

DECADES

A Century of Song

volume 3

1830-1840

Alyabyev • Berlioz • Dargomyzhsky
Lachner • Loewe • Fanny Mendelssohn
Felix Mendelssohn • Meyerbeer • Varlamov

John Mark Ainsley
Lorna Anderson
Alexey Gusev
Angelika Kirchschrager
Soraya Mafi
Malcolm Martineau



30-40

VOLUME 3 · 1830–1840

Fanny Mendelssohn Hensel (1805-1847)

- [1] Die Mainacht, op. posth. 9, no. 6 S Mafi [3'29]
text by Ludwig Heinrich Christoph Hölty (1748-1776), 24 June 1838, published 1850

- [2] Warum sind denn die Rosen so blass, Op. 1, no. 3 S Mafi [2'08]
text by Heinrich Heine (1797-1856), composed 26 January 1837

- [3] Wanderlied, Op. 1, No. 2 S Mafi [1'59]
text by Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) in *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Book 3, Chapter 1,
composed between June and mid-September 1837 (?)

Franz Paul Lachner (1803-1890)

Three songs from *Sängerehrfart*, Op. 33, texts by Heinrich Heine (1797-1856)

- [4] Das Fischermädchen J M Ainsley [2'51]
text by Heinrich Heine, composed 1831-32

- [5] Die Bergstimme J M Ainsley [2'33]
text by Heinrich Heine, composed 1831-32

- [6] Ihr Bildnis J M Ainsley [1'43]
text by Heinrich Heine, composed 1831-32

Felix Mendelssohn (1809-1847)

- [7] Frühlingslied Op 34, no. 3 A Kirchschrager [3'07]
text by Karl Klingemann (1798-1862), composed circa May 1832

8 Frühlingslied Op 47, no. 3 A Kirchschrager [2'34]
text by Nikolaus Lenau (Nikolaus Franz Niernbsch Edler von Strehlenau, 1802-1850), composed 17 April 1839

9 Das Waldschloss A Kirchschrager [2'21]
text by Joseph von Eichendorff (1788-1857), composed 17 August 1835

10 Pagenlied A Kirchschrager [2'06]
text by Joseph von Eichendorff, composed Christmas 1832

Giacomo Meyerbeer (1791-1864)

11 La fille de l'air L Anderson [2'18]
text by François Joseph Pierre André Méry (1798-1865), composed 1837

12 La folle de St Joseph L Anderson [5'18]
text by Astolphe de Custine (1790-1857), composed 1837

Alexander Alyabyev (or Alabiev or Alabieff, 1787-1851)

13 Chto poyosh', krasa-devitsa A Gusev [4'07]
text by Vasily Domontovich (1807-1868)

Alexander Egorovich Varlamov (1801-1848)

14 More A Gusev [3'26]
text by Eduard Ivanovich Guber (1814-1847), 1839

Hector Berlioz (1803-1869)

15 Je crois en vous L Anderson [3'42]
text by Léon Guérin (1807-1885), in the journal *Le Protée*, composed 1834

Alexander Alyabyev

[16] Ya vizhu obraz tvoy A Gusev [3'34]
text by A. Bistrom (full name and dates unknown) after Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832),
composed 1835

Alexander Dargomyzhsky (1813-1869)

[17] Svad'ba. Fantaziya A Gusev [4'39]
text by Alexey Timofeev, after 1835, published 1843

Carl Loewe (1796-1869)

Four songs from *Frauenliebe und -leben*

[18] Seit ich ihn gesehen A Kirchschrager [1'12]
text by Adelbert von Chamisso (1781-1838), composed 1830

[19] Ich kann's nicht fassen A Kirchschrager [1'03]
text by Adelbert von Chamisso (1781-1838), composed 1830

[20] Helft mir, ihr Schwestern A Kirchschrager [3'48]
text by Adelbert von Chamisso (1781-1838), composed 1830

[21] An meinem Herzen A Kirchschrager [1'28]
text by Adelbert von Chamisso (1781-1838), composed 1830

[22] Der verliebte Maikäfer, Op. 64, No. 1 A Kirchschrager [6'30]
text by Robert Reinick (1805-1852), composed 1837

[23] Der Kuckuck und die Nachtigall, Op. 64, No. 2 A Kirchschrager [3'07]
text by 16th century (?) Anonymous, included in Johann Gottfried Herder (1744-1803), ed., *Stimmen der Völker in Liedern*, composed July 1837

Recorded at All Saints Church, East Finchley on
June 3-5, 2015 (A Kirchschrager)
June 23-24, 2015 (L Anderson)
September 8 & 9, 2015 (JM Ainsley)
June 21-23, 2017 (S Mafi, A Gusev)
recording producer & engineer David Hinit
piano by Steinway
design Carlos Arocha
executive producers Malcolm Martineau, Robert King
© & © Vivat Music Foundation 2018

Principal supporter for volume 3:

Simon Yates

Series generously supported by:

Michael Berman & Katharine Verney
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 Simpson

coming in volume 4, 1640-1650:

works from France, Germany, Russia, Scandinavia & Spain
with Anush Hovhanissyan, Sylvia Schwartz, Florian Boesch, Andrey Gusev & Malcolm Martineau

DECADES

A Century of Song

Prof. Susan Youens

It is wrong to suppose that nothing happened in the world of song between the death of Franz Schubert in 1828 and the outburst of song from Robert Schumann in 1840. On the contrary, reviews and publishers' announcements tell us that the decade from 1830 to 1840 was rife with new songs in a plethora of styles, from artfully "simple" mimicry of folksong to extended works with rampaging accompaniments. In this volume, we hear works by nine of the decade's foremost song composers in Germany, Russia, and France.

These composers wrote in fraught times (but are *any* times not fraught?). In the July Revolution of 1830, the French king Charles X of the conservative House of Bourbon was overthrown and replaced by the somewhat more liberal Orléans monarchy of Louis-Philippe, the "Citizen King". That same year Greece finally won its War of Independence from the Ottoman Empire. In 1831, Austria's armies marched through the Italian peninsula to suppress revolutionary movements, while in Warsaw, Polish soldiers staged the November 1830 Uprising against Russian rule. When Chopin, travelling from Vienna to Paris in September 1831 heard that Russia's tsar Nicholas I had crushed the rebellion in the Battle of Warsaw, he wrote in his journal, "Oh God! ... You are there, and yet you do not take vengeance". Heinrich Heine, one of Germany's greatest poets, moved to Paris this same year, inspired by the July Revolution and desirous of freedom from German censorship. One of his first assignments as a journalist was to write about the French Salon of 1831, which included Eugène Delacroix's *Liberty Leading the People*, a banner of French Romanticism in art. Slavery was abolished in Britain in 1834, the abolitionist cause gaining supporters throughout Europe, and Victoria ascended the throne in 1837. Goethe died in 1832, and Brahms was born in 1833, one genius's

birth succeeding another genius's death. Victor Hugo's poetry in *Les feuilles d'automne*, *Chants du crépuscule*, *Les voix intérieures*, and *Les rayons et les ombres* furthered the cause of Romanticism in French literature, and Alexander Pushkin completed his magnificent narrative romance *Eugene Onegin* in 1832. Charles Darwin began his five-year voyage on HMS Beagle in December 1831; his research then and thereafter would reveal the truth of the transmutation of species. Music too was on the move and transmuting throughout this decade.

It used to be the received (and misogynistic, and wrong) opinion that Fanny Hensel's music was a pale clone or carbon copy of that by her famous brother Felix Mendelssohn. No one who studies the siblings' music closely nowadays would echo that notion, despite the music and opinions they shared. Unlike Felix, Fanny introduces chromaticism almost immediately upon starting a piece; unlike Felix, Fanny is fond of non-traditional final cadences; her addiction to diminished seventh climactic points is un-Felix-like, and her harmonic language more radical; and her taste in poetry (dare I say it?) was better than his. As more and more of her 200-plus songs are at long last published, we will all get to know her better.

The poem in antique Alcaic stanzas by the tragically short-lived Ludwig Höltz, **Die Mainacht**, drew composers like a magnet throughout the century. Many of us know Brahms' famous setting, but Fanny's strophic version is an exquisite rival, with its initial yearning gesture played by hand-crossing in the introduction, and with its chromatic darkness mid-strophe. The heights and depths of feeling are here made evident in the singer's large upward leaps and in the downward melisma with its sizeable wing-span at the culmination of each stanza (a hallmark of her songwriting). Fanny knew the great ironist-poet Heinrich Heine personally and did not care much for him – "But just when one is prepared to have nothing more to do with him, one is forced to admit that he is a poet, a true poet!" – and her settings of his less

coruscating poems are dual displays of poetic insight and her own compositional agendas. **Warum sind denn die Rosen so blass?** consists almost entirely of questions beginning "Warum" – its dark, accented second syllable almost always placed on a downbeat – and ending with the crucial query, "Why did you leave me?" Fanny alights briefly on one tonality, one heightened harmony, after another in search of an answer that cannot be found. That she begins off the tonic, that the piano postlude repeats the final words "verliebest du mich, verliebest du mich" wordlessly, before evaporating in the thin heights, are characteristic of her style, subtly but hugely expressive. We end our sampler of Fanny Hensel's songs with a return to Goethe and Fanny's bright, vigorous **Wanderlied**, with its rapturous praise of wandering through Nature, thinking unfettered thoughts and singing songs as joyous as this one. What so enlivens this song in the first opus published under her own name is the incessant chromaticism: far from diatonic complacency, she celebrates going out into Goethe's optimistic wide world with music full of colour and energy.

Franz Lachner is one of the "missing links" of song composition in the 1830s. Born in Bavaria, Lachner went to Vienna in 1823 and remained until 1834. He was a friend of Schubert's; in 1881, more than fifty years after Schubert's death, Lachner wrote: "The two of us ... shared our works with one another in sketches ... the hours, days, and months flew by in the happiest of dealings and in strivings devoid of jealousy, in the reciprocal exchange of thoughts and daily bulletins about what the Muse had bestowed on each of us". Schubert only composed six Heine songs, but Lachner wrote 30 in 1831 alone, notably *after* Schubert's death, including songs for his cycle *Sängerfahrt* (Minstrel's Journey). Where he chose poems previously set to music by his friend, one can see and hear him determined to do something different, in his own style. Where his great contemporary treated **Das Fischermädchen** as a barcarolle-serenade that exposes

its poetic wooer as less of a genius than he claims to be, Lachner – more prone to take Heine literally than the infinitely subtle, infinitely perceptive Schubert – frames a darker, minor mode interior section for the “raging sea” with a genial wooing song on either side. One hears the ending (“in seiner Tiefe ruht”), with its vaulting upwards arpeggio, and realises that Lachner could not get the sound of Schubert’s setting out of his mind, whatever his attempt to do something different.

Heine believed in the death-dealing power of myth and legend, and he fuses Germanic forest figures – riders, hunters, knights – with the myth of Echo in **Die Bergstimme**. Eros and Death are the two avenues of possibility for this rider, and the mountain echo chooses “the dark grave”. Each of Lachner’s three stanzas follows the same pattern: hunting horns (bright in stanzas 1 and 2, dark in stanza 3) for the opening line are followed by melancholy strains for line 2, and a patch of lyricism for the next two lines. Proclamatory chords set the stage for the oracular voice of Echo, its grim repetitions in accord with myth and ending yet again with the forest/hunting horns.

Schubert’s setting of Heine’s “Ich stand in dunkeln Träumen” or “Ihr Bildnis” is immortal; Lachner’s **Ihr Bildnis** is less eerily powerful than his friend’s work, but it *is* a window onto Lachner’s preoccupation with psychological extremity. His singer repeats “das geliebte Antlitz” in rising anxiety and whispers “heimlich zu leben began” to augment the mystery of it all. In the second stanza the singer doubles the bass whilst the right hand of the piano plays “ticking clock” repeated pitches in between, punching the word “wunderbar” in horrified emphasis. In the final line, the realisation “dass ich dich verloren hab” comes with dark, fortissimo majesty, leading to a dying-away ending. That Lachner was influenced by Schubert is clear, but he does have his own voice.

Anyone who has ever lived in a northern climate knows what a boon springtime is, and what warmth and flowers do for the spirit; poets and composers have sung of its miracles for millennia. Of all nineteenth century composers, Felix Mendelssohn was perhaps the most addicted to spring songs (the theme lends itself to his "light fantastic" vein), and we hear two of his best on this recording. The advent of spring inspires fizzing, frothing joy in **Frühlingslied** on words by Mendelssohn's friend, the diplomat-poet Karl Klingemann, who worked for the Kingdom of Hanover and was both a better-than-average dilettante composer and an amateur poet. May *every* springtime be announced by Mendelssohn's irresistible dotted fanfares in the bass.

With the **Frühlingslied** from Op. 47, we encounter a major Romantic poet: Nikolaus Lenau, the pseudonym of Nikolaus Franz Niembsch Edler von Strehlenau, who led a restless, often very unhappy life and died in an asylum. He is famous for his exploration of *Weltschmerz* ("world-weariness", or the understanding that physical reality can never satisfy the demands of the mind), but here, "wintry grief" has been vanquished by the pulsating, frothing, utterly joyous love in spring. One is glad that he could, on occasion, be this happy.

"Life", the great Romantic poet Joseph von Eichendorff wrote, "with its many-coloured images, stands in relation to the poet as an immensely complex book of hieroglyphs in an unknown proto-language, long since vanished". In his poems, the physical world becomes a diaphanous veil through which mystical meanings glimmer, but he also wrote *Rollenlieder* ("role-poems") in which vivid characters both archetypal and individual (soldiers, sailors, lovers, etc.) speak. **Das Waldschloss** is a setting of Eichendorff's poem "Der Kühne" ("The Bold Man"). In this strophic song filled with echoing horn-calls and minor mode

menace, a hunter ventures beyond the bounds of other wanderers, into the heights where the “forest sirens” dwell, and is never heard from again. In another *Rollenlied*, the wistful pageboy of **Pagenlied** muses that if only it were mild weather, he would go out with his mandolin and sing in the meadow. The beloved, hearing his music, would secretly wish that both might enjoy “a beautiful night” – of love, one presumes, although this sweet creature is too shy to say so. Mendelssohn’s setting is the perfect paradox for this persona: a lightly skipping song in minor mode.

The polyglot cosmopolitan composer Giacomo Meyerbeer (born Jakob Liebmann Beer) is best known for his fusion of Italianate vocal tradition (*bel canto* style) with Germanic orchestral writing to give *grand opera* its monumental character, exemplified in *Robert le diable*, *Les Huguenots*, *Le prophète* and *L’Africaine* – but he also composed some fifty songs both in German and French that merit greater attention. He developed the French salon strophic *romance* into small-scale dramas; the influential music critic François-Joseph Fétis remarked that *romances* such as these were “a product of Germanic genius ... as it alone has these forms, these details, these hints, which complete a thought and give it an air of creation”. Meyerbeer was at the top of his game at the time: these two songs follow just after *Les Huguenots*, which premiered in 1836.

The ardent Romantic Joseph Méry was the co-librettist of the original French version of Verdi’s *Don Carlos*, which premiered in Paris in March 1867, and also collaborated with the great writer Gérard de Nerval on adaptations of Shakespeare; furthermore, Méry wrote or co-wrote libretti for three of his friend Jacques Offenbach’s theatrical works. For **La fille de l’air**, he provided Meyerbeer with the effervescent self-portrait of an airy sprite who prefers the “sweet lies” contained in her dreams to sad human realities. The composer

accordingly invents exquisitely fragile pianistic fluttering figuration high in the treble throughout. **La folle de St. Joseph** is the opposite pole to such airy lightness: the lament of an archetypal abandoned maiden on the brink of the grave. Meyerbeer alternates between a dolorous minor mode section (coloured by Neapolitan harmonies at beginning and end) and a more motion-filled contrasting section in parallel major.

Alexander Alyabyev is often invoked as one of the fathers of Russian lyrical song – he composed over 200 of them – in the early nineteenth century. He led a colourful life: he fought against Napoleon, was arrested for murder in 1825 after a night of drinking and gambling, was exiled by Tsar Nicholas I until 1831, and spent some years in the Caucasus before returning to Moscow. His most famous work, *The Nightingale*, composed during his early days in prison, was one of Tchaikovsky's favourite songs from childhood and was transcribed for piano by Liszt. Poems about music and singing are always an invitation to composers, and **Chto poyosh', krasa-devitsa** celebrates a beautiful nightingale-like singer whose trills and roulades make the listener's heart skip a beat; when the poet-singer declares, "All native things are closer and more pleasing to our hearts", we hear the nascent nationalism then rising in Russian music. A quality known as *sekstovost* ("sixthiness") defines the *bītovoy romans*, the Russian household song of the early nineteenth century, and this song is full of this characteristic interval, with the "trills and roulades" supposedly emanating from the singer instead given to the piano at the end of each stanza.

Another "father of Russian art song" was Alexander Egorovich Varlamov. A choirboy at the court in St Petersburg, he studied with Dmitry Bortniansky, taught singing in St Petersburg from 1823 onwards, and was the *Kapellmeister* for the Moscow Imperial Theater from 1832 to 1844, a foremost venue for the

development of Russian lyrical song. His **More** tells of a wind-whipped tempest at sea and then of its cessation, calm restored at last. Varlamov whips up a minor-mode tempest in the piano, complete with pounding chords and cascades of watery figurations that rise and fall. In the final section in parallel major, we still hear hints of the ocean's capacity to brew up a tempest at a moment's notice.

Berlioz's 1834 *romance* in six strophes, **Je crois en vous** was composed for the journal *Le Protée* and features the sort of asymmetrical melody representative of everything his proponents loved in his music, and everything his critics hated. Four years later, in early 1838, Berlioz decided to recycle that winning melody in his opera *Benvenuto Cellini*, both in the overture and for Harlequin's instrumental Arietta (for cor anglais) in the Carnival scene. For this song, the poet Léon Guérin's lover addresses his beloved to tell her over and over again that she needn't ask if he believes in heaven or an afterlife, in the arts that love inspires, in past torment or the prospect of a prosperous future: "I believe in you". The first line of the multipartite refrain, "I kneel before you", is accompanied by contrasting emphatic chords, distinct from the lyrical sweetness elsewhere, both to underscore ardour and perhaps also hints at past suffering.

Alyabyev's lyrical love song **Ya vizhu obraz tvoy** takes as its text a paraphrase of Goethe's famous poem *Nähe des Geliebten*, in which the singer sees the beloved in all things beautiful, from the breath of dawn to every drop of water. Like the passion Goethe makes so memorable in his poem, Alyabyev mixes shades of light and dark in his melodious confection. We conclude our brief visit to Russia with a work by Alexander Dargomizhsky, the leading figure in Russian opera between Glinka and the advent of

Tchaikovsky and The Five, who once said, "If there had been no women in the world, I should never have been a composer. They have inspired me throughout my life", and he wrote a variety of romances for his admirers; in later years, he would also create vivid, powerful ballads and comic songs. In some of his romances, he experimented with imitating the characteristic melodic patterns of folk music and the intonations of Russian speech; in his **Svad'ba. Fantaziya**, the poet envisions a wild wedding in a stormy forest, with no ceremony, no relatives, thunder and lightning raging all night (a storm of passion), and even the oak groves drunk at the celebration. Awakened by morning, Nature smiles on the newly-weds. In a long, colourful song, we return on several occasions to the music of the first texted passage, and we end with swift-flowing happiness.

Carl Loewe was the youngest of twelve children born to a schoolteacher and cantor; possessed of a lovely tenor voice, he made a comfortable career as music director of the Prussian city of Stettin (now Szczecin in Poland). The poet of his song cycle *Frauenliebe* was a fascinating character: a French aristocrat named Louis Charles Adélaïde de Chamisso de Boncourt, or Adelbert von Chamisso (1781-1838) whose family fled the French Revolution when Chamisso was nine. He was a disciple of Madame de Staël, the creator of Peter Schlemihl (the man who sold his shadow), a botanist who travelled the Pacific and the Bering Sea, and a poet whose cycle *Woman's Love and Life* drew first Loewe and then Schumann to devise music for these words. We hear four of the nine songs in Loewe's cycle about a young woman whose love for a young man – Chamisso hints that he is of higher birth – is reciprocated. In her voice, we hear of her first glimmerings of love, of the undreamt-of miracle of love returned, of the wedding, pregnancy, childbirth, his death, and their daughter's wedding. The sweetly expressive first song, **Seit ich ihn gesehen**, is particularly notable for the melting harmonic shift when the persona invokes the "waking dream" of his countenance ever before her; the gesture returns when she wishes to withdraw into her little room and

weep – a symbol of interiority both times. A similar shift occurs in the third song, **Ich kann's nicht fassen, nicht glauben**, when she softly repeats his words “I am forever yours” to similar magical effect. The longest song in Loewe's cycle is the fifth, **Helft mir, ihr Schwestern!**, as her sisters help her to dress for her wedding; in the long, graceful piano introduction, we hear rising rapture, the sweep-and-flutter of a bridal gown, and gently dance-like strains.

We end with two of the four *Fabellieder* from Op. 64, beginning with **Der verliebte Malkäfer**, a charming “animal ballad” in which a cockchafer in love wants to serenade a fly that lives in a red tulip, but she pours cold water on his ardour. Loewe bids the piano buzz and hop and hum and fly with evident delight. We end with **Der Kuckuck und die Nachtigall**, familiar to many in Gustav Mahler's setting but not Loewe's. In the animal folklore that so often sends up bumbling human beings, we hear the tale of a music competition judged by ... a jackass. Loewe has a good time with the trilling, chirping nightingale and cuckoo in competition and the sententious donkey that praises the cuckoo for “a good chorale” and for keeping the beat.

Angelika Kirchschrager
(photo: Nikolaus Karlinsky)



DECADES

Un siècle de chant

Professeur Susan Youens

Il est faux de supposer qu'il ne s'est rien passé dans le monde du chant entre la mort de Franz Schubert en 1828 et la brusque impulsion donnée à ce genre par Robert Schumann en 1840. Au contraire, les chroniques et les annonces des éditeurs nous disent que la décennie de 1830 à 1840 a vu une prolifération de nouvelles chansons dans une multitude de styles, depuis la prétendument « simple » imitation de chansons folkloriques jusqu'à des œuvres plus amples aux accompagnements débridés. Ce CD vous propose d'écouter des œuvres de neuf des plus grands compositeurs de chansons de cette décennie en Allemagne, en Russie et en France.

Ces compositeurs ont écrit dans des temps difficiles (mais les temps ne sont-ils pas tous difficiles ?). Lors de la Révolution de Juillet 1830, le roi français Charles X de la très conservatrice maison de Bourbon fut renversé et remplacé par la monarchie un peu plus libérale de Louis-Philippe d'Orléans, le « Roi Citoyen ». Cette même année, la Grèce gagna finalement sa Guerre d'Indépendance contre l'Empire. En 1831, les armées d'Autriche traversent la péninsule italienne pour y réprimer les mouvements révolutionnaires, tandis qu'à Varsovie, les soldats polonais organisent l'insurrection de Novembre 1830 contre la domination russe. Lorsque Chopin, voyageant de Vienne à Paris en septembre 1831, apprend que le tsar russe Nicolas 1er a écrasé la rébellion à la bataille de Varsovie, il écrit dans son journal: « Oh mon Dieu! ... Vous êtes là, et pourtant Vous ne cherchez pas la vengeance ». Heinrich Heine, l'un des plus grands poètes allemands, s'installe à Paris cette même année, inspiré par la Révolution de Juillet et désireux de se libérer de la censure allemande. Une de ses premières missions en tant que journaliste est de rendre

compte du Salon de Paris de 1831, où figure *La Liberté guidant le peuple* d'Eugène Delacroix, emblème du romantisme français dans l'art pictural. L'esclavage est aboli en Grande-Bretagne en 1834, la cause abolitionniste gagne des partisans dans toute l'Europe et Victoria monte sur le trône en 1837. Goethe meurt en 1832 et Brahms naît en 1833, la naissance d'un génie succédant à la mort d'un autre génie. La poésie de Victor Hugo dans *Les Feuilles d'automne*, *Les Chants du crépuscule*, *Les Voix Intérieures* et *Les Rayons et les Ombres* fait avancer la cause du romantisme dans la littérature française, et Alexandre Pouchkine complète sa magnifique romance narrative *Eugène Onéguine* en 1832. Charles Darwin commence son voyage de cinq ans sur le HMS Beagle en décembre 1831 ; ses recherches, alors et par la suite, vont révéler la vérité sur la transmutation des espèces. La musique aussi est en mouvement et se métamorphose tout au long de cette décennie.

On entendait souvent l'opinion (misogyne et erronée) que la musique de Fanny Hensel n'était qu'une pâle copie, un clone, de celle de son illustre frère Félix Mendelssohn. Parmi ceux qui étudient de près la musique du frère et de la sœur personne ne se ferait aujourd'hui l'écho de cette idée, quels que soient leurs goûts musicaux et leurs opinions. Contrairement à Félix, Fanny introduit des chromatismes presque immédiatement au début d'une pièce ; contrairement à Félix, elle apprécie les cadences finales non traditionnelles ; sa passion pour les paroxysmes en septième diminuée n'a pas d'écho chez Félix et son langage harmonique est plus radical ; de plus son goût pour la poésie (oserais-je le dire ?) était meilleur que le sien. Et comme de plus en plus de ses plus de 200 chansons sont enfin publiées, nous allons tous apprendre à la connaître mieux.

Le poème en antiques strophes alcaïques **Die Mainacht**, de Ludwig Höflty qui mourut trop jeune, attira les compositeurs comme un aimant tout au long du siècle. Nous sommes nombreux à connaître la fameuse

composition que Brahms lui consacra, mais la version en strophes de Fanny rivalise délicieusement avec elle, avec son élan passionné du début qui impose au pianiste de croiser les mains, et son obscur chromatisme en milieu de strophe. Les sommets et la profondeur des sentiments sont effacement rendus par les puissants bonds vers le haut et les mélismes descendants de l'interprète, avec cette amplitude importante au point culminant de chaque strophe (caractéristique de ses compositions vocales). Fanny connaissait le grand poète ironique Heinrich Heine et elle ne l'appréciait pas beaucoup – « mais juste au moment où on se prépare à se détourner de lui, on est forcé d'admettre que c'est un poète, un vrai poète ! » – et les musiques qu'elle écrivit pour ses poèmes les moins brillants révèlent à la fois son intuition poétique et ses propres priorités de compositrice. **Warum sind denn die Rosen so blass?** est constitué presque entièrement de questions qui commencent par « Warum » – la seconde syllabe sombre, accentuée, presque toujours placée sur un temps fort – et qui se terminent par la question cruciale : « Pourquoi m'as-tu quittée ? ». Fanny se pose alors brièvement sur une tonalité, sur une harmonie plus haute, l'une après l'autre à la recherche d'une réponse introuvable. Le fait de commencer loin de la tonique, le fait que le postlude au piano répète l'expression finale « verliebest du mich, verliebest du mich, verliebest du mich » sans les paroles, avant de s'évaporer dans de subtiles hauteurs, sont caractéristiques de son style, subtilement mais puissamment expressif. Nous terminons notre échantillonnage des chansons de Fanny Hensel en revenant à Goethe et au brillant et vigoureux **Wanderlied** de Fanny, avec son éloge enthousiaste de la flânerie dans la nature qui lui laisse l'esprit libre de vagabonder sans entraves et de chanter des airs aussi joyeux que celui-ci. Ce qui donne tant de vie à ce chant du premier opus publié sous son propre nom ce sont les chromatismes permanents : loin de la complaisance diatonique, elle célèbre le fait de s'élancer dans le vaste monde optimiste de Goethe avec une musique pleine de couleurs et d'énergie.

Franz Lachner est l'un des « chaînons manquants » de la composition de chansons dans les années 1830. Né en Bavière, Lachner se rendit à Vienne en 1823 et y resta jusqu'en 1834. C'était un ami de Schubert ; en 1851, plus de cinquante ans après la mort de Schubert, Lachner écrivait : « Nous deux ... nous avons partagé les ébauches de nos travaux... les heures, les jours et les mois s'envolaient dans les plus heureux des échanges et des efforts, sans la moindre jalousie, dans un échange réciproque de pensées et de bulletins quotidiens sur ce que la Muse avait accordé à chacun de nous ». Schubert ne mit en musique que six chansons de Heine, mais Lachner en composa trente dans la seule année 1831, notamment *après* la mort de Schubert, y compris des chansons pour son cycle *Sängerfahrt* (Le Voyage du Ménéstrel). Lorsqu'il choisissait des poèmes déjà mis en musique par son ami, on peut voir et entendre qu'il était déterminé à faire quelque chose de différent, dans son propre style. Là où son grand contemporain traitait **Das Fischermädchen** comme une barcarolle-sérénade qui dénonce son soupirant poète comme moins génial qu'il ne le prétend, Lachner – plus enclin à prendre Heine littéralement que l'infiniment subtil, l'infiniment sagace Schubert – construit une section intérieure plus sombre en mode mineur pour la « mer déchaînée » avec un charmant chant d'amour partagé. Lorsqu'on entend la fin ("in seiner Tiefe ruht") avec son arpège ascendant, on réalise que Lachner ne pouvait pas se défaire complètement de la musique de Schubert, quel que effort qu'il fasse pour écrire quelque chose de différent.

Heine croyait au pouvoir mortifère du mythe et de la légende, et il fusionne les figures de la forêt germanique – cavaliers, chasseurs, chevaliers – avec le mythe d'Echo dans **Die Bergstimme**. Eros et Thanatos sont les deux issues possibles pour son cavalier, or l'écho de la montagne choisit « le sombre tombeau ». Chacune des trois strophes de Lachner suit le même schéma : les cors de chasse du premier vers (brillants dans les strophes 1 et 2, sombres dans la troisième) sont suivis d'accents mélancoliques dans

le deuxième, et d'une touche de lyrisme dans les deux vers suivants. Des accords emphatiques préparent l'intervention de la voix oraculaire d'Écho, ses répétitions lugubres s'accordant avec le mythe pour se clôturer à nouveau dans l'atmosphère forestière au son des cors de chasse.

La musique de Schubert pour « Ich stand in dunkeln Träumen » de Heine ou pour « Ihr Bild » est immortelle ; le **Ihr Bildnis** de Lachner est moins étrangement puissant que celui de son ami, mais il nous ouvre une fenêtre sur sa propre fascination pour les situations psychologiques extrêmes. Son chanteur répète « das geliebte Antlitz » sur un ton de plus en plus anxieux, il chuchote « heimlich zu leben began » pour intensifier le mystère de tout cela, la ligne de basse et la partie vocale sont doublées à certains endroits par des sons répétés de « tic tac d'horloge » à une hauteur intermédiaire entre les deux, le mot « wunderbar » se trouve projeté sur un ton d'emphase horrifié, et la réalisation « dass ich dich verloren hab » s'habille d'un majestueux et sombre fortissimo dont le son s'amenuise progressivement en une fin mourante. Que Lachner ait été influencé par Schubert c'est clair, mais c'est bien avec sa propre voix qu'il s'exprime.

Quiconque a jamais vécu dans un climat nordique sait quelle bénédiction représente l'arrivée du printemps, et à quel point la douceur de l'air et les fleurs font du bien à l'âme ; poètes et musiciens ont chanté ses miracles pendant des millénaires. De tous les compositeurs de dix-neuvième siècle, Félix Mendelssohn fut peut-être l'adepte le plus enthousiaste des chants de printemps (le thème se prête à sa veine « fantastique léger »), et cet enregistrement en comporte deux parmi ses meilleurs. L'avènement du printemps inspire une joie ardente et pétillante dans **Frühlingslied**, sur des paroles de l'ami de Mendelssohn, le diplomate-poète Karl Klingemann, qui travaillait pour le royaume de Hanovre et qui était

à la fois un compositeur dilettante supérieur à la moyenne et un poète amateur. Si seulement chaque printemps pouvait être annoncé par les irrésistibles accents de fanfare en notes pointées de Mendelssohn à la basse !

Avec le **Frühlingslied** de l'opus 47, nous rencontrons un poète romantique majeur : Nikolaus Lenau, le pseudonyme de Nikolaus Franz Niembsch Edler von Strehlenau, qui mena une vie agitée, souvent très malheureuse et mourut dans un asile. Il est célèbre pour son exploration de la *Weltschmerz* (la « fatigue du monde », ou la compréhension que la réalité physique ne peut jamais satisfaire les exigences de l'esprit), mais ici, « le chagrin hivernal » a été vaincu par l'amour printanier, palpitant, débordant et profondément joyeux. On a du plaisir à se dire qu'il a pu, à l'occasion, être aussi heureux.

« La vie », écrit le grand poète romantique Joseph von Eichendorff, « avec ses images multicolores, se dresse par rapport au poète comme un livre immensément complexe de hiéroglyphes dans un proto-langage inconnu, disparu depuis longtemps. » Dans ses poèmes, le monde physique devient un voile diaphane à travers lequel transparaissent des lueurs aux significations mystiques ; mais il a aussi écrit des *Rollenlieder* (« poèmes-rôles ») dans lesquels il fait s'exprimer des personnages très vivants, à la fois archétypes et cependant bien individualisés, soldats, marins, amants, etc.

Das Waldschloss met en musique le poème d'Eichendorff « Der Kühne » (« L'homme audacieux »). Dans ces strophes pleines d'appels de cors qui se font écho et d'un sentiment de menace en mode mineur, un chasseur s'aventure au-delà des limites où se risquent d'autres voyageurs, dans les hauteurs où demeurent les « sirènes de la forêt », et on n'entend plus jamais parler de lui. Dans un autre *Rollenlied*, le

pouilleux mélancolique de **Pagenlied** songe que si seulement il faisait doux, il sortirait avec sa mandoline et chanterait dans la prairie. La bien-aimée, entendant sa musique, souhaiterait secrètement que tous deux puissent jouir d' « une belle nuit » d'amour, présume-t-on, bien que cette douce créature soit trop timide pour le dire. La musique de Mendelssohn souligne parfaitement le paradoxe de ce personnage : une chanson légèrement sautillante en mode mineur.

Le compositeur cosmopolite polyglotte Giacomo Meyerbeer (né Jakob Liebmann Beer) est surtout connu pour sa fusion de la tradition vocale italienne (le style *bel canto*) avec l'écriture orchestrale germanique pour donner au « grand opéra » son caractère monumental, illustré par *Robert le diable*, *Les Huguenots*, *Le Prophète*, et *L'Africaine* ; mais il a aussi composé une cinquantaine de chansons en allemand et en français qui méritent qu'on s'y attarde davantage. Il a amplifié la *romance* de salon française en strophes en en faisant des saynètes théâtrales ; l'influent critique musical François-Joseph Fétis remarquait que les romances de ce genre étaient « un produit du génie germanique ... car il a seul ces formes, ces détails, ces allusions, qui complètent une pensée et lui donnent un air de création ». Meyerbeer était au sommet de son art à l'époque : ces deux chansons suivent immédiatement *Les Huguenots*, qui a été créé en 1836.

Le bouillant romantique Joseph Méry était le co-librettiste de la version française originale de *Don Carlos* de Verdi, créée à Paris en mars 1867, et il collabora également avec le grand Gérard de Nerval sur des adaptations de Shakespeare ; il a par ailleurs écrit, ou co-écrit, des livrets pour trois œuvres théâtrales de son ami Jacques Offenbach. Pour *La fille de l'air*, il fournit à Meyerbeer l'autoportrait effervescent d'un farfadet capricieux qui préfère les « doux mensonges » contenus dans ses rêves aux tristes réalités humaines. Le compositeur invente donc une représentation pianistique fluctuante, délicieusement fragile,

haut dans les aigus d'un bout à l'autre. **La folle de Saint-Joseph** pôle opposé à cette légèreté aérée, nous fait entendre la complainte archétypale d'une jeune fille abandonnée au bord de la tombe. Meyerbeer alterne entre une section empreinte de douleur en mode mineur (colorée d'harmonies napolitaines au début et à la fin) et une section contrastée, plus mouvementée dans la tonalité majeure correspondante (colorée par des accords de sixte mineure).

Alexander Alyabyev est souvent évoqué comme l'un des pères du chant lyrique russe au début du dix-neuvième siècle – il en a composé plus de 200. Il mena une vie colorée : il combattit Napoléon, fut arrêté pour meurtre en 1825 après une nuit de beuverie et de jeu, fut exilé par le tsar Nicolas Ier jusqu'en 1831 et passa quelques années dans le Caucase avant de retourner à Moscou. Son œuvre la plus célèbre, *The Nightingale*, composée au début de son séjour en prison, fut l'une des chansons préférées de Tchaïkovski dès son enfance, et Liszt en fit une transcription pour piano. Les poèmes sur la musique et le chant sont toujours une invitation pour les compositeurs, ainsi **Chto poyosh', krasa-devitsa** rend hommage à un chanteur dont la superbe voix de rossignol, avec ses trilles et ses roulades, fait manquer un battement de cœur à l'auditeur ; quand le chanteur-poète déclare : « Tout ce qui vient de chez nous est plus proche de nous et plus agréable à nos cœurs », nous sommes témoins du nationalisme naissant qui s'exprime alors dans la musique russe. Une particularité connue sous le nom de *sektovost* (insistance sur les intervalles de sixtes) caractérise le *bīrovoy romans*, la chanson domestique russe du début du XIXe siècle qui joue de cet intervalle caractéristique, avec des « trilles et des roulades » supposées émaner du chanteur plutôt que du piano à la fin de chaque strophe.

Un autre "père du chant lyrique russe" fut Alexander Egorovich Varlamov. Choriste à la cour de Saint-Pétersbourg, il étudia avec Dmitry Bortniansky, enseigna le chant à Saint-Pétersbourg à partir de

1823 et fut Kapellmeister du Théâtre impérial de Moscou de 1832 à 1844, un lieu privilégié pour l'épanouissement de la chanson lyrique russe. Son **More** raconte une tempête en mer fouettée par le vent, puis son interruption et le calme enfin revenu. Varlamov fait surgir une tempête en mode mineur au piano, il y mêle des accords puissants et des cascades de notes qui surgissent et s'écroulent comme des vagues. Dans la dernière section en tonalité majeure homonyme, nous entendons encore des allusions à la capacité de l'océan à brasser une tempête à tout moment.

La romance de Berlioz en six strophes de 1834, **Je crois en vous**, fut composée pour le journal *Le Protée* et présente une sorte de mélodie asymétrique représentative de tout ce que ses adeptes aimaient dans sa musique, et de tout ce que ses détracteurs détestaient. Quatre ans plus tard, au début de 1838, Berlioz décide de recycler cette mélodie à succès dans son opéra *Benvenuto Cellini*, à la fois dans l'ouverture et dans l'Arietta instrumentale (pour cor anglais) d'Arlequin sur la scène du Carnaval. Dans cette chanson, dont le texte est du poète Léon Guérin, l'amant s'adresse à sa bien-aimée pour lui répéter indéfiniment qu'elle n'a pas besoin de lui demander s'il croit au paradis ou à l'au-delà, aux arts qu'inspire l'amour, au tourment passé ou à la perspective d'une prospérité avenir : « Je crois en vous ». Le premier vers du refrain multipartite, « Je suis à vos genoux », est accompagné par des accords emphatiques contrastés, distincts de la douceur lyrique entendue ailleurs, à la fois pour souligner l'ardeur de son amour, et peut-être aussi pour évoquer la souffrance passée.

Le texte de la chanson d'amour lyrique d'Alyabyev, **Ya vizhu obraz tvoy**, est une paraphrase du fameux poème de Goethe *Nähe des Geliebten*, dans lequel le chanteur voit la bien-aimée dans toute chose belle, du souffle de l'aube à la moindre goutte d'eau. Comme la passion que Goethe rend si mémorable dans son

poème, Alyabyev mélange des nuances de lumière et d'obscurité dans sa structure mélodieuse. Nous concluons notre brève évocation de la Russie par une œuvre d'Alexander Dargomizhsky, figure majeure de l'opéra russe entre Glinka et l'avènement de Tchaïkovski et du groupe des Cinq, qui dit un jour : « S'il n'y avait pas eu de femmes dans le monde, je n'aurais jamais été compositeur. Elles m'ont inspiré tout au long de ma vie », et il a écrit diverses romances pour ses admiratrices ; plus tard dans sa vie il allait aussi créer des ballades vives et puissantes ainsi que des chansons comiques. Dans certaines de ses romances il s'est essayé à l'imitation des structures mélodiques de la musique folklorique et des intonations du discours russe ; dans sa **Svad'ba. Fantaziya**, le poète a la vision d'un mariage sauvage dans une forêt orageuse, sans cérémonie, sans parents, tonnerre et éclairs faisant rage toute la nuit (une tempête de passions), et même les bosquets de chênes ivres participaient à la fête. Réveillée par le matin, la Nature sourit aux nouveaux mariés. Dans une longue chanson colorée, nous revenons à plusieurs reprises à la musique du premier passage chanté, et nous terminons avec une sensation de bonheur qui s'enfuit rapidement..

Carl Loewe était le plus jeune des douze enfants nés d'un père instituteur et chantre ; doté d'une belle voix de ténor, il fit une belle carrière comme directeur musical de la ville prussienne de Stettin (aujourd'hui Szczecin en Pologne). Le poète de son série *Frauenliebe* était un personnage fascinant, un aristocrate français nommé Louis Charles Adélaïde de Chamisso de Boncourt, ou Adelbert von Chamisso (1781-1838) dont la famille avait fui la Révolution française lorsque Chamisso avait neuf ans. Disciple de Madame de Staël, il fut le créateur de Peter Schlemihl (l'homme qui vendit son ombre), un botaniste qui navigua sur le Pacifique et sur la mer de Béring, et un poète dont le cycle *Woman's Love and Life* conduisit d'abord Loewe puis Schumann à composer de la musique sur ces textes. Nous entendons quatre

des neuf chansons du cycle de Loewe à propos d'une jeune femme dont l'amour pour un jeune homme – Chamisso laisse entendre que celui-ci est de naissance plus élevée – est réciproque. Au travers de sa voix nous entendons évoquer les premiers échos de l'amour, le miracle inespéré de l'amour partagé, le mariage, la grossesse, l'accouchement, la mort du bien aimé, et le mariage de leur fille. La première chanson joliment expressive, **Seit ich ihn gesehen**, est particulièrement remarquable par le décalage harmonique progressif quand le personnage évoque la sensation de « rêve éveillé » chaque fois qu'elle voit son visage ; on retrouve le même mouvement quand elle souhaite se retirer dans sa petite chambre et pleurer – un symbole d'intériorité les deux fois. Un décalage similaire se produit dans la troisième chanson, **Ich kann's nicht fassen, nicht glauben**, quand elle répète doucement ses mots à lui « je suis à vous pour toujours » avec un effet magique similaire. La plus longue chanson du cycle de Loewe est la cinquième, **Helft mir, ihr Schwestern!**, lorsque ses sœurs l'aident à s'habiller pour son mariage ; dans la longue et gracieuse introduction au piano, nous entendons l'enchantement qui croît, l'ample balancement et le flottement d'une robe de mariée, et d'aimables accents dansants.

Nous terminons avec deux des quatre *Fabellieder* de l'Op. 64, en commençant par **Der verliebte Maikäfer**, une charmante « ballade animale » dans laquelle un hanneton amoureux veut donner la sérénade à une mouche qui vit dans une tulipe rouge, mais elle calme ses ardeurs avec de l'eau froide. Loewe obtient du piano des vrombissements, des bonds, des bourdonnements et des envols avec un plaisir évident. Nous terminons avec **Der Kuckuck und die Nachtigall**, familier à beaucoup dans la musique de Gustav Mahler mais pas dans celle de Loewe. Dans le folklore animal qui met si souvent en scène des êtres humains maladroits, nous entendons le récit d'un concours de musique jugé par... une bourrique. Loewe passe un bon moment en mettant en compétition les trilles et les gazouillis du

rossignol et du coucou, tandis que l'âne sentencieux fait l'éloge du coucou pour « un bon choral » et parce qu'il reste bien en rythme.

© Susan Youens 2018

Traduction : Joël Surleau

Soraya Mafi



DEKADEN

Die Lieder eines Jahrhunderts

Prof. Susan Youens

Es wäre falsch anzunehmen, dass in der Welt des Liedes zwischen dem Tod Franz Schuberts 1828 und Robert Schumanns Liederjahr 1840 nichts passiert sei. Im Gegenteil, Rezensionen und Verlagsankündigungen kann man entnehmen, dass in der Dekade von 1830 bis 1840 zahlreiche Lieder entstanden, die eine große Stilvielfalt aufweisen, von der kunstvoll „einfachen“ Nachahmung des Volksliedes bis hin zu ausgedehnten Werken mit stürmischen Begleitungen. In dieser Folge unserer Aufnahmereihe werden Werke von neun tonangebenden Liedkomponisten jener Dekade aus Deutschland, Russland und Frankreich vorgestellt.

Diese Komponisten waren in spannungsreichen Zeiten tätig (gibt es allerdings Zeiten, die *nicht* spannungsreich sind?). In der Julirevolution von 1830 wurde der konservative französische Bourbonen-König Karl X. gestürzt und durch den etwas liberaleren Louis-Philippe von Orléans, der sogenannte Bürgerkönig, ersetzt. Im selben Jahr siegte Griechenland schließlich im Unabhängigkeitskrieg gegen das Osmanische Reich. 1831 marschierten österreichische Truppen in Italien ein, um dort revolutionäre Bestrebungen zu unterdrücken, während polnische Soldaten im November 1830 in Warschau im sogenannten Kadettenaufstand gegen die russische Herrschaft aufbegehrten. Als Chopin im September 1831 auf der Reise von Wien nach Paris hörte, dass der russische Zar Nikolaus I. die polnische Erhebung niedergeschlagen hatte, schrieb er in sein Tagebuch: „Oh Gott! ... Du bist da, und doch nimmst du keine Rache.“ Heinrich Heine, von der Revolution angeregt und der Zensur in Deutschland überdrüssig, siedelte im selben Jahr nach Paris über. Einer seiner ersten Aufträge als Journalist war eine Kritik des Pariser Salons

von 1831, in dem unter anderem Eugène Delacroix' *Die Freiheit führt das Volk*, ein Banner der französischen Romantik in der Kunst, ausgestellt war. In Großbritannien wurde 1834 die Sklaverei abgeschafft und auch in anderen europäischen Ländern erstarkte die Opposition gegen die Sklaverei. Königin Viktoria bestieg 1837 den Thron. Goethe starb 1832 und Brahms wurde 1833 geboren – die Geburt eines Genies folgte auf den Tod eines anderen Genies. Die Lyrik Victor Hugos in *Les feuilles d'automne*, *Chants du crépuscule*, *Les voix intérieures* und *Les rayons et les ombres* brachte die Romantik in der französischen Literatur weiter, und Alexander Puschkin stellte 1832 seinen großartigen Versroman *Eugen Onegin* fertig. Charles Darwin begab sich im Dezember 1831 auf seine fünfjährige Reise auf der HMS Beagle – seine Forschungen während dieser Reise und auch später sollten die Entstehung der Arten beschreiben. Die Musik befand sich in dieser Dekade ebenfalls in Bewegung und Evolution.

Es war einst die (frauenfeindliche und falsche) Schulmeinung, dass die Musik von Fanny Hensel eine schwache Imitation der Musik ihres berühmten Bruders, Felix Mendelssohn, sei. Niemand, der heutzutage die Musik der Geschwister näher untersucht, würde diesen Ansatz unterstützen, auch wenn die beiden Musik und Meinungen teilten. Im Gegensatz zu Felix bringt Fanny Chromatik gleich zu Beginn eines Stücks; im Gegensatz zu Felix verwendet Fanny gerne unkonventionelle Schlusskadenzen; ihre besondere Vorliebe für Höhepunkte mit verminderten Septimen findet sich bei Felix nicht; ihre harmonische Sprache ist deutlich radikaler und ich wage zu behaupten, dass sie einen besseren Geschmack für Lyrik hatte als ihr Bruder. Jetzt, da immer mehr ihrer gut 200 Lieder endlich veröffentlicht werden, haben wir alle Gelegenheit, sie besser kennenzulernen.

Das Gedicht in altklassischen alkäischen Strophen des tragisch früh verstorbenen Ludwig Höltz, **Die Mainacht**, übte eine geradezu magnetische Anziehungskraft auf viele Komponisten das gesamte

Jahrhundert über aus. Vielen ist heute die berühmte Vertonung von Brahms bekannt, doch bildet Fannys strophische Fassung eine vorzügliche Konkurrenz – die sehnsüchtige Geste zu Beginn wird durch Handüberkreuzen in der Einleitung dargestellt und in der Mitte der Strophe erklingt eine chromatische Finsternis. Die emotionalen Höhen und Tiefen werden durch die großen aufwärts gerichteten Sprünge und das abwärts gerichtete Melisma der Singstimme dargestellt, die beim Höhepunkt jeder Strophe eine große Flügelspanne demonstriert (ein Markenzeichen ihrer Lieder). Fanny kannte den großen Ironiker und Dichter Heinrich Heine persönlich, mochte ihn aber nicht besonders – „Heine ist hier und gefällt mir gar nicht; er ziert sich ... Wenn man ihn auch zehnmahl verachten möchte, so zwingt er einen doch zum elftenmal zu bekennen, er sei ein Dichter, ein Dichter! Wie klingen ihm die Worte, wie spricht ihn die Natur an, wie sie es nur den Dichter tut.“ – und ihre Vertonungen seiner weniger funkelnden Gedichte demonstrieren nicht nur ihr dichterisches Verständnis, sondern auch ihre kompositorischen Absichten.

Warum sind denn die Rosen so blass? besteht fast ausschließlich aus Fragen, die mit dem Wort „Warum?“ beginnen – die dunkle, akzentuierte zweite Silbe erklingt fast immer auf den ersten Taktschlag – und endet mit der entscheidenden Frage, „Warum verliebest du mich?“, wo Fanny sich kurz in eine Tonart, eine erhöhte Harmonie, nach der anderen begibt und nach einer Antwort sucht, die nicht zu finden ist. Dass sie nicht in der Tonika beginnt und dass das Klaviernachspiel die letzten Worte „verliebest du mich, verliebest du mich“ ohne Worte wiederholt, bevor es sich im Nichts auflöst, ist jeweils für ihren Stil charakteristisch, der zwar subtil und doch äußerst ausdrucksstark ist. Wir beenden unsere kleine Auswahl an Fanny-Hensel-Liedern mit einer Goethe-Vertonung. Das **Wanderlied**, in dem Entzücken angesichts der Natur, befreite Gedanken und fröhliches Singen thematisiert werden, ist von Fanny in heiterer und energischer Weise behandelt. Ein besonders belebendes Element dieses Liedes aus dem ersten Opus, welches unter ihrem eigenen Namen veröffentlicht wurde, ist die unaufhörliche Chromatik: weit weg von

diatonischer Bequemlichkeit, schließt sie sich Goethes Optimismus an und zieht mit farbenfroher und intensiver Musik in die weite Welt.

Franz Lachner repräsentiert eine der „Lücken“ im Liedschaffen der 1830er Jahre. Lachner stammte aus Bayern und zog 1823 nach Wien, wo er bis 1834 bleiben sollte. Er war mit Schubert befreundet; 1881, über 50 Jahre nach Schuberts Tod, schrieb Lachner: „Wir beide, Schubert und ich, teilten uns unsere Arbeiten im Entwurf mit ... Rasch flohen die Stunden, Tage und Monde im heitersten Verkehr und neidlosem Streben, wechselseitigem Gedankenaustausche und täglicher Mitteilung dessen, was die Gunst der Muse jedem von uns beiden eingegeben“. Schubert komponierte nur sechs Heine-Lieder, doch Lachner schrieb 30 allein im Jahr 1831, interessanterweise nach Schuberts Tod, so etwa die Lieder seines Zyklus *Sängerfahrt*. Wenn er Gedichte auswählte, die sein Freund vor ihm bereits vertont hatte, war er offensichtlich sehr darum bemüht, etwas anderes zu komponieren, in seinem eigenen Stil. So hatte sein großer Zeitgenosse zum Beispiel **Das Fischermädchen** als Barcarole-Serenade vertont, in der der lyrische Verehrer als weniger genial enthüllt wird, als er sich selbst einschätzt. Lachner hingegen – der im Gegensatz zu dem unendlich subtilen und scharfsinnigen Schubert eher dazu tendierte, Heine wörtlich zu nehmen – rahmt einen düsteren inneren Abschnitt zum „wilden Meer“ mit einem warmherzigen werbenden Lied ein. Bei der letzten Zeile („in seiner Tiefe ruht“) mit dem aufschwingenden Arpeggio wird es deutlich, dass Lachner, auch wenn er sich um andere Musik bemühte, die Version Schuberts nicht aus dem Sinn ging.

Heine glaubte an die tödliche Macht von Mythen und Legenden und mit dem Mythos des Echos in der **Bergstimme** vereinigt er mehrere germanische Waldfiguren miteinander – Reiter, Jäger und Ritter.

Diesem Ritter stehen zwei Wege offen – Eros oder Tod – und die Bergstimme wählt das „dunkle Grab“. Alle drei Strophen Lachners folgen demselben Schema: Jagdhörner (hell in den ersten beiden Strophen, dunkel in der dritten Strophe) in der jeweils ersten Zeile, gefolgt von melancholischen Melodien in der jeweils zweiten Zeile und dann etwas Lyrik in den nächsten beiden Zeilen. Unheilvolle Akkorde kündigen die orakelhafte Bergstimme an; die düsteren Wiederholungen entsprechend dem Mythos enden wiederum mit den Wald- bzw. Jagdhörnern.

Schuberts Vertonung von Heines Gedicht „Ich stand in dunkeln Träumen“, bzw. „Ihr Bildnis“, ist unvergänglich; Lachners Version von **Ihr Bildnis** ist weniger unheimlich-kraftvoll als das Werk seines Freundes, jedoch offenbart sich hier Lachners Beschäftigung mit psychologischen Extremen. Die Singstimme wiederholt die Worte „das geliebte Antlitz“ mit zunehmender Angst und flüstert „heimlich zu leben begann“ um das Geheimnisvolle zu steigern. In der zweiten Strophe verdoppelt die Singstimme den Bass, während die rechte Hand des Klaviers dazwischen „tickende“ Tonrepetitionen spielt, womit das Wort „wunderbar“ mit entsetzter Betonung hervorgehoben wird. In der Schlusszeile kommt die Realisation, „dass ich dich verloren hab“ mit dunkler Würde im Fortissimo, was in ein ausklingendes Ende hineinleitet. Dass Lachner von Schubert beeinflusst war, ist unverkennbar, jedoch hat er durchaus seine eigene Stimme.

Alle, die jemals in einer nördlichen Klimazone gelebt haben, wissen, welch ein Segen der Frühling ist, und wie wohltuend Wärme und Blumen dem Geiste sind; Dichter und Komponisten besingen seine Zauber seit Jahrtausenden. Unter den Komponisten des 19. Jahrhunderts war Felix Mendelssohn vielleicht der ergebenste Frühlingslied-Liebhaber (das Thema eignet sich besonders für seinen „leichten, phantastischen“ Stil), und zwei seiner besten Werke dieser Thematik liegen hier vor. Der Frühlingsbeginn

inspiriert ihn zu sprudelnder, schäumender Freude in dem **Frühlingslied** auf den Text seines Freundes Karl Klingemann, ein Dichter und Diplomat, der für das Königreich Hannover arbeitete und sowohl ein überdurchschnittlicher Laienkomponist als auch Laiendichter war. Möge der Frühling *immer* mit Mendelssohns unwiderstehlichen punktierten Fanfaren im Bass angekündigt werden.

In dem **Frühlingslied** aus op. 47 begegnen wir einem großen romantischen Poeten: Nikolaus Lenau, alias Nikolaus Franz Niembsch Edler von Strehlenau, der ein ruheloses, oft sehr unglückliches Leben führte und in einer Anstalt starb. Er ist berühmt für seine Auseinandersetzung mit dem Thema des Weltschmerzes, doch hier wird eher ein Winterschmerz von der pulsierenden, überschäumenden und äußerst freudigen frühlingshaften Liebe besiegt. Man freut sich, dass er zuweilen so glücklich sein konnte.

„Das Leben aber“, schrieb der große romantische Dichter Joseph von Eichendorff, „mit seinen bunten Bildern, verhält sich zum Dichter, wie ein unübersehbar weitläufiges Hieroglyphenbuch von einer unbekannten, lange untergegangenen Ursprache zum Leser.“ In seinen Gedichten wird die konkrete Welt zu einem transparenten Schleier, durch den mystische Bedeutungen schimmern, doch schrieb er auch sogenannte Rollenlieder, in denen lebhafte Charaktere sowohl archetypischer als auch individueller Art (Soldaten, Matrosen, Liebende etc.) auftreten. **Das Waldschloss** ist eine Vertonung von Eichendorffs Gedicht „Der Kühne“. In diesem strophischen Lied voller widerhallender Hornsignale und molltonartlicher Bedrohnis wagt sich ein Jäger auf selten betretenen Pfaden hinaus in die Höhe, wo die „schönen Waldfrauen“ wohnen, und ward nie mehr gesehen. In einem anderen Rollenlied, dem **Pagenlied**, sinniert das lyrische Ich, dass wenn es nur wärmer wäre, es mit seiner Mandoline „durch die überglänzte Au“ gehen könnte. Die Geliebte würde dann seine Musik hören und heimlich ihnen beiden „eine schöne Nacht“ wünschen – der Liebe, so sollte man meinen, doch ist dieses süße Geschöpf zu schüchtern, das so

auszudrücken. Mendelssohns Vertonung bildet das perfekte Paradoxon für dieses lyrische Ich – er komponiert ein leicht hüpfendes Lied in Moll.

Der polyglotte und kosmopolitische Komponist Giacomo Meyerbeer (geboren als Jakob Liebmann Beer) ist in erster Linie für seine Stilfusion des italienischen Belcanto mit dem deutschen Orchesterstil bekannt, womit der Grand opéra ihr Monumentalcharakter verliehen wurde, wie etwa in *Robert le diable*, *Les Huguenots*, *Le prophète* und *L'Africaine* zu beobachten ist. Doch komponierte er ebenfalls um die fünfzig Lieder, sowohl in deutscher als auch französischer Sprache, die größere Aufmerksamkeit verdient haben. Er arbeitete die strophische *Romance* des französischen Salons in kleine Dramen aus; der einflussreiche Musikkritiker François-Joseph Fétis stellte fest, dass derartige *Romances* „ein Produkt germanischen Genies seien ... denn nur hier finden sich diese Formen, diese Details, diese Anspielungen, die einen Gedanken vollenden und ihm den Eindruck einer Schöpfung verleihen“. Meyerbeer befand sich zu jener Zeit in Bestform: diese beiden Lieder entstanden direkt nach der Oper *Les Huguenots*, die 1836 uraufgeführt wurde.

Der glühende Romantiker Joseph Méry hatte an dem Textbuch der französischen Originalversion von Verdis Oper *Don Carlos* mitgewirkt, die in Paris im März 1867 uraufgeführt wurde. Méry arbeitete ebenfalls zusammen mit dem großen Schriftsteller Gérard de Nerval an Bearbeitungen der Werke Shakespeares und schrieb die Libretti zu drei Theaterwerken seines Freundes Jacques Offenbach. Mit **La fille de l'air** stellte er Meyerbeer ein spritziges Selbstporträt einer kleinen Elfe bereit, die die „süßen Lügen“ ihrer Träume der traurigen menschlichen Realität vorzieht. Der Komponist zeichnet dies mit entsprechend empfindlich-grazilen flatternden Klavierfigurationen hoch oben in der Sopranlage nach. **La folle de St.**

Joseph könnte unterschiedlicher kaum sein – es handelt sich hierbei um das Lamento einer urbildlichen verlassenen Magd am Rande des Grabes. Meyerbeer alterniert zwischen einem qualvollen Moll-Abschnitt (zu Beginn und am Ende mit neapolitanischen Harmonien eingefärbt) und einem kontrastierenden, geschäftigeren Abschnitt in der Durvariante.

Alexander Aljabjew wird oft als einer der Urväter des lyrischen russischen Lieds zu Beginn des 19. Jahrhunderts betrachtet – sein Oeuvre umfasst über 200 Titel. Sein Leben war bewegt: er kämpfte gegen Napoleon, wurde 1825 nach einem Abend, bei dem Alkohol geflossen und Karten gespielt worden war, wegen Mordes verhaftet, wurde von Zar Nikolaus I. bis 1831 ins Exil verbannt und verbrachte einige Jahre im Kaukasus, bevor er nach Moskau zurückkehrte. Sein berühmtestes Werk, *Die Nachtigall*, war zu Beginn seiner Inhaftierung entstanden und ein Lieblingslied Tschaikowskys (der es in seiner Kindheit kennenlernte); Liszt richtete es für Klavier ein. Gedichte über Musik und Gesang werden von Komponisten stets als Einladung verstanden und in **Čhto poyosh', krasa-devitsa** wird eine wunderschöne, nachtigallengleiche Sängerin angebetet, deren Triller und Rouladen den Herzschlag des lyrischen Ichs kurzzeitig aussetzen lassen. Bei den Worten „Alle heimischen Dinge sind uns näher und erfreuen unsere Herzen“ lässt sich der aufkeimende Nationalismus bereits in der russischen Musik feststellen. Das sogenannte Phänomen der *sektovost* – ein bestimmter Einsatz einer aufsteigenden Sexte – prägt das romantische russische Lied des frühen 19. Jahrhunderts: in diesem Lied klingt jenes charakteristische Intervall häufig, wobei die „Triller und Rouladen“ der Sängerin vielmehr dem Klavier jeweils zum Strophenende übertragen sind.

Ein weiterer „Urvater des russischen Kunstlieds“ war Alexander Egorowitsch Warlamow. Als Chorknabe am Sankt Petersburger Hof wurde er von Dmitri Bortnjanski unterrichtet; ab 1823 war er als Gesangslehrer

in Sankt Petersburg und von 1832 bis 1844 als Kapellmeister am Reichstheater in Moskau, ein führender Veranstaltungsort in der Entwicklung des lyrischen russischen Lieds, tätig. In **More** wird ein Sturm auf See mit windgepeitschten Wellen dargestellt, der schließlich nachlässt, so dass wieder Ruhe einkehren kann. Warlamow peitscht einen Mollsturm im Klavier auf, in dem pochende Akkorde und Kaskaden von wässrigen Figurationen, die auf- und absteigen, zum Einsatz kommen. Im letzten Abschnitt in der Durvariante lässt sich immer noch heraushören, dass sich auf See binnen kürzester Zeit ein Sturm zusammenbrauen kann.

Berlioz' sechsstrophige *Romance Je crois en vous* aus dem Jahr 1834 entstand für die Zeitschrift *Le Protée* und zeichnet sich durch die Art von asymmetrischer Melodie aus, die genau das repräsentiert, was seine Anhänger an seiner Musik liebten, und was seine Kritiker hassten. Vier Jahr später, zu Beginn des Jahres 1838, beschloss Berlioz, diese einnehmende Melodie in seiner Oper *Benvenuto Cellini* wiederzuverwenden: sie kommt sowohl in der Ouvertüre vor als auch in der instrumentalen Arietta Harlekins (für Englischhorn) in der Karneval-Szene. In dem Lied wendet sich das lyrische Ich (der Text stammt von Léon Guérin) an die Geliebte, um ihr immer wieder zu sagen, dass sie ihn nicht fragen müsse, ob er an den Himmel oder ein Leben nach dem Tod glaubt, oder an die Künste, die die Liebe inspiriert, oder an frühere Qualen oder an die Aussicht auf eine erfolgreiche Zukunft: „Ich glaube an Sie.“ Die erste Zeile des mehrteiligen Refrains, „Ich knie vor Ihnen“, wird von gegensätzlichen emphatischen Akkorden begleitet, die sich von der sonst spürbaren lyrischen Lieblichkeit absetzen – so wird einerseits die Leidenschaft unterstrichen und andererseits vielleicht auch auf ein Leiden in der Vergangenheit hingewiesen.

Aljabjew's lyrisches Liebeslied **Ya vizhu obraz tvoy** basiert auf Goethes berühmtem Gedicht *Nähe des Geliebten*, in dem sich das (weibliche) lyrische Ich nach dem Geliebten sehnt. Goethe drückt die

Leidenschaft unvergesslich aus und Aljabjew verbindet entsprechend das Helle und das Dunkle in seiner melodiosen Kreation. Wir schließen unseren kurzen Abstecher nach Russland mit einem Werk von Alexander Dargomyschski, der führende russische Opernkomponist zwischen Glinka und dem Erscheinen Tschaikowskys und dem Mächtigen Häuflein, der einmal sagte: „Wenn es keine Frauen in der Welt gegeben hätte, wäre ich nie Komponist geworden. Sie haben mich mein ganzes Leben hindurch inspiriert.“ Er schrieb eine Reihe von Romanzen für seine Verehrerinnen; später komponierte er zudem anschauliche und lebhaft Balladen und komische Lieder. In einigen seiner Romanzen experimentierte er mit Imitationen charakteristischer Melodienmuster der Volksmusik und der russischen Satzmelodie. In seinem Werk **Svad'ba. Fantaziya** beschreibt der Dichter eine wilde Hochzeit in einem stürmischen Wald, ohne Zeremonie, ohne Verwandte; es donnert und blitzt die ganze Nacht lang (ein Sturm der Leidenschaft) und selbst der Wald und die Eichenhaine sind betrunken. Das Brautpaar wird vom Morgen geweckt und die Natur lächelt den Frischvermählten zu. In dem langen, farbenreichen Lied kehren wir mehrfach zu der Musik der ersten Textpassage zurück, und wir enden mit schnell fließender Glückseligkeit.

Carl Loewe war das jüngste von zwölf Kindern eines Kantors; er besaß eine wunderschöne Tenorstimme und hatte später eine gute Stelle als städtischer Musikdirektor in Stettin. Der Dichter seines Liederkreises *Frauenliebe* war ein faszinierender Geist: ein französischer Aristokrat namens Louis Charles Adélaïde de Chamisso de Boncourt (1781-1838), dessen Familie der Französischen Revolution entflohen war, als er neun Jahre alt war, und der sich später Adelbert von Chamisso nannte. Er war einer der Anhänger von Madame de Staël, der Urheber von Peter Schlemihl (der Mann, der seinen Schatten verkaufte), ein Naturforscher, der den Pazifik und das Bering-Meer bereiste, und ein Dichter, dessen Zyklus *Frauen-Liebe und Leben* zunächst Loewe und dann Schumann zu Vertonungen inspirierte. Hier liegen vier der insgesamt neun Lieder aus Loewes Zyklus vor, in denen die Liebe einer jungen Frau zu einem jungen Mann

- Chamisso deutet an, dass er von hoher Geburt ist – erwidert wird. Von ihr hören wir von dem ersten Aufflammen der Liebe, dem Wunder der erwiderten Liebe, der Hochzeit, Schwangerschaft, Geburt, seinem Tod und der Hochzeit ihrer Tochter. Das anmutig expressive erste Lied, **Seit ich ihn gesehen**, ist aufgrund der erweichenden Harmoniewechsel „im wachen Traume“ des lyrischen Ichs, wenn es sein Antlitz sieht, besonders beachtenswert; die Geste wird wiederholt, wenn sie sich in ihre Kammer zurückziehen möchte, um zu weinen – jeweils ein Symbol der Innerlichkeit. Ein ähnlicher Harmoniewechsel findet im dritten Lied statt, **Ich kann's nicht fassen, nicht glauben**, wenn sie seine Worte „Ich bin auf ewig dein“ leise wiederholt und die Wirkung ähnlich zauberhaft ist. Das längste Lied in Loewes Zyklus ist das fünfte, **Helft mir, ihr Schwestern!**, wo ihre Schwestern ihr in das Brautkleid helfen. In der langen, anmutigen Klaviereinleitung hören wir ihre zunehmende Verzückung, das Rascheln eines Brautkleids und leicht tänzerische Melodien.

Wir schließen mit zwei Nummern aus den vier *Fabelledern* op. 64. **Der verliebte Maikäfer** ist eine reizende „Tierballade“, in der ein liebestoller Maikäfer der Fliege, die in einer roten Tulpe lebt, ein Ständchen bringen will. Doch sie gießt kaltes Wasser über seine Inbrunst. Loewe lässt das Klavier summen und schwirren und hüpfen und fliegen, dass es eine Freude ist. Zum Schluss erklingt **Der Kuckuck und die Nachtigall**, das vielen in der Fassung von Gustav Mahler bekannt ist, aber nicht unbedingt in der von Loewe. In der Tier-Folklore, in der so oft stümperhafte Menschen karikiert werden, hören wir die Geschichte eines Gesangswettbewerbs, bei dem der Schiedsrichter ein Esel ist. Loewe amüsiert sich mit der trillernden, zwitschernden Nachtigall und dem Kuckuck, die gegeneinander antreten, und mit dem schulmeisterhaften Esel, der den Kuckuck lobt, dass er „schön Choral“ singt und „den Takt fein innen“ hält.



John Mark Ainsley

1 Die Mainacht

Wann der silberne Mond durch die Gesträuche blinkt,
Und sein schlummerndes Licht über den Rasen streut,
Und die Nachtigall flötet,
Wandl' ich traurig von Busch zu Busch.

Selig preis' ich dich dann, flötende Nachtigall,
Weil dein Weibchen mit dir wohnt in einem Nest,
Ihrem singenden Gatten
Tausend trauliche Küsse gibt.

Überhüllet von Laub, girret ein Taubenpaar
Sein Entzücken mir vor; aber ich wende mich,
Suche dunklere Schatten,
Und die einsame Träne rinnt.

(Ludwig Höfly)

1 May Night

When the silver moon shines through the shrubs,
Scattering its drowsy light over the grass,
And the nightingale warbles,
I wander sadly from bush to bush.

Blissfully I cherish you then, warbling nightingale,
Since your little wife lives with you in a nest
And bestows a thousand fond kisses
On her singing spouse.

Hidden by foliage, a pair of doves coo out
Their ecstasy to me; but I turn away,
Seeking deeper shade,
And a lone tear flows.

(translation: Richard Wigmore)

2 Warum sind denn die Rosen so blass

Warum sind denn die Rosen so blass?

O sprich mein Lieb warum?

Warum sind denn im grünen Gras

Die blauen Veilchen so stumm?

Warum singt denn mit so kläglichem Laut,

Die Lerche in der Luft?

Warum steigt denn aus dem Balsamkraut

Verwelkter Blüten Duft?

Warum scheint denn die Sonn' auf die Au,

So kalt und verdrießlich herab?

Warum ist denn die Erde so grau,

Und öde wie ein Grab?

Warum bin ich selbst so krank und so trüb?

Mein liebes Liebchen sprich,

O sprich mein herzallerliebstes Lieb,

Warum verließest du mich?

(Heinrich Heine)

2 Why are the roses so pale?

Why are the roses so pale?

Tell me, my love, why?

Why in the green grass

Are the blue violets so silent?

Why does the lark in the sky

Sing with such a pitiful voice?

Why from the balsam plant

Does there rise the scent of faded blossom?

Why does the sun shine so coldly and glumly

On the meadow?

Why is the earth so grey,

And as desolate as the grave?

Why am I myself so sick and gloomy?

My dearest love, speak.

O speak, my heart's beloved,

Why did you leave me?

(translation: Richard Wilmore)

3 Wanderlied

Von den Bergen zu den Hügeln,
Niederab das Tal entlang,
Da erklingt es wie von Flügeln,
Da bewegt sich's wie Gesang;
Und dem unbedingten Triebe
Folget Freude, folget Rat,
Und dein Streben, sei's in Liebel
Und dein Leben sei die Tat.

Bleibe nicht am Boden heften,
Frisch gewagt und frisch hinaus!
Kopf und Arm mit heitern Kräften,
Überall sind wir zu Haus;
Wo wir uns der Sonne freuen,
Sind wir jede Sorge los,
Dass wir uns in ihr zerstreuen,
Darum ist die Welt so groß.

(Johann Wolfgang von Goethe)

3 Wanderer's Song

From the mountains to the hills,
Down along the valley,
There is music as if on wings,
There is stirring, as if in song.
Joy and counsel follow
These unfettered impulses.
Let your striving be guided by love,
Let your life be the deed!

Do not remain fixed to the ground.
Be bold, go eagerly forth;
Holding head and arms with cheerful strength,
We are everywhere at home.
Wherever we rejoice in the sun
We are free of care.
The reason the world is so great
Is that we might lose ourselves in it.

(translation: Richard Wigmore)

4 Das Fischermädchen

Du schönes Fischermädchen,
Treibe den Kahn ans Land;
Komm zu mir und setze dich nieder,
Wir kosen Hand in Hand.
Leg an mein Herz dein Köpfchen,
Und fürchte dich nicht zu sehr;
Vertraust du dich doch sorglos
Täglich dem wilden Meer.
Mein Herz gleicht ganz dem Meere,
Hat Sturm und Ebb' und Flut,
Und manche schöne Perle
In seiner Tiefe ruht.

(Heinrich Heine)

4 The fisher maiden

Lovely fisher maiden,
Guide your boat to the shore;
Come and sit beside me
And hand in hand we shall talk of love.
Lay your little head on my heart
And don't be too afraid;
For each day you trust yourself
Without fear to the turbulent sea.
My heart is just like the sea,
It has its storms, its ebbs and its flows;
And many a lovely pearl
Rests in its depths.

(translation: Richard Wigmore)

5 Die Bergstimme

Ein Reiter durch das Bergtal zieht,

Im traurig stillen Trab:

„Ahl zieh' ich jetzt wohl in Liebchens Arm,

Oder zieh' ich ins dunkle Grab?“

Die Bergstimm' Antwort gab:

„Ins dunkle Grab!“

Und weiter reitet der Reitersmann,

Und seufzet schwer dazu:

„So zieh' ich denn hin ins Grab so früh –

Wohlan, im Grab ist Ruh!“

Die Stimme sprach dazu:

„Im Grab ist Ruh!“

Dem Reitersmann eine Träne rollt

Von der Wange bleich und kummervoll:

„Und ist nur im Grabe die Ruhe für mich –

So ist mir im Grabe wohl.“

Die Stimme erwidert hohl:

„Im Grabe wohl!“

(Heinrich Heine)

5 The voice of the mountains

A horseman rides through the mountain valley

At a sad, silent trot:

“Ahl do I ride into my beloved's arms,

Or into the dark grave?“

The mountain's voice replied:

“Into the dark grave!“

And onwards still the horseman rides,

Panting all the while:

“If I go to the grave so soon –

So be it, in the grave is peace!“

To which the voice replied:

“In the grave is peace!“

A tear rolls down the horseman's cheek,

Pale and weebegone:

“If peace can be found but in the grave –

I shall be happy in the grave.“

With a hollow sound the voice replied:

“Happy in the grave!“

(translation: Richard Stokes)

6 Ihr Bildnis

Ich stand in dunkeln Träumen
Und starrte ihr Bildnis an,
Und das geliebte Antlitz
Heimlich zu leben begann.

Um ihre Lippen zog sich
Ein Lächeln wunderbar,
Und wie von Wehmutstränen
Erglänzte ihr Augenpaar.

Auch meine Tränen flossen
Mir von den Wangen herab –
Und ach, ich kann es nicht glauben,
Dass ich dich verloren hab'!
(Heinrich Heine)

6 Her portrait

I stood in dark dreams,
Gazing at her portrait,
And that beloved face
Mysteriously began to come alive.

Around her lips there played
A wondrous smile;
And her eyes glistened
As though with melancholy tears.

My tears, too flowed
Down my cheeks.
And ah, I cannot believe
That I have lost you!
(translation: Richard Wigmore)

7 Frühlingslied

Es brechen im schallenden Reigen
Die Frühlingsstimmen los,
Sie können's nicht länger verschweigen,
Die Wonne ist gar zu groß!
Wohin, sie ahnen es selber kaum,
Es rührt sie ein alter, ein süßer Traum!

Die Knospen schwellen und glühen
Und drängen sich an das Licht,
Und warten in sehndem Blühen,
Dass liebende Hand sie bricht.
Wohin, sie ahnen es selber kaum,
Es rührt sie ein alter, ein süßer Traum!

Und Frühlingsgeister, sie steigen
Hinab in der Menschen Brust,
Und regen da drinnen den Reigen
Der ew'gen Jugendlust.
Wohin, wir ahnen es selber kaum,
Es rührt uns ein alter, ein süßer Traum!

(Karl Klingemann)

7 Spring Song

In echoing roundelays
Voices of spring break out.
They can no longer keep silent,
Their bliss is just too great!
An old, sweet dream stirs them,
Where to, they barely sense!

The buds are swelling and glowing,
And pressing towards the light,
Awaiting in their yearning fullness
A loving hand to pick them.
An old, sweet dream stirs them
Where to, they barely sense!

And spirits of spring sink down
Into men's hearts,
And within them inspire the roundelay
Of eternal youthful joy.
An old, sweet dream stirs us
Where to, we barely sense!

(translation: Richard Wigmore)

8. Frühlingslied

Durch den Wald, den dunkeln, geht
Holde Frühlingsmorgenstunde,
Durch den Wald vom Himmel weht
Eine leise Liebeskunde.

Selig lauscht der grüne Baum,
Und er taucht mit allen Zweigen
In den schönen Frühlingstraum,
In den vollen Lebensreigen.

Blüht ein Blümlein irgendwo,
Wird's vom hellen Tau getränkt,
Das Versteckte zittert froh,
Dass der Himmel sein gedenket.

In geheimer Laubesnacht
Wird des Vogels Herz getroffen
Von der Liebe Zaubermacht,
Und er singt ein süßes Hoffen.

8. Spring Song

Through the dark wood
Goes the sweet spring morning hour,
Through the wood, from the heavens,
Wafts a soft message of love.

The green tree eavesdrops blissfully
And dips all its branches
Into the beautiful spring dream,
Into the full round dance of life.

A little flower blooms somewhere,
Watered by the sparkling dew,
Hidden, it quivers, happy
That the sky has remembered it.

In the secret leafy night
The bird's heart is moved
By the magic power of love,
And he sings of his sweet hopes.

All' das frohe Lenzgeschick
Nicht ein Wort des Himmels kündet,
Nur ein stummer, warmer Blick
Hat die Seligkeit entzündet;

Also in den Winterharm,
Der die Seele hielt bezwungen,
Ist dein Blick mir, still und warm,
Frühlingsmächtig eingedrungen.
(Nikolau Lenau)

9 Das Waldschloss

Wo noch kein Wanderer gegangen,
Hoch über Jäger und Ross
Die Felsen im Abendrot hängen
Als wie ein Wolkenschloss.

Dort zwischen den Zinnen und Spitzen
Von wilden Nelken umblüht
Die schönen Waldfrauen sitzen
Und singen im Wind ihr Lied.

No word from heaven
Proclaims all this joyful spring activity.
Only heaven's silent, warming gaze
Has kindled this happiness.

Thus in winter's grimness,
Which held my soul captive,
Your gaze, silent and warm,
Penetrated me with the power of spring.
(translation: Richard Wigmore)

9 Castle in the Forest

Where no traveller has yet set foot,
High above hunter and steed,
The rocks hang, red with the evening glow,
As if they were a castle of clouds.

There, between pinnacles and peaks,
Surrounded by wild carnations in flower,
Sit the fair forest maidens,
Singing their song in the wind.

Der Jäger schaut nach dem Schlosse;
„Die droben, das ist mein Lieb.“
Er sprang von dem schäumenden Rosse –
Weiß keiner, wo er blieb.
(Josef Karl Benedikt von Eichendorff)

10 Pagenlied

Wenn die Sonne lieblich schiene
Wie in Welschland lau und blau,
Ging' ich mit der Mandoline
Durch die überglänzte Au'.

In der Nacht das Liebchen lauschte
An dem Fenster süß verwacht;
Wünschte mir und ihr, uns beiden,
Heimlich eine schöne Nacht.

Wenn die Sonne lieblich schiene
Wie in Welschland lau und blau,
Ging' ich mit der Mandoline
Durch die überglänzte Au'.

(Josef Karl Benedikt von Eichendorff)

The hunter looks up at the castle.
“The maiden high above, she is my love!”
He jumped from his foaming steed,
And no one knows what happened to him.
(translation: Richard Wigmore)

10 Page's Song

If the sun shone delightfully,
As in Italy, mild and blue,
I would go with my mandoline
Through the radiant meadows.

In the night my sweetheart would listen
At her window, sweetly awake,
Secretly wishing both of us, me and her,
A beautiful night.

If the sun shone delightfully,
As in Italy, mild and blue,
I would go with my mandoline
Through the radiant meadows.

(translation: Richard Wigmore)

11 La fille de l'air

Ma vie est faite de songes,
inconnus dans vos cités,
j'aime mieux leurs doux mensonges
que vos tristes vérités.
Par mes ailes soutenue
je n'habite que la nue,
la terre m'est peu connue,
un Dieu garde mon sommeil.
Toujours seraine et contente
je m'endors sous une tente,
qui se déploie éclatante
comme un trône de vermeil.

Souvent d'une aile timide
je m'abats sur les roseaux,
tout près d'une grotte humide,
où dorment des fraîches eaux.
Le doux bruit de la fontaine
à mon oreille incertaine
couvre la clameur lointaine,
de vos palais soucieux,

11 The girl of the air

My life is made of dreams,
Unknown in your cities,
I prefer their sweet lies
To your sad truths.
Borne aloft on my wings
I only inhabit clouds -
Earth is little known to me,
A god watches over me in my sleep.
Always serene and happy,
I fall asleep beneath a canopy,
Spread out in dazzling beauty
Like a vermillion throne.

Often, on timid wings,
I alight on reeds,
Close by a wet grotto
Where fresh waters lie.
The sweet sound of the fountain,
Breaking on my uncertain ear,
Drowns the distant clamour
Of your care-worn palaces,

et par mes lèvres rasées
votre campagne embrasée
boit la divine rosée
que je lui porte des cieux.
(François Joseph Pierre André Méry)

12 La folle de St Joseph

Mes pleurs, mouillez cette pierre,
coulez, coulez, il viendra,
et peut-être il se dira:
elle était là!
Ahi mes pleurs, lavez la poussière,
ahi coulez sur la pierre,
la pierre qu'il foulera,
coulez! coulez!

Fleurs, tombez de ma couronne,
tombez et sur le gazon,
tracez le mot de pardon
avec son nom, avec son nom.
Du cruel, cruel qui m'abandonne,

And brushed by my lips,
Your blazing countryside
Drinks the divine dew
That I bring from heaven.
(translation: Richard Stokes)

12 The mad woman of St Joseph

Wet this stone, O my tears,
Flow, flow, he will come,
And perhaps he will say to himself:
She was there!
Wash the dust, O my tears,
Flow upon the stone,
The stone on which he will tread,
Flow! Flow!

Fall from my crown, O flowers,
Fall, and on this grass
Trace the word of pardon
With his name, with his name.
O flowers from my crown,

partez fleurs de ma couronne,
vous serez mon dernier don,
tombez! tombez!

Sur ce tertre solitaire
il verra planter la croix;
moi dans la maison de bois
froide et sans voix.
Si son pied foule ma terre
je frémirai, je l'espère,
mais pour la dernière fois!
je frémirai! je frémirai!
(Astolphe, marquis de Custine)

13 Chto poyosh', krasa-devitsa

Chto poyosh', krasa-devitsa,
Pesn' Italii zlatoy?
Ocharuy menya, pevitsa,
Pesney rodiny svyatoy!
Vse rodnoye serdtsu blizhe,
Serdtsu chuvstvuyet zhivey;

Leave the cruel man who abandons me,
You shall be my last gift,
Fall! Fall!

On this solitary mound
He will see the cross being erected;
I shall be in my wooden box,
Cold and without a voice.
If his feet tread on my earth,
I shall tremble, I hope,
But for the last time!
I shall tremble! I shall tremble!
(translation: Richard Stokes)

13 Why are you singing, O beautiful damsel

Why are you singing, O beautiful damsel,
A song of golden Italy?
Charm me, O singer,
With a song of the Holy Motherland!
All native things are closer
And more pleasing to our hearts.



Lorna Anderson
(photo: Hyperion Records)



Alexey Gusev

Nu propoy zhe, nu nachni zhe:

"Solovey moy, solovey!"

Tishe, lira, smolkni, liral

Vot pevitsa nachala

I so zvukami klavira

Golos angel'skiy slila.

Ya sizhu uyeদিনেনno,

Vzor pokoitsya na ney:

Bespodobno, nesravnennol

Solovey moy, solovey!

Vot rulada za ruladoy,

Trel' za trel'yu potekli

I, kak ognennoyu lavoy,

Serdtshe, grud' moyu prozhgli,

Zamirayu postepenno...

Slyozy l'yutsya iz ochey...

Bespodobno, nesravnennol

Solovey moy, solovey!

(Vasily Vasilievich Domontovich)

Come on, start singing the song:

"Nightingale, my Nightingale!"

Hush, O lyre, silent, O lyre!

The singer began her song,

And she merged her angelic voice

With sounds of clavichord.

I am sitting alone,

My gaze is resting on her:

It is wonderful, incomparable!

Nightingale, my nightingale!

Here's one roulade after another,

A trill follows the trill

And, like a fiery lava,

They burn my heart, my chest,

They make my heart skip a beat,

Tears pour from my eyes;

It is wonderful, incomparable!

Nightingale, my nightingale!

(translation: Dmitri Smirnov-Sadovsky)

14 More

Veter more vzbushival,
V more khodit
Penny val,
V dikiy breg
Bystryi beg
Napravlyayet...

Dobezhal,
Prostonal,
Razdrobilsya
I upal...
Ischezayet,
Ischezayet.

Snova
Chernaya volna,
I svirepa,
I strashna,
Vdrug vstayot,
Bryzgi b'got
I nesyotsya...
Gul glukhoy,
Adskiy voy,
V temnykh bezdnakh

14 The Sea

The wind whipped up the sea,
The foamy waves
Crossed the space
And directed
Their way
To the wild shore,

They reached their end,
Cried and groaned,
They scattered
And fell down...
Disappearing,
Disappearing.

And again
A big black wave,
So fierce,
And terrible,
Suddenly gets up,
Splashes beats
And rushes forward...
The hollow roar,
Hellish howl,
In the dark abyss

Nad vodoy
Razdayotsya,
Razdayotsya.

Gore bednym korablyam,
Strakh
Zanoschivym lad'yam,
Morya voy,
Morya boy
Ikh nastignut,

Zanesut,
Raznesut,
Ob skaly ikh
Razob'yut.
I pogibnut,
I pogibnut.

Veter buynyy perestal,
Stikhlo more,
Val opal,
Ne shumit,
Ne gremit,
Otdykhayet...

Above the water,
Here and there,
Here and there.

Woe to poor sails and ships,
Woe to all
Haughty boats,
The sea's howl,
The sea's battle
Will catch them up.

They'll grip them,
And spread them,
They'll break up
About the rocks
And will perish,
And will perish.

Noisy winds have ceased,
The sea has died down,
Waves are calmed
The noise is gone,
All is quiet
And peaceful.

I svetlo,
Kak steklo,
Yego zybkoje
Chelo,
I blistayet,
I blistayet...

Vy nesites', korabli,
I vy, lyogkiye lad'i,
On propal,
Prozvuchal,
Chas pechali,
Chas pechali.

Morya gnev,
Yego rev,
Yego demonskiy
Napev,
Zamolchali,
Zamolchali.
(Eduard Ivanovich Guber)

The light
Is like glass.
Its vague
Forehead
Is shining
Is shining...

Go, go, sails and ships,
And you, light boats,
It is gone,
passed away
An hour of sorrow,
An hour of sorrow.

The sea's anger,
Its roar,
Its demonic
Chant,
Became silent,
Became silent.
(translation: Dmitri Smirnov-Sadovsky)

15 Je crois en vous

Quand mon âme ravie
N'ose, en rêvant de vous,
Comprendre le trépas,
Ne me demandez pas
Si je crois dans les cieux
Et dans une autre vie;
Je suis à vos genoux, Je prie,
Je crois en vous,
Je crois en vous.

Quand votre voix amie,
À l'heure où je souffrais,
A bien voulu m'aider,
Pourquoi me demander
Si j'en crois le passé qui
tourmenta ma vie?
Je suis à vos genoux,
J'oublie,
Je crois en vous,
Je crois en vous.

15 I believe in you

When my ravished soul
Dares not, dreaming of you,
Consider death,
Do not ask me
Whether I believe in heaven
And another life;
I kneel before you, I pray,
I believe in you,
I believe in you.

When your friendly voice,
In my suffering,
Came willingly to help me,
Why ask me
Whether I believe in the past which
tormented my life?
I kneel before you,
I forget,
I believe in you,
I believe in you.

Quand je vois que vous-même
Vous devinez mon cœur en soupirant tout bas,
Ne me demandez pas
Si je crois en l'amour comme en un bien suprême!
Je suis à vos genoux,
Je t'aime!
Je crois en vous,
Je crois en vous.
(Léon Guérin)

16 Ya vizhu obraz tvoy

Ya vizhu obraz tvoy, kogda zari dykhan'ye
S prirody dremlyushchey svevayet mrak gustoy.
I l'yotsya po polyam tsvetov blagoukhan'ye,
Ya vizhu obraz tvoy.

Ya vizhu obraz tvoy, kogda sleza katitsya
Iz golubykh ochey dennitsy zolotoy
I roza v rucheyok serebryani glyaditsya,
Ya vizhu obraz tvoy.

When I see that you yourself,
Sighing under your breath, fathom my heart,
Do not ask me
Whether I believe in god as a supreme good!
I kneel before you,
I love you!
I believe in you,
I believe in you.
(translation: Richard Stokes)

16 I see your image

I see your image, when the breath of dawn
Washes away thick darkness from slumbering nature
And the fragrance of flowers pours through the fields
I see your image.

I see your image, when the tears roll
From the blue eyes of the golden day
And the rose is looking in the silver brook,
I see your image.

Ya vizhu obraz tvoy, lish' solntse, tsar' vselennoy,
Torzhestvenno na svod nesotsya goluboy,
I v kazhdoy kaple vod, luchami pozlashchennoy,
Ya vizhu obraz tvoy.

*A. Bistrom (translation of Johann Wolfgang von
Goethe)*

17 Svad'ba. Fantaziya

Nas venchali ne v tserkvi,
Ne v ventsakh, ne s svechami;
Nam ne peli ni gimnov,
Ni obryadov venchal'nykhl

Venchala nas polnoch'
Sred' mrachnogo bora;
Svidetelem byli
Tumannoye nebo
Da tusklyye zvyozdy;
Venchal'nyye pesni
Propel buynyi veter
Da voron zloveshchiy;
Na strazhe stoyali

I see your image, when the sun, the king of the universe,
Solemnly ascends the blue vault of heaven,
And in every drop of water, polished with the rays,
I see your image.

(translation: Dmitri Smirnov-Sadovsky)

17 Wedding. Fantasy

We got married not in the church,
Not in crowns, not with candles;
We did not sing any hymns,
We had no wedding ceremonies!

We got married at midnight
Within a gloomy forest;
Our witnesses were
The foggy sky
And faint stars
The violent wind,
And the ominous raven
Sang the wedding songs;
Cliffs and abysses

Utyosy da bezdny,
Venki nam spletali
Lyubov' da svobodai

My ne zvali na prazdnik
Ni druzey, ni znakomykh;
Posetili nas gosti
Po svoey dobroy volel

Vsyu noch' bushevali
Groza i nenast'ye;
Vsyu noch' pirovali
Zemlya s nebesami.
Gostey ugoshchali
Bagrovyye tuchi.
Lesi i dubravy
Napilis' dop'yana,
Stoletniye duby
S pokhmel'ya svalilis';
Groza veselilas'
Do pozdnego utral

Were on guard,
Love and freedom
Wove our wreaths!

We did not invite for the wedding
Friends or acquaintances;
The guests came to us
By their own free will!

The thunder and storm
Raged all night;
The Earth and the Heaven
Feasted all night.
The crimson clouds
Entertained the guests;
The forests and oak groves
Were dead drunk!
The ancient oaks
Fell down with a hangover;
The storm was having fun
Until the late morning!

Razbudil nas ne svekor,
Ne svekrov', ne nevestka,
Ne nevol'yushka zlaya;
Razbudilo nas utro!

Vostok zaalelsya
Stydlyvym rumyantsem;
Zemlya otдыхala
Ot buynogo pira;
Veseloje solntse
Igralo s rosoyu;
Polya razryadilis'
V voskresnoye plat'ye;
Lesa zashumeli
Zazdravnoyu rech'yu;
Priroda v vostorge,
Vzdokhnuv, ulybnulas'.
(Alexey Vasilievich Timofeev)

We were awakened not by a father-in-law,
Not by the mother-in-law, not by the daughter-in-law,
Not by evil captivity;
But the morning woke us up!

The East was covered
With a shy blush;
The land rested
From an exuberant feast;
Cheerful sun
Played with dew;
The fields were dressed
In their Sunday best;
Forests began
Their solemn speech;
Nature sighed
And smiled in delight.
(translation: Dmitri Smirnov-Sadovsky)

18 Seit ich ihn gesehen

Seit ich ihn gesehen,
Glaub' ich blind zu sein;
Wo ich hin nur blicke,
Seh' ich ihn allein;
Wie im wachen Traume
Schwebt sein Bild mir vor,
Taucht aus tiefstem Dunkel,
Heller nur empor.

Sonst ist licht- und farblos
Alles um mich her,
Nach der Schwestern Spiele
Nicht begehrt ich mehr,
Möchte lieber weinen,
Still im Kämmerlein;
Seit ich ihn gesehen,
Glaub' ich blind zu sein.

(Adelbert von Chamisso)

18 Since I saw him

Since I first saw him
It is as if I am blind.
Wherever I look
I see only him;
As in a waking dream
His image hovers before me,
Rising all the more brightly
From the deepest darkness.

Everything else around me
Is without light and colour;
I no longer want to join in
My sisters' games;
I would rather weep
Quietly in my little room.
Since I first saw him
It is as if I am blind.

(translation: Richard Wigmore)

19 Ich kann's nicht fassen

Ich kann's nicht fassen, nicht glauben,
Es hat mich ein Traum berückt;
Wie hätt' er doch unter allen
Mich Arme erhöht und beglückt?

Mir war's, er habe gesprochen:

„Ich bin auf ewig dein!“

Mir war's, ich träume noch immer,

Es kann ja nimmer so sein.

O lass im Traume mich sterben,

Gewieget an seiner Brust,

Den seligsten Tod mich schlürfen

In Tränen unendlicher Lust.

(Adelbert von Chamisso)

19 I cannot grasp it

I cannot grasp it, or believe it,
I dream has bewitched me;
How, from among all,
Has he raised and favoured poor me?

I thought I heard him say:

“I am forever yours.”

But I must still be dreaming,

For it can never be true.

O let me die dreaming,

Cradled on his breast,

Let me savour blissful death

In tears of endless joy.

(translation: Richard Wigmore)

20 Helft mir, ihr Schwestern

Helft mir, ihr Schwestern,
Freundlich mich schmücken,
Dient der Glücklichen heute mir.
Windet geschäftig
Mir um die Stirne
Noch der blühenden Myrte Zier.

Als ich befriedigt,
Freudigen Herzens,
Dem Geliebten im Arme lag,
Immer noch rief er,
Sehnsucht im Herzen,
Ungeduldig den heutigen Tag.

Helft mir, ihr Schwestern,
Helft mir verscheuchen
Eine törichte Bangigkeit;
Dass ich mit klarem
Aug' ihn empfangе,
Ihn, die Quelle der Freudekeit.

20 Help me, sisters

Help me, sisters,
Kindly to adorn myself,
Serve me, who is so happy, today.
Busily twine
The wreath of flowering myrtle
Around my brow.

When contentedly,
With a joyful heart,
I lay in my beloved's arms,
He would always talk impatiently,
With longing in his heart,
Of this day.

Help me, sisters,
Help me dispel
My foolish fears,
So that I receive him,
The source of my joy,
With undimmed eyes.

Bist, mein Gellebter,
Du mir erschienen,
Gibst du, Sonne, mir deinen Schein?
Lass mich in Andacht,
Lass mich in Demut,
Mich verneigen dem Herren mein.

Streuet ihm, Schwestern,
Streuet ihm Blumen,
Bringt ihm knospende Rosen dar.
Aber euch, Schwestern,
Größ' ich mit Wehmut,
Freudig scheidend aus eurer Schar.
(Adelbert von Chamisso)

Have you, my beloved,
Really appeared before me?
Do you, o sun, give me your radiance?
Let me in reverence,
Let me in humility
Bow before my Lord.

Scatter flowers, sisters,
Scatter flowers for him,
Bring him budding roses;
But you, sisters,
I greet with sadness
As I take joyful leave of your company.
(translation: Richard Wigmore)

21 An meinem Herzen

An meinem Herzen, an meiner Brust,

Du meine Wonne, du meine Lust!

Das Glück ist die Liebe, die Lieb' ist das Glück,

Ich hab' es gesagt und nehm's nicht zurück.

Hab' überglücklich mich geschätzt

Bin überglücklich aber jetzt.

Nur die da säugt, nur die da liebt

Das Kind, dem sie die Nahrung gibt;

Nur eine Mutter weiß allein,

Was lieben heißt und glücklich sein.

O, wie bedaur' ich doch den Mann,

Der Mutterglück nicht fühlen kann!

Du schaust mich an und lächelst dazu,

Du lieber, lieber Engel, du!

An meinem Herzen, an meiner Brust,

Du meine Wonne, du meine Lust!

(Adelbert von Chamisso)

21 On my heart

On my heart, at my breast

You are my delight, my joy.

Happiness is love, love is happiness.

I have always said, and I don't take it back.

I once thought myself overjoyed,

But I am now delirious with happiness.

Only a woman who suckles and loves

The child that she nourishes;

Only a mother knows

What it means to love and be happy.

Ah, how I pity a man,

Who cannot feel a mother's happiness!

You look at me and smile,

You, dear angel, you!

On my heart, at my breast,

You are my delight, my joy!

(translation: Richard Wigmore)

22 Der verliebte Maikäfer

„Glühwürmchen, steck's Laternchen an!
ich will ein Ständchen bringen,
zur roten Tulpe führ' mich hin,
da wohnt meine schöne Fliege drin,
die hört so gern mich singen!“

Maikäfer spricht's, der eitle Geck;
er knüpft nach Stutzerweise
sein braunes Röckchen zierlich auf,
zieht kraus die Flügel draus herauf,
und macht sich auf die Reise.

Auf gold'nem Stühlchen saß daheim
schön' Fliege gar app'titlich,
trank ihren Tau in guter Ruh,
aß etwas Blumenstaub dazu
und war so recht gemütlich.

Da leuchtet's durch die rote Wand,
sie war gar fein gewoben;
da summt es drauß, da brummt es drauß,

22 The cockchafer

“Glow-worm, turn on your little lantern!
I want to sing a serenade,
Take me to the red tulip,
Where my beautiful fly resides,
Who loves to hear me sing!”

Thus spoke the cockchafer, the vain fop;
Like a dandy, he delicately buttoned up
His little brown coat,
Stuck out his little crinkled wings
And soared aloft on his journey.

The beautiful fly, a real dish,
Sat at home on her tiny golden chair,
Drank her dew well at ease,
Nibbled a little pollen with it
And felt as right as rain.

Light then shone through the red wall
And its fine petal weave;
A buzzing and humming was heard outside,

da wankt und schwankt das Tulpenhaus,
Maikäferchen saß oben.

Schön' Fliege denkt: „Du alter Narr,
du kommst mir recht zu passel“
Sie fliegt zum Dach und gießet schlaue
einen ganzen großen Tropfen Tau
dem Käfer auf die Nase.

Kalt Wasser, von so zarter Hand
auf heißes Blut gegossen,
das kühlt ein wenig heftig ab,
Maikäfer stürzt im Nu herab,
als wär' er tot geschossen.

Doch kaum erholt er sich vom Schreck,
da spricht er ohn' Verdrießen:
„Das Zuckerkind! wie denkt sie mein!
wollt' mich mit süßem Trank erfreu'n,
tät nur zu viel vergießen!“

Schön' Fliege macht die Äuglein zu
und meint: der kommt nicht wieder;

The tulip house quaked and shook,
The cockchafer sat above it.

The beautiful fly thinks:
"You old fool, you've come in the nick
Of time!" She flies to the roof and slyly pours
A whole big drop of dew
On the cockchafer's nose.

Cold water, from a delicate hand,
Poured on hot blood
Causes passion to cool a little,
The cockchafer comes crashing down
As if he had been shot dead.

He'd hardly recovered from the shock
When he says without vexation:
"The sweet little thing! How she thinks of me!
She wanted to delight me with sweet drink,
But simply poured out too much!"

The beautiful fly shuts her little eyes
And thinks: He'll not come by again;

da summt es drauß, da brummt es drauß,
da wankt und schwankt das Tulpenhaus,
Maikäferchen kam wieder.

Schön' Fliege denkt: „Nun warte, Wichtl
Ich will im Takt dich rütteln!“
Sie fliegt vom Wand zu Wand herum,
dass sie die ganze Tulpenblum',
als wär ein Sturm, muss schütteln.

Wer hoch in Liebesträumen schwebt,
sieht nicht auf Steg und Wegen;
die Tulpenwände waren glatt,
und eh's der Käfer merken tat,
hat unten er gelegen.

Doch kaum erholt er sich vom Schreck,
vergessen war das Leiden:
„O jel wie bin ich doch beglückt,
mein Ständchen hat sie so entzückt,
dass hoch sie sprang vor Freuden!“

But a buzzing and humming was heard outside,
The tulip house quaked and shook,
The cockchafer had returned.

The beautiful fly thinks: "Just you wait, you brat,
I'll make you shake in time!"
She flies from wall to wall
So that the whole tulip flower shook,
As though tossed by a storm.

He who soars in dreams of love
Does not heed paths and ways;
The tulip walls were shiny smooth,
But before the cockchafer noticed,
He was lying on the floor.

He'd hardly recovered from the shock,
When he forgot all his suffering:
"My word! How lucky am I,
My serenade so entranced her
That she has jumped in the air for joy!"

Schön' Fliege, bald im Schlummer schon,
sie denkt: der kommt nicht wieder;
da summt es drauß, da brummt es drauß,
da wankt und schwankt das Tulpenhaus,
Maikäferchen kam wieder.

„Jetzt hab' ich den Gesellen satt,
soll mir nicht wieder kommen;
ist nur die Sonne erst erwacht
und hat mein Häuschen aufgemacht,
dann soll's ihm schlecht bekommen!“

Und wie die liebe Sonne
durch die ersten Fügen blinket,
da stürmt im Fluge sie hervor,
schlägt mit den Flügeln ihm um's Ohr,
dass tief ins Gras er sinket.

Doch bald erholt er sich vom Schreck:
„Nun ist mein Glück vollkommen
Sie wollt' mich küssen offenbar,
da musste grad ich dummer Narr
ihr untern Flügel kommen!

The beautiful fly, soon in slumberland,
Thinks: He won't come by again;
But a buzzing was heard outside
The tulip house quaked and shook,
The cockchafer had returned.

“Now I've had enough of the fellow,
He won't come here again;
As soon as the sun rises
And opens up my little house,
He'll get what he deserves!”

And when the dear sun shines
Through the first petals,
She flies out in a storm
And boxes his ears with her wings
So that he landed deep in grass.

But soon he recovers from the shock:
“Now my happiness is complete!
She clearly wanted to kiss me,
And I, poor fool,
Got a wingfull

Glühwürmchen, lisch dein Lichtchen aus,
musst nicht so viel vergeuden!
wir brauchen's heute Abend doch,
da kommen wir viel früher noch!
es macht ihr tausend Freuden!"

(Robert Reinick)

23 Der Kuckuck und die Nachtigall

Einmal in einem tiefen Tal
der Kuckuck und die Nachtigall
eine Wett' tät'en anschlagen,
zu singen um das Meisterstück:
wer's gewänn' aus Kunst oder aus Glück,
Dank sollt' er davon tragen.

Der Kuckuck sprach: „So dir's gefällt,
hab' der Sach' einen Richter erwählt.“
Und tät den Esel nennen.
„Denn weil der hat zwei Ohren groß,
so kann er hören desto bass,
und was recht ist, erkennen.“

Glow-worm, put out your little light,
You mustn't waste such energy!
Because we'll need it tonight,
When we'll woo her much earlier
And bring her a thousand joys!"

(translation: Richard Stokes)

23 The Cuckoo and the Nightingale

Once upon a time in a deep valley
A cuckoo and a nightingale
Made a bet to determine
Which of their songs was the masterpiece.
Whether by skill or by luck,
The winner would carry off the prize.

Said the cuckoo: "If you agree,
I have chosen the judge",
And immediately nominated the donkey.
"Because he has two big ears
He'll hear all the better what is bad
And know what is good!"

Als ihm die Sach' nun ward erzählt,
und er zu richten hat Gewalt,
schuf er: sie sollten singen!
Die Nachtigall sang lieblich aus;
der Esel sprach: „Du machst mir's kraus;
ich kann's in Kopf nicht bringen.“

Der Kuckuck fing auch an und sang,
wie er denn pflegt zu singen:
Kuckuck, Kuckuck, lacht fein daren,
das g'fiel dem Es'l im Sinne sein,
er sprach: „In allen Rechten
will ich ein Urteil sprechen.“

„Hast wohl gesungen, Nachtigall!
Aber Kuckuck singt schön Choral,
und hält den Takt fein innen.
Das sprech' ich nach mei'm hoh'n Verstand,
und ob es gölt ein ganzes Land,
so laß ich's dich gewinnen.“
(?16th century Anonymous)

They quickly flew before the judge
And told him how things stood.
He bade them sing.
The nightingale sang charmingly;
The donkey said: “You're confusing me,
I can't understand it.”

Whereupon the cuckoo quickly started to sing
As he was wont to sing:
“Cuckoo, cuckoo”, laughing as he sang.
That pleased the donkey's senses.
“In all justice
I shall deliver my verdict:”

“You sang well, nightingale!
But cuckoo, you sing a fine hymn,
And keep strict time;
With my lofty intellect I declare,
Even if it costs the earth,
That you are the winner.”
(translation: Richard Wigmore)



Malcolm Martineau
(photo: Russell Duncan)

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.