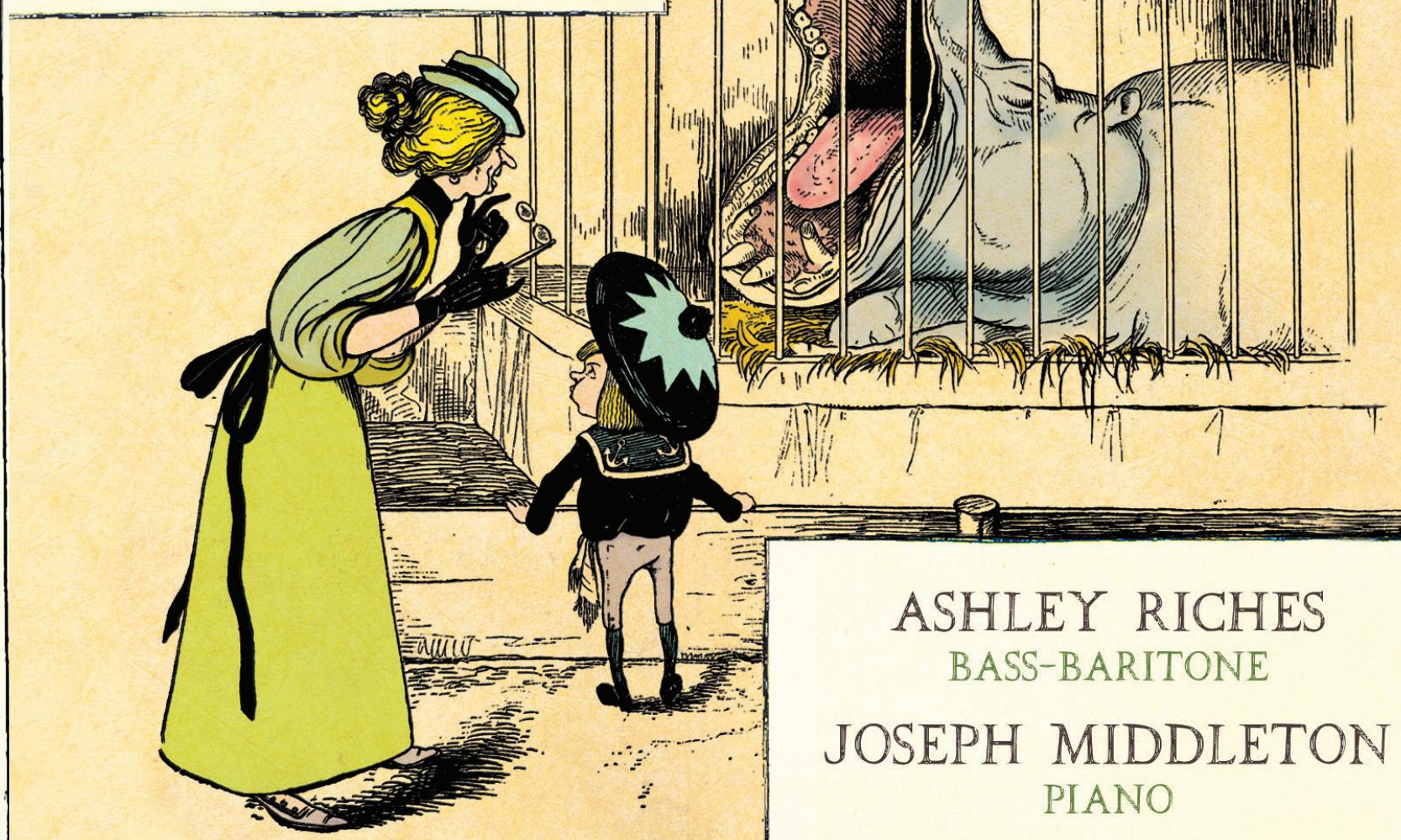


A MUSICAL ZOO

CHANDOS



ASHLEY RICHES
BASS-BARITONE

JOSEPH MIDDLETON
PIANO

Leprechaun Music & Arts Photo Library / Bridgeman Images



Maurice Ravel, 1907

A Musical Zoo

Franz Schubert (1797–1828)

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | Die Forelle, Op. 32, D 550 (1817, revised 1820)
(The Trout)
Etwas lebhaft | 2:20 |
| 2 | Die Vögel, Op. 172 No. 6, D 691 (1820)
(The Birds)
Lieblich | 1:13 |

Robert Schumann (1810–1856)

- | | | |
|---|---|------|
| 3 | Die Löwenbraut, Op. 31 No. 1 (1840)
(The Lion's Bride)
from <i>Drei Gesänge</i>
Langsam – Etwas langsamer – Erstes Tempo – Adagio | 8:06 |
|---|---|------|

Hugo Wolf (1860 – 1903)

[4]

Der Rattenfänger (1888)

2:37

(The Ratcatcher)

No. 11 from *Gedichte von Johann Wolfgang von Goethe*

Sehr lebhaft

Johannes Brahms (1833 – 1897)

[5]

An die Nachtigall, Op. 46 No. 4 (1864 – 68)

2:58

(To the Nightingale)

from *Vier Lieder*

Ziemlich langsam

Richard Strauss (1864 – 1949)

[6]

Die Drossel, WoO 34, TrV 49 (1877)

2:28

(The Thrush)

Introduction ad libitum – Andante con moto

Gabriel Fauré (1845 – 1924)

- [7] **Le Papillon et la fleur, Op. 1 No. 1** (1861) 2:06
(The Butterfly and the Flower)
from *Deux Chansons*
À Mme Miolan-Carvalho
Allegro non troppo

Maurice Ravel (1875 – 1937)

- Histoires naturelles** (1906) 16:46
(Stories of Nature)
Paroles de Jules Renard
- | | | |
|------|---|------|
| [8] | I Le Paon (The Peacock). À Madame Jane Bathori. Sans hâte et noblement – Avec majesté | 4:34 |
| [9] | II Le Grillon (The Cricket). À Mademoiselle Madeleine Picard. Placide – À volonté – Premier Mouvement – Lent | 3:08 |
| [10] | III Le Cygne (The Swan). À Madame Alfred Edwards, née Godebska. Lent – Modéré – Plus lent qu'au début – Premier Mouvement – Très lent – Modéré – Sans ralentir | 2:59 |
| [11] | IV Le Martin-pêcheur (The Kingfisher). À Émile Engel. On ne peut plus lent – Très calme | 2:56 |
| [12] | V La Pintade (The Guinea-fowl). À Roger-Ducasse. Assez vite – Modéré – Au Mouvement – Modéré – Au Mouvement – Subitement moins vite – Au Mouvement – Très lent – Premier Mouvement – Très modéré – Au Mouvement | 3:07 |

Modest Mussorgsky (1839–1881)

[13]

Mephistopheles's Song of the Flea in Auerbach's Tavern

(1879)

3:18

(*Песня Мефистофеля в погребке Ауэрбаха*)

To Darya Mikhaylovna Leonova

Moderato giusto – Andantino maestoso –

Moderato e giusto – Andantino maestoso –

Moderato maestoso – Andantino maestoso –

Moderato giusto

Dmitri Shostakovich (1906–1975)

[14]

Once there lived a cockroach, Op. 146 No. 2 (1974)

3:44

(*Жил на свете таракан*)

from *Four Verses of Captain Lebyadkin*

(*Четырёх стихотворениях капитана Лебядкина*)

Moderato

John Ireland (1879–1962)

[15]

The Three Ravens (1920)

4:28

Melody first published by Thomas Ravenscroft (c. 1592 – c. 1635)
in his collection *Melismata* (1611)
In free time (Moderato)

Herbert Howells (1892–1983)

[16]

King David (1919)

5:09

To John Coates
Quasi lento – Pochettino più mosso – Placido

Samuel Barber (1910–1981)

[17]

The Monk and His Cat, Op. 29 No. 8 (1952–53)

2:24

from *Hermit Songs*
To Isabelle Vengerova
Moderato, flowing – [] – Tempo I

Vernon Duke (1903–1969)

Ogden Nash's Musical Zoo (1947)

		12:12
[18]	1 The Jelly Fish. Swimmingly	0:26
[19]	2 The Fly. With acute suffering	0:19
[20]	3 Our Dog. Tenderly	0:53
[21]	4 The Ant. Busily	0:24
[22]	5 The Pig. In clumsy waltz style	0:27
[23]	6 The Duck. Kind of groovy	0:25
[24]	7 The Termite. Plaintively	0:32
[25]	8 The Calf. Persuasively (not slow)	0:58
[26]	9 The Turkey. Importantly	0:27
[27]	10 The Sea Gull. Wistfully (not slow)	0:45
[28]	11 The Rooster. Pompously	0:24
[29]	12 The Germ. Apprehensively	0:59
[30]	13 The Centipede. Emphatically	0:30
[31]	14 The Firefly. Uncertainly	0:50
[32]	15 The Sparrow. Cockily – Grand opera style	0:30
[33]	16 The Cow. With respect (slowly)	0:49
[34]	17 The Kitten. Almost a hit tune (very sweetly)	0:38
[35]	18 The Mouse. Waltz away	0:34
[36]	19 The Pigeon. Sedately	0:45
[37]	20 The Frog. With gusto	0:29

Benjamin Britten (1913 – 1976)

[38]

The Crocodile (1941)

5:19

Melody from *English County Songs* (1893)

Arrangement published in *Tom Bowling and Other Song Arrangements* (2000)

Presto – Più lento ad libitum – Presto – *etc.* – Più lento, pomposo –

Presto

TT 75:13

Ashley Riches bass-baritone

Joseph Middleton piano

A Musical Zoo

Composers throughout history have been almost as fascinated with the animal kingdom as writers and artists. As the present collection of songs vividly demonstrates, the gamut of animal behaviour offers a rich range of creative musical possibilities, embracing the realistic, the symbolic, and the emotional. Here we find airborne creatures delighting in their enviable freedom from earth's shackles (Schubert, Fauré); animals as innocents, sharply contrasted to the devious humans who wish to kill or capture them (Schubert, Strauss); the natural world as an inspiration for love (Brahms); animals as pets, bonding with their owners in touching and sometimes rather unlikely companionship (Mussorgsky, Barber); and a silent act of compassion offered by a wild beast to a stricken stranger (Ireland). More darkly, we also find animals angrily retaliating against mankind, with fatal consequences (Schumann, Britten); the loneliness and anxiety of an industrious insect juxtaposed with the arrogance of masculine avian exhibitionism (Ravel); and narrative strategies that range from the fantastical and magical to the directness of the traditional folk ballad. Among the creatures represented in this collection,

by far the most numerous category are birds (14), followed by insects (9). The largest beast is a lion, and the smallest the humble germ – though, as the poet Ogden Nash reminds us (in an observation that resonates disturbingly with the destructive consequences of pandemics), the germ is, in spite of its size, nonetheless a 'mighty creature'.

In addition to individual self-contained songs and instrumental pieces, composers have occasionally been tempted to bring together portraits of multiple animals in a kind of musical menagerie. The song cycles by Maurice Ravel and Vernon Duke on the present disc fall into this category, but the most famous and much-loved example of this approach is undoubtedly the brilliantly witty and evocative *Le Carnaval des animaux* (The Carnival of the Animals, 1886) by Camille Saint-Saëns. Its composer, however, regarded it as something of an embarrassment, as its essential light-heartedness threatened to detract from his work as a 'serious' composer – and it sat uncomfortably alongside his staunch efforts to persuade other French composers to write solid symphonies and concertos rather than frivolous music for superficial titillation.

Bizarrely, he therefore refused to allow what is regarded by many as his finest work to be performed publicly during his lifetime, and it was not published (apart from the poignant cello number 'Le Cygne' [The Swan]) until 1922, the year following his death. And, indeed, many other musical portrayals of animals have been predominantly humorous and entertaining in intent: Sergey Prokofiev's celebrated *Peter and the Wolf* (1936), for example, was even turned into a Disney cartoon, in 1946. Duke's setting of Nash's *Musical Zoo*, composed in the next year, was followed by a Columbia recording of *Le Carnaval des animaux* in which Noël Coward recited another set of verses by Nash, specially written for the project. Nash wrote of Saint-Saëns in his introduction:

He held the human race to blame
Because it could not pronounce his name.
So he turned with metronome and life
To glorify other forms of life.

Yet, as several of the songs on this disc attest, the animal kingdom can readily inspire sentiments of genuine pathos and tragedy too.

As well as traversing an astonishingly varied range of animal subject matter, this miscellany also offers illuminating snapshots of general trends in songwriting that prevailed in a number of countries at the forefront of international musical developments in the nineteenth and twentieth centuries.

Germany

The German *Lied* occupies an especially revered position in the history of the art song, not least for the way in which it melds the sensibilities of romanticism with perfection of form. **Franz Schubert** (1797–1828) was both an undisputed master of the genre and its most prolific creator, his total output of *Lieder* amounting to more than 600. His song about a fish unsuccessfully attempting to evade a fisherman, *Die Forelle* (The Trout, D 550), was composed in 1817 to a text by C.F.D. Schubart and exists in several different versions. (The story that it was written in a sudden flush of inspiration after the consumption of a significant quantity of red wine is no more than an attractive myth.) The song is typical of Schubert in the way in which its piano accompaniment uses a repeated motif – an ascending leap suggestive both of the bubbling brook and the carefree trout swimming around in it – not only for pictorial ends, but also as a source of textural coherence. The mood briefly turns more dramatic at the catch, but the amiable atmosphere is quickly restored at the end, in spite of the lyrics' telling us that the onlooker's blood is boiling with anger at the lethal outcome: here a classical sense of order and symmetry prevails over the outrage. Schubert later used the melody of this song as the basis for a set of variations in his Piano Quintet (D 667), nicknamed *Die Forelle*, and

probably written in 1819. The less familiar song *Die Vögel* (The Birds, D 691), a setting of a poem by Friedrich von Schlegel, dates from March 1820 and is similar in conception to *Die Forelle*, being concerned with a (more amicable) duel between man and beast – this time with a happier outcome – and also utilising repeating piano figurations throughout.

In the hands of Robert Schumann (1810–1856), the piano accompaniments for *Lieder* became more adventurous, following the example of the more boldly innovative songs which Schubert wrote at the end of his life. Schumann sometimes calls upon his pianist to set the scene atmospherically at the outset, and to round it off with a reflective solo epilogue, and both devices are found in his extraordinarily intense ballad *Die Löwenbraut* (The Lion's Bride), published in 1841 as the first of a set of *Drei Gesänge* (Three Songs), Op. 31. Adelbert von Chamisso's text is a powerful coming-of-age tragedy in which a young woman who has grown up with a lion attempts to leave him to start a new life, and his jealousy has fatal consequences. The song's opening is appropriately grim with foreboding, and almost operatic in effect; the music then moves through emotions of heartfelt tenderness and the quiet dignity of emerging maturity, building inexorably to a tremendous climax before a final moment of sombre reflection in the piano's postlude as

the animal succumbs to both grief and its own death.

As we turn to the contrasting songwriting methods of Johannes Brahms (1833–1897) and Hugo Wolf (1860–1903), it is tempting to find a comparison rather similar to that between Schubert and Schumann. Brahms was renowned for tempering his romantic instincts with a solidity of musical form that made him in essence something of a neoclassicist, whereas Wolf engaged in flights of passion and imagination that took him into vividly characterised musical territories which were nevertheless anchored on a technical level by a sophisticated approach to motivic development. Not to be confused with Schubert's song with the same title (but a different text), *An die Nachtigall* (To the Nightingale, Op. 46 No. 4) is one of several pieces which Brahms wrote in celebration of this tuneful bird. The gently syncopated accompaniment features limpid harmonies using simple contrasts between major and minor to reflect the shifting mood, the piano introducing triplet decorations in the recapitulation to promote a gentle sense of the freedom of flight. Wolf's *Der Rattenfänger* (The Ratcatcher), composed in 1888 to a text by Goethe about the Pied Piper of Hamelin, and arranged with orchestral accompaniment two years later, showcases a flamboyant piano part shot through with the infectious energy

of hunting rhythms, rather in the manner of a manic jig. In spite of its heady energy, the song is perfectly proportioned, and deftly brings together elements of the songwriting techniques of both Schubert (repeating figurations) and Schumann (quasi-operatic rhetoric and narrative commentary from the piano).

The ghosts of Schubert and Schumann more conservatively haunt *Die Drossel* (The Thrush), a text by Johann Ludwig Uhland), composed by the precocious **Richard Strauss** (1864–1949) when he was only thirteen years old. Later to become one of Germany's most celebrated and resourceful composers of song and opera, Strauss in his juvenilia showed a remarkable grasp of conventional compositional techniques and here delights in making his pianist imitate birdsong in the opening cadenza before moving into a simple ballad style to recount the tale of a dejected thrush on the point of death in captivity.

France

Dating from around the same time as Brahms's nightingale song, *Le Papillon et la fleur* (The Butterfly and the Flower) was the first music by **Gabriel Fauré** (1845–1924) to be published, appearing as his Op. 1 No. 1 in 1869. The text, by Victor Hugo, is set in a lilting, dance-like compound time almost suggestive of the music hall; charming and lightweight,

this idiom well suits the airy subject matter and is a reminder that, for all his strictures to the contrary, the kind of 'light' French music despised by Saint-Saëns could still be championed with great success by versatile composers such as Fauré, Jacques Offenbach, and Emmanuel Chabrier (who also wrote a number of animal songs).

In the songwriting of **Maurice Ravel** (1875–1937), traditional accompanying techniques merge with a sometimes luxuriantly evocative impressionism and an adventurous approach to text-setting, and these characteristics are much in evidence in his set of five *Histoires naturelles*, based on texts by Jules Renard and first performed in 1907. Notable here is the use of recitative-like *parlando* passages as a form of punctuation between the more extended lyrical sections: these naturalistic moments imitating speech rhythms took critics by surprise at the time. In the first song, 'Le Paon' (The Peacock), the majesty of the male bird's posturing is captured by stately dotted rhythms reminiscent of the baroque French overture, modal writing lending the music an archaic feeling until lush dissonances sparkle like the animal's colourful plumage. After a harsh climax as he cries out, the bird raises his tail feathers to a contrary-motion black-note *glissando* from the piano. In 'Le Grillon' (The Cricket), the mood is marked *Placide*, and the delicately repeating patterns

in the accompaniment suggest the insect's dogged industriousness. 'Le Cygne' (The Swan) features rippling piano textures to convey the bird's seemingly effortless gliding over the water, Ravel introducing chromaticism as the mood becomes restless; the unexpectedly witty ending captures the twist in the tale whereby the apparent pecking by the swan at the intangible reflections of clouds on the surface of the water is in reality its rather more mundane search for worms in the mud. 'Le Martin-pêcheur' (The Kingfisher) luxuriates with dignity in a rich harmonic aura of ecstatic stillness. Finally, 'La Pintade' (The Guinea-fowl) is portrayed as an aggressive, bad-tempered hunchback which terrorises peaceful hens and turkeys: violent pecking in the piano part at the opening settles into a brittle dance-like *staccato* texture, and again there is a twist as the bird secretly disappears in order quietly to lay an egg in open countryside before the pecking frenzy returns.

Russia

The two Russian songs in this collection – both about insects – are by composers who to some extent were kindred spirits. In its bleaker moods, the music of **Dmitri Shostakovich** (1906–1975) clearly reflected the haunting melancholy of the darkest songs by **Modest Mussorgsky** (1839–1881). This connection is most obviously to be heard in Shostakovich's

Fourteenth Symphony (1969), an orchestral song cycle directly inspired by Mussorgsky's *Songs and Dances of Death* (1875). Four years after composing the first three songs in that cycle, Mussorgsky embarked on a concert tour with the contralto Darya Leonova, for whom he wrote *Mephistopheles's Song of the Flea in Auerbach's Tavern* during the tour. This setting of a Russian translation of a text by Goethe opens in suitably solemn and regal style, but quickly turns into an infectious laughing song well matched to the ridiculous subject matter. 'Once there lived a cockroach' by Shostakovich, its text from Dostoyevsky's novel *The Devils* (1873), was one of a set entitled *Four Verses of Captain Lebyadkin*, Op. 146 (1974), and this proved to be the composer's last vocal work. Shostakovich had been attracted by the Stalin-like tension between the boorish and the sinister in the drunken poet Lebyadkin's thoroughly unpleasant character, and this disturbing mixture results in music that moves from an uneasy opening to Mussorgsky-like low-tessitura gloominess, and is then by turns agitated, brutal, quasi-militaristic, grimly determined – and consistently unsettling.

England

One of the glories of English vocal music is its rich repertoire of folksong settings, and both of the animal songs by **John Ireland** (1879–1962) and **Benjamin Britten** (1913–1976)

heard here fall squarely into this category. Ireland's *The Three Ravens* dates from 1920, and is an arrangement of a traditional melody first published by Thomas Ravenscroft in his collection *Melismata* (1611). It is cast in the simple strophic structure typical of such songs. The archaic modality of the music is occasionally enlivened with more modern chromatic flourishes redolent of the music of Frederick Delius, and its idiom lies somewhere between the modal style of the folksong revivalist Ralph Vaughan Williams and the more idiosyncratic musical language of Britten, whom Ireland taught at the Royal College of Music in the early 1930s.

Britten went on to be a prolific arranger of folksongs, and it remains a mystery why *The Crocodile* was never published during his lifetime. The tune, drawn from a collection of *English County Songs* published in 1893, was arranged by Britten in 1941 for a performance given by his partner, Peter Pears, at Southold High School, Long Island, while the two men were temporarily residing in New York. The arrangement is entirely typical of the composer's approach to folk melodies, which Britten tended to furnish with sometimes eccentrically illustrative piano parts and idiosyncratic harmonic twists. In this instance, the key changes with delicious crudity from verse to verse in order to ramp up the flow of the narrative, and the darker verse about death

is typical of Britten's uncanny ability to vary the mood sharply while keeping the melody intact.

Herbert Howells (1892–1983) is perhaps best remembered for his church music, but he also wrote many songs based on poems by his friend Walter de la Mare. In 1919 Howells composed *King David* (a setting of a poem from de la Mare's 1913 collection *Peacock Pie*), which became one of his most frequently performed songs and was later incorporated in the long-planned cycle *A Garland for de la Mare*, published posthumously, in 1995. The music is a fine illustration of the individuality which Howells brought to the modal writing so typical of early twentieth-century English music, partly by his subtle response to the influence of French impressionism. Hauntingly beautiful throughout, the song is nevertheless shaped by a purposeful narrative trajectory and includes in its refined piano writing one of the loveliest and most delicate of all musical evocations of birdsong.

America

An easygoing cabaret-like mood pervades 'The Monk and His Cat' by **Samuel Barber** (1910–1981), its tongue-in-cheek piano dissonances the perfect foil to the liltingly elegant vocal writing. The piece is the eighth number in a set of ten *Hermit Songs*, Op. 29 (1953), written for the soprano Leontyne Price, who first performed them at the Library of

Congress, in Washington D.C., in 1953. The text is an anonymous mediaeval Irish poem (*Pangur Bán*) dating from around the ninth century, in a free English translation by W.H. Auden - who back in the 1930s had collaborated with Britten on diverse projects, including a set of cabaret songs. Barber had been drawn to this and the other texts in his collection by the fact that the scribes of the time enjoyed a closeness to the natural world, made particularly vivid by what the leading Celtist Robin Flower termed 'an eye washed miraculously clear by a continual spiritual exercise', which resulted in a 'strange vision of natural things in an almost unnatural purity'.

The world of cabaret and the stage revue is reflected even more strongly in the gnomic settings of Ogden Nash's *Musical Zoo* by Vernon Duke (1903–1969), first performed in 1947. Nash and Duke did in fact go on to collaborate on a number of popular stage shows, including *Two's Company* (1952) and *The Littlest Revue* (1956). The *Musical Zoo* was a delightful publication, illustrated by Frank Owen, and described by Nash as a 'quasi-children's book'. Lamenting in his autobiography that it did not sell well, he explained that this was 'perhaps because children are smart and have little use for anything "quasi"'. Set in revue style, the miniature songs in Duke's musical menagerie let the humorous texts - which include plenty of Nash's trademark and

sometimes cringeworthy puns - largely speak for themselves, but the composer supplies them with a backdrop of witty and subtly characterised piano accompaniments.

© 2021 Mervyn Cooke

A note by the performer

Animals – I love 'em all: great and small, soaring and slithering, the noble, the elegant, and the just plain weird.

Above all animals, I love my cat, Leonora Rubenstein. I love her, what's more, despite the fact that she is an embarrassment to her species. She has (to the best of my knowledge) never caught a mouse, loses every scrap she starts, and struggles to scrabble up fences which her feline peers vault with ease.

But despite all of that, she takes pride of place in our home – spoiled and stroked and admired by us all. I adore Leonora – believe me, I do! Though sometimes I find myself thinking – what on earth is the point of her?

Companionship? Perhaps. Although the only time she wants to spend together seems to be at four o'clock in the morning. Utility? Certainly not. She would, to travesty Ogden Nash, prevent no household from being plentifully mouse-holed. Entertainment? In truth, she spends eighteen hours of the day asleep...

There must be a deeper cause than these – a reason why we treat our animals as one of the

family, flock to see them in safari parks, and glue ourselves to David Attenborough.

But what could it be? After all, my cat only eats and sleeps and grooms herself. In fact, Leonora does just what she pleases, and could not imagine it any other way. Perhaps that, then, is where her fascination lies.

Animals seem unencumbered by the distractions of human life – the social intricacies and societal pressures and to-do lists. They appear to us as beings of pure spirit, the emotional and physical parts of existence, the movements of the body and of the heart.

These are the parts of life that words cannot touch – but to which music might, perhaps, do justice. So, in this *Musical Zoo*, we find the lives of animals played out musically before us.

The text may outline to us what we see. But the flutterings of Schubert's Birds, the flicking antennae of Shostakovich's Cockroach, the rush of notes with which Ravel's Peacock spreads its tail – these are movements and energies accessible to music alone.

Furthermore, beyond merely painting pictures, these songs explore the freedom that the single-mindedness of animals represents for human beings.

Richard Strauss contrasts the merry twittering of the Thrush with the classical musical frame in which the rest of the song – and the bird – is caged.

John Ireland gives the Three Ravens an ancient wisdom and forbearance, the secret knowledge which the animal kingdom seems to us to possess.

King David, in perhaps the greatest song in English, finds liberation not (ironically) through the playing of the court musicians, but through the unpremeditated chanting of the nightingale.

By means of this music, we explore not only the lives of animals, but also the animal life of ourselves – the mad passions, the skittish playing, and even the pleasure of simply being.

These songs – any songs, perhaps – point out all the bits of life which are not reducible to symbols – not the arguments and explanations and contracts, but instead the impulses and energies and emotions; the things that we know are important, but that we sometimes overlook because they cannot be objectively expressed.

Sometimes we mistake symbols for real life, when in fact they are anything but.

As I write this, Leonora sits gazing out of the window. Though she does nothing, I look at her with envy, and even with awe. She inhabits a purity of existence, an un-self-consciousness, which we humans tend to experience only under the impact of the most powerful emotions. It is the state to which performers aspire: giving fully and unquestioningly of themselves – and it is the state in which my cat lives all the time!

Animals, like music, remind us of the part of us which is most alive, most free.

Animals are the music of life.

© 2021 Ashley Riches

The bass-baritone **Ashley Riches** studied English at King's College, Cambridge and the Guildhall School of Music and Drama and was later a Jette Parker Young Artist at The Royal Opera, Covent Garden and a BBC Radio 3 New Generation Artist. On the operatic stage he has sung Figaro and Count Almaviva (*Le nozze di Figaro*), the title role in *Don Giovanni*, Guglielmo (*Così fan tutte*), Escamillo (*Carmen*), Marcello and Schaunard (*La bohème*), the Pirate King (*The Pirates of Penzance*), Claudio (*Agrippina*), Achilla (*Giulio Cesare*), Nick Shadow (*The Rake's Progress*), Tarquinius (*The Rape of Lucretia*), the title role in *Owen Wingrave*, Ibn-Hakia (*Iolanta*), and Brander (*La Damnation de Faust*) at houses such as The Royal Opera, English National Opera, Glyndebourne Festival Opera, Garsington Opera, the Grange Festival, Opera Holland Park, Opéra national de Lorraine, and Potsdamer Winteroper. Highlights on the concert platform include performances in Berlioz's *Lélio* with Sir John Eliot Gardiner in Carnegie Hall, New York and Bernstein's *Wonderful Town* with the London Symphony Orchestra under Sir Simon Rattle, a European tour of *Giulio Cesare* and *Agrippina* with Les Talens

Lyriques under Christophe Rousset, Créon (*Oedipus Rex*) with the Berliner Philharmoniker, Mahler's *Lieder eines fahrenden Gesellen* with the BBC Philharmonic, Mussorgsky's *Songs and Dances of Death* with the BBC National Orchestra of Wales, European tours of *King Arthur*, *The Fairy Queen*, *Acis and Galatea*, and *Messiah* with Paul McCreesh and the Gabrieli Consort, European tours of the St Matthew Passion, *Benvenuto Cellini*, and *La Damnation de Faust* with the Monteverdi Choir, and tours of the St Matthew Passion and *Messiah* with the Academy of Ancient Music. In recital, he has collaborated with pianists such as Graham Johnson, Iain Burnside, Julius Drake, Joseph Middleton, Anna Tilbrook, James Baillieu, Simon Lepper, Gary Matthewman, and Sholto Kynoch. His discography includes *Wonderful Town* with the LSO and Simon Rattle, Poulenc's *Chansons gaillardes* with Graham Johnson, the St John Passion, St Matthew Passion, and *Messiah* with the AAM, St Matthew Passion with the Monteverdi Choir, and Purcell's *King Arthur* (Recording of the Year at the 2020 BBC Music Magazine Awards) with the Gabrieli Consort. For Chandos, he has recorded songs by Sir Arthur Sullivan with David Owen Norris. When not singing, Ashley Riches enjoys the *Times Crossword*.

The pianist **Joseph Middleton** specialises in the art of song accompaniment and chamber

music and has been highly acclaimed in this field. Described in *Opera* as 'rightful heir to legendary accompanist Gerald Moore' and by *BBC Music* magazine as 'one of the brightest stars in the world of song and Lieder', he has also been labelled 'the cream of the new generation' by *The Times*. He is Director of Leeds Lieder, Musician in Residence at Pembroke College, Cambridge, and a Fellow at his alma mater, the Royal Academy of Music, where he is a professor. He was the first accompanist to receive the Young Artist of the Year Award of the Royal Philharmonic Society. He is a frequent guest at major music centres such as the Wigmore Hall, Royal Opera House, and Royal Festival Hall in London, Alice Tully Hall and Park Avenue Armory in New York, Het Concertgebouw in Amsterdam, Wiener Konzerthaus, Tonhalle in Zürich, Kölner Philharmonie, Oper Frankfurt, Philharmonie Luxembourg, Musée d'Orsay in

Paris, and Oji Hall in Tokyo, as well as festivals in Aix-en-Provence, Aldeburgh, Edinburgh, Munich, Ravinia, San Francisco, Seoul, deSingel, Stuttgart, Toronto, and Vancouver. He will soon make his débuts at the Schubertiade Schwarzenberg, Festspielhaus Baden-Baden, Elbphilharmonie Hamburg, and Palau de la Música in Barcelona. He has partnered Louise Alder, Sir Thomas Allen, Mary Bevan, Ian Bostridge, Allan Clayton, Dame Sarah Connolly, Iestyn Davies, Christiane Karg, Katarina Karnéus, Angelika Kirchschlager, Dame Felicity Lott, Christopher Maltman, Ann Murray DBE, Mark Padmore, Miah Persson, Fatma Said, Carolyn Sampson, Toby Spence, and Roderick Williams. Joseph Middleton has appeared twice at the BBC Proms, frequently curates his own series on BBC Radio 3, and has amassed a critically acclaimed, fast-growing, and award-winning discography.

Courtesy of Ashley Riches



Leonora Rubenstein

Ein musikalischer Zoo

Schriftsteller und Künstler aller Art haben sich im Laufe der Geschichte vom Reich der Tiere faszinieren lassen. Komponisten bilden da keine Ausnahme. Wie die hier zusammengestellten Lieder lebhaft beweisen, bietet das Spektrum des Tierverhaltens eine Vielzahl kreativer musikalischer Möglichkeiten, die realistische, symbolische und emotionale Aspekte erfassen. Hier stoßen wir auf gefiederte Geschöpfe, die sich ihrer beneidenswerten Freiheit von den Fesseln der Erde erfreuen (Schubert, Fauré); Tiere als Unschuldige im scharfen Gegensatz zu den hinterhältigen Menschen, die sie töten oder einfangen wollen (Schubert, Strauss); die Natur als Inspiration für die Liebe (Brahms); Tiere als Haustiere in einer rührenden und manchmal eher unwahrscheinlichen Bindung zu ihren Besitzern (Mussorgski, Barber); und ein wildes Tier bringt einem Fremden in Not einen stillen Akt des Mitgefühls entgegen (Ireland). Finsterer wird es, wo sich Tiere auch erbittert und mit fatalen Folgen an der Menschheit rächen (Schumann, Britten); wo ein fleißiges Insekt in seiner Einsamkeit und Angst der Arroganz des männlichen Vogel-Exhibitionismus gegenübergestellt wird (Ravel); und wo

Erzählstrategien vom Fantastischen und Magischen bis zur Direktheit der traditionellen Volksballade eingesetzt werden. Bei den in dieser Sammlung vertretenen Wesen sind Vögel die mit Abstand zahlenstärkste Kategorie (14), gefolgt von Insekten (9). Das größte Tier ist ein Löwe und das kleinste der bescheidene Keim – der allerdings, wie uns der Dichter Ogden Nash erinnert (in einer Beobachtung, die mit den zerstörerischen Folgen von Pandemien in bestürzendem Einklang steht), bei aller Winzigkeit ein "mächtiges Wesen" ist.

Neben einzelnen eigenständigen Liedern und Instrumentalstücken waren Komponisten gelegentlich versucht, verschiedene Tiere in einer Art musikalischer Menagerie zu porträtieren. Die Liederzyklen von Maurice Ravel und Vernon Duke auf der vorliegenden CD fallen in diese Kategorie, aber das berühmteste und beliebteste Beispiel für diesen Ansatz ist zweifellos das brillant witzige und atmosphärische *Le Carnaval des animaux* (Der Karneval der Tiere, 1886) von Camille Saint-Saëns. Für diesen selbst war es jedoch eher peinlich, da die wesentliche Unbeschwertheit des Werkes sein Renommée als "ernsthafter" Tonschöpfer zu schädigen drohte; zudem

untergrub es seine beharrlichen Bemühungen, Frankreichs Komponisten davon zu überzeugen, dass sie seriöse Sinfonien und Konzerte schreiben sollten – keinen frivolen, seichten Kitzel. Bizarreweise weigerte er sich daher, das von vielen als sein bestes angesehene Werk zu Lebzeiten öffentlich aufführen zu lassen, und es erschien (von der ergreifenden Cellonummer "Le Cygne" [Der Schwan] abgesehen) erst 1922, dem Jahr nach seinem Tod, im Druck. Tatsächlich waren viele andere musikalische Tierporträts überwiegend humorvoll und unterhaltsam: Sergej Prokofjevs berühmtes *Peter und der Wolf* (1936) wurde beispielsweise 1946 sogar als Disney-Zeichentrickfilm produziert. Der im Jahr darauf von Duke geschaffenen Vertonung von Nashs *Musical Zoo* folgte eine Columbia-Einspielung von *Le Carnaval des animaux*, in der Noël Coward weitere, speziell für das Projekt geschriebenen Verse von Nash rezitierte. Über Saint-Säëns reimte Nash in seiner Einführung:

He held the human race to blame
Because it could not pronounce his name.
So he turned with metronome and fife
To glorify other forms of life.

(Weil die Menschheit nicht imstande war,
Seinen Namen richtig auszusprechen,
Griff er zu Metronom und klingendem Spiel,
Um andere Lebensformen zu feiern.)
Doch wie einige der Lieder auf dieser CD
bezeugen, kann das Reich der Tiere auch sehr

leicht echte Gefühle von Pathos und Tragik hervorrufen.

Nicht nur kommt hier ein erstaunlich vielfältiges Spektrum von Tiermotiven zur Geltung, sondern wir erhalten auch aufschlussreiche Einblicke in allgemeine Trends der Liedkomposition, wie sie in einer Reihe von Ländern – wegbereitend in der internationalen musikalischen Entwicklung – im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert vorherrschten.

Deutschland

Das deutsche Lied nimmt in der Geschichte des Kunstliedes eine hochverehrte Stellung ein, nicht zuletzt dank der Art und Weise, wie es das Zartgefühl der Romantik mit der Perfektion der Form verquickt. **Franz Schubert** (1797–1828) war sowohl ein unbestrittener Meister der Gattung als auch mit insgesamt mehr als 600 Beispielen ihr schaffenskräftigster Exponent. Sein Lied über einen Fisch, der erfolglos versucht, sich vor einem Angler zu retten, *Die Forelle* (D 550), entstand 1817 nach einem Text von Christian Friedrich Daniel Schubart und liegt in verschiedenen Fassungen vor. (Die Geschichte, dass sich Schubert vom Genuss etlicher Flaschen Rotwein im Freundeskreis zur plötzlichen Komposition des Liedes inspirieren ließ, ist nur ein liebenswertes Höröhrchen.) Das Lied ist typisch für Schubert und seine Vorliebe für ein Wiederholungsmotiv in der Klavierbegleitung:

ein Sprung in die Höhe, der uns sowohl den plätschernden Bach als auch die munter darin schwimmende Forelle nahe bringt. Dies dient nicht nur der Tonmalerei, sondern auch dem strukturellen Zusammenhalt. Die Stimmung wird beim Fang kurz dramatischer, aber die sorglose Atmosphäre setzt sich am Ende schnell wieder durch, obwohl dem Dichter nach Anblick des Todeskampfes das Blut wällt – hier überwindet ein klassisches Gefühl für Ordnung und Symmetrie die Empörung. Schubert verarbeitete später die Melodie dieses Liedes als Grundlage für eine Reihe von Variationen in seinem wahrscheinlich 1819 geschriebenen Klavierquintett (D 667) mit dem Spitznamen *Die Forelle*. Das weniger bekannte Lied *Die Vögel* (D 691), die Vertonung eines Gedichts von Friedrich von Schlegel, entstand im März 1820 und ähnelt in seiner Konzeption der *Forelle*, wobei es wiederum um eine (freundlichere) Auseinandersetzung zwischen Mensch und Tier geht – diesmal allerdings mit einem glücklicheren Ausgang – und ebenfalls durchgehend wiederholte Klavierfiguren zum Einsatz kommen.

In den Händen von **Robert Schumann** (1810–1856) nahmen die Klavierbegleitungen für Lieder progressivere Form an, ganz im Sinne der innovativeren Lieder, die Schubert gegen Ende seines Lebens geschrieben hatte. Schumann fordert seinen Pianisten manchmal auf, anfangs die Szene

atmosphärisch aufzubauen und dann mit einem besinnlichen Solo-Epilog abzurunden. Beide Mittel kommen in seiner außerordentlich intensiven Ballade *Die Löwenbraut*, die 1841 als Nr. 1 der *Drei Gesänge nach Adelbert von Chamisso* op. 31 veröffentlicht wurde, zur Geltung. Die Textvorlage ist eine eindringliche Entwicklungstragödie: Eine junge Frau, die mit einem Löwen aufgewachsen ist, will sich von ihm trennen, um ein neues Leben zu beginnen, doch seine Eifersucht hat fatale Folgen. Das Lied beginnt in angemessen düsterer Vorahnung und fast opernhafter Stimmung. In emotionaler Entwicklung steigert sich dann die Musik durch tiefste Zärtlichkeit und die ruhige Würde wachsender Reife unaufhaltsam zu einem mächtigen Höhepunkt, gefolgt von einem letzten Moment trister Einkehr im Nachspiel des Klaviers, als sich das Tier trauervoll in seinen unvermeidlichen Tod fügt.

Wenn wir uns den kontrastierenden Ansätzen von **Johannes Brahms** (1833–1897) und **Hugo Wolf** (1860–1903) zuwenden, ist es verlockend, einen ähnlichen Vergleich zu finden wie zwischen Schubert und Schumann. Brahms war dafür bekannt, seine romantischen Instinkte mit einer Solidität der musikalischen Form zu mäßigen, die ihn praktisch zu einem Neoklassiker machte; Wolf hingegen schwelgte in Flügen der Leidenschaft und Fantasie, die ihn in lebhaft charakterisierte musikalische Gefilde führten, dennoch aber durch einen ausgefeilten

Ansatz zur motivischen Entwicklung auf technischer Ebene verankert waren. Das nicht mit dem gleich betitelten, aber einen anderen Text vertonende Lied von Schubert zu verwechselnde *An die Nachtigall* (op. 46 / 4) ist eines von mehreren Stücken, die Brahms voller Bewunderung für diesen klangvollen Singvogel schrieb. Die sanft synkopierte Begleitung nutzt klare Harmonien mit einfachen Kontrasten zwischen Dur und Moll ein, um die wechselnde Stimmung zu vermitteln, und mit Ziertriolen in der Reprise suggeriert das Klavier auf sanfte Weise die Freiheit der Lüfte. Wolfs *Der Rattenfänger*, 1888 nach einem Text Goethes über den Rattenfänger von Hameln komponiert und zwei Jahre später mit Orchesterbegleitung überarbeitet, präsentiert einen extravaganten Klavierpart, der mit der ansteckenden Energie von Jagdrhythmen durchdrungen ist, fast wie ein manischer Jig. Trotz seiner berauschenenden Energie ist das Lied perfekt proportioniert und vereint geschickt technische Elemente von Schubert (Wiederholungsfiguren) und Schumann (operähnliche Rhetorik und narrativer Kommentar des Klaviers).

Konservativer verfolgen die Geister von Schubert und Schumann *Die Drossel* (nach Johann Ludwig Uhland), frühreif komponiert von **Richard Strauss** (1864 – 1949) im Alter von erst dreizehn Jahren. Im Laufe seines Lebens sollte er sich als einer der berühmtesten und

einfallsreichsten deutschen Lied- und Opernkomponisten profilieren, doch schon in seiner Jugend zeigte Strauss ein bemerkenswertes Gespür für konventionelle Kompositionstechniken, und hier hat er seine Freude daran, den Pianisten in der Eröffnungskadenz Vogelgezwitscher imitieren zu lassen, bevor er sich einem einfachen Balladenstil zuwendet, um die Geschichte einer schwermütigen Drossel zu erzählen, die in Gefangenschaft stirbt.

Frankreich

Le Papillon et la fleur (Der Schmetterling und die Blume) stammt aus der gleichen Zeit wie das Nachtigallenlied von Brahms und bildete als op. 1 / 1 im Jahr 1869 die Erstveröffentlichung des Komponisten **Gabriel Fauré** (1845 – 1924). Dem Text von Victor Hugo unterliegt ein ungerade wiegender, tänzerisch zusammengesetzter Takt, der uns fast in die Music Hall führt. Diese charmante und leichte Ausdrucksweise passt gut zum luftigen Thema und erinnert daran, dass die von Saint-Saëns verachtete "leichte" französische Musik – trotz all seiner gegenteiligen Einschränkungen – von vielseitigen Komponisten wie Fauré, Jacques Offenbach und Emmanuel Chabrier (der ebenfalls eine Reihe von Tierliedern schrieb) mit großem Erfolg praktiziert werden konnte.

In den Liedern von **Maurice Ravel** (1875 – 1937) verschmelzen traditionelle

Begleittechniken mit einem manchmal verschwenderisch atmosphärischen Impressionismus und einem gewagten Vertonungsansatz – Merkmale, die in seiner 1907 uraufgeführten Gruppe von fünf *Histoires naturelles* nach Texten von Jules Renard deutlich zu erkennen sind. Bemerkenswert ist hier die Verwendung rezitativer Parlando-Passagen als Interpunktions zwischen den erweiterten lyrischen Abschnitten: Diese naturalistischen Momente, die Sprachrhythmen imitieren, überraschten damals die Kritik. Im ersten Lied, "Le Paon" (Der Pfau), wird die majestätische Haltung des männlichen Vogels durch würdevoll gepunktete Rhythmen nach Art der französischen Barockouvertüre dargestellt, während die Musik durch modale Prägung eine archaische Stimmung erzeugt, bis üppige Dissonanzen das Federkleid farbenprächtig funkeln lassen. Nach einem harschen Höhepunkt, als der Vogel kreischt, hebt er die Schwanzfedern seiner Schleppe zu einem entgegengesetzten Glissando schwarzer Noten auf dem Klavier. Für "Le Grillon" (Die Grille) lautet die Spielanweisung *Placide* (ruhig), und die sich zart wiederholenden Muster in der Begleitung lassen die beharrliche Emsigkeit des Insekts anklingen. "Le Cygne" (Der Schwan) drückt mit plätschernden Klaviertexturen aus, wie der Vogel scheinbar mühelos über das Wasser gleitet. Ravel lässt mit Chromatik

Unruhe aufkommen, und das unerwartet geistreiche Ende bringt eine überraschende Wendung: Was uns glauben macht, dass der Schwan an der substanzlosen Spiegelung von Wolken an der Wasseroberfläche pickt, ist in Wirklichkeit eine eher prosaische Suche nach Würmern im Schlamm. "Le Martin-pêcheur" (Der Eisvogel) sonnt sich würdevoll in einer reichhaltigen harmonischen Aura ekstatischer Stille. Schließlich wird "La Pintade" (Das Perlhuhn) als aggressiver, schlecht gelaunter Buckliger dargestellt, der friedliche Hühner und Truthähne terrorisiert. Das heftige Picken zu Beginn des Klavierparts beruhigt sich zu einer spröden, tänzerischen Stakkato-Textur und mündet ebenfalls in eine Wendung, wenn das Huhn heimlich verschwindet, um still und leise ein Ei in die freie Natur zu legen, bevor das frenetische Picken wieder einsetzt.

Russland

Die russischen Lieder in dieser Sammlung – beide über Insekten – stammen von Komponisten, die in gewissem Sinne verwandte Seelen waren. In ihren düstersten Stimmungen spiegelte die Musik von **Dmitri Schostakowitsch** (1906 – 1975) deutlich die eindringliche Melancholie der finstersten Lieder von **Modest Mussorgski** (1839 – 1881) wider. Diese Verbindung hört man am deutlichsten in Schostakowitschs Vierzehnter (1969), einem direkt von Mussorgskis *Liedern und Tänzen des Todes* (1875) inspirierten

Orchesterliedzyklus. Vier Jahre nach der Komposition der ersten drei Lieder in diesem Zyklus begann Mussorgski eine Konzertreise mit der Altistin Darja Leonowa, für die er auf dieser Tournee das *Lied des Mephistopheles in Auerbachs Keller* schrieb. Diese Vertonung eines russisch übersetzten Textes aus Goethes *Faust* beginnt in angemessen feierlichem und majestatischem Stil, verwandelt sich jedoch schnell in ein ansteckendes Lachlied, das gut auf das alberne Thema abgestimmt ist. "Es war einmal eine Kakerlake" von Schostakowitsch, nach einem Text aus Dostojewskis Roman *Die Teufel* (1873), entstammt einem Satz mit dem Titel *Vier Gedichte des Hauptmanns Lejadkin* op. 146 (1974), der sich als das letzte Vokalwerk des Komponisten erwies. Schostakowitsch hatte sich von der stalinistisch anmutenden Spannung zwischen dem Groben und dem Unheimlichen in dem widerwärtigen Charakter des betrunkenen Dichters Lejadkin ansprechen lassen, und aus dieser verstörenden Mischung erwuchs Musik, die von einer unbehaglichen Einleitung zu einer an Mussorgski erinnernden, tief gestimmten Finsternis führt und dann abwechselnd aufgereggt, brutal, quasi-militaristisch, grimmig entschlossen – und durchweg beunruhigend wirkt.

England

Einer der Schätze der englischen Vokalmusik ist ihr reiches Repertoire an

Volksliedbearbeitungen, und die beiden hier aufgenommenen Tierlieder von **John Ireland** (1879 – 1962) und **Benjamin Britten** (1913 – 1976) fallen genau in diese Kategorie. Irelands *The Three Ravens* aus dem Jahr 1920 basiert auf einem Volkslied, das ursprünglich von Thomas Ravenscroft in seiner Sammlung *Melismata* (1611) veröffentlicht wurde. Es ist in der für solche Lieder typischen, einfachen strophischen Form gefasst. Die archaische Modalität der Musik wird gelegentlich durch modernere chromatische Schnörkel belebt, die an die Musik von Frederick Delius erinnern, und ihre Ausdruckswweise liegt irgendwo zwischen dem Modalstil des Volksliedbewahrers Ralph Vaughan Williams und der eigenwilligeren Musiksprache von Britten, den Ireland in den frühen dreißiger Jahren am Royal College of Music unterrichtete.

Britten entwickelte sich zu einem produktiven Arrangeur von Volksliedern, und es bleibt ein Rätsel, warum *The Crocodile* nie zu seinen Lebzeiten veröffentlicht wurde. Die Melodie, die aus einer 1893 veröffentlichten Sammlung von *English County Songs* stammt, wurde 1941 von Britten für ein Konzert seines Partners Peter Pears an der Southold High School auf Long Island arrangiert, als die beiden Männer vorübergehend in New York lebten. Das Arrangement ist typisch für den Ansatz des Komponisten zu Volksliedern, die er mit zuweilen exzentrisch illustrativen Klavierstimmen und eigenwilligen harmonischen Wendungen

ausstattete. Hier ändert sich die Tonart mit kostlicher Grobheit von Vers zu Vers, um den Fluss der Erzählung zu beschleunigen, und der düstere Vers über den Tod ist typisch für die frappierende Fähigkeit Brittens, die Stimmung scharf zu wechseln, ohne den melodischen Zusammenhalt zu verlieren.

Herbert Howells (1892–1983) ist vielleicht am besten für seine Kirchenmusik bekannt, obwohl er auch viele Lieder schrieb, die auf Gedichten seines Freundes Walter de la Mare basierten. 1919 komponierte Howells *King David* (nach einem Gedicht aus der 1913 erschienenen Sammlung *Peacock Pie* von de la Mare), das zu einem seiner erfolgreichsten Lieder wurde und später in den lange geplanten und schließlich 1995 posthum veröffentlichten Zyklus *A Garland for de la Mare* aufgenommen wurde. Es ist ein gutes Beispiel für die Individualität, die Howells in die für die englische Musik des frühen zwanzigsten Jahrhunderts so typische Modalität einbrachte, nicht zuletzt in subtiler Reaktion auf den Einfluss des französischen Impressionismus. Bei aller bezaubernden Schönheit folgt das Lied einem zielstrebigsten narrativen Plan und besitzt in seiner verfeinerten Klavierstimme eine der schönsten und zartesten aller musikalischen Nachempfindungen von Vogelgesang.

Amerika

Mit ironischen Klavierdissonanzen, die

in perfektem Kontrast zu einer elegant beschwingten Vokalstimme stehen, durchzieht eine lockere, variét-artige Stimmung "The Monk and His Cat" von **Samuel Barber** (1910–1981). Das Stück ist die achte Nummer in einem für Leontyne Price komponierten Satz von zehn mittelalterlichen *Hermit Songs* op. 29 (1953), die von der Sopranistin im selben Jahr in der Library of Congress in Washington DC uraufgeführt wurden. Als Textvorlage diente Barber ein aus dem neunten Jahrhundert überliefertes, anonymes irisches Gedicht (*Pangur Bán*) in einer freien englischen Übersetzung von W.H. Auden – der Lyriker hatte bereits in den dreißiger Jahren mit Britten an verschiedenen Projekten zusammengearbeitet, darunter eine Reihe von Varietéliedern. Barber war von diesem und den anderen Texten in seiner Sammlung angezogen worden, weil die Schreiber und Kopisten jener Zeit der Natur besonders nahe standen. Dabei hatten sie dem führenden Keltiker Robin Flower zufolge

einen Blick, der durch ständige Exerzitien wundersam geklärt wurde, was ihnen diese außergewöhnliche Wahrnehmung natürlicher Dinge in fast unnatürlicher Reinheit gab.

Die Welt des Varietés und der Bühnenrevue spiegelt sich noch stärker in den gnomischen Skizzen von *Ogden Nash's Musical Zoo* wider, einer Komposition von **Vernon Duke** (1903–1969), die 1947 uraufgeführt wurde. Nash und Duke arbeiteten später auch an

einer Reihe von erfolgreichen Bühnenshows zusammen, darunter *Two's Company* (1952) und *The Littlest Revue* (1956). Der musikalische Zoo war ein reizendes Büchlein, das von Frank Owen illustriert und von Nash als "Quasi-Kinderbuch" beschrieben wurde. In seiner Autobiografie beklagte er sich darüber, dass sich das Werk schlecht verkauft, was er darauf zurückführte, dass "Kinder vielleicht gewitzt sind und mit 'Quasi'-Sachen wenig anfangen können". Die im Revuestil gesetzten Miniaturlieder in Dukes musikalischer Menagerie lassen die humorvollen Texte – mit viel zuweilen fauler Wortspielerei, für die Nash notorisch war – weitgehend für sich selbst sprechen, aber der Komponist untermauert sie mit humorvollen und geschickt charakterisierten Klavierbegleitungen.

© 2021 Mervyn Cooke
Übersetzung: Andreas Klatt

Überlegungen des Sängers

Tiere – ich liebe sie alle: groß und klein, flatternd und schlängelnd, edel, elegant und einfach nur kurios.

Vor allem liebe ich meine Katze, Leonora Rubenstein. Ich liebe sie sogar, obwohl sie eine Peinlichkeit für ihre Art ist. Sie hat (soweit ich weiß) noch nie eine Maus gefangen, verliert jeden Straßenkampf, den sie anzettelt, und

rackert sich mit Müh und Not über Zäune, die ihresgleichen mit Leichtigkeit überspringen.

Trotz alledem nimmt sie bei uns zu Hause einen Ehrenplatz ein – verwöhnt und gestreichelt und von uns allen bewundert. Ich verehre Leonora – nein, wirklich! Obwohl ich manchmal denke: Wofür um alles in der Welt ist sie da?

Geselligkeit? Vielleicht. Obwohl ihre Bereitschaft, uns Zeit zu schenken, auf vier Uhr früh begrenzt zu sein scheint. Nützlichkeit? Ach wo. Sie würde, um mit Ogden Nash zu sprechen, keinen Haushalt daran hindern, reichlich Mauselöcher zu sammeln. Unterhaltung? Ehrlich gesagt verschläft sie achtzehn Stunden am Tag ...

Die Sache muss eine tiefere Erklärung haben – einen Grund, warum wir unsere Tiere in die Familie aufnehmen, sie in Safariparks bestaunen und uns an David Attenboroughs Ferssen heften.

Aber was könnte das sein? Meine Katze frisst und schläft und putzt sich schließlich nur. Tatsächlich tut Leonora genau das, was sie will, und könnte es sich auch gar nicht anders vorstellen. Vielleicht liegt ja darin ihre Faszination.

Die Ablenkungen des menschlichen Lebens – die sozialen Feinheiten, der gesellschaftliche Druck, die To-do-Listen – scheinen das Tierreich nicht zu belasten. Tiere wirken auf uns als Wesen des reinen Geistes, der emotionalen und physischen Aspekte der

Existenz, der Bewegungen des Körpers und des Herzens.

Das sind die Bereiche des Lebens, bei denen Worte überfordert sind – denen Musik aber vielleicht gerecht werden könnte. In diesem *Musikalischen Zoo* wird also das Dasein von Tieren musikalisch dargestellt.

Der Text mag uns eine ungefähre Vorstellung geben. Aber das Flattern von Schuberts Vögeln, die zuckenden Antennen von Schostakowitschs Kakerlake, der Notenrausch, mit dem Ravels Pfau seine Schwanzfedern aufsfächert – das sind Bewegungen und Kräfte, die nur der Musik zugänglich sind.

Darüber hinaus sind diese Lieder keine bloße Bildmalerei, sondern sie erforschen auch die Freiheit, die Menschen in der Eigensinnigkeit von Tieren sehen.

Richard Strauss kontrastiert das fröhliche Zwitschern der Drossel mit dem klassischen musikalischen Rahmen, in dem der Rest des Liedes – und der Vogel – eingesperrt sind.

John Ireland gibt den drei Raben eine uralte Weisheit und Nachsicht, jene geheime Erkenntnis, die das Tierreich nach unserem Empfinden zu besitzen scheint.

König David findet in dem vielleicht großartigsten Lied in englischer Sprache (ironischerweise) nicht durch das Spiel der einhundert Hofharfner, sondern durch den spontanen Gesang der Nachtigall Befreiung aus seiner tiefen Melancholie.

Durch diese Musik erforschen wir nicht nur das Leben von Tieren, sondern auch das Tierleben in uns selbst – die wahnsinnigen Leidenschaften, das ausgelassene Spiel und sogar die Freude am reinen Dasein.

Diese Lieder – vielleicht alle Lieder – zeigen all das im Leben auf, was sich nicht auf Symbole reduzieren lässt – nicht die Auseinandersetzungen und Erklärungen und Verträge, sondern die Impulse und Kräfte und Emotionen: die Dinge, deren Bedeutung uns bewusst ist, die wir jedoch zuweilen übersehen, weil sie nicht objektiv ausgedrückt werden können.

Manchmal verwechseln wir Symbole mit der Wirklichkeit, obwohl sie alles andere als das sind.

Während ich hier schreibe, sitzt Leonora am Fenster und schaut hinaus. Obwohl sie nichts tut, betrachte ich sie mit Neid und sogar mit Ehrfurcht. Sie lebt in einer Reinheit des Seins, einer Unbefangenheit, die wir Menschen nur unter dem Einfluss der stärksten Emotionen erfahren. Es ist der Zustand, den Interpreten anstreben: sich selbst voll und ganz zu geben – und es ist der Zustand, in dem meine Katze die ganze Zeit über lebt!

Tiere erinnern uns wie Musik an das in uns, was am lebendigsten und am freiesten ist.

Tiere sind die Musik des Lebens.

© 2021 Ashley Riches

Übersetzung: Andreas Klatt



Ashley Riches



Sussie Ahlborg

Joseph Middleton

Un zoo musical

Tout au long de l'histoire de la musique les compositeurs ont été presque autant fascinés que les écrivains ou les peintres par le monde animal. Comme le démontre avec éclat la présente collection de mélodies, la diversité des comportements animaux offre une riche gamme de possibilités musicales créatives, englobant le réalisme, le symbolisme et lémotionnel. Nous rencontrons ici des créatures dans les airs se réjouissant de leur enviable liberté des attaches de la terre (Schubert, Fauré); des animaux innocents, fortement mis en contraste avec des humains perfides qui souhaitent les tuer ou les capturer (Schubert, Strauss); le monde de la nature comme inspiration pour l'amour (Brahms); les animaux comme animaux de compagnie se liant avec leurs propriétaires dans une compagnie touchante et parfois assez improbable (Moussorgski, Barber); et un acte silencieux de compassion offert par une bête sauvage à un étranger blessé (Ireland). Dans une perspective plus sombre, nous rencontrons également des animaux qui risquent avec colère contre l'humanité, avec des conséquences fatales (Schumann, Britten); la solitude et l'anxiété d'un insecte

industrieux sont juxtaposées à l'arrogance de l'exhibitionnisme d'un oiseau (Ravel); et des stratégies narratives qui vont du fantastique et de la magie au franc-parler de la ballade folklorique traditionnelle. Parmi les créatures présentées dans cette collection, la catégorie de loin la plus nombreuse est celle des oiseaux (14), suivie de celle des insectes (9). La plus grosse bête est un lion, et la plus petite un humble germe - quoique comme le rappelle le poète Ogden Nash (dans une observation qui résonne de manière troublante avec les conséquences destructrices des pandémies), le germe est, malgré sa taille, une "puissante créature".

En plus des mélodies se suffisant à elles-mêmes et des pièces instrumentales, les compositeurs ont parfois été tentés de réunir des portraits de plusieurs animaux en une sorte de ménagerie musicale. Les cycles de mélodies de Maurice Ravel et de Vernon Duke enregistrés ici entrent dans cette catégorie, mais l'exemple le plus célèbre et le plus apprécié de cette manière de faire est sans aucun doute le brillamment spirituel et évocateur *Carnaval des animaux* (1886) de Camille Saint-Saëns. Son auteur le

considérait cependant comme une source d'embarras car sa légèreté fondamentale menaçait de détourner l'attention sur son travail de compositeur "sérieux" – et l'ouvrage se plaçait inconfortablement aux côtés de ses efforts acharnés de convaincre les autres compositeurs français d'écrire des symphonies et des concertos solides plutôt que de la musique frivole destinée aux titillations superficielles. Bizarrement, il refusa même de permettre à ce qui est considéré par beaucoup comme sa plus belle œuvre d'être jouée publiquement de son vivant, et *Le Carnaval des animaux* ne fut publié (à part l'émouvant numéro avec violoncelle "Le Cygne") qu'en 1922, l'année qui suivit sa disparition. Et, en effet, de nombreux autres portraits musicaux d'animaux eurent pour but principal d'être humoristiques et divertissants: le célèbre *Pierre et le Loup* (1936) de Serge Prokofiev, par exemple, fut même l'objet d'un dessin animé de Walt Disney en 1946. Le *Musical Zoo* de Nash, mis en musique par Vernon Duke l'année suivante, fut suivi d'un enregistrement par le label Columbia du *Carnaval des animaux* dans lequel Noël Coward récite d'autres vers de Nash spécialement écrits pour ce projet. Dans son introduction Nash dit à propos de Saint-Saëns:

He held the human race to blame
Because it could not pronounce his name.
So he turned with metronome and fife
To glorify other forms of life.

(Il tenait la race humaine pour responsable
Parce qu'elle ne pouvait pas prononcer son nom.

Alors il se tourna avec son métronome et son fife

Pour glorifier d'autres formes de vie.)

Cependant, comme l'attestent plusieurs mélodies de ce disque, le monde animal peut rapidement inspirer des sentiments authentiquement empreints de pathétisme et de tragédie.

En plus de parcourir une gamme étonnamment variée de sujets parlant d'animaux, cette collection offre également des aperçus éclairants sur les tendances générales de la manière d'écrire des mélodies qui prévalaient dans plusieurs pays à la pointe des développements musicaux internationaux aux dix-neuvième et vingtième siècles.

Allemagne

Le *Lied* allemand occupe une place particulièrement admirée dans l'histoire de la mélodie sérieuse, notamment pour la manière dont il fusionne les sensibilités du romantisme avec la perfection de la forme. Franz Schubert (1797 – 1828) fut un maître incontesté du genre et son créateur le plus prolifique, sa production totale de *Lieder* s'élevant à plus de six cents. Son lied parlant d'un poisson qui tente sans succès d'échapper à un pêcheur, *Die Forelle* (La Truite, D 550), fut composé en 1817 sur

un poème de C.F.D. Schubart, et existe dans plusieurs versions différentes. (L'histoire selon laquelle Schubert l'aurait écrit sous l'effet d'une poussée d'inspiration soudaine après avoir absorbé une large quantité de vin rouge n'est rien de plus qu'un mythe plaisant.) *Die Forelle* est typique de Schubert dans la façon dont l'accompagnement du piano utilise un motif répété non seulement à des fins picturales – un saut ascendant évocateur à la fois du ruisseau frémissant et de la truite insouciante qui y nage –, mais également comme source de cohérence sur le plan de la texture. L'atmosphère devient brièvement plus dramatique au moment où le poisson est pris, mais le climat aimable se trouve rapidement rétabli à la fin malgré les paroles du texte nous informant que le sang du témoin de la scène bouillonne de colère devant cette issue fatale: ici un sens classique d'ordre et de symétrie l'emporte sur l'indignation. Schubert utilisa plus tard la mélodie de ce lied pour en faire la base de la série de variations de son Quintette avec piano (D 667), surnommé *Die Forelle*, et probablement composé en 1819. Moins connu, *Die Vögel* (Les Oiseaux, D 691) sur un poème de Friedrich von Schlegel, date du mois de mars 1820 et est semblable dans sa conception à *Die Forelle*, car il traite d'un duel (plus amical) entre l'homme et la bête – cette fois avec un résultat plus heureux – et il utilise également des motifs répétés au piano tout au long du morceau.

Dans les mains de **Robert Schumann** (1810 – 1856), l'accompagnement du piano des *Lieder* devient plus aventureux, et suit l'exemple des lieder plus fortement novateurs que Schubert composa à la fin de sa vie. Schumann fait parfois appel à son pianiste pour planter dès le départ l'atmosphère de la scène de manière évocatrice, et de conclure le lied avec un épilogue solo méditatif. Ces deux manières apparaissent dans sa ballade extraordinairement intense *Die Löwenbraut* (La Fiancée du lion), publiée en 1841 et première des *Drei Gesänge* (Trois Chansons), op. 31. Le poème de Adelbert von Chamisso est une puissante tragédie montrant le passage à l'âge adulte d'une jeune femme qui ayant grandi avec un lion tente de le quitter pour commencer une nouvelle vie, et la jalousie de l'animal a des conséquences fatales. Le début du lied est à juste titre lourd de pressentiment et d'un effet presque opératique; la musique passe ensuite à travers des émotions de tendresse sincère et la calme dignité de la maturité naissante, aboutissant inexorablement à un immense point culminant avant un dernier moment de sombre réflexion dans le postlude du piano alors que l'animal succombe à la fois à son chagrin et à sa propre mort.

En se tournant vers les méthodes d'écriture contrastées de **Johannes Brahms** (1833 – 1897) et **Hugo Wolf** (1860 – 1903), il est tentant de trouver une comparaison assez proche de

celle qui existe entre Schubert et Schumann. Brahms était réputé pour tempérer ses instincts romantiques avec une solidité de forme musicale faisant de lui une sorte de néoclassique par essence, alors que Wolf se lançait dans des envolées de passion et d'imagination qui le menèrent dans des territoires musicaux vivement caractérisés, mais cependant ancrés sur le plan technique par une approche sophistiquée du développement motivique. À ne pas confondre avec le lied du même titre de Schubert (mais sur un texte différent), *An die Nachtigall* (Au rossignol, op. 46 no 4) est l'une des pièces de Brahms qu'il composa pour célébrer cet oiseau au chant mélodieux. L'accompagnement doucement syncopé présente des harmonies limpides utilisant de simples contrastes entre le majeur et le mineur afin de refléter l'humeur changeante, le piano introduisant des guirlandes de triolets dans la réexposition pour favoriser une douce sensation de liberté de vol. *Der Rattenfänger* (L'Attrapeur de rat) de Hugo Wolf, composé en 1888 sur un texte de Goethe traitant du Jouer de flûte de Hamelin, et dont l'accompagnement fut arrangé pour orchestre deux ans plus tard, met en valeur la flamboyante partie de piano traversée par l'énergie contagieuse des rythmes de chasse, plutôt à la manière d'une jig maniaque. Malgré son énergie exaltante, le lied est parfaitement proportionné et rassemble habilement des

éléments des techniques d'écriture de lieder de Schubert (motifs répétés) et de Schumann (rhétorique quasi opératique et commentaire narratif du piano).

Les fantômes de Schubert et de Schumann hantent de manière plus conservatrice *Die Drosself* (La Grive, sur un poème de Johann Ludwig Uhland), un lied composé à l'âge de treize ans par le précoce **Richard Strauss** (1864 - 1949). Alors qu'il allait devenir par la suite l'un des compositeurs de lieder et d'opéras les plus célèbres et les plus ingénieux d'Allemagne, Strauss montre dans ses pages de jeunesse une compréhension remarquable des techniques de compositions conventionnelles, et il se réjouit ici de faire imiter le chant d'un oiseau dans la cadence du piano au début avant de passer à un style de ballade simple pour raconter l'histoire d'une grive en captivité démoralisée sur le point d'en mourir.

France

Datant à peu près de la même époque que *An die Nachtigall* de Brahms, *Le Papillon et la fleur* fut la première œuvre de Gabriel Fauré (1845 - 1924) à être publiée, sous le numéro d'op. 1 no 1 en 1869. Le texte de Victor Hugo est illustré par une musique qui se balance sur un rythme de danse évoquant presque le music-hall; charmant et léger, ce style convient bien au thème aérien du sujet et rappelle que,

malgré toutes ses objections, le genre de musique "légère" française méprisé par Saint-Saëns pouvait être encore défendu avec grand succès par des compositeurs aussi divers que Fauré, Jacques Offenbach et Emmanuel Chabrier (qui composa également plusieurs mélodies sur des thèmes d'animaux).

Dans les mélodies de Maurice Ravel (1875 - 1937), les techniques d'accompagnement traditionnelles se trouvent mêlées à un impressionnisme évocateur parfois d'une grande richesse et à une approche aventureuse de la mise en musique du texte. Ces caractéristiques sont très évidentes dans le recueil des cinq *Histoires naturelles*, sur des textes de Jules Renard et créé en 1907. À noter ici l'utilisation de passages *parlando* de type récitatif produisant une forme de ponctuation entre les sections lyriques plus développées: ces moments naturalistes imitant les rythmes de la parole ont surpris les critiques de l'époque. Dans la première mélodie, "Le Paon", la majesté de la posture affectée de l'oiseau est capturée par d'imposants rythmes pointés qui font songer à ceux d'une ouverture française baroque, tandis que l'écriture modale donne à la musique un sentiment archaïque jusqu'à ce que les dissonances éclatantes scintillent comme les couleurs du plumage de l'oiseau. Après un point culminant discordant alors qu'il pousse son cri, le paon fait la roue pendant un *glissando*

en mouvement contraire sur les notes noires du piano. Dans "Le Grillon", la partition porte l'indication *Placide*, et les motifs délicatement répétés de l'accompagnement suggèrent l'ardeur au travail de l'insecte. "Le Cygne" présente des textures ondulantes au piano pour évoquer le glissement apparemment sans effort de l'oiseau sur l'eau, Ravel introduisant un chromatisme au moment où l'humeur devient agitée; la fin étonnamment spirituelle capture le rebondissement du conte quand le picorement du cygne dans les reflets impalpables des nuages à la surface de l'eau est en réalité sa recherche plus banale de vers de terre dans la boue. "Le Martin-pêcheur" se prélasser dignement dans une riche aura harmonique d'immobilité extatique. Enfin, "La Pintade" est dépeinte comme un bossu agressif et de mauvaise humeur qui harcèle les poules et les dindes pacifiques: des coups de bec violents au piano au début se transforment en une fragile texture *staccato* semblable à une danse, et de nouveau il y a un rebondissement car la pintade disparaît secrètement pour pondre tranquillement un œuf en pleine campagne avant le retour de la frénésie des coups de bec.

Russie

Les deux mélodies russes de cette collection - qui parlent d'insectes - sont de compositeurs qui, d'une certaine manière, étaient des

esprits apparentés. Dans ses humeurs plus noires, **Dmitri Chostakovitch** (1906–1975) reflète clairement la mélancolie obsédante des mélodies les plus sombres de **Modeste Moussorgski** (1839–1881). Ce lien est le plus évident dans la Quatorzième Symphonie de Chostakovitch (1969), un cycle de mélodies directement inspiré par les *Chants et Danses de la Mort* de Moussorgski (1875). Quatre ans après avoir composé les trois premières mélodies de ce cycle, Moussorgski entreprit une tournée de concerts avec la contralto Darya Leonova, et pour laquelle il compose la *Chanson de la puce de Méphistophélès dans la Taverne d'Auerbach* pendant la tournée. Cette mise en musique d'un texte de Goethe traduit en russe s'ouvre dans un style solennel et royal approprié, mais se transforme rapidement en une chanson de rire contagieuse adaptée au ridicule du sujet. "Il était une fois un cafard" de Chostakovitch, sur un texte extrait du roman *Les Possédés* de Dostoïevski (1873), faisait partie d'un ensemble intitulé *Quatre Poèmes du Capitaine Lebiadkine*, op. 146 (1974), qui fut la dernière œuvre vocale du compositeur. Chostakovitch avait été attiré par la tension quasi stalinienne entre l'aspect grossier et sinistre attaché au personnage profondément déplaisant du poète ivre Lebiadkine, et ce mélange inquiétant donne une musique qui commence avec un sentiment de malaise pour se transformer en une tessiture grave sinistre proche de Moussorgski, et qui

est tour à tour agitée, brutale, presque militaire, sombrement déterminée – et constamment perturbante.

Angleterre

L'une des gloires de la musique vocale anglaise est son riche répertoire d'arrangements de chansons folkloriques, et les mélodies sur des thèmes d'animaux de **John Ireland** (1879–1962) et **Benjamin Britten** (1913–1976) entendues ici entrent directement dans cette catégorie. Datant de 1920, *The Three Ravens* (Les Trois Corbeaux) de Ireland est un arrangement d'une mélodie traditionnelle publiée pour la première fois par Thomas Ravenscroft dans sa collection *Melismata* (1611). Il utilise la simple structure strophique caractéristique de ce genre de chanson. La modalité archaïque de la musique est parfois animée par des fioritures chromatiques plus modernes rappelant la musique de Frederick Delius, et son idiome se situe quelque part entre le style modal du revitaliste Ralph Vaughan Williams et le langage plus idiosyncratique de Benjamin Britten, qui fut l'élève de Ireland au Royal College of Music de Londres au début des années 1930.

Britten devint un prolifique arrangeur de chansons folkloriques, et la raison pour laquelle *The Crocodile* n'a jamais été publiée de son vivant demeure un mystère. La mélodie, empruntée au recueil *English County Songs* publié en 1893, fut arrangée par Britten en 1941

pour un concert donné avec son partenaire Peter Pears à la Southold High School de Long Island, alors que les deux hommes résidaient temporairement à New York. L'arrangement est entièrement typique de la manière dont Britten traitait les mélodies folkloriques en leur donnant des parties de piano illustratives parfois excentriques et des rebondissements harmoniques très personnels. Dans le cas présent, la tonalité change avec une délicieuse crudité d'un couplet à l'autre afin d'accélérer le mouvement du récit, tandis que le vers plus sombre parlant de la mort est caractéristique de la capacité extraordinaire qu'avait Britten de varier fortement l'humeur tout en conservant intacts les contours de la mélodie.

Herbert Howells (1892 – 1983) est peut-être mieux connu pour sa musique d'église, mais il composa également de nombreuses mélodies sur des poèmes de son ami Walter de la Mare. En 1919, Howells composa *King David* (sur un poème de Walter de la Mare extrait de sa collection intitulée *Peacock Pie* publiée en 1913) et qui devint l'une de ses mélodies les plus souvent chantées – elle fut plus tard insérée dans le cycle *A Garland for de la Mare* auquel Howells travailla très longtemps, et qui fut publié à titre postume en 1995. La musique est une remarquable illustration de l'individualité que Howells apporta à l'écriture modale si typique de la musique anglaise du début du vingtième siècle, grâce en partie à

la subtilité de sa réponse à l'impressionnisme français. D'une beauté envoûtante, la mélodie est cependant façonnée par une trajectoire narrative déterminée, et présente dans le raffinement de son écriture pour piano l'une des plus belles et des plus délicates évocations musicales d'un chant d'oiseau.

États-Unis

Une ambiance de cabaret décontractée imprègne "The Monk and His Cat" (Le Moine et son chat) de **Samuel Barber** (1910 – 1981), dans lequel les dissonances ironiques du piano mettent parfaitement en relief l'élégance de l'écriture vocale. C'est la huitième des dix pièces du recueil intitulé *Hermit Songs*, op. 29 (1953), composé à l'intention de la soprano Leontyne Price qui en assura la création à la Library of Congress de Washington en 1953. Le texte, un poème irlandais médiéval anonyme (*Pangur Bán*) datant du neuvième siècle, est une libre traduction en anglais de W.H. Auden – qui pendant les années 1930 avait collaboré avec Britten à divers projets, notamment un recueil de chansons de cabaret. Barber avait été attiré par ce texte et plusieurs autres de cette collection par le fait que les auteurs de l'époque entretenaient un rapport proche avec le monde naturel, rendu particulièrement vivant par ce que le célèbre céliste Robin Flower appelait "un œil miraculeusement lavé par un continual exercice spirituel", et qui aboutissait

à une "vision étrange des phénomènes naturels dans une pureté presque artificielle".

Le monde du cabaret et de la revue de théâtre est encore plus évident dans les pièces brèves du cycle *Ogden Nash's Musical Zoo de Vernon Duke* (1903 - 1969), créé en 1947. Nash et Duke collaboreront par la suite à plusieurs spectacles qui connaissent un grand succès, notamment *Two's Company* (1952) et *The Littlest Revue* (1956). Le *Musical Zoo* était une charmante publication, illustrée par Frank Owen, et décrite par Nash comme étant "un livre de quasi enfants". Se plaignant dans son autobiographie que l'ouvrage s'était mal vendu, il explique que c'était peut-être "parce que les enfants sont intelligents et n'ont guère besoin de quelque chose de 'quasi'". Présentées comme dans une revue, les chansons miniatures de la ménagerie musicale de Duke laissent les textes humoristiques - qui possèdent bien des traits caractéristiques de Nash et parfois des jeux de mots plutôt embarrassants - parler eux-mêmes en grande partie, mais le compositeur leur donne des accompagnements de piano spirituels et subtilement caractérisés.

© 2021 Mervyn Cooke
Traduction: Francis Marchal

Une note de l'interprète
Les animaux - je les aime tous: grands et petits,

volants et rampants, nobles, élégants ou tout simplement bizarres.

Par-dessus tous les animaux, j'aime ma chatte, Leonora Rubenstein [sic]. Je l'aime, qui plus est, malgré le fait qu'elle est un embarras pour son espèce. Elle n'a (à ma connaissance) jamais attrapé une souris, elle perd toutes les bagarres qu'elle commence, et elle a du mal à grimper les clôtures que ses pairs félin escaladent avec facilité.

Mais malgré tout cela, c'est la vedette de notre foyer - gâtée, caressée et admirée par tout le monde. J'adore Leonora - croyez-moi, c'est vrai! Même si parfois je me surprends en train de penser - à quoi sert-elle?

Une compagnie? Peut-être. Bien que le seul moment qu'elle veut passer avec moi semble être à quatre heures du matin. Utile? Certainement pas. Elle serait incapable, pour travestir Ogden Nash, d'empêcher une maison d'être envahie par les souris. Amusante? En vérité, elle passe dix-huit heures par jour à dormir...

Il doit y avoir une raison plus profonde que celles-ci - une raison pour laquelle nous traitons nos animaux comme faisant partie de la famille, pourquoi nous nous rassemblons pour les voir dans les parcs safari, pourquoi pour nous nous collons devant les programmes de David Attenborough.

Mais qu'est-ce que cela pourrait être? Après tout, ma chatte ne fait que manger, dormir et

se toiletter. En fait, Leonora fait exactement ce qu'elle veut, et ne pourrait pas l'imaginer autrement. C'est peut-être là que réside la fascination qu'elle exerce.

Les animaux ne semblent pas encombrés par les distractions de l'existence humaine – les subtilités et les pressions sociales, les listes de choses à faire. Ils nous apparaissent comme des êtres purement spirituels, les parties émotionnelles et physiques de la vie, les mouvements du corps et du cœur.

Ce sont les parties de la vie que les mots ne peuvent toucher – mais auxquelles la musique pourrait peut-être rendre justice. Ainsi, dans ce *Zoo musical*, nous trouvons la vie des animaux se déroulant musicalement devant nous.

Les textes peuvent nous donner un aperçu de ce que nous voyons. Mais les battements d'ailes des Oiseaux de Schubert, les antennes palpitan tes du Cafard de Chostakovitch, le torrent de notes dans lequel le Paon de Ravel fait la roue – ce sont des mouvements et des énergies uniquement accessibles à la musique.

En outre, au-delà de la simple peinture d'images, ces mélodies explorent la liberté que la détermination des animaux représente pour les humains.

Richard Strauss met en contraste le joyeux babillement de la Grive avec le cadre musical dans lequel le reste de la mélodie – et l'oiseau – est mis en cage.

John Ireland donne aux Trois Corbeaux une sagesse et une patience ancestrales, la connaissance secrète que le règne animal semble posséder.

Le roi David, dans ce qui est peut-être la plus grande mélodie en anglais, trouve la libération (ironiquement) non par le jeu des musiciens de la cour, mais par le chant non prémedité du rossignol.

À travers cette musique, nous explorons non seulement la vie des animaux, mais également la vie animale qui est en nous – les folles passions, le jeu capricieux, et même le simple plaisir d'être.

Ces mélodies – toutes les mélodies, peut-être – attirent l'attention sur tous les fragments de vie qui sont impossibles à réduire en symboles – non pas les arguments, les explications et les contrats, mais plutôt les impulsions, les énergies et les émotions; les choses que nous savons être importantes, mais que nous oublions parfois parce qu'elles ne peuvent être exprimées objectivement.

Nous confondons parfois les symboles avec la vraie vie, alors qu'en fait ils sont tout sauf cela.

Tandis que j'écris ces mots, Leonora est assise et regarde par la fenêtre. Bien qu'elle ne fasse rien, je la regarde avec envie, et même avec émerveillement. Elle habite une

pureté d'existence, une inconscience de soi, que nous autres humains avons tendance à ressentir uniquement sous l'impact des émotions les plus fortes. C'est l'état auquel aspirent les interprètes: se donner pleinement et incontestablement – et c'est l'état dans lequel ma chatte vit tout le temps!

Les animaux, comme la musique, nous rappellent la partie de nous-même qui est la plus vivante, la plus libre.

Les animaux sont la musique de la vie.

© 2021 Ashley Riches

Traduction: Francis Marchal

Courtesy of Ashley Riches



Leonora Rubenstein

1 Die Forelle

In einem Bächlein helle,
Da schoß in froher Eil'
Die launische Forelle
Vorüber wie ein Pfeil.
Ich stand an dem Gestade
Und sah in süßer Ruh
Des muntern Fischleins Bade
Im klaren Bächlein zu.

Ein Fischer mit der Rute
Wohl an dem Ufer stand,
Und sah's mit kaltem Blute,
Wie sich das Fischlein wand.
So lang' dem Wasser Helle,
So dacht ich, nicht gebricht,
So fängt er die Forelle
Mit seiner Angel nicht.

Doch endlich ward dem Diebe
Die Zeit zu lang. Er macht
Das Bächlein tückisch trübe,
Und eh ich es gedacht,
So zuckte seine Rute,
Das Fischlein zappelt' dran,
Und ich mit regem Blute
Sah die Betrog'nhe an.

(1783)

Christian Friedrich Daniel Schubart
(1739 – 1791)

The Trout

In a limpid brook
in joyous haste
the capricious trout
darted by like an arrow.
I stood on the bank
watching, in blissful peace,
the lively fish swim
in the clear brook.

An angler with his rod
stood on the bank
watching, cold-bloodedly,
the fish's contortions.
As long as the water
is clear, I thought,
he will not catch the trout
with his rod.

But at length the thief
grew impatient. Cunningly
he made the brook cloudy,
and in an instant
his rod quivered,
and the fish struggled on it.
And I, my blood boiling,
looked on at the cheated creature.

Translation © Richard Wigmore

Author of *Schubert: The Complete Song Texts*

(Victor Gollancz Ltd, London, 1988)

Reprinted by permission

[2] Die Vögel

Wie lieblich und fröhlich,
Zu schweben, zu singen,
Von glänzender Höhe
Zur Erde zu blicken!

Die Menschen sind töricht,
Sie können nicht fliegen.
Sie jammern in Nöten,
Wir flattern gen Himmel.

Der Jäger will töten,
Dem Früchte wir pickten;
Wir müssen ihn höhnen,
Und Beute gewinnen.

(1802)

Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel
(1772 – 1829)

The Birds

How delightful and exhilarating it is
to soar and to sing,
from the radiant heights
to look down on the earth!

Men are foolish:
they cannot fly.
They lament in their distress;
we fly up to the heavens.

The huntsman wants to kill us,
he whose fruit we pecked;
but we should mock him
and snatch our spoils.

Translation © Richard Wigmore

Author of *Schubert: The Complete Song Texts*
(Victor Gollancz Ltd, London, 1988)
Reprinted by permission

[3] Die Löwenbraut

Mit der Myrte geschmückt und dem
Brautgeschmeid,
Des Wärters Tochter, die rosige Maid,
Tritt ein in den Zwinger des Löwen; er liegt
Der Herrin zu Füßen, vor der er sich schmiegt.

Der Gewaltige, wild und unbändig zuvor,
Schaut fromm und verständig zur Herrin empor;
Die Jungfrau, zart und wonnereich,
Liebstreichelt ihn sanft und weinet zugleich:

The Lion's Bride

Adorned with myrtle and her bridal jewels,
The keeper's daughter, the rosy maid,
Steps into the lion's cage; he lies
At the feet of his mistress, fawning before her.

The powerful beast, once wild and untamed,
Looks up at his mistress, understanding and
meek;
The girl, gentle and radiant,
Caresses him tenderly, weeping before the while:

"Wie waren in Tagen, die nicht mehr sind,
Gar treue Gespielen, wie Kind und Kind,
Und hatten uns lieb und hatten uns gern;
Die Tage der Kindheit, sie liegen uns fern.

"Du schütteltest machtvoll, eh' wir's geglaubt,
Dein mähnenumwogtes königlich Haupt;
Ich wuchs heran, du siehst es: ich bin
Das Kind nicht mehr mit kindischem Sinn.

"O wär ich das Kind noch und bliebe bei dir,
Mein starkes, getreues, mein redliches Tier!
Ich aber muss folgen, sie taten mir's an,
Hinaus in die Fremde dem fremden Mann.

"Es fiel ihm ein, dass schön ich sei,
Ich wurde gefreit, es ist nun vorbei:
Der Kranz im Haar, mein guter Gesell,
Und vor Tränen nicht die Blicke mehr hell.

"Verstehst du mich ganz? Schaugst grimmig
dazu,
Ich bin ja gefaßt, sei ruhig auch du;
Dort seh' ich ihn kommen, dem folgen ich muß,
So geb' ich denn, Freund, dir den letzten Kuß!"

Und wie ihn die Lippe des Mädchens berührt,
Da hat man den Zwinger erzittern gespürt,
Und wie er am Zwinger den Jüngling erschaut,
Erfaßt Entsetzen die bangende Braut.

'We were in the days that now are past
True playmates, like two children,
And loved and liked each other;
Those days of childhood are long since gone.

'Before we could believe it, you were shaking
Your mighty, mane-rippling regal head;
I grew up too, as you can see: I am
No longer a child with a childish mind.

'Oh were I still that child, and could stay with
you.
My strong, faithful, my honest beast!
But I must follow – they have decreed it –
A stranger, far off into foreign lands.

'He thought me beautiful,
I was wooed, and now it is done:
The wreath garlands my hair, trusty friend,
And my eyes are now dim with tears.

'Do you really understand? You look at me wildly,
But I am resigned, and you must be too;
I see him coming whom I must follow,
So I shall give you, my friend, a final kiss.'

And as the girl's lips touched his own,
The cage was seen to shake,
And as he glimpsed the young man outside
the cage,
The anxious bride was seized with terror.

Er stellt an die Tür sich des Zwingers zur Wacht,
Er schwinget den Schweif, er brüllt mit Macht;
Sie flehend, gebietend und drohend begehrt
Hinaus; er im Zorn den Ausgang wehrt.

Und draußen erhebt sich verworren Geschrei.
Der Jüngling ruft: "Bringt Waffen herbei;
Ich schieb' ihn nieder, ich treff' ihn gut!"
Aufbrüllt der Gereizte schäumend vor Wut.

Die Unselige wag't sich der Türe zu nah'n,
Da fällt er verwandelt die Herrin an:
Die schöne Gestalt, ein gräßlicher Raub,
Lieg blutig zerrissen entstellt in dem Staub.

Und wie er vergossen das teure Blut,
Er legt sich zur Leiche mit finstrem Mut,
Er liegt so versunken in Trauer und Schmerz,
Bis tödlich die Kugel ihn trifft in das Herz.

Adelbert von Chamisso (1781 – 1838)

He stands on guard by the door of the cage,
He lashes his tail and roars with might;
She pleads with him, issuing orders and threats,
To let her out; angrily, he will not let her pass.

And outside, confused shouting is heard.
The young man cries: 'Bring arms,
I shall fire at him, I shall shoot him down!'
Provoked, the growling lion foams with rage.

The luckless girl dares to approach the door,
The changed beast falls on his mistress:
Her fair form, now a fearful prey,
Lies bleeding and mangled in the dust.

And having shed that dear blood,
The lion lies brooding down by the corpse,
He lies, sunk in grief and sunk in sorrow,
Until the fatal bullet strikes his heart.

Translation © Richard Stokes

Author of *A French Song Companion* (OUP, 2000)

and *The Book of Lieder* (Faber, 2005)

Reprinted by permission

4 Der Rattenfänger

Ich bin der wohlbekannte Sänger,
Der vielgereiste Rattenfänger,
Den diese altberühmte Stadt
Gewiß besonders nötig hat;
Und wären's Ratten noch so viele,
Und wären Wiesel mit im Spiele,
Von allen säub'r ich diesen Ort,
Sie müssen miteinander fort.

The Ratcatcher

I am that celebrated singer,
The much-travelled ratcatcher,
Of whom this famous old city
Assuredly has special need;
And however many rats there are,
And even if there were weasels too;
I shall rid the place of every one,
One and all, they must away.

Dann ist der gut gelaunte Sänger
Mitunter auch ein Kinderfänger,
Der selbst die wildesten bezwingt,
Wenn er die goldenen Märchen singt.
Und wären Knaben noch so trutzig,
Und wären Mädchen noch so stutzig,
In meine Saiten greif ich ein,
Sie müssen alle hinterdrein.

Dann ist der vielgewandte Sänger
Gelegentlich ein Mädchenfänger;
In keinem Städtchen langt er an,
Wo er's nicht mancher angetan.
Und wären Mädchen noch so blöde,
Und wären Weiber noch so spröde,
Doch allen wird so liebebang
Bei Zaubersaiten und Gesang.

(1802)
Johann Wolfgang von Goethe
(1749–1832)

Then this good-humoured singer
From time to time is a child-catcher too,
Who can tame even the wildest,
When he sings his golden tales.
And however defiant the boys might be,
And however rebellious the girls,
I only have to pluck my strings,
For them all to follow me.

And then this many-sided singer
Is occasionally a girl-catcher;
He has never arrived in any town,
Without captivating many.
And however bashful the girls might be,
And however prudish the women,
All of them grow weak with love
At the sound of magic strings and song.

Translation © Richard Stokes
Author of *A French Song Companion* (OUP, 2000)
and *The Book of Lieder* (Faber, 2005)
Reprinted by permission

5 An die Nachtigall

Geuß nicht so laut der liebentflammten Lieder
Tonreichen Schall
Vom Blütenast des Apfelbaums hernieder,
O Nachtigall!
Du tönest mir mit deiner süßen Kehle
Die Liebe wach;
Denn schon durchbebt die Tiefen meiner Seele
Dein schmelzend "Ach".

To the Nightingale

Do not pour so loudly the full-throated sounds
Of your love-kindled songs
Down from the blossoming boughs of the
apple-tree,
O nightingale!
The tones of your sweet throat
Awaken love in me;
For the depths of my soul already quiver
With your melting lament.

Dann flieht der Schlaf von neuem dieses Lager,
Ich starre dann
Mit nassem Blick' und totenbleich und hager
Den Himmel an.
Fleuch, Nachtigall, in grüne Finsternisse,
Ins Haingesträuch,
Und spend' im Nest der treuen Gattin Küsse;
Entfleuch, entfleuch!

(1772)

Ludwig Christoph Heinrich Höltz
(1748 – 1776),
Adapted 1783 by Johann Heinrich Voss
(1751 – 1826)

Sleep once more forsakes this couch,
And I stare
Moist-eyed, haggard, and deathly pale
At the heavens.
Fly, nightingale, to the green darkness,
To the bushes of the grove,
And there in the nest kiss your faithful mate;
Fly away, fly away!

Translation © Richard Stokes

Author of *A French Song Companion* (OUP, 2000)
and *The Book of Lieder* (Faber, 2005)

Reprinted by permission

6 Die Drossel

Ich will ja nicht in Garten geh'n,
Will liegen sommerlang,
Hör ich die liebe Drossel nur,
Die in dem Busche sang;

Man fängt dem Kind die Drossel ein,
Im Käfig sitzt sie dort,
Doch singen will sie nicht und hängt
Ihr Köpfchen immerfort.

Noch einmal blickt das Kind nach ihr
Mit bittendem Gesicht,
Da schlägt die Drossel schön und hell,
Da glänzt sein Aug' und bricht!

Johann Ludwig Uhland
(1787 – 1862)

The Thrush

'I have no wish to enter the garden,
I wish to lie here all summer long,
If I can only hear the dear thrush
That sang in the undergrowth!'

The thrush is captured for the child,
There it is in the cage,
But it has no wish to sing, and hangs
Its little head without respite.

Once more the child looks at it
With a pleading expression,
The thrush then sings, brightly and beautifully,
Its eyes gleam – and then they break.

Translation © Richard Stokes
Author of *A French Song Companion* (OUP, 2000)
and *The Book of Lieder* (Faber, 2005)
Reprinted by permission

7

Le Papillon et la fleur

La pauvre fleur disait au papillon céleste:
Ne fuis pas!
Vois comme nos destins sont différents. Je
reste,
Tu t'en vas!

Pourtant nous nous aimons, nous vivons sans
les hommes,
Et loin d'eux!
Et nous nous ressemblons, et l'on dit que nous
sommes
Fleurs tous deux!

Mais, hélas! l'air t'emporte et la terre m'enchaîne.
Sort cruel!
Je voudrais embaumer ton vol de mon haleine
Dans le ciel!

Mais non, tu vas trop loin! – Parmi des fleurs
sans nombre
Vous fuyez!
Et moi je reste seule à voir tourner mon ombre
À mes pieds!

Tu fuis, puis tu reviens; puis tu t'en vas encore
Luire ailleurs!
Aussi me trouves-tu toujours à chaque aurore
Toute en pleurs!

The Butterfly and the Flower

The humble flower said to the heavenly
butterfly:
Do not flee!
See how our destinies differ. Fixed to earth am I,
You fly away!

Yet we love each other, we live without men
And far from them!
And we are so alike, and it is said that we are
Both of us flowers!

But alas! the breeze bears you away, and the
earth holds me fast.
Cruel fate!
I would perfume your flight with my fragrant
breath
In the sky!

But no, you flit too far! – Among countless
flowers
You fly away!
And I remain alone, and watch my shadow circle
Round my feet!

You fly away, then you return; then you take
flight again
To shimmer elsewhere!
And so you always find me at each dawn
Bathed in tears!

Oh! pour que notre amour coule des jours
fidèles,
Ô mon roi!
Prends comme moi racine, ou donne-moi des
ailes
Comme à toi!

Victor Hugo
(1802–1885)

Ah! that our love might flow through faithful
days,
O my king!
Take root like me, or give me wings
Like yours!

Translation © Richard Stokes
Author of *A French Song Companion* (OUP, 2000)
and *The Book of Lieder* (Faber, 2005)
Reprinted by permission

Histoires naturelles

I. Le Paon

Il va sûrement se marier aujourd'hui.
Ce devait être pour hier. En habit de gala, il était
prêt.
Il n'attendait que sa fiancée. Elle n'est pas
venue.
Elle ne peut tarder.
Glorieux, il se promène avec une allure de prince
indien et porte sur lui les riches présents
d'usage.
L'amour avive l'éclat de ses couleurs et son
aigrette tremble comme une lyre.
La fiancée n'arrive pas.
Il monte au haut du toit et regarde du côté du
soleil.
Il jette son cri diabolique:
Léon! Léon!
C'est ainsi qu'il appelle sa fiancée. Il ne voit rien
venir et personne ne répond.
Les volailles habituées ne lèvent même point la
tête. Elles sont lassées de l'admirer.

Stories of Nature

I. The Peacock

He will surely get married today.
It was to have been yesterday. In full regalia he
was ready.
It was only his bride he was waiting for. She did
not come.
She cannot be long.
Proudly he processes with the air of an Indian
prince, bearing about his person the
customary lavish gifts.
Love burnishes the brilliance of his colours, and
his crest quivers like a lyre.
His bride does not appear.
He ascends to the top of the roof and looks
towards the sun.
He utters his devilish cry:
Léon! Léon!
It is thus that he summons his bride. He can see
nothing drawing near, and no one replies.
The fowls, used to all this, do not even raise
their heads. They are tired of admiring him.

Il redescend dans la cour, si sûr d'être beau qu'il
est incapable de rancune.
Son mariage sera pour demain.
Et, ne sachant que faire du reste de la journée, il
se dirige vers le perron.
Il gravit les marches, comme des marches de
temple, d'un pas officiel.
Il relève sa robe à queue toute lourde des yeux
qui n'ont pu se détacher d'elle.
Il répète encore une fois la cérémonie.

9 II. Le Grillon

C'est l'heure où, las d'errer, l'insecte nègre
revient de promenade et répare avec soin le
désordre de son domaine.
D'abord il ratisse ses étroites allées de sable.
Il fait du bran de scie qu'il écarte au seuil de sa
retraite.
Il lime la racine de cette grande herbe propre à
le harceler.
Il se repose. Puis, il remonte sa minuscule
montre.
A-t-il fini? Est-elle cassée? Il se repose encore
un peu.
Il rentre chez lui et ferme sa porte.
Longtemps il tourne sa clef dans la serrure
délicate.
Et il écoute: Point d'alarme dehors.
Mais il ne se trouve pas en sûreté.
Et comme par une chaînette dont la poulie
grince, il descend jusqu'au fond de la terre.
On n'entend plus rien.
Dans la campagne muette, les peupliers se
dressent comme des doigts en l'air et
désignent la lune.

He descends once more to the yard, so sure of
his beauty that he is incapable of
resentment.
His marriage will take place tomorrow.
And, not knowing what to do for the rest of the
day, he heads for the flight of steps.
He ascends them, as though they were the
steps of a temple, with a formal tread.
He lifts his train, heavy with eyes that have
been unable to detach themselves.
Once more he repeats the ceremony.

II. The Cricket

It is the hour when, weary of wandering, the
black insect returns from his outing and
carefully restores order to his estate.
First he rakes his narrow sandy paths.
He makes sawdust which he scatters on the
threshold of his retreat.
He files the root of this tall grass likely to annoy
him.
He rests. Then he winds up his tiny watch.
Has he finished? Is it broken? He rests again
for a while.
He goes inside and shuts the door.
For an age he turns his key in the delicate lock.
And he listens: Nothing untoward outside.
But he does not feel safe.
And as if by a tiny chain on a creaking pulley, he
lowers himself into the bowels of the earth.
Nothing more is heard.
In the silent countryside the poplars rise like
fingers in the air, and point to the moon.

10 III. Le Cygne

Il glisse sur le bassin, comme un traîneau blanc,
de nuage en nuage.
Car il n'a faim que des nuages floconneux qu'il
voit naître, bouger, et se perdre dans l'eau.
C'est l'un d'eux qu'il désire. Il le vise du bec, et il
plonge tout à coup son col vêtu de neige.
Puis, tel un bras de femme sort d'une manche,
il le retire.
Il n'a rien.
Il regarde: les nuages effarouchés ont disparu.
Il ne reste qu'un instant désabusé, car les
nuages tardent peu à revenir, et, là-bas, où
meurent les ondulations de l'eau, en voici un
qui se reforme.
Doucement, sur son léger coussin de plumes, le
cygne rame et s'approche...
Il s'épuise à pêcher de vains reflets, et peut-être
qu'il mourra, victime de cette illusion, avant
d'attraper un seul morceau de nuage.
Mais qu'est-ce que je dis?
Chaque fois qu'il plonge, il fouille du bec la vase
nourrissante et ramène un ver.
Il engrasse comme une oie.

III. The Swan

He glides on the pond like a white sledge, from
cloud to cloud.
For he is hungry only for the fleecy clouds that
he sees forming, moving, dissolving in the
water.
It is one of these that he wants. He takes aim
with his beak and suddenly immerses his
snow-clad neck.
Then, like a woman's arm emerging from a
sleeve, he draws it back up.
He has caught nothing.
He looks about: the startled clouds have
vanished.
Only for a second is he disappointed, for the
clouds are not slow to return, and, over
there, where the ripples fade, there is one
reappearing.
Gently, on his soft cushion of down, the swan
paddles and approaches...
He exhausts himself fishing for empty
reflections and perhaps he will die, a victim
of that illusion, before catching a single
shred of cloud.
But what am I saying?
Each time he dives, he burrows with his beak in
the nourishing mud and brings up a worm.
He is getting as fat as a goose.

II IV. Le Martin-pêcheur

Ça n'a pas mordu, ce soir, mais je rapporte une
rare émotion.
Comme je tenais ma perche de ligne tendue, un
martin-pêcheur est venu s'y poser.

IV. The Kingfisher

Not a bite, this evening, but I had a rare
experience.
As I was holding out my fishing rod, a kingfisher
came and perched on it.

Nous n'avons pas d'oiseau plus éclatant.
Il semblait une grosse fleur bleue au bout d'une
longue tige.
La perche pliait sous le poids. Je ne respirais
plus, tout fier d'être pris pour un arbre par
un martin-pêcheur.
Et je suis sûr qu'il ne s'est pas envolé de peur,
mais qu'il a cru qu'il ne faisait que passer
d'une branche à une autre.

[12] **V. La Pintade**

C'est la bossue de ma cour. Elle ne rêve que
plaies à cause de sa bosse.
Les poules ne lui disent rien: Brusquement, elle
se précipite et les harcèle.
Puis elle baisse sa tête, penche le corps, et,
de toute la vitesse de ses pattes maigres,
elle court frapper, de son bec dur, juste au
centre de la roue d'une dinde.
Cette poseuse l'agaçait.
Ainsi, la tête bleuie, ses barbillons à vif,
cocardière, elle rage du matin au soir.
Elle se bat sans motif, peut-être parce qu'elle
s'imagine toujours qu'on se moque de sa
taille, de son crâne chauve et de sa queue
basse.
Et elle ne cesse de jeter un cri discordant qui
perce l'air comme une pointe.
Parfois elle quitte la cour et disparaît. Elle laisse
aux volailles pacifiques un moment de répit.

We have no bird more brilliant.
He was like a great blue flower at the tip of a
long stem.
The rod bent beneath the weight. I held my
breath, so proud to be taken for a tree by a
kingfisher.
And I am sure that he did not fly off from fear,
but that he thought he was simply flitting
from one branch to another.

V. The Guinea-fowl

She is the hunchback of my barnyard. She
dreams only of wounding, because of her
hump.
The hens say nothing to her: suddenly, she
swoops and harries them.
Then she lowers her head, leans forward, and,
with all the speed of her skinny legs, she
runs and strikes with her hard beak at the
very centre of a turkey's tail.
This poseuse was provoking her.
Thus, with her bluish head and raw wattles,
pugnaciously she rages from morn to night.
She fights for no reason, perhaps because she
always thinks that they are making fun of
her figure, of her bald head and drooping
tail.
And she never stops screaming her discordant
cry, which pierces the air like a needle.
Sometimes she leaves the yard and vanishes.
She gives the peace-loving poultry a
moment's respite.

Mais elle revient plus turbulente et plus criarde.
Et, frénétique, elle se vautre par terre.
Qu'a-t-elle donc?
La sournoise fait une farce.
Elle est allée pondre son œuf à la campagne.
Je peux le chercher si ça m'amuse.
Et elle se roule dans la poussière, comme une
bossue.

(1896)
Jules Renard
(1864 – 1910)

But she returns more rowdy and shrill. And in a
frenzy she wallows in the earth.
Whatever is wrong with her?
The cunning creature is playing a trick.
She went to lay her egg in the open country.
I can look for it if I like.
And she rolls in the dust, like a hunchback.

Translation © Richard Stokes
Author of *A French Song Companion* (OUP, 2000)
and *The Book of Lieder* (Faber, 2005)
Reprinted by permission

13 Песня Мефистофеля в погребке
Ауэрбаха

Жил, был король когда-то.
При нём блоха жила.
Блоха! Блоха!
Милей родного брата
Она ему была.
Блоха, ха, ха, ха, ха. Блоха?
Ха, ха, ха, ха. Блоха!

Зовёт король портного.
– Послушай, ты, чурбан,
Для друга дорогого
Сшей бархатный кафтан!
Блохе кафтан? Ха, ха, ха, ха, ха, ха.
Блохе? Ха, ха, ха, ха, ха. Кафтан?
Ха, ха, ха, ха. Ха, ха, ха, ха, ха.
Блохе кафтан?

Mephistopheles's Song of the Flea in
Auerbach's Tavern

Once upon a time there lived a king.
The king he kept a flea.
A flea! A flea!
And dearer was this flea to him
Than his own brother.
A flea! Hee-hee, hee-hee. A flea?
Hee-hee, hee-hee. A flea!

The king did summon his tailor.
'Listen here, you blockhead,
Sew a velvet kaftan
For my dear friend!'
A kaftan for a flea? Hee-hee, hee-hee.
For a flea? Hee-hee, hee-hee. A kaftan?
Hee-hee, hee-hee. Hee-hee, hee-hee.
A kaftan for a flea?

Чтоб жарко и парко блоха моя жила,
И полная свобода ей при дворе дана.
При дворе хе-хе-хе-хе блохе ха-ха-ха,
Ха-ха-ха-ха-ха блохе.

Король ей сан министра и с ним звезды
даёт,
И с нею и другие пошли все блохи в ход
а-ха.
И самой Королеве и фрейлинам ее
От блох не стало мочи, не стало и житья
ха-ха.

И тронуть-то боятся не то чтобы их бить,
А мы, кто стал кусаться, тотчас давай
душить.
Ха-ха-ха-ха-ха ха-ха-ха,
Ха-ха-ха-ха-ха ха-ха-ха-ха,
А а-ха-ха ха-ха.

Adapted by Alexander Nikolayevich Strugovshchikov
(1808 – 1878)
from Part I of *Faust* by Johann Wolfgang von Goethe
(1749 – 1832)

'I want my flea to be cosy and warm,
And to enjoy total freedom at court.'
At court? Hee-hee. A flea? Hee-hee.
Hee-hee, hee-hee, hee-hee. A flea!

The king made it a minister and gave it a medal,
And all the other fleas too.
And the queen and all her ladies-in-waiting
Were sore vexed by them and suffered
grievously.

And they were afraid to touch them, let alone
hit them,
But we will squash them, should they but bite!
Hee-hee, hee-hee,
Hee-hee, hee-hee,
Hee-hee, hee-hee, hee-hee.

Translation © Philip Ross Bullock

[14] Жил на свете таракан

Жил на свете таракан,
Таракан от детства,
И потом попал в стакан
Полный муходества –

Once there lived a cockroach

Once there lived a cockroach,
It had been a cockroach all its life,
And then it ended up in a glass,
A glass full of fly-eating –

– Господи! Что такое?
– То есть, когда летом в стакан
налезут мухи, то происходит
мухоедство, всякий дурак поимёт,
не перебивайте, не перебивайте,
вы увидите, вы увидите!

Пожалуйста, сначала!

Жил на свете таракан,
Таракан от детства,
И потом попал в стакан
Полный мукоедства.

Место занял таракан,
Мухи возроптали,
“Полон очень наш стакан,” –
К Юпитеру закричали.

Но пока у них шёл крик,
Подошёл Никифор,
Благороднейший старик...

Тут у меня ещё не докончено,
но всё равно, словами!
Никифор берёт стакан и, несмотря на
крик,
выплёскивает в лохань всю комедию,
и мух и таракана, что давно надо было
сделать.
Но заметьте, но заметьте,
сударыня, таракан не ропщет!

– Heavens! What does that mean?
– It is when, in summer,
flies crawl into a glass, and fly-eating
takes place, any fool knows that,
do not interrupt, do not interrupt,
you will see, you will see!

Please, from the beginning!

Once there lived a cockroach,
It had been a cockroach all its life,
And then it ended up in a glass,
A glass full of fly-eating.

The cockroach took its place,
The flies began to grumble,
‘Our glass is much too full’, –
They cried out to Jupiter.

But as their cries went on,
Up walked Nikofor,
A venerable old gentleman...

I have not finished my tale quite yet,
but still, these words will have to do!
Nikofor takes the glass and, despite the cries,
throws the whole sorry saga into the washtub,
flies and cockroach all – and about time too.
But notice, mind you, just you notice,
miss, that the cockroach does not grumble!

"Таракан не ропщет."
Что же касается до Никифора,
то он изображает природу.

from *The Devils* (1873)
Fyodor Mikhailovich Dostoyevsky
(1821–1881)

'The cockroach does not grumble.'
As far as Nikofor is concerned,
then he is simply depicting nature.

Translation © Philip Ross Bullock

15 The Three Ravens

There were three ravens sat on a tree,
Down, a-downe, hey downe, hey downe,
They were as black as they might be,
With a down.
The one of them said to his make,
'Where shall we our breakfast take?'
With a down, derrie, derrie downe, downe.

'Down in yonder greenē field,
Down, a-downe, hey downe, hey downe,
There lies a knight slain under his shield,
With a down.
His hounds they lie down at his feet,
So well they their master keep.
With a down, derrie, derrie downe, downe.

'His hawks they fly so eagerly,
Down, a-downe, hey downe, hey downe,
There's no fowle dare him come nigh,
With a down.
Down there comes a fallow doe,
As great with young as she might goe.
With a down, derrie, derrie downe, downe.

'She lift up his bloody head,
Down, a-downe, hey downe, hey downe,
And kist his wounds that were so red,
With a down.
'She got him upon her back
And carried him to earthen lake.
With a down, derrie, derrie, derrie downe, downe.

'She buried him before the prime,
Down, a-downe, hey downe, hey downe,
She was dead herself ere evensong time,
With a down.
'God send every gentleman
Such hounds, such hawks, and such a leman.'
With a down, derrie, derrie, derrie downe, downe.

Traditional

A nightingale hidden in a cypress tree,
Jargoned on and on.

King David lifted his sad eyes
Into the dark-boughed tree:
'Tell me, thou little bird that singest,
Who taught my grief to thee?'

But the bird in no-wise heeded;
And the king in the cool of the moon
Hearkened to the nightingale's sorrowfulness,
Till all his own was gone.

from *Peacock Pie: A Book of Rhymes* (1913)

Walter de la Mare (1873 – 1956)

The Literary Trustees of Walter de la Mare

and The Society of Authors as their representative

[16] King David

King David was a sorrowful man:
No cause for his sorrow had he;
And he called for the music of a hundred harps,
To ease his melancholy.

They played till they all fell silent:
Played and play sweet did they;
But the sorrow that haunted the heart of
 King David
They could not charm away.

He rose, and in his garden
Walked by the moon alone,

[17] The Monk and His Cat

Pangur, white Pangur,
How happy we are
Alone together,
Scholar and cat.
Each has his own work to do daily;
For you it is hunting, for me study.
Your shining eye watches the wall,
My feeble eye is fixed on a book.
You rejoice when your claws
Entrap a mouse;
I rejoice when my mind
Fathoms a problem.
Pleased with his own art,
Neither hinders the other;

Thus we live ever
Without tedium and envy.

Anonymous
(eighth or ninth century)
Translation by W.H. Auden
(1907 – 1973)

Ogden Nash's Musical Zoo

[18] 1. The Jelly Fish
While swimming in the sea just now,
A jelly fish approached my bow.
Who wants my jelly fish?
I'm not sellfyish.

[19] 2. The Fly
I must admit on gloomy days
I sometimes question Nature's ways,
For Nature went and made the fly,
And then forgot to tell us why.

[20] 3. Our Dog
I have a little dog,
Her name is Spangle,
And when she eats,
I think she'll strangle.
She's darker than Hamlet,
Lighter than Porgy;
Her heart is gold,
Her odor Dorgy.
Like liquid gems,
Her eyes burn clearly;
She's five years old
And house-trained nearly.

I wonder how such small ribs as these
Can cage such vast desire to please.

[21] 4. The Ant
The ant has made himself illustrious
Through constant industry industrious.
So what? Would you be calm and placid
If you were full of formic acid?

[22] 5. The Pig
The pig, if I am not mistaken,
Supplies us sausage, ham and bacon.
Let others say his heart is big.
I call it stupid of the pig.

[23] 6. The Duck
Behold the duck.
It does not cluck.
A cluck it lacks.
It quacks.
It is specially fond
Of a puddle or pond.
When it dines or sups
It bottoms ups.

[24] 7. The Termite
Some primal termite knocked on wood
And tasted it, and found it good.
And that is why your cousin May
Fell through the parlor floor today.

[25] 8. The Calf
Pray, butcher, spare yon tender calf!
Accept my plea on his behalf;
He's but a babe, too young by far
To perish in the abattoir.

Oh, cruel butcher, let him feed
And gambol on the verdant mead;
Let clover-tops and grassy banks
Fill out those childish ribs and flanks.
Then may we, at some future meal,
Pitch into beef, instead of veal.

[26] 9. The Turkey

There is nothing more perky
Than a masculine turkey.
When he struts he struts
With no ifs or buts.
When his face is apoplectic
His harem grows hectic,
And when he gobbles,
Their universe wobbles.

[27] 10. The Sea Gull

Hark to the whimper of the sea-gull;
He weeps because he's not an ea-gull.
Suppose you were, you silly sea-gull;
Could you explain it to your she-gull?

[28] 11. The Rooster

Says the rooster's Cock-a-doodle-doo,
I've a thousand wives, how many have you?
His step is prouder than Davy Crockett's,
As he swaggered by with his hands in his
pockets.

[29] 12. The Germ

A mighty creature is the germ,
Though smaller than the pachyderm.

His customary dwelling place
Is deep inside the human race.
His childish pride he often pleases
By giving people strange diseases.
Do you, my angel, feel infirm?
You probably contain a germ.

[30] 13. The Centipede

I do not like the centipede,
A bug we really do not need.
At sleepy time he beats a path
Straight to the bedroom or the bath.
You always wallop where he's not,
Or, if he is, he makes a spot.

[31] 14. The Firefly

The firefly's flame
Is something for which science has no name.
I can think of nothing drearier
Than flying around with an unidentified glow on
a person's posteerier.

[32] 15. The Sparrow

The sparrow is no poet like Byron.
His heart is steel, his voice is iron,
His nerve is brass, his deeds are immoral,
His life is one perpetual quarrel.
And yet I like the rowdy ruffian;
Here, sparrow, have a hot buttered muffin.

[33] 16. The Cow

The cow is of the bovine ilk,
One end is Moo, the other Milk.
I'm growing thirsty from this pow-wow.
Let's all go out and milk the cow-wow.

[34] 17. The Kitten

The kitten's face is soft and furry,
The kitten's voice is soft and purry.
The trouble with the kitten is that
Eventually it becomes a cat.

The little frog goes

Pinkle-tink.

The big frog goes
Ker-chonk, I think.

Ogden Nash (1902 – 1971)

[35] 18. The Mouse

A mouse twice
Is mice.
Within our house
We have twice a mouse.
Indeed our household
Is plentifully mouseholed.
We encourage our mouses
To sing Waltzes of Strauss's.
When they sing Strauss twice
We call it Strice.

[38] The Crocodile

Now listen you landsmen unto me,
To tell you the truth I'm bound,
What happened to me by going to sea,
And the wonders that I found:
Shipwreck'd I was once off Perouse,
And cast upon the shore,
So then I did resolve to roam,
The country to explore.

To my rit fal lal li bollem tit! To my rit fal lal li dee!
To my rit fal lal li bollem tit! To my rit fal lal li dee!

'Twas far I had not scouted out
When close alongside the ocean
I saw something move which at first I thought
Was all the world in motion;
But steering up close alongside
I found 'twas a crocodile;
And from his nose to the tip of his tail
He measured five hundred mile.

To my rit fal lal li bollem tit! To my rit fal lal li dee!
To my rit fal lal li bollem tit! To my rit fal lal li dee!

[36] 19. The Pigeon

I believe that the pigeon
Must be fond of religion.
Mostly he perches
On cathedrals and churches.
He has a boist'rous bosom
And when he says his pray'r's he coos 'em.

[37] 20. The Frog

The frog is slick,
The frog is slippery,
The frog's career is hoppity hippery.
He catches flies through hocuspokery,
His tights are greeen, his song is croakery.

'Twas a crocodile, I plainly could see,
He was not of a common race,
For I was obliged to climb a high tree
Before I could see his face.
And when he lifted up his jaw,
Though perhaps you may think 'tis a lie,
He reach'd above the clouds for miles three
score,
And almost touched the sky.

To my rit fal lal li bollem tit! To my rit fal lal li dee!
To my rit fal lal li bollem tit! To my rit fal lal li dee!

While up aloft the wind was high,
It blew a gale from the south.
I lost my hold and away did fly
Right into the crocodile's mouth.
He quickly closed his jaws on me,
And thought he got a victim,
But I ran down his throat, d'ye see?
And that's the way I tricked him.

To my rit fal lal li bollem tit! To my rit fal lal li dee!
To my rit fal lal li bollem tit! To my rit fal lal li dee!

I travelled on for a month or two,
Till I got into his maw,
Where I found of rum-kegs not a few,
And a thousand fat bullocks in store.

Of life I banished all my care,
For of food I was not stinted,
And in this crocodile I lived ten years
And very well contented.

To my rit fal lal li bollem tit! To my rit fal lal li dee!
To my rit fal lal li bollem tit! To my rit fal lal li dee!

This crocodile being very old,
One day, alas, he died.
He was ten long years a-getting cold,
He was so long and wide.
His skin was eight miles thick, I'm sure,
Or very near about.
For I was full ten years or more
A-cutting my way out.

To my rit fal lal li bollem tit! To my rit fal lal li dee!
To my rit fal lal li bollem tit! To my rit fal lal li dee!

And now I am once more got on earth
I've vowed no more to roam.
In a ship that passed I got a berth,
And now I'm safe at home.
And if my story you should doubt,
Should you ever travel the Nile,
It's ten to one you'll find the shell
Of the wonderful crocodile.

To my rit fal lal li bollem tit! To my rit fal lal li dee!
To my rit fal lal li bollem tit! To my rit fal lal li dee!

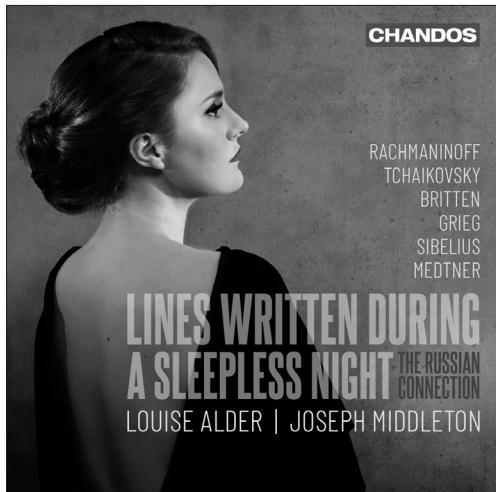
Traditional

Also available



Sullivan
Songs
CHAN 10935(2)

Also available



Lines Written during a Sleepless Night
CHAN 20153

You can purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at bchallis@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.
E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

Steinway Model D (serial no. 592 087) concert grand piano courtesy of Potton Hall
Piano technician: Jon Pearce



The BBC word mark and logo are trade marks of the British Broadcasting Corporation and used under licence. BBC Logo © 2011

This recording is a co-production with BBC Radio 3. Ashley Riches was a BBC New Generation Artist 2016 - 2018.

Recording producer Jonathan Cooper
Sound engineer Jonathan Cooper
Editors Jonathan Cooper and Patrick Friend
A & R administrator Sue Shortridge
Recording venue Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 29 June – 1 July 2020
Front cover 'Hippopotamus at the Zoo', photograph © maodesign / iStock / Getty Images
Back cover Photograph courtesy of Ashley Riches
Design and typesetting Cap & Anchor Design Co. (www.capandanchor.com)
Booklet editor Finn S. Gundersen
Publishers G. Schirmer, Inc. (Barber, Duke)
© 2021 Chandos Records Ltd
© 2021 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England
Country of origin UK

Courtesy of Ashley Riches



Leonora Rubenstein

CHAN 20184

CHANDOS DIGITAL

Franz Schubert (1797–1828)		
1 Die Forelle, Op. 32, D 550 (1817, revised 1820)	2:20	
2 Die Vögel, Op. 172 No. 6, D 691 (1820)	1:13	
Robert Schumann (1810–1856)		
3 Die Löwenbraut, Op. 31 No. 1 (1840)	8:06	
Hugo Wolf (1860–1903)		
4 Der Rattenfänger (1888)	2:37	
Johannes Brahms (1833–1897)		
5 An die Nachtigall, Op. 46 No. 4 (1864–68)	2:58	© 2021 Chandos Records Ltd © 2021 Chandos Records Ltd
Richard Strauss (1864–1949)		Chandos Records Ltd • Colchester Essex • England
6 Die Drossel, WoO 34, TrV 49 (1877)	2:28	
Gabriel Fauré (1845–1924)		
7 Le Papillon et la fleur, Op. 1 No. 1 (1861)	2:06	
Maurice Ravel (1875–1937)		
8 - 12 Histoires naturelles (1906)	16:46	
Modest Mussorgsky (1839–1881)		
13 Mephistopheles's Song of the Flea in Auerbach's Tavern (1879)	3:18	
Dmitri Shostakovich (1906–1975)		
14 Once there lived a cockroach, Op. 146 No. 2 (1974)	3:44	
John Ireland (1879–1962)		
15 The Three Ravens (1920)	4:28	The BBC word mark and logo are trade marks of the British Broadcasting Corporation and used under licence. BBC Logo © 2011
Herbert Howells (1892–1983)		
16 King David (1919)	5:09	
Samuel Barber (1910–1981)		
17 The Monk and His Cat, Op. 29 No. 8 (1952–53)	2:24	This recording is a co-production with BBC Radio 3. Ashley Riches was a BBC New Generation Artist 2016–2018.
Vernon Duke (1903–1969)		
18 - 37 Ogden Nash's Musical Zoo (1947)	12:12	
Benjamin Britten (1913–1976)		
38 The Crocodile (1941)	5:19	
	TT 75:13	

Ashley Riches bass-baritone
Joseph Middleton piano



new
generation
artists

The BBC word mark and logo are
trade marks of the British Broadcasting
Corporation and used under licence.
BBC Logo © 2011

This recording is a co-production with
BBC Radio 3. Ashley Riches was a BBC
New Generation Artist 2016–2018.

CHAN
20184