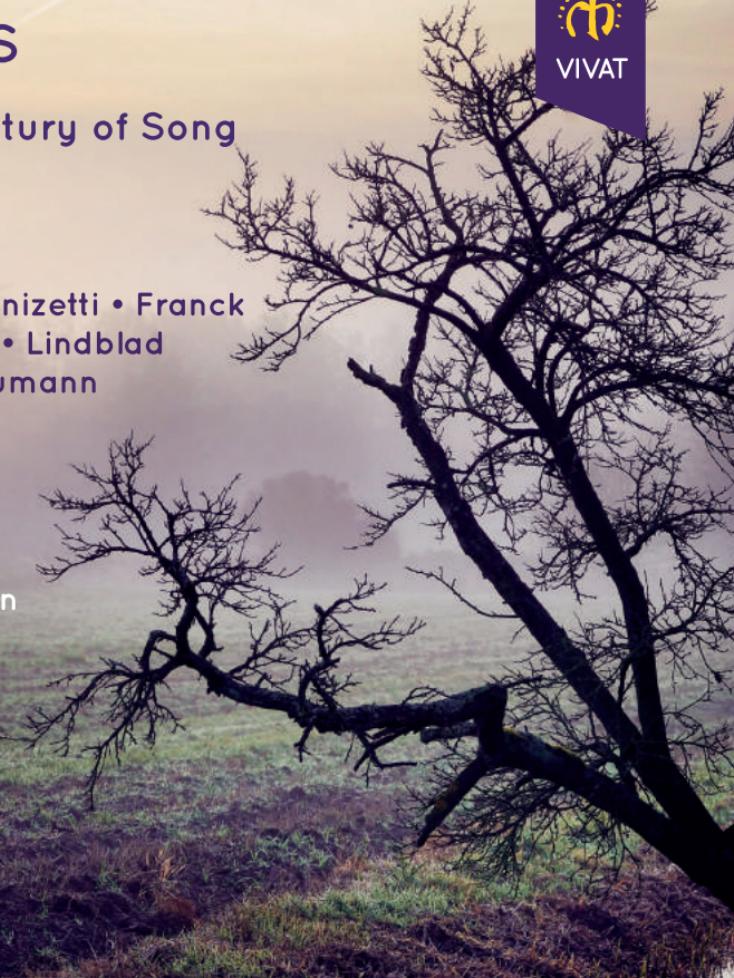


# LIEDERKREIS

Decades - A Century of Song  
volume 4  
1840-1850

Dargomyzhsky • Donizetti • Franck  
Geijer • Josephson • Lindblad  
Mendelssohn • Schumann

Florian Boesch  
Alexey Gusev  
Samuel Hasselhorn  
Anush Hovhannisyan  
Oliver Johnston  
Nick Pritchard  
Ida Evelina Ränzlöv  
Malcolm Martineau



## DECades – A CENTURY OF SONG

### Volume 4 • 1840 – 1850

**Robert Schumann** (1810–1856)

*Liederkreis* Op. 24

texts by Heinrich Heine (1797–1856), composed & published 1840

[1]	Morgens steh' ich auf und frage	F Boesch	[1'02]
[2]	Es treibt mich hin		[1'09]
[3]	Ich wandelte unter den Bäumen		[3'23]
[4]	Lieb' Liebchen		[0'46]
[5]	Schöne Wiege meiner Leiden		[4'16]
[6]	Warte, warte, wilder Schiffmann		[1'52]
[7]	Berg' und Burgen schaun herunter		[3'13]
[8]	Anfangs wollt' ich fast verzagen		[0'55]
[9]	Mit Myrten und Rosen		[4'05]

**Alexander Sergeyevich Dargomyzhsky** (1813–1869)

[10]	Nochnoy zefir (Night breeze)	A Hovhannisyan	[3'44]
------	------------------------------	----------------	--------

text by Aleksandr Sergeyevich Pushkin (1799–1837), published 1844

[11]	Mne grustno (I am sad)	A Hovhannisyan	[2'09]
------	------------------------	----------------	--------

text by Mikhail Yur'yevich Lermontov (1814–1841), published 1849

[12]	Shestnadtsat' let (Sixteen Years Old)	A Hovhannisyan	[2'26]
------	---------------------------------------	----------------	--------

text by Anton Antonovich Delvig (1798–1831), after a poem by  
Matthias Claudius (1740–1815), composed early 1840s, published 1844

[13]	Priznaniye (Confession)	A Gusev	[1'32]
------	-------------------------	---------	--------

text by Alexey Timofeev (1812–1883), composed 1843

**César-Auguste-Jean-Guillaume-Hubert Franck** (1822-1890)

[14] Souvenance, FWV 70 N Pritchard [3'29]

text by François-René, Vicomte de Chateaubriand (1768-1848), 1842-3

[15] L'Émir de Bengador, FWV 72 N Pritchard [1'56]

text by François Joseph Pierre André Méry (1798-1865), 1842-3

[16] Le Sylphe, FWV 73 N Pritchard [4'24]

text by Alexandre Dumas (1802-1870), 1842-3

[17] Aimer, FWV 76 N Pritchard [3'52]

text by François Joseph Pierre André Méry, 1849

**Gaetano Donizetti** (1797-1848)

[18] Una lacrima (Preghiera) O Johnston [4'13]

text by Anonymous, 1841

[19] Il sospiro O Johnston [3'30]

text by Carlo Guaita, 1842

**Adolf Fredrik Lindblad** (1801-1878)

[20] En Sommerdag I Ränzlöv [2'06]

text by Adolf Lindblad, 1840

[21] Aftonen I Ränzlöv [2'14]

text by Erik Johan Stagnelius (1793-1823), 1850

**Jacob Axel Josephson** (1818-1880)

[22] Serenad, Op. 8 I Ränzlöv [2'37]

text by Jacob Axel Josephson

**Erik Gustav Geijer** (1783-1847)

[23] Natthimelen, Op. 6, no. 2

I Ränzlöv

[1'33]

text by Erik Geijer, 1841

**Felix Mendelssohn** (1809-1847)

[24] Altdeutsches Frühlingslied, op. Posth. 86, no. 6

S Hasselhorn

[2'55]

text by Friedrich Spee von Langenfeld (1591-1635), 7 October 1847

[25] Nachtlied, Op. 71, no. 6

S Hasselhorn

[2'48]

text (stanzas 1-2, 5) by Joseph von Eichendorff (1788-1857), 1 October 1847

[26] Venetianisches Gondellied, Op. 57, no. 5

S Hasselhorn

[2'24]

text by Thomas Moore (1779-1852), trans. into German by

Ferdinand Freiligerath (1810-1876), October 1842

[27] Warnung vor dem Rhein, WoO 16

S Hasselhorn

[3'16]

text by Karl Joseph Simrock (1802-1876), 25 February 1840

Anush Hovhannisyan *soprano*

Ida Evelina Ränzlöv *mezzo-soprano*

Nick Pritchard *tenor*

Oliver Johnston *tenor*

Florian Boesch *baritone*

Alexey Gusev *baritone*

Samuel Hasselhorn *baritone*

Malcolm Martineau *piano*

Recorded at Alpheton New Maltings on



ALPHETON  
NEW MALTINGS

2-5 July 2018 (A Hovhannisyan, I Ränzlöv, N Pritchard, O Johnston, S Hasselhorn)

recording producer Robert King

recording engineer David Rowell

assistant engineer James Waterhouse

piano by Fazioli

keyboard technician Barry Caradine

Recorded at All Saints Church, East Finchley on

14 & 15 October 2018 (F Boesch)

June 22 2017 (A Gusev)

recording producer & engineer David Hinitt

piano by Steinway

design Carlos Arocha

executive producers Malcolm Martineau, Robert King

front photograph Field landscape, Kirchwerder, Hamburg (blickwinkel/Alamy Stock Photo)

® & © Vivat Music Foundation 2019

---

*Principal supporter for volume 4*

anonymous donor

*Series generously supported by:*

Michael Berman & Katharine Verney

The Terpsichore Trust

Sir Gerald & Lady Margaret Elliot

Henrietta & Patrick Simpson

The Henfrey Charitable Trust

Margaret du Maine-Simpson (*in tribute to Hester*

Dr Aileen Keel

*Martineau*)

Lord Low of Dalston

## DECADES

### A Century of Song

Prof. Susan Youens

In much of the late eighteenth century, collections of German song for amateurs in the home often showcased didactic or moralising messages ("Encouragement to Duty", "The contented country girl", "The young husband", "To Wisdom" etc.), along with nature- and love-songs. But shifts in poetic style brought changes in music. Neo-Anacreontic poetry by the likes of Johann Wilhelm Ludwig Gleim gave way to pre-Romantic poetry of heightened sensibility, as in the Hainbund poets such as Ludwig Höltz, fascinated by melancholy moonlit sensibility. The real revolution comes with Johann Wolfgang von Goethe, whose verse delves into inner experience in new ways, and renewed interest in folk poetry, the latter both set to music in its own right and imitated by university-educated Romantic writers. Goethe's *Erlebnisgedichte*, or the poetry of lived experience, would have radical effects on the songs of the Second Berlin Song School (Goethe's friend Carl Friedrich Zelter, Johann Friedrich Reichardt and his gifted daughter Luise) and even more on Franz Peter Schubert, whose 600-plus songs run the gamut from exquisite one-page gems (*Goethe's Erster Verlust*) to what is surely one of the most astonishing Op. 1 publishing debuts in history: *Erlkönig*.

In the first half of the nineteenth century, the terms "Lieder" und "Gesänge" in German song anthologies designated strophic songs in simpler style (Lieder) and longer, more complex formal structures (Gesänge); composers were also expected to compose ballads (longer, episodic narrative poems, popular throughout the century). The song cycle was invented circa 1800 as the Liederspiel (song play) and inspired masterpieces from Beethoven, Schubert, Schumann, even Brahms (twice) and many others. Nearing the turn-of-the-century, Hugo Wolf devised his own unique melding of Wagnerian harmony and Schubertian forms, while Gustav Mahler transformed the folk-like Lied via irony.

The Lied in all its shapes and forms began migrating elsewhere in the 1830s and 40s and put its stamp on song in the last half of the century. Scandinavian song was influenced by Lieder, and its composers often wrote songs in German as well as Swedish and Norwegian (Grieg is one such example). Liszt, whose late songs peer around the corner into the future beyond tonality, and the singers Adolphe Nourrit and Pierre-François Wartel helped popularise Schubert's songs in France, such that the salon-style strophic romances, chansonettes, and barcarolles by the likes of Auguste Panseron, Pauline Duchambge and Félicien David morphed by the mid-century into something approaching the later *mélodies* (art-songs) written by Saint-Saëns, Gounod, Bizet, Duparc, Fauré, Debussy, Ravel, and many others. In those works, the best poetry (Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, etc.) joins forces with music that seeks to be French, not German-influenced: a divergence from the stamp of Lieder.

#### **1840-1850**

The 1840s began with the death of Friedrich Wilhelm III of Prussia; he was succeeded by his eldest son, Friedrich Wilhelm IV, whose conservative policies helped spark the Revolution of 1848 and who was a patron of Felix Mendelssohn. France at the time was still ruled by Louis Philippe I, who had returned from exile in 1830 and ruled until the outbreak of revolution yet again in 1848, when he was forced to abdicate and go into exile. In Italy after the Congress of Vienna, Austria once again ruled over various states including Venice and Lombardy, while the Spanish-dominated Kingdom of the Two Sicilies was centered in Naples. The Genoese Giuseppe Mazzini spread the concept of an independent "Italia" during the so-called Risorgimento; the First War for Italian Independence began with protests in Lombardy and revolts in Sicily and led to four Italian republics creating constitutions in the revolutionary year of 1848. When Pope Pius IX fled Rome, Giuseppe Garibaldi proclaimed the Roman Republic, with Mazzini as Chief Minister in March 1849. But the Austrians were able to defeat the Italian troops in the battle of Novara in 1849, which slowed the country's progress towards independence.

The decade was dominated by the build-up to revolutionary explosion, which began in Sicily in January 1848 and was followed by France on 24 February. In Sweden, the "March Unrest" (Marsoroligheterna) broke out in the capital of Stockholm on the evening of 2 March 1848 when King Oscar I was attending a performance by Jenny Lind at the Royal Swedish Opera, but the riots produced no lasting effects. In Vienna and Berlin much more violent insurrections occurred, as well as the Dresden Uprising of 1849 (both Wagner and the Schumanns were involved, the former directly, the latter tangentially). But the revolutionaries were crushed, and absolute monarchy was re-established in Germany, Austria, and Italy, with many liberal Forty-Eighters forced into exile, although the Prussian Constitution of January 1850 remained and seigniorial rights were not restored in Austria. It is noteworthy that Friedrich Engels and Karl Marx published *The Communist Manifesto* in late February 1848: workers' rights and class struggle were front-and-centre in the decades to follow.

## GERMANY

When a poetic anthology entitled *Buch der Lieder* (Book of Songs) by Heinrich Heine first appeared in 1827, neither he nor his publisher Julius Campe could have known what a phenomenon it would become. In a letter dated 23 May 1840 to Heine, Robert Schumann wrote, "An old ardent wish of mine is being fulfilled with these lines, to make myself better known to you, for you could hardly still remember a visit many years ago in Munich when I was still a student [in 1828]. I hope my music to your Lieder will please you. If my powers burned as brightly as the love with which I wrote them, you might expect to find something that was worthy." He had already composed his *Liederkreis*, Op. 24 (his first Heine cycle), whose nine songs trace the vaguest of narratives about love's ardour, despair, and final metamorphosis into art.

**Morgens steh' ich auf und frage** is a *Lied im Volkston*, or folksong-like art song of the sort popular throughout the nineteenth century. If the back-and-forth alternation of the left- and right-hand parts

sounds like a clock ticking or a young man pacing, that is only appropriate to this persona who anxiously awaits his beloved. In Heine's world, we expect her to be unfaithful or at least very tardy, but Schumann, whose thoughts of his fiancée Clara Wieck – they would marry in September 1840 – were nowhere near as bitter as the poetic persona's, ends the postlude with a wistfully elongated cadence and tender thoughts of the absent beloved. **Es treibt mich her, es treibt mich hin** is also a song about time that separates lovers, but in impatient mode; the feverishly excited young lover slows down at the flowery invocation of "the fairest of the fair" and then returns to his impatient condemnation of the lazy hours, who dawdle rather than bringing him swiftly to his sweetheart. The apathetic hours are housed in the piano at mid-song, and they echo the vocal line two bars behind the singer, dragging their feet. In **Ich wandelte unter den Bäumen**, Heine's persona is feeling paranoid, unable to trust the little birds telling him of the beloved's "golden word". The birdsong is Schumann at his most magical: swift transport to a different key and an enchanted realm where birds speak to pale, unhappy lovers.

In **Lieb' Liebchen, leg's Händchen**, Heine takes on the Romantic compound of Eros and death. Schumann's stark vocal line is dogged by the piano softly hammering an unwelcome message: each heartbeat is a nail in the singer's coffin. To Heine, the "beautiful cradle of my sorrows", the **Schöne Wiege meiner Leiden**, was Hamburg, a city he hated, given his tense relationship with his rich uncle Salomon and his unsuccessful courtship (perhaps apocryphal) of Salomon's two daughters Amalie and Therese. We can be sure that Heine would have said "schöne" with his lip curled. Not so Schumann, who begins with one of his most gorgeous melodies and then rides a roller coaster of near-madness, and exhaustion.

**Warte, warte, wilder Schiffmann** is almost hysterical in its rage, fuelled by misogyny both biblical (Eve, the supposed origin of sin) and classical (Eris, the goddess of discord). At the end, all this hyper-fury evaporates by degrees, with a hint of a chuckle at the close. Does Schumann find all this inflated emotion a trifle ridiculous?

By contrast, **Berg' und Burgen** is one of the loveliest specimens of water-music in German song, with its lapping waves that gently enfold and buoy the vocal line. Another tiny masterpiece, **Anfangs wollt' ich fast verzagen**, begins by quoting the Lutheran chorale "Wer nur den lieben Gott lässt walten". The vocal line lies higher than most congregational melodies, the piano part lower, and the conjunction tells both of triumph over adversity and continuing tension. "How did I survive it?" (we don't know what "it" is), he asks, and then answers the question in the final song, **Mit Myrten und Rosen** – by turning it into art.

## **RUSSIA**

Alexander Dargomyzhsky is best known for establishing a tradition of Russian national opera based upon native folksongs and a desire for dramatic truth, especially evident in *Rusalka* and *The Stone Guest*. "I want the note to express the word directly. I want truth", he wrote. A ladies' man, he wrote numerous songs for his many female voice students. **Nochnoy zefir strult efir** is an expansive rondo-song, in which the initial section returns twice thereafter; in accord with Pushkin's Spanish fantasy, the second section mimics a flamenco guitar, while the penultimate passage is a melting serenade that merges into the return of passionate guitar-playing. In **Mne grustno**, the Romantic poet Lermontov explores one paradox of love: the lover sees the beloved enjoying youthful life and knows that gossip and grief will inevitably follow. The initial section returns at the end, and these passages enclose a dramatic centre, whose large leaps in the vocal line have an unmistakable intensity.

**Shestnadtsat'let** is a Russian adaptation of a German poem, with the composer doing his own emending of the text. Teenage love is the subject: a sixteen-year-old attracted to a young man who is also attracted to her comes to grief when she is too flummoxed to speak, and he angrily goes away. This village tale receives appropriately folkslike music from a composer steeped in Russian folksong. Finally, **Priznaniye** is the comic confession of a youth who tells his uncle that he has fallen in love with himself, or rather with his

female double. Love as dual narcissism never had a more laugh-inducing incarnation. That the confession fuses lively, thumping chords with minor mode only adds to the humour; this is a worthy forerunner of Mussorgsky's comic songs.

## FRANCE

César Franck created only eighteen songs and six duets. His **Souvenance** is a setting of a poem by François-René de Chateaubriand, who remembers the family château de Combourg in Brittany and his beloved sister Lucile, and hymns his native country. This song seems influenced by Schubert, whose music Franck was studying at the time, in its *Gretchen am Spinnrade*-like "spinning" figuration in the right hand, the fatalistic open fifths in the left hand at the start and elsewhere, the left-hand doubling the melody, the use of parallel major and minor modes, and the exquisite enharmonic shift from F sharp major to B flat minor, ending with yet another third-related shift to G minor/G major. **L'Émir de Bengador** is Franck's nod to the orientalism fashionable at the time; references to the Ganges and Mysore (Mysuru, a city in India's southwest Karnataka state) help us locate this lovesick emir in exotic climes. The first half, in sweetly melancholy minor mode, gives way to parallel major mode, with gentle chords in the piano rising and falling in arc-like shape.

In Franck's **Le Sylphe** the fairy herself sings of her being and her actions, with the singer once again doubled by the bass line. Wafting motion upwards in the right hand depicts her gentle motion, and faint touches of minor mode foretell the revelation at the end that the final starry incarnation is a presage of a beloved person's death. **Aimer** begins with harp-like chords in crotchets for the lover-singer remembering when he heard "her voice", followed by the memory of what she said (to the accompaniment of repeated quavers); the lover then again invokes "her" voice, this time to triplet quavers, while the final section is in quadruplet semiquavers. This increasing rhythmic animation throughout a song is a Franck hallmark.

## ITALY

Given that Gaetano Donizetti composed over 70 operas in a life cut short by syphilis, one might not expect to find him writing songs, but this astonishingly prolific composer also gave us almost 200 canzonettas, romanzas, ariettas, and *romances* (early nineteenth-century French songs). **Una lacrima** is subtitled *Preghiera* (an operatic prayer) and it begins dramatically, with the Romantic "horror chord" dominating the introduction, followed by a cry to God for cessation from long suffering in this composer's favourite compound metre. Donizetti indulges his characteristic attention-catching harmonic swerves on two occasions; this nugget of opera comes complete with a vocal cadenza and tremolando effects mimicking the orchestra. **Il sospiro** – also an operatic lament, also in compound meter, also with a dramatic piano introduction – is a mellifluous plea to a beloved woman who is "weary of love". Each amorous option (her death and his despair, renewed hope together, death together, "eternal splendour" at her sigh) has its own tonal realm.

## SWEDEN

Adolf Lindblad, mostly known for his more than 200 songs, met Felix Mendelssohn in Berlin when both were students of Carl Friedrich Zelter; they remained friends thereafter. Returning to Sweden in 1827, Lindblad opened a piano academy and became the Swedish royal family's music instructor. The success of his songs is due in part to the "Swedish Nightingale" Jenny Lind, with whom he had a romantic relationship for a time (she was 20 years younger and he was married).

Lindblad created a "Swedish style" we can hear in the lovely melody of **En sommardag**, the composer-poet mingling observations of summer's beauty with longing for respite from sorrow. Rippling figuration in the right-hand part hints at summer breezes while subtle touches of minor bespeak the singer's melancholy. Ten years later, Lindblad set Erik Johan Stagnelius's (the Swedish Shelley, who died aged 29) **Aftonen**, with

its gently erotic depiction of evening's approach. The first verse features more of Lindblad's "nature music" in flowing quaver triplets; the second verse introduces soft pulsating chords for the butterfly enamoured of the rose.

The Swedish organist, conductor, scholar, and composer Jacob Axel Josephson, the composer of **Serenad**, wrote a treatise in 1842 in which he attacked Rossini and praised Mendelssohn, whose influence one can hear in his songs. Here, each phrase ends in a different key, and the refrains, "Now good night", are different each time. The postlude both descends into the depths and ascends into celestial heights.

Erik Gustaf Geijer was a historian who taught history at the University of Uppsala and a composer, whose music was grounded in eighteenth-century practice and the new Romantic music of Carl Maria von Weber and Felix Mendelssohn. Between 1824 and 1846, he published nine collections of songs, each containing some sixty settings. In **Nathimmelen**, we hear pulsating triplet chords reminiscent of Beethoven's *Abendlied unterm gestirnten Himmel*. The ending, with its huge Neapolitan harmony, fades from loud and emphatic to a whisper: very dramatic.

## GERMANY

Mendelssohn's **Altdeutsches Frühlingslied** sets an excerpt from the *Trutz-Nachtigall* by Friedrich Spee, a sixteenth-century Jesuit poet famous for his ethical opposition to witch-burning. The verses Mendelssohn chose from Spee's love-poem to Christ can be read without any trace of religion; here, nature rejoices, but the person's pain admits no alleviation because "you had to part from me". This music foreshadows Gustav Mahler's "Der Einsame im Herbst" from *Das Lied von der Erde*; in both, time flows in a gentle, inexorable stream of pitches, bearing the grief-stricken singers to their deaths in the wake of those lost and mourned: Mendelssohn's sister Fanny, who died in May 1847.

**Nachtlied** was composed on October 1, 1847 for the birthday of Mendelssohn's friend Heinrich Schleinitz. On October 9, he visited another dear friend, the singer Livia Frege, so that she could try out the songs of op. 71, which Felix summed up as a "serious book" that would go out into the world in a serious manner. On that very occasion, he suffered a stroke, the first in a succession that would kill him less than a month later, on November 4. It is not difficult to understand why this poem spoke to him so strongly at this ultimate moment in his life, with its singer who mourns by night and then resolves to sing songs of praise until the dawn of redemption beyond life.

The works of Ireland's bard Thomas Moore included a compilation of various "national airs", among them the **Venetianisches Gondellied**. Mendelssohn's music for this invitation to an elopement conforms beautifully to the conventions of barcarolle songs (minor mode, 6/8 meter, rocking motion); surely the lovely Ninetta will accede to pleading of such sweetness.

The merry **Warnung vor dem Rhein** coincides with the "Rhine crisis" of 1839-1840, when Egypt's revolt against the Ottoman Empire had European consequences: France sided with the rebels, while Britain, Austria, Russia and Prussia allied with the Ottomans. When an indignant France threatened to take back their "natural frontier of the Rhine", the German-speaking world bristled, and the Rhine – already a nationalistic symbol – became even more celebrated as an emblem of Germany itself. Here, a father mock-warns his son against the charms of the Rhineland in terms guaranteed to make anyone go there straightaway. Mendelssohn's tune is perfect for singing on one of the River Rhine's present-day tourist boats.

## **Volume 1 – 1810-1820**

works by Beethoven, Gail, Garat, Schubert, Sor, Tomášek, Viotti, Weber

Lorna Anderson soprano, Sylvia Schwartz soprano, Ann Murray mezzo-soprano, Michael Schade tenor, Florian Boesch baritone, Malcolm Martineau piano

"Tenor Michael Schade is outstanding" (*The Financial Times*)

"An impressive start to what looks likely to be an exciting series" (*The Classical Reviewer*)

VIVAT 112

---

## **Volume 2 – 1820-1830**

works by Bellini, Glinka, Loewe, Mendelssohn, Niedermeyer, Schubert and Schumann

Anush Hovhannisyan soprano, Sarah Connolly mezzo-soprano, John Mark Ainsley tenor, Luis Gomes tenor, Robin Tritschler tenor, Christopher Maltman baritone, Malcolm Martineau piano

"Thrillingly caught by the flame-toned Armenian soprano Anush Hovhannisyan ... Sarah Connolly's deliriously impassioned singing" (*Gramophone*)

"Malcolm Martineau is superb, technically immaculate and consistently imaginative" (*BBC Music Magazine*)

VIVAT 114

---

## **Volume 3 – 1830-1840**

works by Alyabyev, Berlioz, Dargomyzhsky, Lachner, Loewe, Fanny Mendelssohn, Felix Mendelssohn, Meyerbeer, Varlamov

Lorna Anderson soprano, Soraya Mafi soprano, Angelika Kirchschlager mezzo-soprano, John Mark Ainsley tenor, Alexey Gusev baritone, Malcolm Martineau piano

"First-rate ... make you want to hear these songs, many of them rarities, as a matter of urgency" *Editor's Choice (Gramophone)*

VIVAT 116



Florian Boesch



Ida Evelina Ränzlöv



Anush Hovhannisyan



Samuel Hasselhorn

LEDÉCENNIES

Un siècle de mélodies

Prof. Susan Youens

À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, pendant une longue période, on trouvait souvent dans des recueils de chant allemands destinés aux amateurs pour la pratique à domicile des messages didactiques ou moralisateurs (« Incitation au devoir », « La fille de la campagne heureuse », « Le jeune mari », « À la sagesse », etc.), ainsi que des chants sur la nature et des chansons d'amour. Mais les changements du style poétique entraînèrent des changements en musique. La poésie néo-anacréontique des émules de Johann Wilhelm Ludwig Gleim céda la place à la poésie préromantique d'une sensibilité exacerbée, comme chez les poètes du Göttinger Hainbund tel Ludwig Höltz, fasciné par une sensibilité à la mélancolie et au clair de lune. La véritable révolution arrive avec Johann Wolfgang von Goethe, dont les vers approfondissent d'une nouvelle manière l'expérience intérieure, et avec un intérêt renouvelé pour la poésie populaire, cette dernière étant mise en musique en tant que telle et imitée par des écrivains romantiques qui ont fait des études universitaires. Les *Erlebnisgedichte* (« Poèmes d'expérience ») de Goethe, ou la poésie de l'expérience vécue, allaient avoir des effets radicaux sur les chants de la seconde École de chant de Berlin (l'ami de Goethe Carl Friedrich Zelter, Johann Friedrich Reichardt et sa talentueuse fille Luise) et encore plus sur Franz Peter Schubert, auteur de plus de six cents lieder qui présentent un large éventail depuis les joyaux d'un seul feuillet (*Erster Verlust* [« Première Perte »] de Goethe) jusqu'à ce qui est sûrement l'un des débuts éditoriaux les plus étonnantes de l'histoire, son op. 1 : *Erlkönig* (« Le Roi des Aulnes »).

Au cours de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, dans les anthologies allemandes de chant, les termes « Lieder » et « Gesänge » désignaient respectivement des chants strophiques de style plus simple (Lieder) et des structures formelles plus longues et plus complexes (Gesänge) ; on attendait aussi des compositeurs

qu'ils composent des ballades (des poèmes narratifs plus longs de caractère épisodique, populaires pendant tout le XIX<sup>e</sup> siècle). Le cycle de lieder fut inventé vers 1800 sous le terme Liederspiel (pièce avec chant) et inspira des chefs-d'œuvre à Beethoven, Schubert, Schumann, même à Brahms (deux fois) et à bien d'autres compositeurs. Vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Hugo Wolf conçut son propre mélange unique d'harmonie wagnérienne et de formes schubertiennes, alors que Gustav Mahler transforma le lied de caractère folklorique par le biais de l'ironie.

Le lied sous toutes ses formes commença à migrer ailleurs dans les années 1830 et 1840 et marqua de son empreinte le chant au cours de la seconde moitié du siècle. Le chant scandinave fut influencé par les lieder et ses compositeurs écrivirent souvent des mélodies en allemand ainsi qu'en suédois et en norvégien (Grieg en est un exemple). Liszt, dont les dernières mélodies scrutent l'avenir au-delà de la tonalité, et les chanteurs Adolphe Nourrit et Pierre-François Wartel contribuèrent à populariser les lieder de Schubert en France, si bien que les romances strophiques de salon, les chansonnettes et les barcarolles de personnages comme Auguste Panseron, Pauline Duchambge et Félicien David prirent au milieu du siècle une forme proche des « mélodies » écrites plus tard par Saint-Saëns, Gounod, Bizet, Duparc, Fauré, Debussy, Ravel et bien d'autres compositeurs. Dans ces œuvres, les meilleurs poèmes (Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, etc.) s'unissent avec une musique qui cherche à être française, hors de l'influence allemande : une divergence par rapport à la marque de fabrique des lieder.

## **1840-1850**

Les années 1840 commencèrent par la mort de Frédéric Guillaume III de Prusse ; son fils aîné, Frédéric Guillaume IV, lui succéda ; sa politique conservatrice contribua au déclenchement de la Révolution de 1848 et il fut le protecteur de Felix Mendelssohn. À cette époque, la France était encore gouvernée par Louis Philippe I<sup>er</sup>, qui était revenu d'exil en 1830 et resta sur le trône jusqu'à ce qu'éclate une révolution, à nouveau en 1848. Il

fut contraint d'abdiquer et de partir en exil. En Italie, après le Congrès de Vienne, l'Autriche régna une fois encore sur divers États, notamment Venise et la Lombardie, alors que le Royaume de Sicile dominé par l'Espagne était centré à Naples. Le Génois Giuseppe Mazzini diffusa le concept d'une « Italia » indépendante au cours du Risorgimento ; la première guerre de l'indépendance italienne commença par des manifestations en Lombardie et des révoltes en Sicile et aboutit à quatre républiques italiennes qui se dotèrent de constitutions au cours de l'année révolutionnaire de 1848. Lorsque le pape Pie IX s'enfuit de Rome, Giuseppe Garibaldi proclama la République romaine, avec Mazzini comme premier ministre en mars 1849. Mais les Autrichiens réussirent à vaincre les Italiens à la bataille de Novara en 1849, ce qui ralentit la progression du pays vers l'indépendance.

La décennie fut dominée par les préparatifs de l'explosion révolutionnaire, qui commença en Sicile en janvier 1848 et fut suivie par la France le 24 février. En Suède, les Troubles de mars (Marsoroligheterna) éclatèrent dans la capitale, Stockholm, au cours de la soirée du 2 mars 1848 ; le roi Oscar I<sup>er</sup> assistait à un spectacle de Jenny Lind à l'Opéra royal de Suède, mais les émeutes n'eurent pas d'effet durable. À Vienne et à Berlin, des insurrections beaucoup plus violentes se produisirent, ainsi que le Soulèvement de Dresde de 1849 (Wagner comme les Schumann furent impliqués, le premier directement, les Schumann indirectement). Mais les révolutionnaires furent écrasés et la monarchie absolue fut rétablie en Allemagne, en Autriche et en Italie, et de nombreux quarante-huitards contraints à l'exil, mais la constitution prussienne de janvier 1850 fut maintenue et les droits seigneuriaux ne furent pas restaurés en Autriche. Il convient de noter que Friedrich Engels et Karl Marx publièrent *Le Manifeste communiste* à la fin du mois de février 1848 : les droits des travailleurs et la lutte des classes furent au centre des préoccupations au cours des décennies suivantes.

## ALLEMAGNE

Lorsqu'une anthologie poétique intitulée *Buch der Lieder* (« Livre de chants ») de Heinrich Heine parut pour la première fois en 1827, ni son auteur ni son éditeur Julius Campe pouvaient imaginer quelle importance elle prendrait. Dans une lettre à Heine datée du 23 mai 1840, Robert Schumann disait : « En écrivant ces lignes, je satisfais à un désir ancien et toujours durable, celui de me rapprocher un peu de vous ; car vous avez dû perdre le souvenir de la visite que je vous fis à Munich il y a bien des années, alors que je n'étais qu'un très jeune homme. Puisse vous plaire la musique que j'ai faite sur vos lieder ! Si mes forces égalaient la passion avec laquelle je l'ai écrite, vous pourriez avoir bon espoir ». Il avait déjà composé ses *Liederkreis*, op. 24 (son premier cycle sur des poèmes de Heine), dont neuf lieder constituent de très vagues récits sur l'ardeur de l'amour, le désespoir et la métamorphose finale en art.

**Morgens steh' ich auf und frage** (« Le matin, je me lève et demande ») est un *Lied im Volkston* (« Chant dans le style populaire »), un genre très en vogue pendant tout le XIX<sup>e</sup> siècle. Si l'alternance des parties de main gauche et de main droite fait penser au tic-tac d'une pendule ou à un jeune homme qui fait les cent pas, cela correspond seulement au personnage qui attend avec impatience sa bien-aimée. Dans l'univers de Heine, on s'attend à ce qu'elle soit infidèle ou, au moins, très en retard, mais Schumann, qui nourrissait à l'égard de sa fiancée Clara Wieck — ils allaient se marier en septembre 1840 — des pensées beaucoup moins amères que celles du personnage poétique, termine le postlude avec une cadence allongée avec nostalgie en pensant tendrement à la bien-aimée absente. **Es treibt mich her, es treibt mich hin** (« Je vais errant, de-ci de-là ») est aussi un lied sur le temps qui sépare les amants, mais sur un mode impatient ; le jeune amant fébrilement excité se calme à l'invocation fleurie de « la plus belle des jeunes filles », puis revient à son impatiente condamnation des heures paresseuses qui se traînent au lieu de le ramener bien vite à sa bien-aimée. Les heures apathiques sont confiées au piano au milieu de ce lied et elles reprennent

la ligne vocale deux mesures après le chanteur, en traînant des pieds. Dans **Ich wandelte unter den Bäumen** (« Je cheminalis sous les arbres »), le personnage de Heine se sent paranoïaque, incapable de faire confiance aux petits oiseaux qui lui parlent du « mot doré » de sa bien-aimée. Le chant des oiseaux est du Schumann le plus magique : transport rapide dans une différente tonalité et un royaume enchanté où les oiseaux parlent aux amants pâles et malheureux.

Dans **Lieb' Liebchen, leg's Händchen** (« Ma mignonne, pose ta petite main »), Heine adopte le composé romantique d'Eros et de la mort. La ligne vocale dénudée de Schumann est suivie de près par le piano qui martèle doucement un message fâcheux : chaque battement de cœur est un clou dans le cercueil du chanteur. Pour Heine le « Beau berceau de mes souffrances », le **Schöne Wiege meiner Leiden**, était Hambourg, une ville qu'il détestait, à cause de ses relations tendues avec son riche oncle Salomon et de sa cour infructueuse (peut-être apocryphe) aux deux filles de Salomon, Amalie et Therese. Il est certain que Heine aurait dit « schöne » (« beau ») en faisant une moue dédaigneuse. Pas Schumann, qui commence par l'une de ses plus magnifiques mélodies, puis s'offre des montagnes russes proches de la folie et de l'épuisement.

**Warte, warte, wilder Schiffmann** (« Attends, attends, farouche batelier ») est presque hystérique dans sa rage, attisée par la misogynie à la fois biblique (Ève, l'origine supposée du péché) et classique (Eris, la déesse de la discorde). À la fin, toute cette immense fureur se dissipe par degré, avec une touche de glossement final. Schumann trouve-t-il toute cette émotion excessive un peu ridicule ?

En revanche, **Berg' und Burgen** (« Monts et Citadelles »), est l'un des plus beaux spécimens de musique aquatique du chant allemand, avec le clapotis des vagues qui enveloppent doucement et maintiennent à

flot la ligne vocale. Un autre petit chef-d'œuvre, **Anfangs wollt' ich fast verzagen** (« Au début, j'ai failli renoncer »), commence par citer le choral luthérien « Wer nur den lieben Gott lässt walten » (« Celui qui laisse Dieu régner sur sa vie »). La ligne vocale est plus haute que la plupart des mélodies des congrégations, la partie de piano plus grave, et la conjonction matérialise à la fois le triomphe contre l'adversité et une tension permanente. « Comment en ai-je réchappé ? » (on ignore ce qu'est ce « en »), demande-t-il, et il répond à la question dans le dernier lied, **Mit Myrten und Rosen** (« Avec des myrtes et des roses ») — en le transformant en art.

## RUSSIE

Alexandre Dargomijski est surtout connu pour avoir créé une tradition d'opéra national russe basé sur des chants traditionnels du pays et un désir de vérité dramatique, surtout manifeste dans *Rusalka* et *Le Convive de pierre*. « Je veux que la note exprime le mot directement. Je veux la vérité », écrivit-il. Homme à femmes, il composa beaucoup de mélodies pour ses nombreuses élèves. **Nochnoy zefir strult efir** (« Le Zéphir nocturne ») est une grandiose mélodie-rondo, où la section initiale revient à deux reprises par la suite ; à l'instar de la fantaisie espagnole de Pouchkine, la deuxième section imite une guitare flamenco, alors que l'avant-dernier passage est une sérénade attendrissante qui se perd dans le retour du jeu de guitare passionné. Dans **Mne grustno** (« Je suis triste »), le poète romantique Lermontov explore un paradoxe de l'amour : l'amant voit la bien-aimée profiter de sa jeunesse et sait que les commérages et le chagrin suivront inévitablement. La section initiale revient à la fin et ces passages entourent un centre dramatique, dont les larges sauts de la ligne vocale ont une intensité incontestable.

**Chestnadtsat'let** (« Seize ans ») est une adaptation russe d'un poème allemand, auquel le compositeur a apporté ses propres modifications. L'amour adolescent en est le sujet : une jeune fille de seize ans, attirée

par un garçon qui n'est pas insensible à son charme, est submergée de chagrin car son trouble l'empêche de lui parler et il la quitte en colère. Ce conte villageois est paré d'une musique traditionnelle appropriée digne d'un compositeur imprégné de chanson populaire russe. Finalement, **Priznaniye** (« Déclaration ») est la confession comique d'un jeune qui raconte à son oncle qu'il est tombé amoureux de lui-même, ou plutôt de son double féminin. L'amour comme double narcissisme n'a jamais eu d'incarnation suscitant autant le rire. Le fait que la confession réunisse accords lacinants et entraînants et mode mineur ne fait qu'ajouter à l'humour ; c'est un digne précurseur des mélodies comiques de Moussorgski.

## FRANCE

César Franck composa seulement dix-huit mélodies et six duos. **Souvenance** met en musique un poème de François-René de Chateaubriand, qui se souvient du château familial de Combourg en Bretagne et de sa chère sœur Lucile, et chante un hymne à la gloire de son pays natal. Cette mélodie semble influencée par Schubert, dont Franck étudiait la musique à cette époque, par sa figuration tournoyante dans le style de *Gretchen am Spinnrade* (« Marguerite au rouet ») à la main droite, les quintes ouvertes fatalistes à la main gauche notamment au début, la main gauche doublant la mélodie, l'utilisation de modes parallèles majeurs et mineurs, et le charmant passage enharmonique de fa dièse majeur à si bémol mineur, pour se terminer sur un autre changement entre tonalités voisines à la tierce vers sol mineur-sol majeur. L'**Émir de Bengador** est le clin d'œil de Franck à l'orientalisme en vogue à cette époque ; des références au Gange et à Mysore (Mysuru, une ville de l'État du Karnataka dans le sud-ouest de l'Inde) nous aident à situer cet émir languissant d'amour sous des cieux exotiques. La première moitié, en mode mineur doucement mélancolique, fait place au mode majeur parallèle, avec de doux accords au piano qui montent et descendent en forme d'arc.

Dans **Le Sylphe** de Franck, l'esprit volant chante lui-même son être et ses actions, la ligne vocale étant une fois encore doublée par la basse. Un mouvement flottant vers le haut à la main droite dépeint son doux mouvement, et de légères touches de mode mineur prédisent l'ultime révélation selon laquelle l'incarnation étoilée finale est le présage de la mort d'une personne aimée. **Aimer** commence avec des accords en noires à la manière d'une harpe pour le chanteur amoureux qui se souvient de l'époque où il entendait « sa voix » ; vient ensuite le souvenir de ce qu'elle disait (sur un accompagnement de croches répétées) ; l'amant évoque ensuite à nouveau « sa » voix, cette voix en triolets de croches, alors que la section finale est en quartolets de doubles croches. Cette animation rythmique accrue du début à la fin d'une mélodie est une caractéristique de Franck.

## ITALIE

Gaetano Donizetti ayant composé plus de soixante-dix opéras au cours d'une vie écourtée par la syphilis, on aurait pu s'attendre à ce qu'il n'ait pas composé de mélodies, mais ce compositeur incroyablement prolifique nous a aussi donné près de deux cents canzonettas, romanças , ariellas et romances (chansons françaises du début du XIX<sup>e</sup> siècle). **Una lacrima**, sous-titrée *Preghiera* (une prière lyrique), commence de façon théâtrale, avec le romantique « accord d'horreur » qui domine l'introduction, suivi d'un appel à Dieu pour faire cesser une longue souffrance, en mesures ternaires chères à ce compositeur. Donizetti cède à ses écarts harmoniques caractéristiques qui attirent l'attention en deux occasions ; cette pépite d'opéra comporte une cadence vocale et des effets tremolando imitant l'orchestre. **Il sospiro** — également une complainte lyrique, également en mesures ternaires, également avec une introduction pianistique dramatique — est un appel mélodieux à une bien-aimée qui est « lasse de l'amour ». Chaque option amoureuse (sa mort et son désespoir, l'espoir renouvelé d'être ensemble, la mort ensemble, la « splendeur éternelle » à sa vue) a son propre univers tonal.

## SUÈDE

Adolf Lindblad, surtout connu pour avoir composé plus de deux cents mélodies, rencontra Felix Mendelssohn à Berlin lorsqu'ils étaient tous deux élèves de Carl Friedrich Zelter ; ils restèrent amis par la suite. De retour en Suède en 1827, Lindblad ouvrit une académie de piano et devint professeur de musique de la famille royale suédoise. Le succès de ses mélodies est dû en partie au « Rossignol suédois » Jenny Lind, avec qui il eut une liaison romantique pendant quelque temps (elle avait vingt ans de moins que lui et il était marié).

Lindblad créa un « style suédois » que l'on peut entendre dans la ravissante mélodie d'**En sommardag** (« Un jour d'été ») le poète-compositeur mêlant des observations sur la beauté de l'été au désir ardent d'un répit dans le chagrin. Une figuration ondulante à la main droite fait allusion aux brises estivales tandis que de subtiles touches de mineur témoignent de la mélancolie de la chanteuse. Dix ans plus tard, Lindblad mit en musique **Aftonen** d'Erik Johan Stagnelius (le Shelley suédois, qui mourut à l'âge de vingt-neuf ans), avec sa représentation légèrement érotique de l'approche du soir. Le premier couplet présente davantage la « musique de la nature » de Lindblad en triolets de croches fluides ; le deuxième introduit de doux accords entraînants pour le papillon épris de la rose.

L'organiste, chef d'orchestre, érudit et compositeur suédois Jacob Axel Josephson, compositeur de **Serenad**, écrivit une thèse en 1842. Il y attaquait Rossini et chantait les louanges de Mendelssohn, dont on peut remarquer l'influence dans ses mélodies. Ici, chaque phrase s'achève dans une tonalité différente, alors que les refrains, « Maintenant, bonne nuit », sont différents à chaque fois. Le postlude descend dans les profondeurs et monte à des hauteurs célestes.

Erik Gustaf Geijer était un historien, qui enseigna l'histoire à l'Université d'Uppsala, et un compositeur dont la musique était fondée sur la pratique du XVIII<sup>e</sup> siècle et sur la nouvelle musique romantique de Carl Maria von Weber et Felix Mendelssohn. Entre 1824 et 1846, il publia neuf recueils de mélodies, d'une soixantaine de pièces chacun. Dans **Natthimmelen** (« Le ciel nocturne »), on entend des accords de triolets entraînants évoquant « Abendlied unterm gestirnten Himmel » (« Chant du soir sous un ciel étoilé ») de Beethoven. La fin, avec son imposante harmonie napolitaine, passe du fort et emphatique au murmure : très dramatique.

## ALLEMAGNE

**Altdeutsches Frühlingslied** de Mendelssohn met en musique un extrait du *Trutz-Nachtigall* (« Le Rossignol combatif ») de Friedrich Spee, poète jésuite du XVI<sup>e</sup> siècle, célèbre pour son opposition éthique à la pratique consistant à brûler les sorcières. Les vers que Mendelssohn choisit dans le poème d'amour au Christ de Spee peuvent se lire en dehors de toute connotation religieuse ; ici, la Nature se réjouit, mais la douleur du personnage n'admet aucun soulagement car « Tu t'es éloigné de moi ». Cette musique annonce « Der Einsame im Herbst » (« Le Solitaire en automne ») dans *Das Lied von der Erde* (« Le Chant de la terre ») de Gustav Mahler ; dans les deux cas, le temps s'écoule selon un doux et inexorable flot de hauteurs de son, portant les chanteurs accablés de douleur à leur mort dans le sillage de ceux qu'ils ont perdus et qu'ils pleurent : la sœur de Mendelssohn, Fanny, qui mourut en mai 1847.

Le **Nachtlied** (« Chant nocturne ») fut composé le 1<sup>er</sup> octobre 1847 pour l'anniversaire de l'ami de Mendelssohn, Heinrich Schleinitz. Le 9 octobre, il rendit visite à une autre amie chère, la chanteuse Livia Frege, pour qu'elle puisse tester les lieder de l'op. 71, que Felix résuma comme un « livre sérieux » qui irait de par le monde d'une manière sérieuse. C'est à cette occasion qu'il fut victime d'une attaque, la première

d'une série qui allait l'emporter moins d'un mois plus tard, le 4 novembre. Il n'est pas difficile de comprendre pourquoi ce poème lui parlait tant en cet ultime moment de sa vie, avec sa chanteuse qui pleure la nuit, puis décide de chanter des chants de louanges jusqu'à l'aube de la rédemption dans l'au-delà.

Les œuvres du barde irlandais Thomas Moore comprenaient une compilation de divers « airs nationaux », dont le **Venetianisches Gondellied** (« Chant de gondolier vénitien »). La musique de Mendelssohn pour cette invitation à une fugue amoureuse se conforme merveilleusement aux conventions des barcarolles (mode mineur, à 6/8, mouvement de balancement) ; la jolie Ninetta cédera sûrement à une supplication d'une telle douceur.

Le joyeux **Warnung vor dem Rhein** coïncide avec la « crise rhénane » de 1839-1840, où la révolte de l'Égypte contre l'Empire ottoman eut des conséquences européennes : la France se rangea du côté des rebelles, alors que la Grande-Bretagne, l'Autriche, la Russie et la Prusse s'allierent aux Ottomans. Lorsque la France indignée menaça de reprendre sa « frontière naturelle du Rhin », le monde germanophone se hérissa et le Rhin — déjà un symbole nationaliste — fut encore davantage célébré comme emblème de l'Allemagne elle-même. Ici, sur le ton de la moquerie, un père met en garde son fils contre les charmes de la Rhénanie en des termes qui pousseraient n'importe qui à s'y rendre directement. L'air de Mendelssohn est tout désigné pour être chanté sur l'un des bateaux de touristes qui sillonnent aujourd'hui le Rhin.

© Susan Youens 2019

Traduction : Marie-Stella Pâris

## DEKADEN

### Die Lieder eines Jahrhunderts

Prof. Susan Youens

Im späten 18. Jahrhundert enthielten viele deutsche Liedersammlungen für den häuslichen Gebrauch moralisierende oder didaktische Ermunterungen einerseits („Aufmunterung zur Tugend“, „Das zufriedene Landmädchen“, „Der junge Ehemann“, „An die Weisheit“ usw.), oder Natur- und Liebeslieder andererseits. Jedoch brachten stilistische Verlagerungen im Bereich der Lyrik auch musikalische Veränderungen mit sich. Neo-anakreontische Gedichte von Autoren wie Johann Wilhelm Ludwig Gleim ebneten der empfindsamen, vorromantischen Lyrik den Weg, wie sie etwa von den Hainbund-Dichtern (z.B. Ludwig Hölt) verfasst wurde, die von der melancholischen, mondbeschienenen Empfindsamkeit fasziniert waren. Der eigentliche Umbruch kam allerdings mit Johann Wolfgang von Goethe, dessen Verse sich auf neue Art und Weise mit der inneren Erfahrung auseinandersetzen und Volksdichtungen erneut aufgreifen. Letztere wurden sowohl vertont als auch von akademisch gebildeten Schriftstellern der Romantik imitiert. Goethes Erlebnisgedichte sollten die Werke der Zweiten Berliner Liederschule (Goethes Freund Carl Friedrich Zelter, Johann Friedrich Reichardt und dessen begabte Tochter Louise Reichardt u.a.) nachhaltig beeinflussen, und besonders auch Franz Schubert, dessen Lieder-Oeuvre von über 600 Werken das gesamte Spektrum von exquisiten Kleinoden (*Erster Verlust* von Goethe) bis hin zu dem sicherlich erstaunlichsten op. 1 Veröffentlichungsdebüt der Musikgeschichte – *Erlkönig* – durchläuft.

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bezeichnet in den deutschen Liedersammlungen der Ausdruck „Lied“ ein strophisches Lied im schlichteren Stil und „Gesang“ eine längere, komplexere Struktur. Zudem wurden von Komponisten Balladen (längere, episodische narrative Gedichte, die durch das gesamte Jahrhundert hinweg beliebt waren) erwartet. Der Liederzyklus entstand etwa um 1800 als Liederspiel und

inspirierte Meisterwerke von Beethoven, Schubert, Schumann, sogar Brahms (zweimal) und vielen anderen. Kurz vor der Jahrhundertwende entwickelte Hugo Wolf seine eigene, einzigartige Verschmelzung von Wagner'schen Harmonien und Schubert'schen Formen, während Gustav Mahler das Volkslied ironisch umgestaltete.

In den 1830er und 40er Jahren breitete sich das Lied flächendeckend in all seinen Formen aus und drückte dem Gesang in der zweiten Jahrhunderthälfte seinen Stempel auf. Der Gesang in Skandinavien wurde von deutschen Liedern beeinflusst und seine Komponisten schrieben ihre Lieder oft sowohl in deutscher als auch schwedischer oder norwegischer Sprache (so etwa Grieg). Liszt, dessen späte Lieder der Zukunft und der Atonalität entgegenblicken, und die Sänger Adolphe Nourrit und Pierre-François Wartel taten das Ihrige, Schuberts Lieder in Frankreich populär zu machen, so dass die in Salons beliebten strophischen Romanzen, Chansonnetten und Barkarolen von Komponisten wie etwa Auguste Panseron, Pauline Duchambge und Félicien David in der Mitte des Jahrhunderts sich den späteren *mélodies* (Kunstliedern) annäherten, wie Saint-Saëns, Gounod, Bizet, Duparc, Fauré, Debussy, Ravel und viele andere sie komponieren sollten. In diesen Werken verbindet sich die beste Lyrik (etwa von Paul Verlaine oder Stéphane Mallarmé) mit Musik, die ausdrücklich französisch und nicht deutsch sein wollte – ein Abweichen von dem Stempel der Lieder.

#### **1840-1850**

Die 1840er Jahre begannen mit dem Tod Friedrich Wilhelms III. von Preußen. Die Nachfolge trat sein ältester Sohn, Friedrich Wilhelm IV. an, dessen konservative Politik die Revolution von 1848 mit hervorrief und der ein Förderer von Felix Mendelssohn Bartholdy war. Frankreich wurde zu jener Zeit noch von Louis-Philippe I. beherrscht, der 1830 aus dem Exil wiedergekehrt war und bis zum Ausbruch der Revolution 1848 regierte, als er zum Rücktritt gezwungen wurde und abermals ins Exil gehen musste. In Italien herrschte nach dem Wiener Kongress wiederum Österreich über verschiedene Gebiete, darunter Venedig und die Lombardei,

während das Zentrum des spanisch dominierten Königreichs beider Sizilien in Neapel war. Der aus Genua stammende Giuseppe Mazzini verbreitete im sogenannten Risorgimento das Konzept eines unabhängigen Italiens; der Erste Unabhängigkeitskrieg in Italien begann mit Protesten in der Lombardei und Aufständen in Sizilien und führte dazu, dass vier italienische Republiken im Revolutionsjahr 1848 Konstitutionen erstellten. Als Papst Pius IX. aus Rom floh, rief Giuseppe Garibaldi im März 1849 die Römische Republik aus, deren wichtigster Minister Mazzini war. Österreich gelang es jedoch, die Italiener 1849 in der Schlacht bei Novara zu besiegen, was den Weg zur Unabhängigkeit erschwerte und verlangsamte.

Diese Dekade war von der Zuspitzung der Situation bis zur revolutionären Explosion beherrscht, die im Januar 1848 in Sizilien begann und sich in Frankreich am 24. Februar fortsetzte. In Schweden brachen die „März-Unruhen“ (Marsoroligheterna) am 2. März 1848 in der Hauptstadt Stockholm aus, als König Oscar I. einer Vorführung von Jenny Lind an der Königlichen Oper beiwohnte, doch hatten die Aufstände keine bleibenden Nachwirkungen. In Wien und Berlin fanden deutlich gewaltsamere Auflehnungen statt, gefolgt von dem Dresdner Maiaufstand 1849 (an dem Wagner direkt und die Schumanns am Rande beteiligt waren). Doch wurden die Revolutionäre niedergeschmettert und in Deutschland, Österreich und Italien wurde die absolute Monarchie wiederhergestellt, so dass viele liberale 48er ins Exil gezwungen wurden, obwohl die preußische Konstitution vom Januar 1850 bestehen blieb und feudalherrschaftliche Rechte in Österreich nicht wiedereingeführt wurden. Es ist bemerkenswert, dass Friedrich Engels und Karl Marx das *Manifest der Kommunistischen Partei* Ende Februar 1848 veröffentlichten: Arbeiterrechte und Klassenkampf standen in den darauffolgenden Jahrzehnten im Zentrum der Aufmerksamkeit.

## **DEUTSCHLAND**

Als die Gedichtsammlung *Buch der Lieder* von Heinrich Heine 1827 erstmals erschien, konnten weder er noch sein Verleger Julius Campe ahnen, zu was für einem Phänomen es sich entwickeln sollte. In einem

Brief vom 23. Mai 1840 an Heine schrieb Robert Schumann: „Ein alter sehnsgütiger Wunsch geht mir mit diesen Zeilen in Erfüllung, der, mich Ihnen etwas mehr nähern zu dürfen; denn meines Besuches in München vor vielen Jahren, wo ich noch angehender Mensch war, werden Sie Sich schwerlich noch erinnern. Möchte Ihnen meine Musik zu Ihren Liedern gefallen. Kämen meine Kräfte der warmen Liebe gleich, mit der ich geschrieben, so dürften Sie auf Gutes hoffen.“ Er hatte den Liederkreis op. 24 (sein erster Heine-Zyklus) bereits komponiert, dessen neun Lieder die äußerst verschwommene Schilderung, wie sich die Leidenschaft der Liebe und Verzweiflung letztendlich in Kunst verwandeln kann, nachzeichnen.

**Morgens steh' ich auf und frage** ist ein Lied im Volkston, wie sie im gesamten 19. Jahrhundert beliebt waren. Wenn das Hin und Zurück zwischen der linken und rechten Hand wie das Ticken einer Uhr oder das Auf- und Abgehen eines jungen Mannes klingt, so ist das durchaus passend, da das lyrische Ich hier unruhig seine Geliebte erwartet. In Heines Welt würden wir davon ausgehen, dass sie untreu oder zumindest sehr verspätet ist, Schumann jedoch, dessen Gedanken über seine Verlobte, Clara Wieck (die er im September 1840 heiraten sollte), nicht annähernd so bitter waren wie die des lyrischen Ichs, endet das Nachspiel mit einer sehnsgütig verlängerten Kadenz mit zärtlichen Gedanken über die abwesende Geliebte. **Es treibt mich her, es treibt mich hin** ist ebenfalls ein Lied von der Zeit, die die Liebenden trennt, das allerdings äußerst ungeduldig ist. Der fieberhaft aufgeregte junge Liebende bremst bei der Anrufung der „schönsten der schönen Jungfrauen“ ab, kehrt dann jedoch zu seinem Tadel der faulen Stunden zurück, die trödeln anstatt ihn schnell zu seiner Liebsten zu bringen. Die apathischen Stunden erklingen in der Mitte des Lieds im Klavier und hinken hinterher, indem sie die Gesangsstimme hier jeweils zwei Takte später nachklingen lassen. In **Ich wandelte unter den Bäumen** hat das lyrische Ich Heines paranoide Anwendungen und kann den Vöglein nicht trauen, wenn sie ihm das „goldne Wort“ der Geliebten übermitteln. Beim Vogelgesang ist Schumann besonders zauberhaft – hier findet ein schneller Wechsel zu

einer anderen Tonart und einem verzauberten Reich statt, in dem Vögel mit blassen, unglücklichen Liebespaaren sprechen.

In **Lieb' Liebchen, leg's Händchen** verarbeitet Heine die romantische Kombination von Eros und Tod. Schumanns schlichte Vokallinie wirkt durch das sanfte Hämmern des Klaviers verbissen – es ist dies eine unwillkommene Botschaft, jeder Herzschlag ist ein Nagel im Sarg des Sängers. Für Heine war die **Schöne Wiege meiner Leiden** Hamburg, eine Stadt, die er aufgrund seiner angespannten Beziehung zu seinem reichen Onkel Salomon und seiner erfolglosen (möglicherweise apokryphen) Werbung um dessen beiden Töchter, Amalie und Therese, hasste. Man darf wohl davon ausgehen, dass Heines Lippen sich bei dem Wort „schöne“ kräuselten. Anders dagegen Schumann, der mit einer seiner schönsten Melodien beginnt und dann eine irrwitzige Berg- und Talfahrt der Gefühle unternimmt, die ein erschöpftes Ende nimmt.

**Warte, warte, wilder Schiffmann** ist vor Wut fast hysterisch, angetrieben von Frauenhass, der sowohl auf die Bibel (Eva, der angebliche Ursprung der Sünde) und die klassische Mythologie (Eris, die Göttin der Zwietracht und des Streites) zurückgreift. Letztendlich jedoch verflüchtigt sich dieser übermäßige Zorn schrittweise, mit der Andeutung eines Kicherns am Ende. Findet Schumann diese überhöhte Emotion etwa ein wenig lächerlich?

Im Gegensatz dazu ist **Berg' und Burgen** eines der herrlichsten Beispiele für Wassermusik im deutschen Liederrepertoire – die plätschernden Wellen umspielen sanft die Gesangslinie und geben ihr Auftrieb. Ein weiteres Meisterwerk en miniature, **Anfangs wollt' ich fast verzagen** beginnt mit dem Zitat eines Luther-Chorals: *Wer nur den lieben Gott lässt walten*. Die Singstimme liegt höher als es bei den meisten Kirchenliedermelodien der Fall ist, und der Klavierpart liegt tiefer, und die Verknüpfung der beiden drückt sowohl Triumph trotz widriger Umstände aus, als auch eine andauernde Spannung. „Und ich hab es doch

gefragt“ (wir wissen nicht, was „es“ ist), sagt er, „aber fragt mich nur nicht, wie?“ Die Antwort auf die Frage kommt im letzten Lied, **Mit Myrten und Rosen**: „es“ wird in Kunst verwandelt.

## **RUSSLAND**

Alexander Dargomyschski ist in erster Linie dafür bekannt, dass er die Tradition der russischen Nationaloper begründete, der ursprüngliche Volkslieder zugrunde lagen, sowie für sein Verlangen nach dramatischer Wahrheit, was besonders in *Russalka* und dem *Steinernen Gast* deutlich wird. „Ich möchte, dass der Ton das Wort direkt ausdrückt. Ich will die Wahrheit“, schrieb er. Als Frauenheld, der er war, schrieb er zahlreiche Lieder für seine Gesangsstudentinnen. **Nochnoy zefir strult efir** ist ein ausgedehntes Rondo-Lied, in dem der erste Abschnitt später noch zweimal wiederkehrt; entsprechend dem spanischen Bild Puschkins im zweiten Abschnitt wird hier eine Flamenco-Gitarre imitiert, während die vorletzte Passage eine herzerweichende Serenade ist, die in die Wiederkehr leidenschaftlichen Gitarrenspiels mündet. In **Mne grustno** setzt sich der romantische Dichter Lermontow mit einem Paradoxon der Liebe auseinander: der Liebende sieht, wie seine Geliebte das jugendliche Leben genießt, ist sich jedoch darüber bewusst, dass Klatsch und Kummer unweigerlich folgen werden. Der Anfangsabschnitt kehrt am Ende wieder und in der Mitte erklingt eine dramatische Passage, deren große Sprünge in der Gesangsstimme von einer eindeutigen Intensität sind.

**Shestnadt'slet** ist eine russische Bearbeitung eines deutschen Gedichts, in der der Komponist selbst den Text korrigiert. Das Thema ist die junge Liebe: eine 16-Jährige fühlt sich zu einem jungen Mann hingezogen, der seinerseits Interesse an ihr zeigt. Das Ganze scheitert jedoch, da sie keine Worte findet und er dann verärgert fortgeht. Diese Dorfgeschichte wird entsprechend mit volksmusikartiger Musik von einem Komponisten vertont, der die russische Volksmusik stark verinnerlicht hatte. **Priznaniye** schließlich ist das komische Bekenntnis eines jungen Mannes, der seinem Onkel erzählt, dass er sich in sich selbst,

beziehungsweise in seinen weiblichen Doppelgänger verliebt hat. Liebe als dualer Narzissmus ist wohl kaum je geistreicher dargestellt worden. Dass im Zuge dieses Bekenntnisses lebhafte, stampfende Akkorde in Moll erklingen, sorgt für noch größere Heiterkeit – es ist dies ein würdiger Vorläufer der komischen Lieder Mussorgskis.

## FRANKREICH

César Franck schrieb nur 18 Lieder und sechs Duette. Seine **Souvenance** ist eine Vertonung eines Gedichts von François-René de Chateaubriand, der sich an seine geliebte Schwester Lucile und sein Familienanwesen in Combourg in der Bretagne erinnert, und seine Heimat besingt. Dieses Lied scheint von Schubert beeinflusst zu sein, dessen Musik Franck zu jener Zeit studierte – es erklingen „spinnende“ Figurationen in der rechten Hand (die an *Gretchen am Spinnrade* erinnern), fatalistische leere Quinten in der linken Hand sowohl zu Beginn als auch anderswo, eine Melodie-Dopplung in der linken Hand, Dur- und Moll-Varianten, sowie ein exquisiter enharmonischer Wechsel von Fis-Dur nach b-Moll, was mit einem weiteren terzverwandten Wechsel nach g-Moll / G-Dur endet. Mit **L'Émir de Bengador** nickt Franck dem damals modernen Orientalismus zu; mithilfe von Verweisen auf Mysore (Mysuru, eine Stadt im indischen Bundesstaat Karnataka) und den Ganges können wir den liebeskranken exotischen Emir etwas genauer orten. Die erste Hälfte, in sant melancholischem Moll, geht in die Durvariante über, wo zarte Klavierakkorde bogenartig ansteigen und abfallen.

In **Le Sylphe** von Franck singt die Fee selbst von ihrem Wesen und Wirken, wobei die Gesangsstimme wiederum von der Basslinie verdoppelt wird. Schwebende Aufwärtsbewegungen in der rechten Hand stellen ihr sanftes Gleiten dar und zarte Hinweise in Moll nehmen die Offenbarung am Ende vorweg, dass die sternenklaire Verkörperung ein Omen für den Tod einer geliebten Person ist. **Aimer** beginnt mit harfenähnlichen Akkorden in Vierteln des Liebenden, der „ihrer Stimme“ nachsinnt, worauf die Erinnerung an das

Gesagte folgt (mit einer Begleitung von wiederholten Achteln); der Liebende beschwört wiederum „ihre“ Stimme herauf, diesmal zu Achteltriolen, während der letzte Abschnitt in Sechzehntel-Quartolen steht. Diese zunehmende rhythmische Belebtheit durch das Lied hinweg ist ein Markenzeichen Francks.

## ITALIEN

Angesichts der Tatsache, dass Gaetano Donizetti in seinem durch Syphilis abgekürzten Leben bereits über 70 Opern komponiert hatte, würde man vielleicht nicht unbedingt auch noch Lieder von ihm erwarten, doch schrieb dieser erstaunlich produktive Komponist fast 200 Canzonetten, Romanzen, Arietten und romances (französische Lieder des frühen 19. Jahrhunderts). **Una lacrima** trägt den Untertitel *Preghiera* (ein Operngebet) und beginnt dramatisch: der romantische „Horror-Akkord“ dominiert die Einleitung, worauf Gott in Donizettis bevorzugtem ungeraden Takt angerufen wird, er möge das lange Leiden beenden. Donizetti frönt zweimal seinen charakteristischen, aufsehenerregenden harmonischen Schlenkern; diese Miniatur-Oper hat sogar eine Vokal-Kadenz und auch Tremolando-Effekte, mit denen das Orchester nachgeahmt wird. **Il sospiro** – ebenfalls ein operhaftes Lamento, ebenfalls in ungeradem Takt, ebenfalls mit dramatischer Klaviereinleitung – ist eine wohltönende Bitte an eine geliebte Frau, die „der Liebe Überdrüssig“ ist. Die diversen Varianten der Liebe (ihr Tod und seine Verzweiflung, erneute Hoffnung zusammen, Tod zusammen, „ewige Herrlichkeit“ bei ihrem Seufzen) haben jeweils einen eigenen tonalen Bereich.

## SCHWEDEN

Adolf Lindblad, der hauptsächlich für seine mehr als 200 Lieder bekannt ist, lernte Felix Mendelssohn in Berlin kennen, als sie beide bei Carl Friedrich Zelter studierten; sie blieben auch danach miteinander befreundet. Lindblad kehrte 1827 nach Schweden zurück, eröffnete eine Klavierakademie und wurde der Musiklehrer der königlichen Familie Schwedens. Der Erfolg seiner Lieder erklärt sich zum Teil durch die

„schwedische Nachtigall“ Jenny Lind, mit der er eine Zeit lang eine romantische Beziehung hatte (sie war 20 Jahre jünger als er und er war verheiratet).

Lindblad schuf einen „schwedischen Stil“, der in der lieblichen Melodie von **En sommartag** zu hören ist, in dem der Dichter (Lindblad selbst) die Schönheit des Sommers beobachtet und sich gleichzeitig nach einer Atempause in seiner Trauer sehnt. Die sich kräuselnden Figurationen in der rechten Hand deuten die Sommerbrise an, während subtile Anklänge in Moll die Melancholie des lyrischen Ich erkennen lassen. Zehn Jahre später vertonte Lindblad **Aftonen** von Erik Johan Stagnelius (der sogenannte schwedische Shelley, der im Alter von 29 Jahren starb), wo die Abenddämmerung in leicht erotischer Weise dargestellt wird. In der ersten Strophe erklingt wiederum Lindblads „Naturmusik“ in fließenden Achteltriolen, während in der zweiten Strophe mit sanft pulsierenden Akkorden der in die Rose verliebte Schmetterling dargestellt wird.

Der schwedische Organist, Dirigent, Gelehrte und Komponist Jacob Axel Josephson, der Komponist der **Serenad**, verfasste 1842 eine Schrift, in der er Rossini kritisierte und Mendelssohn lobte – der Einfluss des Letzteren lässt sich in seinen Liedern heraushören. Hier endet jede Phrase in einer anderen Tonart, und die Refrains, „Nun gute Nacht“, sind jeweils unterschiedlich. Das Nachspiel steigt sowohl in die Tiefe hinab als auch in himmlische Höhen hinauf.

Erik Gustaf Geijer war sowohl Historiker, der an der Universität Uppsala lehrte, als auch Komponist, dessen Musik in der Praxis des 18. Jahrhunderts und der frühromantischen Musik von Carl Maria von Weber und Felix Mendelssohn wurzelte. Zwischen 1824 und 1846 veröffentlichte er neun Liedersammlungen von jeweils etwa 60 Vertonungen. In **Nathimmelen** sind pulsierende Triolenakkorde zu hören, die an Beethovens *AbendlIED unterm gestirnten Himmel* erinnern. Das Ende, mit seiner großen neapolitanischen Harmonie, verblasst von lauter und emphatischer Musik zu einem Wispern – äußerst dramatisch.

## DEUTSCHLAND

Mendelssohns **Altdeutsches Frühlingslied** liegt ein Ausschnitt aus der *Trutz-Nachtigall* von Friedrich Spee zugrunde, ein Jesuit des 16. Jahrhunderts, der für seine Kritik an den Hexenverbrennungen berühmt ist. Die Verse, die Mendelssohn aus Spees Liebesgedicht an Christus auswählte, können ohne jegliche Religionsbindung gelesen werden. Hier frohlockt die Natur, doch der Schmerz des lyrischen Ichs lässt nicht nach, da „du von mir und ich von dir [...] musste scheiden“. Diese Musik deutet auf Gustav Mahlers „Der Einsame im Herbst“ aus dem *Lied von der Erde* voraus; in beiden erklingt ein sanfter, unaufhaltsamer Strom von Tönen, der die kummervollen Sänger in den Tod trägt, nachdem um verstorbene Angehörige getrauert wurde – in Mendelssohns Falle war es seine Schwester Fanny, die im Mai 1847 gestorben war.

Das **Nachtlied** entstand am 1. Oktober 1847 zum Geburtstag von Mendelssohns Freund Heinrich Schleinitz. Am 9. Oktober besuchte er eine andere gute Freundin, die Sängerin Livia Frege, dass sie die Lieder von op. 71 ausprobieren könne, die Mendelssohn als „ernstes Buch“ bezeichnete, die in ernster Weise in die Welt geschickt werden sollten. Eben zu dieser Gelegenheit erlitt er einen Schlaganfall, den ersten einer ganzen Folge, denen er weniger als einen Monat später, am 4. November, erlag. Es ist unschwer nachzuvozziehen, weshalb ihm dieses Gedicht in diesem Moment seines Lebens so viel bedeutete – das lyrische Ich trauert des Nachts und beschließt dann, Lieder des Lobes bis zur Erlösung des Morgens im Jenseits zu singen.

Unter den Werken des irischen Barden Thomas Moore befindet sich eine Zusammenstellung mehrere „nationaler Airs“, darunter das **Venetianische Gondellied**. Mendelssohns Musik zu dieser Aufforderung wegzulaufen ist wunderbar an die Konventionen der Barkarole-Lieder angepasst (Moll, 6/8-Takt, schaukelnde Bewegung) – sicherlich wird die schöne Ninetta derart lieblichen Bitten zustimmen.

Die fröhliche **Warnung vor dem Rhein** fiel mit der Rheinkrise von 1839-40 zusammen, als ein ägyptischer Aufstand gegen das Osmanische Reich europäische Konsequenzen hatte: Frankreich ergriff für die Rebellen Partei, während Großbritannien, Österreich, Russland und Preußen sich mit den Osmanen verbündeten. Als ein empörtes Frankreich damit drohte, die „natürliche Grenze des Rheins“ zurückzunehmen, reagierte die deutschsprachige Welt äußerst gereizt, so dass der Rhein, ohnehin ein Nationalemblem, für Deutschland umso symbolträglicher wurde. In diesem Lied warnt ein Vater seinen Sohn mit ironischem Nachdruck vor den Reizen des Rheinlandes – daraufhin würde sich ein jeder sofort dorthin aufmachen. Mendelssohns Melodie eignet sich ideal dafür, auf den heutigen Flussrundfahrten gesungen zu werden.

© Susan Youens 2019

Übersetzung: Viola Scheffel



Nick Pritchard



Malcolm Martineau



Oliver Johnston

## TEXT AND TRANSLATIONS

### **[1] Morgens steh' ich auf und frage**

Morgens steh' ich auf und frage:  
Kommt feins Liebchen heut?  
Abends sink' ich hin und klage:  
Ausblieb sie auch heut.

In der Nacht mit meinem Kummer  
Lieg' ich schlaflos, lieg' ich wach;  
Träumend, wie im halben Schlummer,  
Wandle ich bei Tag.

(Heinrich Heine)

### **[1] Every morning I awake and ask**

Every morning I awake and ask:  
Will my sweetheart come today?  
Every evening I lie down,  
Complaining that she did not appear.

All night long with my grief  
I lie sleepless, lie awake;  
Dreaming, as if half asleep,  
I wander through the day.

(translation: Richard Stokes)

### **[2] Es treibt mich hin**

Es treibt mich hin, es treibt mich her!  
Noch wenige Stunden, dann soll ich sie schauen,  
Sie selber, die schönste der schönen Jungfrauen; -  
Du armes Herz, was pochst du so schwer?

Die Stunden sind aber ein faules Volk!  
Schleppen sich behaglich träge,  
Schleichen gähnend ihre Wege; -  
Tummle dich, du faules Volk!

### **[2] I'm driven this way**

I'm driven this way, driven that!  
A few more hours, and I shall see her,  
She, the fairest of the fair -  
Faithful heart, why pound so hard?

But the Hours are a lazy breed!  
They dawdle along and take their time,  
Crawl yawningly on their way -  
Get a move on, you lazy breed!

Tobende Eile mich treibend erfasst!  
Aber wohl niemals liebten die Horen;—  
Heimlich im grausamen Bunde verschworen,  
Spotten sie tückisch der Liebenden Hast.  
*(Heinrich Heine)*

Raging haste drives me onward!  
But the Horae can never have loved —  
Cruelly and secretly in league,  
They spitefully mock a lover's haste.  
*(translation: Richard Stokes)*

**[3] Ich wandelte unter den Bäumen**

Ich wandelte unter den Bäumen  
Mit meinem Gram allein;  
Da kam das alte Träumen,  
Und schlich mir ins Herz hinein.

Wer hat euch dies Wörtlein gelehret,  
Ihr Vöglein in luftiger Höh'?  
Schweigt still! wenn mein Herz es höret,  
Dann tut es noch einmal so weh.

„Es kam ein Jungfräulein gegangen,  
Die sang es immerfort,  
Da haben wir Vöglein gefangen  
Das hübsche, goldne Wort.“

Das sollt ihr mir nicht erzählen,  
Ihr Vöglein wunderschlau;

**[3] I wandered among the trees**

I wandered among the trees,  
Alone with my own grief,  
But then old dreams returned once more  
And stole into my heart.

Who taught you this little word,  
You birds up there in the breeze?  
Be silent! If my heart hears it,  
My pain will return once more.

‘A young woman once passed by,  
Who sang it again and again,  
And so we birds snatched it up,  
That lovely golden word.’

You should not tell me such things,  
You little cunning birds,

Ihr wollt meinen Kummer mir stehlen,  
Ich aber niemanden trau'.

(Heinrich Heine)

#### **4 Lieb' Liebchen**

Lieb' Liebchen, leg's Händchen aufs Herz meinet; -  
Ach, hörst du, wie's pochet im Kämmerlein?  
Da hauset ein Zimmermann schlimm und arg,  
Der zimmert mir einen Totensarg.

Es hämmert und klopft bei Tag und bei Nacht;  
Es hat mich schon längst um den Schlaf gebracht.  
Ach! sputet Euch, Meister Zimmermann,  
Damit ich balde schlafen kann.

(Heinrich Heine)

#### **5 Schöne Wiege meiner Leiden**

Schöne Wiege meiner Leiden,  
Schönes Grabmal meiner Ruh',  
Schöne Stadt, wir müssen scheiden, -  
Lebe wohl! ruf' ich dir zu.

Lebe wohl, du heil'ge Schwelle,  
Wo da wandelt Liebchen traut;

You thought to steal my grief from me,  
But I trust no one now.

(translation: Richard Stokes)

#### **4 My love**

Just lay your hand on my heart, my love;  
Ah, can you not hear it throbbing in there?  
A carpenter, wicked and evil, lives there,  
Fashioning me my coffin.

He bangs and hammers by day and night,  
And has long since banished all sleep.  
Ah, master carpenter, make haste,  
That I might soon find rest.

(translation: Richard Stokes)

#### **5 Lovely cradle of my sorrows**

Lovely cradle of my sorrows,  
Lovely tombstone of my peace,  
Lovely city, we must part -  
Farewell! I call to you.

Farewell, O sacred threshold,  
Where my dear beloved treads,

Lebe wohl! du heil'ge Stelle,  
Wo ich sie zuerst geschaut.

Hätt' ich dich doch nie gesehen,  
Schöne Herzenskönigin!  
Nimmer wär es dann geschehen,  
Dass ich jetzt so elend bin.

Nie wollt' ich dein Herz rühren,  
Liebe hab' ich nie erfleht;  
Nur ein stilles Leben führen  
Wollt' ich, wo dein Odem weht.

Doch du drängst mich selbst von hinten,  
Bitte Worte spricht dein Mund;  
Wahnsinn wühlt in meinen Sinnen,  
Und mein Herz ist krank und wund.

Und die Glieder matt und träge  
Schlepp' ich fort am Wanderstab,  
Bis mein müdes Haupt ich lege  
Ferne in ein kühles Grab.  
*(Heinrich Heine)*

Farewell! O sacred spot,  
Where I first beheld her.

Had I never seen you though,  
Fair queen of my heart!  
It would never then have come to pass  
That I am now so wretched.

I never wished to touch your heart,  
I never begged for love,  
To live in peace was all I wished,  
And to breathe the air you breathed.

But you yourself, you drive me hence,  
Your lips speak bitter words;  
Madness rages in my mind,  
And my heart is sick and sore.

And my limbs, weary and feeble,  
I drag away, my staff in hand,  
Until I lay my tired head down  
In a cool and distant grave.  
*(translation: Richard Stokes)*

**[6] Warte, warte, wilder Schiffmann**

Warte, warte, wilder Schiffmann,  
Gleich folg' ich zum Hafen dir;  
Von zwei Jungfrau'n nehm' ich Abschied,  
Von Europa und von Ihr.

Blutquell, rinn' aus meinen Augen,  
Blutquell, brich aus meinem Leib,  
Dass ich mit dem heißen Blute  
Meine Schmerzen niederschreib'.  
Ei, mein Lieb, warum just heute  
Schaudert dich, mein Blut zu sehn?  
Sahst mich bleich und herzblutend  
Lange Jahre vor dir stehn!

Kennst du noch das alte Liedchen  
Von der Schlang' im Paradies,  
Die durch schlimme Apfelgabe  
Unsern Ahn ins Elend stieß?

Alles Unheil brachten Äpfel!  
Eva bracht' damit den Tod,  
Eris brachte Trojas Flammen,  
Du bracht'st beides, Flamm' und Tod.  
*(Heinrich Heine)*

**[6] Wait, O wait, wild seaman**

Wait, O wait, wild seaman,  
Soon I'll follow to the harbour;  
I'm taking leave of two maidens:  
Of Europe and of her.

Stream from my eyes, O blood,  
Gush from my body, O blood,  
That with my hot blood  
I may write down my agonies.  
Why today of all days, my love,  
Do you shudder to see my blood?  
You've seen me pale and with bleeding heart  
Stand before you for years on end!

Remember the old story  
Of the serpent in Paradise,  
Who, through the evil gift of an apple,  
Plunged our forebears into woe?

The apple has caused all our ills!  
Eve brought death with it,  
Eris brought flames to Troy,  
And you - both flames and death.  
*(translation: Richard Stokes)*

**[7] Berg' und Burgen schaun herunter**

Berg' und Burgen schaun herunter  
In den spiegelhellen Rhein,  
Und mein Schiffchen segelt munter,  
Rings umglänzt von Sonnenschein.  
Ruhig seh' ich zu dem Spiele  
Goldner Wellen, kraus bewegt;  
Still erwachen die Gefühle,  
Die ich tief im Busen hegt'.

Freundlich grüßend und verheißend  
Lockt hinab des Stromes Pracht;  
Doch ich kenn' ihn, oben gleißend,  
Bringt sein Innres Tod und Nacht.

Oben Lust, in Busen Tücken,  
Strom, du bist der Liebsten Bild!  
Die kann auch so freundlich nicken,  
Lächelt auch so fromm und mild.  
*(Heinrich Heine)*

**[7] Mountains and castles gaze down**

Mountains and castles gaze down  
Into the mirror-bright Rhine,  
And my little boat sails merrily,  
The sunshine glistening around it.  
Calmly I watch the play  
Of golden, ruffled waves surging;  
Silently feelings awaken in me  
That I had kept deep in my heart.

With friendly greetings and promises,  
The river's splendour beckons;  
But I know it - gleaming above  
It conceals within itself Death and Night.

Above, pleasure; at heart, malice;  
River, you are the image of my beloved!  
She can nod with just as much friendliness,  
And smile so devotedly and gently.  
*(translation: Richard Stokes)*

**[8] Anfangs wollt' ich fast verzagen**

Anfangs wollt' ich fast verzagen,  
Und ich glaubt', ich trüg' es nie;

**[8] At first I almost despaired**

At first I almost despaired,  
And I thought I could never be able to bear it;

Und ich hab' es doch getragen –  
Aber fragt mich nur nicht, wie?  
*(Heinrich Heine)*

Yet even so, I have borne it –  
But do not ask me how.  
*(translation: Richard Stokes)*

### 9 Mit Myrten und Rosen

Mit Myrten und Rosen, lieblich und hold,  
Mit duft'gen Zypressen und Flittergold,  
Möcht' ich zieren dies Buch wie 'nen Totenschrein,  
Und sorgen meine Lieder hinein.

O könnt' ich die Liebe sorgen hinzul  
Auf dem Grabe der Liebe wächst Blümlein der Ruh',  
Da blüht es hervor, da pflückt man es ab, –  
Doch mir blüht's nur, wenn ich selber im Grab.

Hier sind nun die Lieder, die einst so wild,  
Wie ein Lavastrom, der dem Ätna entquillt,  
Hervorgestürzt aus dem tiefsten Gemüt,  
Und rings viel blitzende Funken versprüht!

Nun liegen sie stumm und totengleich,  
Nun starren sie kalt und nebelbleich,  
Doch aufs neu' die alte Glut sie belebt,  
Wenn der Liebe Geist einst über sie schwebt.

### 9 With myrtles and roses

With myrtles and roses, sweet and fair,  
With fragrant cypress and golden tinsel,  
I should like to adorn this book like a coffin  
And bury my songs inside.

Could I but bury my love here too!  
On Love's grave grows the flower of peace,  
There it blossoms, there is plucked,  
But only when I'm buried will it bloom for me.

Here now are the songs which once cascaded,  
Like a stream of lava pouring from Etna,  
So wildly from the depths of my soul,  
And scattered glittering sparks all around!

Now they lie mute, as though they were dead,  
Now they stare coldly, as pale as mist,  
But the old glow shall kindle them once more,  
When the spirit of Love floats over them.

Und es wird mir im Herzen viel Ahnung laut:  
Der Liebe Geist einst über sie taut;  
Einst kommt dies Buch in deine Hand,  
Du süßes Lieb im fernen Land.

Dann löst sich des Liedes Zauberbann,  
Die blassen Buchstaben schaun dich an,  
Sie schauen dir flehend ins schöne Aug',  
Und flüstern mit Wehmut und Liebeshaut.  
*(Heinrich Heine)*

And a thought speaks loud within my heart,  
That the spirit of Love will one day thaw them;  
One day this book will fall into your hands,  
My dearest love, in a distant land.

Then shall song's magic spell break free,  
And the pallid letters shall gaze at you,  
Gaze imploringly into your beautiful eyes,  
And whisper with sadness and the breath of love.

*(translation: Richard Stokes)*

**[10] Nochnoy zefir struit efir**

Nochnoy zefir struit efir,  
Bezhit, shumit, Gvadalkvivir.

Vot vzoshla luna zlataya,  
Tishe, chu... gitary zvon!..  
Vot ispanka molodaya  
Operlsya na balkon!

Nochnoy zefir struit efir,  
Bezhit, shumit, Gvadalkvivir.

**[10] The night zephyr blows the ether**

The night zephyr blows the ether,  
Runs and roars the Guadalquivir.

Here the golden moon has risen.  
Listen... how the guitar sounds!  
Here a young Spanish girl  
Leans against the balcony.

The night zephyr blows the ether,  
Runs and roars the Guadalquivir.

Sbros' mantilyu, angel milyi,  
I yavis', kak mayskiy den'  
Skvoz' chugunnye perily  
Nozhku divnuyu proden'

Nochnoy zefir struit efir,  
Bezhit, shumit, Gvadalkvivir.  
(Aleksandr Sergeyevich Pushkin)

Sweet angel, throw off your mantilla,  
And appear as radiant as a May day!  
Put your lovely little foot  
Through the iron railings.

The night zephyr blows the ether,  
Runs and roars the Guadalquivir.  
(translation: Dmitri Smirnov-Sadovsky)

#### **[1] Mne grustno**

Mne grustno, potomu chto ya tebya lyublyu  
I znayu: Molodost' tsvetushchuya tvoyu  
Ne poshchadit molvy' kovarnoe gonen'e.  
Za kazhdyi svetlyi den' il' sladkoe mgnoven'e  
Slezami i toskoy zaplatish' ty' sud'be.  
Mne grustno, potomu chto veselo tebe.  
(Mikhail Yuryevich Lermontov)

#### **[1] I'm sad**

I'm sad because I love you  
And know: your blooming youth  
Will not escape the insidious gossip.  
For every bright day or sweet moment  
You will pay your Fate with tears and grief.  
I'm sad because you're having fun.  
(translation: Dmitri Smirnov-Sadovsky)

#### **[2] Mne minulo shestnadtsat' let**

Mne minulo shestnadtsat' let,  
No serdtse by'lo v vole;  
Ya dumala: ves' belyi svet, ves' belyi svet —  
Nash bor, potok i pole.

#### **[2] I was then sixteen years old**

I was then sixteen years old,  
But my heart was free;  
I thought: the whole world, the whole world —  
Our forest, the stream and the field.

K nam yunosha prishyol v selo:  
Kto on, otkol', ne znayu,  
No vsyo menya k nemu vleklo,  
Vsyo mne tverdilo: znayu!

Kuda poydu — i on za mnoy.  
Na dolguyu l' razluku?  
Ne znayu! Tol'ko on s toskoy,  
Ach on s toskoy  
Bezmolvno zhal mne ruku.  
  
"Chto khochesh' ty?" — sprosila ya, —  
Skazhi, pastukh uny'lyi".  
I s zharam on skazal: "Lublyu, lyublyu tebya",  
I tikho nazval miloy.

I mne b togda "Lublyu" skazat'  
No slov nayti ne znala,  
Na zyemlyu potupila vzglyad,  
Potupila vzglyad,  
Krasnela, trepetala!

Ni slova ne skazala ya,  
Za chto zh emu serdit'sya?  
Za chto pokinul on,

A young man came to us in the village:  
Who he was, I didn't know,  
But everything about him attracted me,  
Saying to me: I know him!

Wherever I went – he followed me,  
How long I've been alone?  
I don't remember! Only he with longing,  
Ah, he with longing,  
Silently shook my hand.

"What do you want?" I asked,  
"Say, O say, sad shepherd!"  
And he said with fervour: 'I love, I love you,'  
And quietly called me 'cute'.

And I wanted then to say 'I love you',  
But I did not find the words.  
I looked down at the ground  
Looked down,  
Reddening and trembling!

I did not say a word.  
Why did he get angry?  
Why did he leave me?

Pokinul on menya?  
I skoro l' vozvratitsya?  
(Anton Antonovich Delvig after Matthias  
Claudius)

Why did he leave?  
And how soon he will come back?  
(translation: Dmitri Smirnov-Sadowsky)

### **[13] Priznaniye**

Kayus', dyadya, chort poputali!  
Khot' serdis', khot' ne serdis';  
Ya vlyublyon, da ved' uzh kak zhe!  
Khot' seychas zhe v petlyu lezt'...  
Ne v krasavitsu, —Bog s nimi!  
Chto v krasavitsakh za prok.  
Ne v uchenuyu, —bud' proklyat  
Ves' uchenyy zhenskiy svet!  
Ya vlyubilsya, dyadya, v chudo,  
V svoy dvoynik, v drugoye ya;

V smes' pritvorstva s prostodush'yem,  
S bezopasnost'yu khandry,  
V smes' uma i vol'nodumstva,  
Ravnodushiya, ognya,  
Very v svet, prizren'ya k mnen'yu, —  
Slovom, v smes' dobra i zla!  
Tak by vso yego i slushal,

### **[13] Confession**

I confess, my uncle, it's the Devil's fault!  
Be angry with me or don't;  
I'm in love, so much in love  
That I've reached the end of my rope!  
She is not a beauty – to Hell with them!  
All beauties are useless!  
She is not a scholar – damn  
All the learned women!  
O uncle, I fell in love with a miracle,  
With my double, with another I;

With a mixture of pretence and simplicity,  
With the safety of a spleen,  
With a mixture of mind and free-thinking,  
With a mixture of indifference and fire,  
With a faith in the light, with a caring mind –  
In other words, with a mixture of good and evil!  
So I will listen to her,

Tak by vso s ney i sidel,  
Angel serdtsem, no kak demon  
I kovarna, i umna.

Skazhet slovo, —tak i tayesh',  
Zapoyot, —i sam ne svoy,  
Dyadya, dyadya, chto vsya slava,  
Chito vse pochesti, chiny;  
Ya, ona... i v etom kruge  
Ves' moy mir, moy ray i ad.  
Smeysya, dyadya, nado mnouy,  
Smeysya ves' razumnyy svet;  
Pust' chudak ya, ya dovolen;  
Ya schastliveyshiy chudak.

(Alexey Vasilievich Timofeev )

So I will sit near her,  
She is an angel by her heart, but like a demon  
She is cunning and clever.

If she says a word, I melt,  
If she sings, I lose myself.  
Uncle, O uncle, there is no use in glory  
In all honours and ranks;  
Only I and she – in this circle  
Is my whole world, my heaven and hell.  
O uncle, laugh at me,  
All the rational world, make fun of me;  
Let me be an eccentric, I'm pleased;  
I'm the happiest crank.

(translation: Dmitri Smirnov-Sadovsky)

#### **[14] Souvenance**

Combien j'ai douce souvenance  
Du joli lieu de notre enfance!  
Ma sœur, qu'ils étaient beaux ces jours  
De France!  
O mon pays, sois mes amours  
Toujours!

#### **[14] Memories**

What sweet memories I have  
Of the pretty place where we grew up!  
My sister, how beautiful were those days  
In France!  
O my country, I beg you  
Always to be my love!

Te souvient-il que notre mère  
Au foyer de notre chaumière  
Nous pressait sur son cœur joyeux,  
Ma chère,  
Et nous baisions ses blancs cheveux  
Tous deux?

Ma sœur, te souvient-il encore  
Du château que baignait la Dore,  
Et de cette tant vieille tour  
Du Maure,  
Où l'airain sonnait le retour  
Du jour?

Te souvient-il du lac tranquille  
Qu'effleurait l'hirondelle agile,  
Du vent qui courbait le roseau  
Mobile,  
Et du soleil couchant sur l'eau  
Si beau?

Ah! qui me rendra mon Hélène,  
Et ma montagne, et le grand chêne?  
Leur souvenir fait tous les jours  
Ma peine!

Do you remember how our mother,  
Dear sister,  
By the hearth of our cottage  
Pressed us both to her joyful heart,  
And how we kissed her white hair,  
The two of us?

My sister, do you still remember the chateau,  
Lapped by the River Dore,  
And do you remember that age-old Moorish  
Tower,  
Where the bells announced the return  
Of day?

Do you remember the tranquil lake  
The nimble swallow brushed with her wing,  
Do you remember the wind which bent  
The waving reeds,  
And do you remember the setting sun  
On that beautiful stream?

Ah, who will give me back my Helen  
And my mountain and the large oak?  
Every day they recall  
My grief!

Mon pays sera mes amours  
Toujours!  
(*François-René, Vicomte de Chateaubriand*)

My country shall be my love  
For evermore!  
(*translation: Richard Stokes*)

**[15] L'Émir de Bengador**

Si tu savais que je t'adore  
Comme l'étoile aime le ciel,  
Comme l'abeille du Mysore  
Aime la fleur où nait le miel;  
Tu viendrais, à l'heure où le Gange,  
Au golfe bleu va s'endormir  
Tu viendrais t'asseoir, O mon ange  
Sous les rosiers de ton Émir.  
Là, ma douce reine,  
Sous la nuit sereine  
Après un beau jour.  
Les fleurs ranimées  
Les rives aimées  
Les nuits embaumées  
Tout parle d'amour.  
(*François Joseph Pierre André Méry*)

**[15] The Emir of Bengador**

If you knew how I loved you,  
As the star loves the sky,  
As the bee of Mysore  
Loves the flower that yields honey -  
You would come, at the hour when the Ganges  
Falls asleep in the blue gulf,  
You would come and sit down, my angel,  
Beneath the rose trees of your Emir.  
There, my sweet queen,  
Beneath the serene night  
After a beautiful day!  
The reviving flowers,  
The loved river-bank,  
The scented nights -  
Everything speaks of love.  
(*translation: Richard Stokes*)

## **[16] Le Sylphe**

Je suis un sylphe, une ombre, un rien, un rêve,  
Hôte de l'air, esprit mystérieux,  
Léger parfum, que le zéphir enlève,  
Anneau vivant, qui joint l'homme et les dieux.

De mon corps pur les rayons diaphanes  
Flottent mêlés à la vapeur du soir ;  
Mais je me cache aux regards des profanes,  
Et l'âme seule en songe peut me voir.

Rasant du lac la nappe étincelante  
D'un vol léger j'effleure les roseaux ;  
Et, balancé sur mon aile brillante,  
J'aime à me voir dans le cristal des eaux.

Dans vos jardins quelque fois je voltige ;  
Et, m'enivrant de suaves odeurs,  
Sans que mon pied fasse incliner leur tige,  
Je me suspends au calice des fleurs.

Dans vos foyers j'entre avec confiance,  
Et, récréant son œil clos à demi,  
J'aime à verser des songes d'espérance  
Sur le front pur d'un enfant endormi.  
Lorsque la nuit sur vous jette son voile

## **[16] The sylph**

I am a sylph, a shade, a trifle, a dream,  
Host of the air, mysterious spirit,  
A subtle scent borne away by the breeze,  
A living ring that joins men and gods.

The diaphanous rays of my pure body  
Mingle with the evening mist;  
But I hide from profane glances,  
Only dreaming souls are able to glimpse me.

Skimming the sparkling lake,  
I brush the reeds as I float by;  
And, hovering on my brilliant wings,  
I love to see myself mirrored in the clear water.

Sometimes I flutter into your gardens;  
And, intoxicating myself with sweet scents,  
I hang from the calyxes of flowers,  
Without tilting them with my feet.

Boldly I enter your homes  
And, animating his half-closed eyes,  
I love to shed dreams of hope  
Onto the pure brow of a slumbering child.  
When night casts its veil upon you,

Je glisse aux cieux comme un long filet d'or,  
Et les mortels disent "C'est une étoile  
Qui d'un ami vous présage la mort."  
*(Alexandre Dumas Davy de la Pailleterie)*

### **[17] Aimer**

J'entendais sa voix si touchante,  
Lorsque l'étoile au ciel montait,  
À l'heure où la campagne chante,  
À l'heure où la ville se tait.

Elle disait: aimons au bel âge où l'on aime,  
Regretons les moments perdus pour les amours;  
Les tendresses du cœur ont un charme suprême,  
Rayon du ciel sur l'ombre de nos jours.  
  
J'entendais sa voix si touchante,  
Lorsque l'étoile au ciel montait,  
À l'heure où la campagne chante,  
À l'heure où la ville se tait.

Elle disait: aimons, l'amour est une fête,  
Où le cœur enivré chante un hymne sans fin,  
De sombres vérités si notre vie est faite,  
Endormons-nous dans ce rêve divin!  
  
J'entendais sa voix si touchante,

I glide up to heaven like a long thread of gold,  
And mortals say: 'It is a star,  
Foretelling the death of a friend.'  
*(translation: Richard Stokes)*

### **[17] Loving**

I heard her voice that touched me so,  
When the star was climbing the heavens,  
At the hour when the countryside sings,  
At the hour when the town is silent.

She said: let us love at the age when one loves,  
Let us retrieve the moments we missed out on love;  
A tender heart is a charm without compare -  
A heavenly ray illuminating our dark days.  
  
I heard her voice that touched me so,  
When the star was climbing the heavens,  
At the hour when the countryside sings,  
At the hour when the town is silent.

She said: let us love, love is a feast,  
At which intoxicated hearts sing endless hymns,  
If our lives are made up of sombre truths,  
Let us fall asleep in this divine dream!  
  
I heard her voice that touched me so,

Lorsque l'étoile au ciel montait,  
À l'heure où la campagne chante,  
À l'heure où la ville se tait.

Tout est faux dans les biens que cette terre envie,  
L'amour nous est venu du ciel pour nous charmer,  
Être seul c'est la mort, être deux c'est la vie,  
Aimons pour vivre et vivons pour aimer.

(François Joseph Pierre André Méry)

#### **[18] Una lacrima**

Dio! che col cenno moderi  
L'ira d'un mar che freme,  
Dio! che col cenno agli uomini  
Porgi costanza e speme,  
Stendi la man benefice  
Sul lungo mio dolor.

Non chieggio a te la tenera  
Gioia del cor felice,  
Non la speranza provvida  
D'affanno incantatrice;  
Ti chieggio sol la lagrima  
Che scioglie il gelo al cor.  
(anonymous)

When the star was climbing the heavens,  
At the hour when the countryside sings,  
At the hour when the town is silent.

All is false about the riches that this earth envies,  
Love descended from heaven to charm us,  
Death is loneliness, life is shared,  
Let us love to live and live to love.

(translation: Richard Stokes)

#### **[18] A tear**

O God, who with a gesture restrains  
The wrath of a raging sea,  
O God, who with a gesture offers  
Constancy and hope to men,  
Extend thy benevolent hand  
Over my unending grief.

I do not ask of thee  
The tender joy of a happy heart,  
Nor the prudent hope  
Of enchanting anguish;  
I only ask for a tear  
To melt the ice in my heart.  
(translation: Richard Stokes)

**[19] Il sospiro**

Donna infelice, stanca d'amore,  
l'eterno sonno chiedi all'avel?  
Deh! non rammenti, che qui v'è un core  
che, te perduta, perduto ha il ciel?  
L'Eden ridente quaggiù la speme  
rinnovellata ci può donar  
Se implori morte, moriamo insieme,  
angiol mio caro, non mi lasciar.

Ma se ricusi ch'or teco stretto  
nel riso eterno debba salir,  
onde la vita mi resti in petto,  
dammi l'estremo caldo sospir.

(Carlo Guaita)

**[19] The sigh**

Unhappy woman, weary of love,  
Do you seek eternal sleep in the grave?  
Ah, do you not recall that here is a heart  
Which, losing you, has lost heaven?  
Smiling Eden here on earth  
Can give us renewed hope.  
If you crave death, let us die together;  
My sweet angel, do not leave me.

But if instead, with me close by you,  
You insist I soar aloft to eternal splendour,  
While there is still life in my heart,  
Vouchsafe me one last warm sigh.

(translation: Richard Stokes)

**[20] En Sommardag**

O, ljuva sommarfläkt,  
som mina kinder smeker!  
Ol huru svalt och täckt  
din kyss min tinning rört!  
Ditt glada sus jag hör,  
då du med blomstren leker,  
och mera skön du gör  
den dröm, som nyss du stört.

**[20] A Summer Day**

O, sweet summer breeze  
That caresses my cheeks!  
Ol how coolly and chastely  
Your kiss has touched my temples.  
I hear your happy sough,  
As you play among the flowers,  
And you make more beautiful  
The dream, that you just interrupted.

Hör, hvilken sång  
ur sjö och skogar klingar!  
Ack, tysta smärtan ned,  
som an min ande tvingar!  
Kom, milda sommarfläkt!  
Av dina vingar täckt,  
ingen glädje jag begär,  
men ro mig blott beskär!

Hör, hvilken röst  
i dina suckar talar!  
O! hur mitt kvalda bröst  
du tjusar och hugsvalar!  
Far, milda sommarvind!  
Hälsa till björk och lind!  
Deras frid jag njuta fick,  
Men blott ett ögonblick.  
*(Adolf Fredrik Lindblad)*

Hear, what song  
That resounds from lake and forest!  
Alas, silence the pain  
That burdens my spirit!  
Come, lovely summer breeze!  
Embraced by your wings,  
I seek no other joy,  
But only that you bring me peace!

Hear, what voice  
Speaks in your sighs!  
O! How you enchant and comfort  
My heavy bosom.  
Go, mild summer breeze!  
Greet the birch and linden tree!  
Their solace I have enjoyed,  
Though only for an instant.  
*(translation: Ida Evelina Ranslöv)*

## 21 Aftonen

Aftonen nalkas,  
I skuggornas högn  
Dalarna svalkas  
Av pärldaggens regn.

## 21 Evening

The evening approaches,  
Protected by shadows  
The valleys grow cool  
From the pearly dew rain.

Kvällen azuren  
Med gullstjärnor strör:  
Hela naturen i vällust nu dör.

The evening scatters  
Golden stars across the sky:  
All nature, consumed by rapture, now dies.

Fjärilen gungas  
På törnros barm:  
Ljukt hon betungas,  
Dess vän är så varm.  
Tyst hon sig gömmer  
I blommans sköf,  
Slumrar och drömmar  
Om allt vad han njöt.  
*(Erik Johan Stagnelius)*

The butterfly sways  
On the bosom of a rose:  
Sweetly she's encumbered,  
For her friend is so warm.  
Silently she hides  
In the flowers' bosom,  
Slumbers and dreams,  
Of all that delighted him.  
*(translation: Ida Evelina Ranslöv)*

## 22 Serenad

Jorden vilar uti himlen,  
alla stjärnor hålla vakt  
och en blomsterlund på jorden  
slumrar i den stilla prakt;  
nu god natt!

Uti lunden där en hydda  
tyst i lindars skugga står,  
in vid murens dolda fönster

## 22 Serenade

The earth rests in the sky,  
All stars keep watch  
And a flower meadow on the ground  
Slumbers in quiet splendour;  
Now good night!

In the meadow stands a cottage  
Silently in the shadow of a linden tree,  
By the wall's hidden window,

Ijuvligt liten fågel står,  
Nu god natt, ja nu god natt!

Innanför en flicka slumrar  
drömmende om blomstrens prakt.

I dess hjärta vilar himlen,

Alla änglar hålla vakt.

Nu god natt, ja nu god natt!

(Jacob Axel Josephson)

A lovely little bird sits,  
Now good night!

A girl slumbers inside,  
Dreaming about the flowers' majesty.

In their bosom the sky is resting,

All angels keep watch.

Now good night!

(translation: Ida Evelina Ranslöv)

### 23 Natthimelen

Ensam jag skrider fram på min bana.  
Längre och längre sträcker sig vägen.  
Ack, uti fjärran döljes mitt måll  
Dagen sig sänker, nattlig blir rymden.  
Snart blott de eviga stjärnor jag ser.

Men jag ej klagar flyende dagen.  
Ej mig förfärar stundande natten.  
Ty av den kärlek, som går genom världen,  
Föll ock en strimma in i min själ.  
(Erik Geijer)

### 23 The night sky

I walk my path alone.  
Longer and longer it becomes.  
Alas, in the distance my purpose is hidden!  
The day ends, the sky turns to night.  
Shortly I shall see nothing but eternal stars.

However, I am not grieving the fleeing day.  
The coming night does not frighten me.  
Because out of all the love that exists in the world,  
A streak of it has fallen into my soul.  
(translation: Ida Evelina Ranslöv)

## **[24] Altdeutsches Frühlingslied**

Der trübe Winter ist vorbei,  
Die Schwalben wiederkehren;  
Nun regt sich alles wieder neu,  
Die Quellen sich vermehren.  
  
Laub allgemach nun schleicht an Tag,  
Die Blümlein nun sich melden;  
Wie Schlänglein krumm gehn lächelnd um  
Die Bächlein kühl in Wäldern.

Wo man nur schaut, fast alle Welt  
Zur Freuden sich tut rüsten;  
Zum Scherzen alles ist gestellt,  
Schwebt alles fast in Lüsten.  
  
Nur ich allein, ich leide Pein,  
Ohn Ende werd ich leiden:  
Seit du von mir und ich von dir,  
O Liebste, musste scheiden.

*(Friedrich von Spee)*

## **[24] Old German Spring Song**

Gloomy winter is past,  
The swallows return;  
Now everything revives,  
The streams multiply.  
  
Leaves gradually emerge into the light,  
The flowers now announce themselves;  
Like little snakes, the smiling brooklets  
Wind their way through the cool of the forests.

Wherever one looks, almost the whole world  
Is preparing for joy.  
Everything is set on jesting,  
Almost everything floats in pleasure.  
  
I alone suffer pain,  
And will suffer endlessly,  
Since you had to part from me  
And I from you, my beloved.  
  
*(translation: Richard Wigmore)*

## **[25] Nachlied**

Vergangen ist der lichte Tag,  
Von ferne kommt der Glocken Schlag;  
So reist die Zeit die ganze Nacht,

## **[25] Night Song**

The light of day has departed,  
Bells peal from afar;  
Thus time travels throughout the night

Nimmt manchen mit, der's nicht gedacht.  
Wo ist nun hin die bunte Lust,  
Des Freundes Trost und treue Brust,  
Der Liebsten süßer Augenschein?  
Will keiner mit mir munter sein?  
Frisch auf denn, liebe Nachtigall,  
Du Wasserfall mit hellem Schall!  
Gott loben wollen wir vereint,  
Bis dass der lichte Morgen scheint!

(Joseph von Eichendorff)

#### **[26] Venetianisches Gondellied**

Wenn durch die Piazzetta  
Die Abendluft weht,  
Dann weißt du, Ninetta,  
Wer wartend hier steht,  
Du weißt, wer trotz Schleier  
Und Maske dich kennt,  
Du weißt, wie die Sehnsucht  
Im Herzen mir brennt.  
Ein Schifferkleid trag' ich  
Zur selbigen Zeit,  
Und zitternd dir sag' ich:  
Das Boot ist bereit!

And takes with it many who did not expect to go.  
Where has bright happiness now gone,  
A friend's comfort and faithful heart,  
The sweet light of the beloved's eyes?  
Will no one be merry with me?  
Strike up, then, dear nightingale,  
Waterfall with your clear sound!  
Let us praise God together  
Until the light of morning shines.

(translation: Richard Wigmore)

#### **[26] Venetian Gondola Song**

When through the piazzetta  
Night breathes her cool air,  
Then, dearest Ninetta,  
I'll come to thee there.  
Beneath thy mask shrouded  
I'll know thee afar,  
As love knows, though clouded,  
His own evening star.  
In garb then resembling  
Some gay gondolier,  
I'll whisper thee, trembling,  
'Our bark, love, is near!'

O komm jetzt, wo Lunen  
Noch Wolken umzieh'n,  
Lass durch die Lagunen,  
Geliebte, uns flieh'n!  
*(Thomas Moore, translated by Ferdinand Freiligrath)*

Now, now while there hover  
Those clouds o'er the moon,  
'Twill waft thee safe over  
'Yon silent lagoon.  
*(Thomas Moore)*

### **[27] Warnung vor dem Rhein**

An den Rhein, an den Rhein, zieh nicht an den Rhein,  
Mein Sohn, ich rate dir gut:  
Da geht dir das Leben zu lieblich ein,  
Da blüht dir zu freudig der Mut.  
  
An den Rhein, an den Rhein, zieh nicht an den Rhein,  
Mein Sohn, ich rate dir gut!

Siehst die Mädchen so frank und die Männer so frei,  
Als wär es ein adlig Geschlecht,  
Gleich bist du mit glühender Seele dabei:  
So dünkt es dich billig und recht.  
  
An den Rhein, an den Rhein, zieh nicht an den Rhein,  
Mein Sohn, ich rate dir gut!

Und zu Schiffe, wie grüßen die Burgen so schön  
Und die Stadt mit dem ewigen Dom!

### **[27] Beware of the Rhine**

To the Rhine, to the Rhine, do not go to the Rhine,  
My son, take my advice:  
Your life there will be too pleasant,  
Your spirits will soar too joyfully.  
  
To the Rhine, to the Rhine, do not go to the Rhine,  
My son, take my advice!

You'll see that the girls are so frank, and the men  
so free, As if they were a noble race,  
With ardent soul you will join them,  
As will seem right and proper to you.  
  
To the Rhine, to the Rhine, do not go to the Rhine,  
My son, take my advice!

And as you sail past, the beautiful castles will greet you,  
And the city with its eternal cathedral!

In den Bergen, wie klimmst du zu schwindelnden Höhn  
Und blickst hinab in den Strom.

An den Rhein, an den Rhein, zieh nicht an den Rhein,  
Mein Sohn, ich rate dir gut!

Und im Strome, da tauchet die Nix aus dem Grund,  
Und hast du ihr Lächeln gesehn,

Und grüßt dich die Lorelei mit bleichem Mund,  
Mein Sohn, so ist es geschehn.

An den Rhein, an den Rhein, zieh nicht an den Rhein,  
Mein Sohn, ich rate dir gut!

Dich bezaubert der Laut, dich betört der Schein,  
Entzücken fasst dich und Graus:

Nun singst du nur immer am Rhein, am Rhein,  
Und kehrst nicht wieder nach Haus.

An den Rhein, an den Rhein, zieh nicht an den Rhein,  
Mein Sohn, ich rate dir gut!

(Karl Joseph Simrock)

In the mountains you will climb to dizzy heights  
And gaze down upon the river.

To the Rhine, to the Rhine, do not go to the Rhine,  
My son, take my advice!

And the water nymph will emerge from the river's depths,  
And if you have seen her smile,

And Lorelei greets you with her pale lips,  
Then, my son, you are doomed.

To the Rhine, to the Rhine, do not go to the Rhine,  
My son, take my advice!

Her voice will enchant you, her appearance will  
beguile you, Rapture will seize you, and horror:

Now you will sing only by the Rhine for ever more,  
And will never return home.

To the Rhine, to the Rhine, do not go to the Rhine,  
My son, take my advice!

(translation: Richard Wigmore)

Photo credits: Lukas Beck (Florian Boesch); Benjamin Falovega (Ida Evelina Ränzlöö);  
Narek Harutyunyan (Anush Hovhannisyan); Nikolaj Lund (Samuel Hasselhorn);  
Hyperion Records (Malcolm Martineau); Joseph Ford Thompson (Oliver Johnston).

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.