniert die für ihn typische Natur-Empfindsamkeit mit der Liebe, die alle Sinne erhöht. Schubert hatte dieses Gedicht bereits für sich entdeckt und als *Minnelied*, D. 429, vertont und Brahms verwandelte es mit seinem op. 71 Nr. 5 ebenfalls in ein Lied.

Alphonse de Lamartine, ein Sprössling des französischen Landadels, gab 1820 einen Gedichtband mit dem Titel *Les Méditations Poétiques* heraus, in dem sich unter anderem auch das quasi-autobiographische Gedicht **Le lac** findet, was ihm schlagartigen Ruhm einbrachte. Angeblich verliebte sich der Dichter in Julie-Françoise Bouchaud des Hérettes, die mit dem deutlich älteren berühmten Physiker Jacques Charles verheiratet war. Sie starb jung an Tuberkulose und in *Le lac* grübelt Lamartine schmerzerfüllt über die Vergänglichkeit der Liebe und des Lebens nach. Louis Niedermeyer, ein Schweizer Komponist, den eine

lebenslange Freundschaft mit Rossini verband, belebte das französische Lied wieder. Er wandte sich von der altmodischen strophischen *romance* ab und komponierte stattdessen Lieder zu den Texten der führenden Dichter seiner Zeit, so etwa Lamartine und Victor Hugo. Camille Saint-Saëns lobte Niedermeyer dafür, ein „neues und überlegenes Genre“ geschaffen zu haben, das mit dem „deutschen Lied vergleichbar“ sei. Der junge Komponist reiste 1821 nach Genf, wo er *Le lac* vertonte – ebenso wie das Gedicht wurde auch das Lied sofort begeistert aufgenommen. Nach einer Klaviereinleitung, in der majestätischer Pomp schwermütigen Seufzerfiguren gegenübergestellt wird, stellt Niedermeyer über einem langen Orgelpunkt in der Dominante, der sich erst auflöst, wenn er den See lobt, eine Reihe von Fragen: am Lac du Bourget im französischen Savoyen hatten Lamartine und Julie sich mehrfach getroffen. In diesem üppigen, dramatischen Lied brechen sich pianistische Wellen im Bass, bevor sich eine strophische *romance* in Dur anschließt.

Der Sänger und Komponist Carl Loewe, langjähriger Musikdirektor in Stettin, war der unangefochtene Meister der Ballade in einem Jahrhundert, als von jedem Liedkomponisten erwartet wurde, sich auch diesem Genre zuzuwenden (ein erzählendes Gedicht, in dem oft auf einen pointierten Schluss hingearbeitet wird). Im 20. Jahrhundert kam die Ballade aus der Mode, doch wird Loewe glücklicherweise inzwischen wiederentdeckt. Loewe schätzte Goethes Lyrik besonders, so auch den **Erlkönig**, dem sowohl ein dänisches Volkslied als auch die eigene Erinnerung des Dichters an einen nächtlichen Ritt nach Tiefurt im April 1779 mit dem Sohn von Charlotte von Stein zugrunde liegt. Es treten drei Figuren sowie ein Erzähler auf: ein Vater reitet mit seinem sterbenden Sohn durch die Nacht, während die pervertierte Natur – der Erlkönig – das Kind zu sich lockt und es schließlich gewaltsam an sich nimmt. Wir hören unheimliches, nächtliches Rascheln, Pferdegalopp, wachsenden Schrecken sowohl in der Sing- als auch der

Klavierstimme, und ein beklemmendes, elementares Klangmuster mit gebrochenen Akkorden für den Erlkönig. Daran schließt sich hier passenderweise **Herr Oluf** an, in dem ein Bräutigam namens Oluf spätabends auf die Tochter des Erlkönigs trifft; als er sich weigert, mit ihr zu tanzen, bringt sie ihn um. In der Einleitung ist ein weiterer virtuoser wilder Ritt zu hören, sowie das Klingeln und die exotischen Phrasen der Elfen. Für seine Balladen komponierte Loewe besonders aufwändige, orchesterartige Klavierparts.

In seinen *Florentinischen Nächten* zeichnet Heinrich Heine ein geistreiches und, wie zu erwarten, leicht malizioses Porträt des italienischen Opernkomponisten Vincenzo Bellini. Die beiden Männer hatten sich in dem Pariser Salon der Prinzessin Cristina Trivulzio di Belgioioso kennengelernt. Doch lobt Heine Bellinis Integrität, selbst wenn er seinen geckenhaften Aufzug und sein schlechtes Französisch lächerlich macht; und, noch wichtiger, er bestätigt auch die Schönheit der vollendet lyrischen und klangvollen Musik Bellinis („die süßesten Melodien“). Der Komponist ist in erster Linie für Opern wie *Norma*, *La sonnambula*, *I puritani* und andere berühmt, doch schrieb er auch eine Reihe von Arietten – es mag sich dabei um Bagatellen handeln, jedoch sind sie äußerst elegant. In **Malinconia, Ninfa gentile** gibt sich das lyrische Ich zunächst der Nymphe Melancholie hin (eine modisch-beliebte Betätigung für künstlerisch gestimmte Europäer des 18. und 19. Jahrhunderts), und zwar zunächst in einem leidenschaftlichen und düsteren f-Moll, bevor es nach Dur wechselt. Der Dichter, Ippolito Pindemonte, ein romantischer Schriftsteller, der sich an Thomas Gray und Ugo Foscolo orientierte, war von der Französischen Revolution (die er selbst miterlebt hatte) zutiefst betroffen. **Ma rendi pur contento** ist ein ähnlich anmutiges kurzes Lied, in dem die wunderschöne Belcanto-Melodie der Singstimme den Vorrang vor harmonischer Kühnheit und pianistischer Komplexität hat. Sowohl dieses Stück als auch die folgende Arietta sind Vertonungen von Texten von Pietro Metastasio – der Meister der Opernlibrettos des 18. Jahrhunderts, dessen Werke von

Pergolesi, Cherubini, Graun, Galuppi, Händel, Mozart und vielen anderen vertont wurden. In *Vanne, o rosa fortunata* beneidet ein Liebhaber jene Rose, die sich an die Brust seiner angebeteten Nice schmiegt, während die Rose ihrerseits das Mädchen um seine Schönheit beneidet. Dieser lyrische Herzenserguss, leicht melancholisch angesichts des Neids der Rose, soll sicherlich dazu dienen, Nice (oder auch modernere Angebetete) davon zu überzeugen, dem Sänger ihre Gunst zu gewähren.

Wir schließen, wo wir begonnen haben: mit Schubert. Möglicherweise fühlte er sich zu den Texten einiger seiner „späten Lieder“ (wie tragisch, das von einem Mann sagen zu müssen, der kaum 30 war) hingezogen, weil sie das gute Leben und den guten Tod reflektieren; drei derartige Lieder kommen ganz zum Schluss. Davor erklingen jedoch drei Lieder für die schöne Ellen Douglas aus Sir Walter Scotts epischer Verserzählung von 1810, *The Lady of the Lake*, die in den Trossachs in Schottland spielt. Dort haben der Earl of Bothwell, seine Frau, Dame Margaret, und ihre Tochter Ellen Unterschlupf gefunden und stehen unter dem Schutz von Roderick Dhu des Clan-Alpine, der sich gegen die Verbannung des Douglas-Clans durch Jakob V. von Schottland stellt. Der König kommt als Ritter verkleidet, der sich James Fitz-James nennt, an den Loch Katrine und erblickt Ellen, die sein Jagdhorn gehört hat und ihn zunächst für ihren Geliebten Malcolm Graeme hält. Gemäß der schottischen Traditionen der Gastfreundschaft lädt sie den Fremden in ihre provisorische Unterkunft ein und singt **Ellens Gesang I** und **Ellens Gesang II**, um von den Fragen bezüglich des Verbleibs ihres Vaters abzulenken. Im ersten Lied kehren die entfernten Hornfanfaren zweimal wieder, und ebenso der langsame Abschnitt – eine der schönsten Darstellungen eines zauberhaften Ortes überhaupt in Schuberts Oeuvre. Bei Scott ist der zweite Gesang Ellens eine Fortsetzung des ersten, wobei dazwischen nur wenige Textzeilen stehen. Ein Freund Schuberts beschrieb „Jäger, ruhe“ als Widerhall eines Jagdlieds in einem schönen Traum – ein vollendetes Schlummerlied.

Das berühmte Ave Maria, oder **Ellens Gesang III**, stammt vom Ende des dritten Canto, wenn Roderick Dhu die Stammesführer um sich sammelt, um gegen die Krone zu kämpfen, und Ellen die Jungfrau Maria bittet, ihren Vater zu beschützen. Über dem kosmischen Auf und Ab in der Klavierstimme singt Ellen eine Kantilene in langen Bögen und von unvergleichlicher Wärme und Reinheit. In einem Brief an seinen Vater vom 25. Juli 1825 schrieb Schubert, dass das Lied „wie es scheint, alle Gemüther ergreift und zur Andacht stimmt. Ich glaube, das kommt daher, weil ich mich zur Andacht nie forcire, und, außer wenn ich von ihr unwillkürlich übermannt werde, nie dergleichen Hymnen oder Gebete componire, dann aber ist sie auch gewöhnlich die rechte und wahre Andacht.“

Karl Gottfried Ritter von Leitner mag kein großer Dichter gewesen sein, doch war er sehr bedächtig und **Der Winterabend** ist eine Vision des bestmöglichen Todes, in dem das lyrische Ich sich nach einem langen und von Liebe erfüllten Leben in einen ruhigen Tod hineinsinnt. Es war eine österreichische Gepflogenheit, in den Pfarrkirchen die sogenannten „Zügenglöcklein“ für Sterbende erklingen zu lassen, so dass die Gemeindemitglieder für sie beten konnten; Schubert verwendet in der Klavierstimme dasselbe rhythmische Muster, welches er ein Jahr zuvor für das Seidl'sche Lied *Das Zügenglöcklein* verwendet hatte. Am Ende des *Winterabends* tritt der Rhythmus dieser Glocke in den Außenstimmen des Klaviers hervor und umrahmt die letzten Herzschläge. Dieses Schubert-Lied ist ein Nonplusultra – wenn ich nur eines seiner gut 600 Lieder auf die sprichwörtliche einsame Insel mitnehmen dürfte, so wäre es dieses.

Und schließlich hören wir Schuberts letztes Lied: **Die Taubenpost** – ein äußerst passendes Epigraph für sein Leben und seine Kunst. Der große Musikwissenschaftler Edward Cone beschrieb den *Schwanengesang* (die posthum zusammengestellte Sammlung von sieben Liedern mit Texten von Ludwig

Reihsstab, sechs Liedern mit Texten von Heinrich Heine sowie diesem letzten Seidl-Lied) als „Schuberts Kunst des Liedes, entsprechend der gewaltigen Kunst der Fuge Johann Sebastian Bachs, die er gegen Ende seines Lebens komponierte“. Die Taubenpost sei, so Cone, „eine letzte Zusammenfassung, eine fröhliche Demonstration seiner Beherrschung des musikalischen Kunsthandswerks“. Schubert lässt tonale Abenteuerlust hier mühelos erklingen, so etwa bei dem plötzlichen Wechsel zu einem weiteren hellen Ort hin, womit die große Zufriedenheit des Wortes „Überreich“ angedeutet wird, oder wenn die Brieftaube in der rechten Hand der Klavierstimme der ersten Strophe mit süßer Geduld auf ihrer Stange auf- und abwippt, wenn die „Sehnsucht“ am Ende in der Haupttonart erklingt und wenn eine Intensität spürbar wird, die von Schubert und nicht so sehr von Seidl stammt. Doch wird der Dunkelheit an keiner Stelle erlaubt, Fuß zu fassen, obwohl sie hier schwache, wenn auch vielsagende, Spuren hinterlässt.

Susan Youens

Übersetzung: Viola Scheffel



John Mark Ainsley

1 Auf der Brücke

Frisch trabe sonder Ruh und Rast,
Mein gutes Ross, durch Nacht und Regen!
Was scheust du dich vor Busch und Ast
Und strauchelst auf den wilden Wegen?
Dehnt auch der Wald sich tief und dicht,
Doch muss er endlich sich erschließen,
Und freundlich wird ein fernes Licht
Uns aus dem dunkeln Tale grüßen.

Wohl könnt' ich über Berg und Feld
Auf deinem schlanken Rücken fliegen
Und mich am bunten Spiel der Welt,
An holden Bildern mich vergnügen.
Manch Auge lacht mir traulich zu
Und deut mir Frieden, Lieb' und Freude.
Und dennoch eil' Ich ohne Ruh
Zurück, zurück zu meinem Leide.

Denn schon drei Tage war ich fern
Von ihr, die ewig mich gebunden,
Drei Tage waren Sonn' und Stern
Und Erd' und Himmel mir verschwunden.
Von Lust und Leiden, die mein Herz
Bei ihr bald heilten, bald zerrissen,
Fühl' ich drei Tage nur den Schmerz,
Und ach! die Freude musst' ich missen!

1 On the Bridge

Trot briskly on, my good horse,
without pause for rest, through night and rain!
Why do you shy at bush and branch
and stumble on the wild paths?
Though the forest stretches deep and dense
it must at last open up,
and a distant light will greet us warmly
from the dark valley.

I could cheerfully speed over mountain and field
on your lithe back,
and enjoy the world's varied delights,
its fair sights.
Many an eye smiles at me affectionately,
offering peace, love and joy.
And yet, restlessly, I hasten
back to my sorrow.

For three days now I have been far
from her to whom I am eternally bound;
for three days sun and stars,
earth and heaven, have vanished for me.
Of the joy and sorrow which, when I was with her,
now healed, now tore my heart,
I have for three days felt only the pain.
Alas, the joy I have had to forgo!

Weit sehn wir über Land und See
Zur wärmern Flur den Vogel fliegen;
Wie sollte denn die Liebe je
In ihrem Pfade sich betrügen?
Drum trabe mutig durch die Nacht!
Und schwinden auch die dunkeln Bahnen,
Der Sehnsucht helles Auge wacht,
Und sicher führt mich süßes Ahnen.
(Ernst Schulze)

2 Im Frühling

Still sitz ich an des Hügels Hang,
Der Himmel ist so klar,
Das Lüftchen spielt im grünen Tal,
Wo ich beim ersten Frühlingsstrahl
Einst, ach, so glücklich war.

Wo ich an ihrer Seite ging
So traulich und so nah,
Und tief im dunkeln Felsenquell
Den schönen Himmel blau und hell,
Und sie im Himmel sah.

Sieh, wie der bunte Frühling schon
Aus Knosp' und Blüte blickt!
Nicht alle Blüten sind mir gleich,
Am liebsten pflückt' ich von dem Zweig,
Von welchem sie gepflückt.

We watch the bird fly far away over land and sea
to warmer pastures.
How, then, should love ever
be deceived in its course?
So trot bravely on through the night!
Though the dark tracks may vanish,
the bright eye of longing is awake,
and sweet presentiment guides me safely onwards.
(translation: Richard Wigmore)

2 In Spring

I sit silently on the hillside.
The sky is so clear,
the breezes play in the green valley
where once, in the first rays of spring,
I was, oh, so happy.

Where I walked by her side,
so tender, so close,
and saw deep in the dark rocky stream
the fair sky, blue and bright,
and her reflected in that sky.

See how the colourful spring
already peeps from bud and blossom.
Not all the blossoms are the same to me:
I like most of all to pluck them from the branch
from which she has plucked.

Denn alles ist wie damals noch,
Die Blumen, das Gefild;
Die Sonne scheint nicht minder hell,
Nicht minder freundlich schwimmt im Quell
Das blaue Himmelsbild.

Es wandeln nur sich Will und Wahn,
Es wechseln Lust und Streit,
Vorüber flieht der Liebe Glück,
Und nur die Liebe bleibt zurück,
Die Lieb' und ach, das Leid!

O wär ich doch ein Vöglein nur
Dort an dem Wiesenhang!
Dann blieb' ich auf den Zweigen hier,
Und säng ein süßes Lied von ihr,
Den ganzen Sommer lang.

(Ernst Schulze)

[3] Aus 'Heliopolis' I

Im kalten, rauhen Norden
Ist Kunde mir geworden
Von einer Stadt, der Sonnenstadt.
Wo weilt das Schiff, wo ist der Pfad,
Die mich zu jenen Hallen tragen?
Von Menschen konnt' ich nichts erfragen,
Im Zwiespalt waren sie verworren.
Zur Blume, die sich Helios erkoren,

For all is still as it was then,
the flowers, the fields;
the sun shines no less brightly,
and no less cheerfully,
the sky's blue image bathes in the stream.

Only will and delusion change,
and joy alternates with strife;
the happiness of love flies past,
and only love remains;
love and, alas, sorrow.

Oh, if only I were a bird,
there on the sloping meadow!
Then I would stay on these branches here,
and sing a sweet song about her
all summer long.

(translation: Richard Wigmore)

[3] From 'Heliopolis' I

In the cold, harsh north
I learnt
of a city, the city of the sun.
Where is the ship, where the path
that will take me to its courts?
Men could tell me nothing,
for they were entangled in conflict.
I then turned to the flower chosen by Helios,

Die ewig in sein Antlitz blickt,
Wandt' Ich mich nun, und ward entzückt.
„Wende, so wie ich, zur Sonne
Deine Augen! Dort ist Wonne,
Dort ist Leben;
Treu ergeben
Pilgre zu, und zweifle nicht:
Ruhe findest du im Licht.
Licht erzeugt alle Glüten,
Hoffnungspflanzen, Tatenfluten!"
(Johann Baptist Mayrhofer)

that forever gazes into his face,
and was enchanted.
"Like me, turn your eyes
to the sun! There is bliss,
there is life;
in true devotion
make your pilgrimage, and do not doubt.
In the light you will find peace.
Light creates all ardour,
begets flowers of hope and torrents of deeds!"
(translation: Richard Wigmore)

[4] Gondelfahrer

Es tanzen Mond und Sterne
Den flücht'gen Geisterreih'n:
Wer wird von Erdensorgen
Befangen immer sein!

Du kannst in Mondesstrahlen
Nun, meine Barke, wallen;
Und aller Schranken los,
Wiegt dich des Meeres Schoß.

Vom Markusturme tönte
Der Spruch der Mitternacht:
Sie schlummern friedlich Alle,
Und nur der Schiffer wacht.
(Johann Mayrhofer)

[4] Gondolier

Moon and stars dance
the fleeting round of the spirits:
who would be forever fettered
by earthly cares!

Now, my boat, you can drift
in the moonlight;
free from all restraints
you are rocked on the bosom of the sea.

From the tower of St Mark's
midnight's decree tolled forth:
all sleep peacefully.
Only the boatman wakes.
(translation: Richard Wigmore)

[5] Auflösung

Verborg dich, Sonne,
Denn die Glüten der Wonne
Versengen mein Gebein;
Verstummet, Töne,
Frühlings Schöne
Flüchte dich und lass mich allein!

Quillen doch aus allen Falten
Meiner Seele liebliche Gewalten,
Die mich umschlingen,
Himmlisch singen.
Geh unter, Welt, und störe
Nimmer die süßen, ötherischen Chöre.
(Johann Baptist Mayrhofer)

[6] Skazhi, zachem

Skazhi, zachem yavilas' ty
ocham molim, mladaya Lila,
i vnov' znakomye mechty
dusha zasnuvshai probudila,
skazhi, zachem? Skazhi, zachem?

Nad strastiyu moley shutya,
zachem s uma menya ty svodish',
kogda zh lyubugus' na tebya,
ty vzor s kholodnostyu otvodish',
skazhi, zachem? Skazhi, zachem?

[5] Dissolution

Hide yourself, sun,
for the fires of rapture
burn through my whole being.
Be silent, sounds;
spring beauty,
flee, and let me be alone!

From every recess of my soul
gentle powers well up
and envelop me
with celestial song.
Dissolve, world, and never more
disturb the sweet ethereal choirs.
(translation: Richard Wigmore)

[6] O tell me why

O tell me why did you appear
before my eyes, O youthful Lila,
and awoke familiar features
in the depths of my slumbering soul;
O tell me, why? O tell me, why?

You mock my passion, tell me why?
Why do you want to drive me crazy
when I'm enjoying looking at you;
why do you turn away, my dear,
O tell me, why? O tell me, why?

Skazhi, zachem? Net, pogodil
Khochu prodlit' ya zabluzhdene;
udar zhhestokiy otvratil:
udvoish' ty moyo muchenye,
skazav, zachem, skazav, zachem.
(Prince Sergei Grigorievich Golitsyn)

[7] Ne iskushay menya bez nuzhdy
Ne iskushai menya bez nuzhdy
vozvratom nezhnosti tvoyei:
razocharovannomu chuzhdy
vse obol'shchenya prezhnikh dnei!

Uzh ya ne veryu uverenyam,
uzh ya ne verugu v lyubov'
I ne mogu predat'sya vnov'
raz izmenivshim snovidenyam!

Nemoi toski moyei ne mnozh
ne zavodi o prezhnem slova
I, drug zabolivyi, bol'nogo
v yego dremote ne trevozh!

Ya splyu, mne sladko usyplenyie,
zabud' byvalyie mechty:
v dushe moyei odno volnenye
a ne lyubov' probudish ty.
(Evgeny Abramovich Baratynsky)

O tell me why? But no, be silent!
Allow me to prolong my fantasy!
It's going to be a terrible blow,
and you will only double my torments
if you say why, if you say why.
(translation: Dmitri Smirnov-Sadovsky)

[7] Do not seduce me with no reason
Do not seduce me with no reason
with your returned tenderness:
they are alien to the disillusioned –
all the temptations of bygone days!

I cannot believe any assurance,
I cannot believe in love at all,
I cannot lose myself again
in these deceptive vague visions!

Do not expand my silent anguish,
do not say a word about the past,
do not disturb a sickening person
in his repose, O caring friend.

I sleep, plunged into sweet oblivion:
forget all youthful dreams at last!
You make me feel in my soul only
uneasiness, but never love.
(translation: Dmitri Smirnov-Sadovsky)



Anush Hovhannisan

[8] Moya harfa

Zabavy yunosheskikh let,
vesyoly khorovody,
otchizny milyi krai moyey
i svetloy Temzy vody,
pokinut' vas vnushil kto mne
neschastnoye zhelanye?
Ya vsem pozhertvoval tebe,
serdets ocharovanye,
moya arfal

(Sir Walter Scott, translated by
Konstantin Aleksandrovich Bakhturin)

[8] My harp

All the amusements of my youth,
all the cheerful songs and dances
of my beloved Fatherland,
and luminous Thames waters -
to leave you! Who inspired in me
such a miserable desire?
I sacrificed everything to you,
O solace to my heart -
my harp alone!

(translation: Dmitri Smirnov-Sadovsky)

[9] Sehnsucht

Sterne der blauen
Himmlischen Auen,
Grüßt mir das Mädchen,
Das ich geliebt!

Weit in der Ferne
Möcht' ich so gerne
Wo das geliebte
Mädchen mir weilt.

Schweigende Sterne,
Grüßt mir die Ferne,
Grüßt mir das Mädchen,
Das ich geliebt!

[9] Longing

O stars up on high
in the fields of heaven,
greet for me the girl
that I have loved!

Far away I should
love to journey
to where my dear
girl dwells.

O silent stars,
greet for me the distance,
greet for me the girl
that I have loved!

Sterne der blauen
Himmlischen Auen,
Treuliche Winde,
Küsst sie von mir!

Stumme Vertraute,
Küsst mir die Braut,
Bringt ihr auch Tränen,
Tränen von mir.

Ach! ich muss weinen
Tränen der Einen,
Tränen der Sehnsucht,
Teuere, dir!
(*Robert Schumann*)

[10] Minnelied im Mai

Hölder klingt der Vogelsang,
Wenn die Engelreihe,
Die mein Jünglingsherz bezwang,
Wandelt durch die Haine.

Röter blühen Tal und Au,
Grüner wird der Wasen,
Wo die Finger meiner Frau
Maienblumen lasen.

O stars up on high
in the fields of heaven,
O faithful winds,
kiss her for me!

O you silent accomplices,
kiss for me the bride,
bring tears too,
tears from me.

Ah! I must weep tears
for my own darling,
tears of longing,
tears for you, my love!
(translation: Richard Stokes)

[10] Love song in May

Birdsong sounds more beautiful
when the pure angel
who has won my pure heart
wanders through the woods.

Valley and meadow bloom redder,
the grass grows greener,
where my lady's fingers
gathered Maytime flowers.

Ohne sie ist alles tot,
Welk sind Blüt' und Kräuter,
Und kein Frühlingsabendrot
Dünkt mir schön und heiter.

Traute, heißgeliebte Frau,
Wollest nimmer fliehen;
Dass mein Herz, gleich dieser Au,
Mög' in Wonne blühen!
(Ludwig Christoph Höltl)

Without her all is dead.
Flowers and herbs are withered,
and the spring sunset
seems neither radiant nor fair.

Gentle, charming lady,
do not ever leave me;
that my heart, like this meadow,
might bloom in bliss!
(translation: Richard Stokes)

11 Le lac

Ainsi, toujours poussés vers de nouveaux rivages,
Dans la nuit éternelle emportés sans retour,
Ne pourrons-nous jamais sur l'océan des âges
Jeter l'ancre un seul jour ?

Ô lac ! l'année à peine a fini sa carrière,
Et près des flots chéris qu'elle devait revoir,
Regarde ! je viens seul m'asseoir sur cette pierre
Où tu la vis s'asseoir !

Tu mugissais ainsi sous ces roches profondes ;
Ainsi tu te brisais sur leurs flancs déchirés ;
Ainsi le vent jetait l'écumé de tes ondes
Sur ses pieds adorés.

11 The lake

So driven onward to new shores forever,
into the night eternal swept away,
upon the sea of time can we not ever
drop anchor for one day?

O Lake! Scarce has a single year coursed past.
to waves that she was meant to see again,
I come alone to sit upon this stone
you saw her sit on then.

You lowed just so below those plunging cliffs.
Just so you broke about their riven flanks.
Just so the wind flung your spray forth to wash
her feet which graced your banks.

Un soir, t'en souvient-il ? nous voguions en silence ;
On n'entendait au loin, sur l'onde et sous les cieux,
Que le bruit des rameurs qui frappaient en cadence
Tes flots harmonieux.

Ô lac ! rochers muets ! grottes ! forêt obscure !
Vous que le temps épargne ou qu'il peut rajeunir,
Gardez de cette nuit, gardez, belle nature,
Au moins le souvenir !

Que le vent qui gémit, le roseau qui soupire,
Que les parfums légers de ton air embaumé,
Que tout ce qu'on entend, l'on voit et l'on respire,
Tout dise : « Ils ont aimé ! »
(Alphonse de Lamartine)

[12] Erlkönig

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Es ist der Vater mit seinem Kind:
Er hat den Knaben wohl in dem Arm,
Er fasst ihn sicher, er hält ihn warm.

„Mein Sohn, was birst du so bang dein Gesicht?“
„Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht?
Den Erlenkönig mit Kron' und Schweif?“
„Mein Sohn, das ist ein Nebelstreif.“

Recall the evening we sailed out in silence?
On waves beneath the skies, afar and wide,
naught but the rowers' rhythmic oars we heard
stroking your tuneful tide.

O Lake, caves, silent cliffs and darkling wood,
whom Time has spared or can restore to light,
beautiful Nature, let there live at least
the memory of that night:

Let the deep keening winds, the sighing reeds,
let the light balm you blow through cliff and grove,
let all that is beheld or heard or breathed
say only “they did love”.

(translation: A Z Foreman)

[12] Erlking

Who rides so late through the night and wind?
It is the father with his child.
He has the boy in his arms;
he holds him safely, he keeps him warm.

“My son, why do you hide your face in fear?”
“Father, can you not see the Erlking?
The Erlking with his crown and tail?”
“My son, it is a streak of mist.”

„Komm, liebes Kind, komm, geh mit mir!
Gar schöne Spiele spiel' ich mit dir;
Manch' bunte Blumen sind an dem Strand,
Meine Mutter hat manch gülden Gewand.“

„Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht,
Was Erlenkönig mir leise verspricht?“
„Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind:
In dürren Blättern säuselt der Wind.“

„Willst, feiner Knabe, du mit mir gehn?
Meine Töchter sollen dich warten schön;
Meine Töchter führen den nächtlichen Reih
Und wiegen und tanzen und singen dich ein.“

„Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort
Erlkönigs Töchter am düstern Ort?“
„Mein Sohn, mein Sohn, ich seh es genau:
Es scheinen die alten Weiden so grau.“

„Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt;
Und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt.“
„Mein Vater, mein Vater, jetzt fasst er mich an!
Erlkönig hat mir ein Leids getan!“

“Sweet child, come with me.
I'll play wonderful games with you.
Many a pretty flower grows on the shore;
my mother has many a golden robe.”

“Father, father, do you not hear
what the Erlking softly promises me?”
“Calm, be calm, my child:
the wind is rustling in the withered leaves.”

“Won't you come with me, my fine lad?
My daughters shall wait upon you;
my daughters lead the nightly dance,
and will rock you, and dance, and sing you to sleep.”

“Father, father, can you not see
Erlking's daughters there in the darkness?”
“My son, my son, I can see clearly:
it is the old grey willows gleaming.”

“I love you, your fair form allures me,
and if you don't come willingly, I'll use force.”
“Father, father, now he's seizing me!
The Erlking has hurt me!”

Dem Vater grauset's, er reitet geschwind,
Er hält in den Armen das ächzende Kind,
Erreicht den Hof mit Müh' und Not:
In seinen Armen das Kind war tot.
(Johann Wolfgang von Goethe)

13 Herr Oluf

Herr Oluf reitet spät und weit,
Zu bieten auf seine Hochzeitleut.
Da tanzten die Elfen auf grünem Strand,
Erlkönigs Tochter reicht ihm die Hand:
„Willkommen, Herr Oluf, komm tanze mit mir,
Zwei göldene Sporen schenke ich dir.“

„Ich darf nicht tanzen, nicht tanzen ich mag,
Denn morgen ist mein Hochzeittag.“
„Tritt näher, Herr Oluf, komm tanze mit mir,
Ein Hemd von Seiden schenke ich dir,
Ein Hemd von Seiden so weiß und fein,
Meine Mutter bleicht's mit Mondenschein.“

„Ich darf nicht tanzen, nicht tanzen ich mag,
Denn morgen ist mein Hochzeittag.“
„Tritt näher, Herr Oluf, komm tanze mit mir,
Einen Haufen Goldes schenke ich dir.“
„Einen Haufen Goldes nähme ich wohl,
Doch tanzen Ich nicht darf noch soll.“

The father shudders, he rides swiftly,
he holds the moaning child in his arms;
with one last effort he reaches home;
the child lay dead in his arms.
(translation: Richard Wigmore)

13 Sir Oluf

Sir Oluf rode far through the night
inviting his friends to his wedding;
elves were dancing on the green shore.
Erlking's daughter holds out her hand.
“Welcome, Sir Oluf, come, dance with me,
two golden spurs I'll give to thee.”

“I must not dance, I will not dance,
for tomorrow is my wedding day.”
“Come closer, Sir Oluf, come dance with me,
a silken shirt I'll give to thee,
a silken shirt so white and fine,
my mother bleached it with moonshine.”

“I must not dance, I will not dance,
for tomorrow is my wedding day.”
“Come closer, Sir Oluf, come dance with me,
a heap of gold I'll give to thee.”
“I'd gladly take a heap of gold,
but I may not and must not dance.”

„Und willst du, Herr Oluf, nicht tanzen mit mir,
Soll Seuch' und Krankheit folgen dir.“
Sie tät ihm geben einen Schlag aufs Herz,
Sein Lebtag fühlt er nicht solchen Schmerz.
Drauf tät sie ihn heben auf sein Pferd:
„Reit hin zu deinem Fräulein wert!“

Und als er kam vor Hauses Tür,
Seine Mutter zitternd stand dafür.
„Sag an, mein Sohn, und sag mir gleich,
Wovon du bist so blass und bleich?“
„Und sollt ich nicht sein blass und bleich?
Ich kam in Erlenkönigs Reich.“

„Sag an, mein Sohn, so lieb und traut,
Was soll ich sagen deiner Braut?“
„Sagt ihr, ich ritt in den Wald zur Stund,
Zu proben allda mein Ross und Hund.“
Früh Morgens, als der Tag kaum war,
Da kam die Braut mit der Hochzeitschar.

Sie schenkten Met, sie schenkten Wein:
„Wo ist Herr Oluf, der Bräutgam mein?“
„Herr Oluf ritt in den Wald zur Stund,
Zu proben allda sein Ross und Hund.“
Die Braut hob auf den Scharlach rot,
Da lag Herr Oluf und war tot.
(Johann Gottfried Herder)

“And if, Sir Oluf, you'll not dance with me,
disease and sickness shall follow thee.”
She struck her hand across his heart,
never in his life did he feel such pain.
She lifted him up onto his steed:
“Ride back to your worthy bridel”

And when at last he reached his home,
his mother stood trembling outside the door.
“Tell me, my son, tell me at once,
why are you so pale and wan?”
“And should I not be pale and wan?
I set foot in the Erlking's realm.”

“Tell me, my son, so beloved and dear,
what shall I say to your bride-to-be?”
“Tell her I rode just now to the wood,
there to try my horse and hound.”
At early morn, when day had scarce dawned,
his bride arrived with the wedding throng.

They poured the mead, they poured the wine,
“Where is Oluf, my husband-to-be?”
“Sir Oluf rode just now to the wood,
there to try his horse and hound.”
The bride raised up the scarlet cloth,
there lay Sir Oluf, and was dead.
(translation: Richard Stokes)

[14] Malinconia, Ninfa gentile

Malinconia, Ninfa gentile,
la vita mia consacro a te;
i tuoi piaceri chi tiene a vile,
ai piacer veri nato non è.

Fonti e colline chiesi agli Dei;
m'udiro alfine, pago io vivrò,
né mai quel fonte co' desir miei,
né mai quel monte trapasserrò.

(Ippolito Pindemonte)

[15] Ma rendi pur contento

Ma rendi pur contento
della mia bella il core,
e ti perdonò, amore,
se lieto il mio non è.

Gli affanni suoi pavento
più degli affanni miei,
perché più vivo in lei
di quel ch'io vivo in me.
(Pietro Metastasio)

[14] Melancholy, gentle Nymph,

Melancholy, gentle nymph,
my life is devoted to you.
He who despises your pleasures
is not born to true pleasures.

I asked the gods for fountains and hills;
finally they heard me: I will live satisfied
even if my desires will prevent me from
going beyond that fountain and that mountain.

(translation: Vivat)

[15] Do delight the heart

Do delight the heart
of my beautiful lady,
and I will pardon you, love,
if my own heart is unhappy.

I fear her worries
more than my own,
as I live more in her
than I live in myself.
(translation: Vivat)

[16] Vanne, o rosa fortunata

Vanne, o rosa fortunata,
a posar di Nice in petto
ed ognun sarà costretto
la tua sorte invidiar.

Oh, se in te potessi anch'io
transformarmi un sol momento;
non avria più bel contento
questo core a sospirar.

Ma tu inchini dispettosa,
bella rosa impallidita,
la tua fronte scolorita
dallo sdegno e dal dolor.

Bella rosa, è destinata
ad entrambi un'ugual sorte;
là trovar dobbiam la morte,
tu d'invidia ed io d'amor.
(Pietro Metastasio)

[16] Go, oh fortunate Rose,

Go, oh fortunate rose,
and rest at Nice's breast:
all will be forced
to envy your fate.

Oh, if I could transform myself
into you for just a moment,
my heart could not yearn
for greater happiness.

But you bow your head with spite,
pale beautiful rose,
your brow has lost its colour
through pain and disdain.

Beautiful rose, it is our destiny,
that we meet an equal fate:
we shall both meet death there,
you out of envy and I out of love.
(translation: Vivat)

[17] Ellens Gesang I

Raste Krieger! Krieg ist aus,
Schlaf den Schlaf, nichts wird dich wecken,
Träume nicht von wildem Strauß
Nicht von Tag und Nacht voll Schrecken.

[17] Ellen's Song I

Rest, warrior! Your war is over,
sleep the sleep, nothing shall wake you;
do not dream of the fierce battle,
of days and nights filled with terrors.

In der Insel Zauberhallen

Wird ein weicher Schlafgesang

Um das müde Haupt dir wallen

Zu der Zauberharfe Klang.

Feen mit unsichtbaren Händen

Werden auf dein Lager hin

Holde Schlummerblumen senden,

Die im Zauberlande blühn.

Nicht der Trommel wildes Rasen,

Nicht des Kriegs gebietend Wort,

Nicht der Todeshörner Blasen

Scheuchen deinen Schlummer fort.

Nicht das Stampfen wilder Pferde,

Nicht der Schreckensruf der Wacht,

Nicht das Bild von Tagsbeschwerde

Stören deine stille Nacht.

Doch der Lerche Morgensänge

Wecken sanft dein schlummernd Ohr,

Und des Sumpfgefieders Klänge

Steigend aus Geschilf und Rohr.

(Sir Walter Scott, translated by Adam Storck)

In the island's enchanted halls

a soft lullaby

shall caress your weary head

to the strains of a magic harp.

Fairies with unseen hands

shall strew upon your bed

sweet flowers of sleep

that bloom in the enchanted land.

Neither the wild crash of drums,

nor the summons to battle,

nor the blaring of death's horns

shall frighten away your sleep.

Neither the stomping of frenzied horses,

nor the sentry's fearful cry,

nor a vision of the day's cares

shall disturb your tranquil night.

Yet the lark's morning song

shall gently awaken your slumbering ear,

and the sounds of marsh birds

soaring from reeds and rushes.

(re-translation: Richard Wigmore)

[18] Ellens Gesang II

Jäger, ruhe von der Jagd!
Weicher Schlummer soll dich decken,
Träume nicht, wenn Sonn' erwacht,
Dass Jagdhörner dich erwecken.

Schlaf! der Hirsch ruht in der Höhle,
Bei dir sind die Hunde wach,
Schlaf, nicht quäl' es deine Seele,
Dass dein edles Ross erlag.

Jäger, ruhe von der Jagd!
Weicher Schlummer soll dich decken;
Wenn der junge Tag erwacht,
Wird kein Jägerhorn dich wecken.

(Sir Walter Scott, translated by Adam Storck)

[18] Ellen's Song II

Huntsman, rest from the chasel
Gentle slumber shall cover you;
do not dream that when the sun rises
hunting horns shall wake you:

Sleep! The stag rests in his den,
your hounds lie awake beside you;
sleep! Let it not torment your soul
that your noble steed has perished.

Huntsman, rest from the chasel
Gentle slumber shall cover you;
when the new day dawns
no hunting horn shall wake you.

(re-translation: Richard Wigmore)

[19] Ellens Gesang III

Ave Maria! Jungfrau mild,
Erhöre einer Jungfrau Flehen,
Aus diesem Felsen starr und wild
Soll mein Gebet zu dir hinwehen.
Wir schlafen sicher bis zum Morgen,
Ob Menschen noch so grausam sind.
O Jungfrau, sieh der Jungfrau Sorgen,
O Mutter, hör ein bittend Kind!
Ave Marial

[19] Ellen's Song III

Ave Maria! Maiden mild!
Listen to a maiden's entreaty;
from this wild unyielding rock
my prayer shall be wafted to you.
We shall sleep safely until morning,
however cruel men may be.
O Maiden, behold a maiden's cares,
O Mother, hear a suppliant child!
Ave Marial

Ave Marial Unbefleckt!

Wenn wir auf diesen Fels hinsinken
Zum Schlaf, und uns dein Schutz bedeckt
Wird weich der harte Fels uns dünken.
Du lächelst, Rosendüfte wehen
In dieser dumpfen Felsenkluft,
O Mutter, höre Kindes Flehen,
O Jungfrau, eine Jungfrau ruft!
Ave Marial

Ave Marial Reine Magd!

Der Erde und der Luft Dämonen,
Von deines Auges Huld verjagt,
Sie können hier nicht bei uns wohnen.
Wir woll'n uns still dem Schicksal beugen,
Da uns dein heil'ger Trost anweht;
Der Jungfrau wolle hold dich neigen,
Dem Kind, das für den Vater fleht.
Ave Marial

(Sir Walter Scott, translated by Adam Storck)

20 Der Winterabend

Es ist so still, so heimlich um mich,
Die Sonne ist unter, der Tag entwich.
Wie schnell nun heran der Abend graut!
Mir ist es recht, sonst ist mir's zu laut.
Jetzt aber ist's ruhig, es hämmert kein Schmied,

Ave Marial Undefined!

When we sink down upon this rock
to sleep, and your protection hovers over us,
the hard rock shall seem soft to us.
You smile, and the fragrance of roses
wafts through this musty cavern.
O Mother, hear a suppliant child,
O Maiden, a maiden cries to you!
Ave Marial

Ave Marial Purest Maiden!

Demons of the earth and air,
banished by the grace of your gaze,
cannot dwell with us here.
Let us silently bow to our fate,
since your holy comfort touches us;
incline in grace to a maiden,
to a child that prays for its father.
Ave Marial

(re-translation: Richard Wigmore)

20 The Winter Evening

It is so silent and secret all around me;
the sun has set, the day has vanished.
How swiftly now the evening grows grey!
It suits me well; day is too loud for me.
But now it is peaceful, no blacksmith hammers,

Kein Klempner, das Volk verließ und ist müd.
Und selbst, dass nicht rass'le der Wagen Lauf,
Zog Decken der Schnee durch die Gassen auf.

Wie tut mir so wohl der seelige Frieden!
Da sitz ich im Dunkeln, ganz abgeschieden,
So ganz für mich; nur der Mondenschein
Kommt leise zu mir ins Gemach.

Er kennt mich schon und lässt mich schweigen,
Nimmt nur seine Arbeit, die Spindel, das Gold,
Und spinnet stille, webt und lächelt hold,
Und hängt dann sein schimmerndes Schleiertuch
Ringsum an Gerät und Wänden aus.
Ist gar ein stiller, ein lieber Besuch,
Macht mir gar keine Unruh' im Haus.
Will er bleiben, so hat er Ort,
Freut's ihn nimmer, so geht er fort.

Ich sitze dann stumm im Fenster gern
Und schaue hinauf in Gewölk und Stern.
Denke zurück, ach weit, gar weit
In eine schöne verschwund'n'e Zeit.
Denk an sie, an das Glück der Minne,
Seufze still, und sinne und sinne.
(Karl Gottfried Ritter von Leitner)

and no plumb. The people have dispersed, tired.
And, lest carts should rattle on their way, the snow
has even draped blankets through the streets.

How welcome to me is this blissful peace!
Here I sit in the darkness, quite secluded,
quite self-contained; only the moonlight
comes softly into my room.

It knows me and lets me be silent,
and just takes up its work, the spindle, the gold,
and spins and weeps silently, smiling sweetly,
and then hangs its shimmering veil
over the furniture and walls all around.
It is a silent and beloved visitor
that causes no disturbance in my house.
If it wishes to stay, there is room,
if it is not happy, then it goes away.

Then I like to sit silently at the window,
gazing up at the clouds and stars,
thinking back to long, long ago,
to a beautiful, vanished past.
I think of her, of love's happiness,
and sigh softly, and muse.
(translation: Richard Wigmore)



Luis Gomes (photo: Renato Guerra)



Robin Tritschler (photo: Garrett Wong)

[21] Die Taubenpost

Ich hab' eine Brieftaub in meinem Sold,
Die ist gar ergeben und treu,
Sie nimmt mir nie das Ziel zu kurz,
Und fliegt auch nie vorbei.

Ich sende sie vieltausendmal
Auf Kundschaft täglich hinaus,
Vorbei an manchem lieben Ort,
Bis zu der Liebsten Haus.

Dort schaut sie zum Fenster heimlich hinein,
Belauscht ihren Blick und Schritt,
Gibt meine Grüße scherzend ab
Und nimmt die Ihren mit.

Kein Briefchen brauch' ich zu schreiben mehr,
Die Träne selbst geb' ich ihr:
O, sie verträgt sie sicher nicht,
Gar eifrig dient sie mir.

Bei Tag, bei Nacht, im Wachen, im Traum,
Ihr gilt das alles gleich:
Wenn sie nur wandern, wandern kann,
Dann ist sie überreich!

[21] Pigeon Post

I have a carrier pigeon in my pay,
devoted and true;
she never stops short of her goal
and never flies too far.

Each day I send her out
a thousand times on reconnaissance,
past many a beloved spot,
to my sweetheart's house.

There she peeps furtively in at the window,
observing her every look and step,
conveys my greeting breezily,
and brings hers back to me.

I no longer need to write a note,
I can give her my very tears;
she will certainly not deliver them wrongly,
so eagerly does she serve me.

Day or night, awake or dreaming,
it is all the same to her;
as long as she can roam
she is richly contented.

Sie wird nicht müd', sie wird nicht matt,
Der Weg ist stets ihr neu;
Sie braucht nicht Lockung, braucht nicht Lohn,
Die Taub' ist so mir treul!

Drum heg' ich sie auch so treu an der Brust,
Versichert des schönsten Gewinns;
Sie heißt – die Sehnsucht! Kennt ihr sie?
Die Botin treuen Sinns.
(Johann Gabriel Seidl)

She never grows tired or faint,
the route is always fresh to her;
she needs no enticement or reward,
so true is this pigeon to me.

I cherish her as truly in my heart,
certain of the fairest prize;
her name is – Longing! Do you know her?
The messenger of constancy.
(translation: Richard Wigmore)



Malcolm Martineau
(photo: Hyperion)

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.