

# Brahms

## Vier ernste Gesänge

Lieder und Gesänge op.32

Matthias Goerne

Christoph Eschenbach



JOHANNES BRAHMS (1833-1897)

Lieder und Gesänge op.32

*nach Gedichten von Karl August Graf von Platen und Georg Friedrich Daumer*

|   |                                                           |       |
|---|-----------------------------------------------------------|-------|
| 1 | I. <i>Wie rafft ich mich auf in der Nacht</i> (Platen)    | 04'38 |
| 2 | II. <i>Nicht mehr zu dir zu gehen</i> (Daumer)            | 02'47 |
| 3 | III. <i>Ich schleich umher betrübt und stumm</i> (Platen) | 01'25 |
| 4 | IV. <i>Der Strom, der neben mir verlauschte</i> (Platen)  | 01'16 |
| 5 | V. <i>Wehe, so willst du mich wieder</i> (Platen)         | 01'46 |
| 6 | VI. <i>Du sprichst, daß ich mich täuschte</i> (Platen)    | 03'29 |
| 7 | VII. <i>Bitteres zu sagen denkst du</i> (Daumer)          | 01'53 |
| 8 | VIII. <i>So stehn wir, ich und meine Weide</i> (Daumer)   | 02'00 |
| 9 | IX. <i>Wie bist du, meine Königin</i> (Daumer)            | 05'07 |

Lieder nach Gedichten von Heinrich Heine

|    |                                                   |       |
|----|---------------------------------------------------|-------|
| 10 | <i>Sommerabend</i> op.85/1.                       | 03'33 |
| 11 | <i>Mondenschein</i> op.85/2.                      | 03'09 |
| 12 | <i>Der Tod, das ist die kühle Nacht</i> op.96./1. | 03'02 |
| 13 | <i>Es schauen die Blumen</i> op.96./3.            | 01'07 |
| 14 | <i>Meerfahrt</i> op.96./4.                        | 02'37 |

Vier ernste Gesänge op.121

|    |                                                                                  |       |
|----|----------------------------------------------------------------------------------|-------|
| 15 | <i>Denn es gehet dem Menschen wie dem Vieh</i> (Ecclesiastes 3:19-22)            | 04'33 |
| 16 | <i>Ich wandte mich, und sahe</i> (Ecclesiastes 4:1-3)                            | 04'11 |
| 17 | <i>O Tod, wie bitter bist du</i> (Sirach 41:1-2)                                 | 04'21 |
| 18 | <i>Wenn ich mit Menschen- und mit Engelszungen</i> (1 Corinthinas 13:1-3, 12-13) | 04'46 |

Matthias Goerne, *baritone*

Christoph Eschenbach, *piano*

**Le lied** incontestablement, tient un rôle clé dans l'œuvre de Johannes Brahms. Nous avons connaissance de quelque deux cents compositions, couvrant quatre bonnes décennies – lesquelles ne constituent pourtant que la quintessence d'une production beaucoup plus vaste. Comme pour les autres genres musicaux, en effet, le compositeur – toujours d'une extrême sévérité envers lui-même – n'acceptait de confier à la publication que ceux de ses ouvrages qui lui paraissaient suffisamment aboutis pour être transmis à la postérité. Quantité de travaux, en particulier d'innombrables œuvres de jeunesse datant des années hambourgeoises, furent mis à l'écart et tout bonnement jetés au feu. Plusieurs recueils sur des poèmes d'Eichendorff, entre autres, firent les frais d'une telle exigence. Au-delà des considérations quantitatives, il importe également de constater, pour se convaincre de la place prépondérante du lied dans la production brahmsienne, que ce genre particulier rend compte, à la manière d'un sismographe, pourrait-on dire, de tout le processus de maturation artistique – depuis les violentes convulsions des années *Sturm-und-Drang* jusqu'aux frémissements apaisés, à la réflexion méditative des dernières œuvres. Fruits de la recherche constante d'un équilibre entre le simple chant populaire et l'expression artistique la plus complexe – à la fois les deux grands idéaux et les pôles opposés dans l'esthétique vocale de Brahms, voire dans tous les domaines de son art – les lieder offrent un éventail de solutions musicales d'une richesse quasi inépuisable.

Si les premiers travaux témoignaient encore d'une veine expérimentatrice fougueuse et parfois débridée, traduisant les efforts du compositeur pour trouver un équivalent musical à l'univers emphatique de ses modèles, les œuvres écrites après 1860 témoignent à l'évidence d'un cheminement vers plus de retenue et de concentration. Emblématiques de ce changement significatif de valeurs, les **neuf lieder sur des poèmes d'August von Platen et Georg Friedrich Daumer**, que Brahms couche sur le papier au cours de l'été 1864, tout juste deux ans après son arrivée à Vienne, et qu'il publie peu de temps après à Leipzig, chez l'éditeur Rieter-Biedermann, sous le numéro d'opus 32. À nos yeux d'aujourd'hui, le choix de ces deux poètes peut sembler surprenant : n'oublions pas cependant que Platen comme Daumer – lequel se montre ici remarquable adaptateur et imitateur de la poésie orientale – jouissaient au XIX<sup>e</sup> siècle d'une considération artistique incontestée, et que, d'autre part, Brahms mettait toujours un point d'honneur à détecter la plus haute qualité littéraire en dehors des sentiers battus et des grands noms.

Du point de vue du style et de la caractérisation, ces œuvres inaugurent l'entrée dans un nouvel univers, d'une étonnante profondeur, et marqué de contradictions multiples. Il est difficile de déterminer ce qui a pu inciter Brahms à se tourner vers l'existentialisme poétique de von Platen, vers cette sombre imagination de l'au-delà, pour en faire le point de départ d'une troublante série de lieder. Les repères biographiques s'avèrent sur ce point impropres à nous renseigner, si l'on excepte les déceptions liées au poste de directeur de la Wiener Sing-Akademie, qui poussèrent le compositeur, en avril 1884, au bout d'une saison seulement, à présenter une démission précoce. Ils ne suffisent cependant pas à expliquer le caractère profondément fataliste des six premiers lieder – entièrement confiés à des tonalités mineures – qui racontent le désespoir d'un "moi" lyrique, proche du *Wanderer* solitaire du *Voyage d'hiver* de Schubert, privé de tout réconfort extérieur et intérieur. Désespoir, désir de mort, torture de soi, mélancolie paralysante, amer sarcasme, en constituent les thèmes centraux, qui inspirent à Brahms une écriture à la fois linéaire – proche de la ballade – et d'une grande concentration motivique : sans apprêt, parfois à l'opposé de tout cantabile dans le traitement de la ligne vocale, et d'une extrême complexité formelle et harmonique dans la partie de piano, elle-même conçue de manière largement autonome.

Bien que les lieder réunis sous le numéro d'opus 32 – à la différence des *Romances de Magelone* d'après Ludwig Tieck, parues la même année – ne constituent pas un cycle au sens strict du terme, chacun, cependant, dans la forme comme dans l'esprit, participe à une dramaturgie plus vaste qui assure la cohésion de l'ensemble. Après les poèmes de Platen, après la traduction par Daumer d'un chant populaire moldave, placé par le compositeur en deuxième position, qui expose, sous toutes leurs facettes, les états d'âme chaotiques d'un amoureux délaissé, blessé au plus profond de lui-même, les trois derniers, adaptés par Daumer du poète classique persan Hafiz, nous introduisent dans une sphère plus apaisée. D'un point de vue émotionnel, parce que le souvenir idéalisé des amours passées engendre un regain de confiance en soi, comme un sentiment désormais épuré qui parvient à occulter toute expérience douloureuse, mettant ainsi à quelque distance le pessimisme radical de Platen ; d'un point de vue musical, parce que le recours aux claires tonalités majeures, et surtout la reconquête de l'élément mélodique à la fin de l'œuvre, renouent avec ce ton caractéristique du lied romantique qui, au début, semblait perdu pour toujours. Grâce à lui, une âme apparemment brisée retrouve la possibilité de chanter et de rêver. Dans les mots comme dans les notes.

Plus explicites encore que dans l'opus 32 sont les liens que Brahms établit entre les deux premiers lieder de son **opus 85**, composé en 1878 et publié quatre ans plus tard chez Simrock, à Berlin. En effet, les deux pièces initiales, *Sommerabend* et *Mondenschein*, écrites sur des poèmes de Heinrich Heine, partagent non seulement la tonalité principale de Si bémol majeur, mais, grâce à de nombreuses correspondances motiviques, se fondent en une même unité de pensée : en témoigne surtout la significative succession d'accords Ut7 – Fa7 – Si bémol, qui sert de prologue au premier de ces lieder et d'épilogue au second. En outre, l'évocation de la tombée du soir dans l'un, du clair de lune dans l'autre, suscite les mêmes échos, la même troublante harmonie : mêmes flottements ambigus, évoluant sans cesse entre majeur et mineur et difficilement réductibles à une logique fonctionnelle, symboles d'un romantisme originel dans lequel rêve et réalité ne peuvent se distinguer l'un de l'autre. Le même vocabulaire imprègne encore les lieder de l'**opus 96** sur des poèmes de Heine, composés en 1884 et publiés également chez Simrock. Le caractère quasi somnambulique du poème *Der Tod, das ist die kühle Nacht* trouve son correspondant musical dans un accompagnement d'accords dont le rythme iambique infiltre secrètement le mètre trochaïque du vers : partant d'un accord parfait de Do majeur inattendu dans ce contexte, il parcourt, sans s'arrêter ou presque, des chemins mystérieux à travers diverses tonalités, avant de retourner, comme par hasard, à la tonique. Plus claire, plus immédiatement saisissable, en revanche, nous apparaît la structure harmonique du lied *Meerfahrt*, aux allures de barcarolle, qui, tout comme *Es schauen die Blumen*, jette un regard rétrospectif en direction de Schumann, comme un hommage admiratif. Ici, l'espace tonal de La mineur n'est abandonné qu'au moment où le poète entend, comme un message d'espoir, l'étrange musique qui, pour un instant d'exaltation, le détourne de sa route, avant de se perdre dans le lointain et de laisser le couple, voguant sur la barque de la vie, en proie au morne désenchantement des amours mortes. De ces accents, songeurs et mélancoliques, les lieder tardifs de Johannes Brahms seront toujours plus profondément imprégnés.

Dans ses dernières années, Brahms se trouve de plus en plus isolé. Nombre de ses compagnons de route ont reçu son dernier hommage – parmi eux, les amis intimes Theodor Billroth et Hans von Bülow. Lorsque, le 20 mai 1896, Clara Schumann disparaît à l'âge de 76 ans, des suites d'une attaque d'apoplexie, le compositeur s'en montre profondément affecté, même si, par ailleurs, il nourrit des pensées étonnamment sereines sur la fugacité des choses et des êtres. D'un point de vue musical aussi. Deux semaines seulement avant ce triste événement, le 7 mai, jour de son soixante-troisième anniversaire, il termine la composition de ses **Quatre chants sérieux** opus 121. Si la première édition, publiée de nouveau par Simrock la même année, porte une dédicace au sculpteur et graphiste Max Klinger en remerciement de ses *Brahmsphantasien* de 1894 (une série de gravures et d'eaux-fortes inspirées par la musique de Brahms, auquel Klinger vouait une immense admiration), il ne fait aucun doute que la composition de ces ultimes lieder ait été avant tout liée au souvenir de Clara Schumann. Comme un hommage funèbre à un amour de jeunesse jamais oublié, à une amie vénérée – et un pressentiment de sa propre fin.

Les textes de ces "chants de la Vanité", hésitant de manière fascinante entre profane et sacré, et, de l'aveu même de Brahms, "terriblement sérieux et mécréants à la fois", constituent une compilation très personnelle de versets bibliques (Ecclésiaste, Ecclésiastique, première épître de saint Paul aux Corinthiens) qui permet à Brahms de maintenir sa réserve envers les questions de la foi en général et la doctrine de l'Église en particulier, et de composer, selon ses propres dires, une musique "authentiquement païenne, authentiquement humaine". Leur écriture est essentiellement marquée par une sorte d'objectivité "instrumentale" de la ligne vocale, un chant déclamatoire entre prose et diction mesurée, aussi éloigné que possible de l'idéal mélodique des années de jeunesse. À cela s'ajoute une partie de piano d'une totale autonomie sur le plan musical, à la fois rigoureuse et éloquente sur celui de la forme, riche en couleurs harmoniques, enfin un réseau très dense d'imbrications motiviques, thématiques, déterminant une sphère de pensée qui va de l' inanité de l'existence humaine à la rédemption par la force éternelle de l'amour, de la fugacité de l'être à l'intemporalité du sentiment.

Pour mieux appréhender le caractère dépouillé, sans heurts, pourtant immensément fervent de ces lieder, la beauté abstraite de leur lyrisme entièrement délivré du pathos des dogmes chrétiens, ces quelques lignes peuvent se révéler fort utiles – elles datent d'avril 1896, alors que Brahms venait d'apprendre l'état désespéré dans lequel se trouvait Clara, et sont extraites d'une lettre qu'il adresse à leur ami commun Joseph Joachim : "Mais à présent – je ne peux pas appeler triste ce que tu me dis dans ta lettre. J'ai souvent pensé que madame Schumann pouvait survivre à ses enfants, et à moi-même, aussi – mais je ne le lui ai jamais souhaité. La pensée de la perdre ne peut plus nous effrayer, pas même moi, le solitaire, auprès de qui bien peu sont demeurés en vie. Quand elle nous aura quittés, nos visages ne rayonneront-ils pas de joie à son seul souvenir ? Au souvenir de cette femme merveilleuse, qui nous aura accordé le bonheur de sa présence pendant de longues années de notre vie – pour l'aimer et l'admirer toujours plus ? C'est ainsi, seulement, que nous devons porter son deuil."

ROMAN HINKE  
Traduction : Michel Chasteau

The lied indisputably plays a key role in the œuvre of Johannes Brahms. Around two hundred compositions covering more than four decades have come down to us, yet these merely form the distillation of a much larger production. For, as in other genres, the highly self-critical composer released for publication only those works that in his view were mature enough to merit preservation for posterity. But a great many more, countless early works from the Hamburg years especially, were discarded and consigned to the flames by his own hand, including several collections of Eichendorff settings. Over and above its sheer quantity, the special significance of his output of songs lies in the fact that, almost like a seismograph, it maps out the lines of stylistic development of his whole process of artistic maturation – from the violent convulsions of the *Sturm und Drang* years to the gentle tremors represented by the meditative reflections of the late works. As fruits of his lifelong search for a workable compromise between simple folk style and complex artistry – which might be seen as the two great ideals and magical opposites in Brahms's vocal aesthetics, if not indeed in every domain of his art – the lieder offer a well-nigh inexhaustible range of musical approaches. If his early efforts were still characterised by a sometimes wild, extravagantly experimental vein that testifies to the struggle to find a musical equivalent to the emphatic emotional world of his literary models, the works he wrote after 1860 reveal a noticeable degree of withdrawal and concentration. Paradigmatic of this significant change in values are the **nine poems by August von Platen and Georg Friedrich Daumer** that Brahms set to music in the summer of 1864, just two years after his arrival in Vienna, and published shortly thereafter with the Leipzig firm of Rieter-Biedermann as his op.32. The choice of these poets may seem surprising from today's perspective, but it should be remembered that both Platen and Daumer – who emerges here as a poetic re-creator of remarkable originality – enjoyed an undisputed artistic reputation in the nineteenth century, and also that Brahms always saw it as a certain challenge to sniff out high literary quality away from the really big names. Stylistically and temperamentally, these pieces mark nothing less than the entry into a new, surprisingly cryptic and conflict-ridden world. It is difficult to determine what might have led Brahms to turn to Platen's poetic existentialism, to take his dark fantasies of the other side as the starting point of a disturbing sequence of songs. Biographical evidence, in any case, seems to give little clue, if one disregards the composer's disappointed expectations in connection with his position as director of the Wiener Sing-Akademie, which prompted him to resign prematurely in April 1864 after only one season. Biographical factors alone certainly cannot explain the essentially fatalistic character of the first six songs, consistently in the minor key, which tell of the desperation of a poetic 'I', closely related to the solitary wanderer from Franz Schubert's *Winterreise*, who has lost all external and internal stability. Hopelessness and longing for death, self-torment, paralysing melancholy and bitter sarcasm are its central themes, for which Brahms developed a ballad-like style of writing, at once austere and motivically highly concentrated – unadorned, sometimes downright unvocal in its treatment of the voice, and extremely complex, compositionally and harmonically, in the piano part, which is for the most part independently conceived. Although the op.32 set, in contrast to the *Romanzen aus Ludwig Tiecks Magelone* published in the same year, does not form a song cycle in the strict sense of the term, the individual lieder do reveal a dramaturgy that links them in terms of both subject matter and compositional strategy. After the Platen settings and Daumer's translation of a Moldavian folk song, which Brahms places second in the opus, have illuminated every facet of the emotional chaos of an abandoned, deeply wounded lover, the last three songs, taken from Daumer's adaptations of the Persian classical poet Hafiz, lead into a more conciliatory sphere. Emotionally, because the transfiguring memory of past joys of love generates a new and chastened self-confidence that succeeds in blocking out all sorrowful experience and thereby placing Platen's harrowing pessimism in perspective. Musically, because the use of brighter major keys, and especially the reconquest of melody at the end of the work, restore that typically Romantic tone of the lied, which initially appeared lost for ever. Thanks to this, what seemed to be a broken soul is once more able to sing and wax lyrical – in both the words and the notes.

Even clearer than in op.32 are the links Brahms establishes between the first two songs of his **Lieder op.85**, written in 1878 and published four years later by Simrock of Berlin. Thus the opening settings of Heinrich Heine's *Sommerabend* and *Mondenschein* not only share the tonic of B flat but are also merged into a single conceptual unit through the use of numerous motivic correspondences – most notably the significant chord progression C7 - F7 - B flat, which is heard as a prologue to the first song and an epilogue to the second. Moreover, the evocations of dusk falling and diffuse moonlight call forth the same unsettling echoes in the harmonic language: ambiguous moments of uncertainty, constantly shifting between major and minor, their functional objectives difficult to decipher, become the symbol of a primordial Romantic fantasy world in which dream and reality cannot be separated from each other. The same vocabulary dominates the Heine **songs of op.96**, composed in 1884 and also published by Simrock. The somnambulistic imagery of the poem *Der Tod, das ist die kühle Nacht*, for instance, finds its musical equivalent in a chordal accompaniment whose iambic metre stealthily infiltrates the trochees of the verse; at the same time, it starts out from a seemingly irrational C major triad to glide on mystical paths through the keys, virtually without stopping, until it finally leads back into the tonic as if by chance. By comparison, the harmonic scheme appears clearer and more intelligible in the barcarolle-like *Meerfahrt*, which like *Es schauen die Blumen* casts an admiring retrospective glance in the direction of Robert Schumann. Here the A minor tonal area is interrupted only at the point where the poet hears visionary sounds of hope that make him deviate from his course for a few moments of excitement before they are lost once more in the distance and abandon the couple, drifting in the boat of life, to the bleak desolation of extinguished love. Such melancholic, pensive tones take on ever greater importance in the late songs of Johannes Brahms.

In his last years Brahms found himself increasingly alone. He now had to pay his last respects to many of his companions, including his close friends Theodor Billroth and Hans von Bülow. When Clara Schumann died from the results of a stroke at the age of seventy-six on 20 May 1896, the composer was deeply moved, though at the same time preoccupied with amazingly serene thoughts on the subject of transience. Even, indeed especially, in musical terms. Just two weeks before Clara's death, on 7 May, his sixty-third birthday, he had completed the *Vier ernste Gesänge* (Four serious songs) op.121. To be sure, the first edition issued the same year, once again by Fritz Simrock, bears a dedication to the Leipzig sculptor and graphic artist Max Klinger, understood as a gesture of thanks for the latter's *Brahmsphantasie*, a collection of engravings and etchings on the music of his esteemed fellow artist published in 1894; but these, his final songs, leave us in no doubt that they were created in pressing haste with Clara Schumann in mind. As a funerary offering for the unforgotten love of his youth, and his cherished friend – and probably also in anticipation of his own end. The textual source for these 'Vanitas songs', fascinatingly switching between the secular and spiritual spheres, which as their composer himself said are 'damnable serious and at the same time . . . impious', is a very personal compilation of biblical verses (Ecclesiastes, Ecclesiasticus, Paul's First Epistle to the Corinthians) that allows Brahms to maintain his reserved attitude towards questions of faith in general and the religious doctrine of the Church in particular, and to write music that by his own assessment was 'genuinely heathen, genuinely human'. Among its essential stylistic resources is a kind of instrumental objectification of the voice part, a declamatory vocal style alternating between prose and measured diction, as far removed as possible from the melodic ideals of earlier years. The other key components are a piano part fully equal to the voice in musical importance, at once formally rigorous and eloquent, rich in harmonic colours, and a dense network of motivic and thematic links that embraces the whole range of ideas from the nullity of human existence to redemption through the eternal power of love, from the transience of being to the timelessness of perceptions. The following lines may help us to understand more clearly the lapidary, calm, yet immensely warm-hearted tone of these songs, the abstract beauty of their lyricism, wholly emancipated from the pathos of Christian dogma. Brahms wrote these words in April 1896, when he already knew that Clara was struggling against death, in a letter to their mutual friend Joseph Joachim:

But now – I cannot consider sad what your letter speaks of. I have often thought that Frau Schumann might outlive all her children all and outlive me too – but I did not wish it for her. The thought of losing her can terrify us no longer, not even me, the lonely man for whom there is all too little alive in the world. And when she is gone from us, will our faces not light up with pleasure when we remember her? That wonderful woman whom we were privileged to take delight in throughout a long life – to love and admire her ever more greatly. Only thus do we mourn her.

ROMAN HINKE  
Translation: Charles Johnston

**Dem Lied** soviel ist unbestritten, fällt eine Schlüsselrolle im Werkschaffen von Johannes Brahms zu. Rund zweihundert Kompositionen aus gut vier Jahrzehnten sind überliefert und bilden doch nur das Destillat einer weitaus größeren Produktion. Denn wie in anderen Gattungen auch gab der äußerst selbstkritische Komponist nur solche Arbeiten zur Veröffentlichung frei, die in seinen Augen ausgereift genug und würdig waren, für die Nachwelt bewahrt zu werden. Vieles aber, zahllose Frühwerke aus den Hamburger Jahren vor allem, wurde verworfen und eigenhändig dem Kaminfeuer übergeben. Darunter mehrere Sammlungen mit Eichendorff-Vertonungen. Über die reine Quantität hinaus wird der besondere Stellenwert des Liedschaffens aber auch dadurch unterstrichen, dass es die stilistischen Entwicklungslinien des gesamten künstlerischen Reifeprozesses gewissermaßen wie ein Seismograph abbildet – von den heftigen Erschütterungen der Sturm- und -Drang-Jahre bis zu den leisen Beben in den meditativen Reflexionen des Alterswerks. Als Früchte der lebenslangen Suche nach einer tragfähigen Vermittlung zwischen einfachem Volkston und komplexer Kunsthaftigkeit, die so etwas wie die großen Ideale und magischen Gegenpole in Brahms' Vokalästhetik verkörpern, wenn nicht gar in allen Bereichen seiner Kunst, bieten die Lieder einen beinahe unüberschaubaren Variationsreichtum musikalischer Lösungsansätze.

Waren die frühen Arbeiten noch von teils wilder, ausschweifender Experimentierlaune geprägt, aus der das Ringen um ein musikalisches Äquivalent zur emphatischen Gemütswelt der literarischen Vorlagen spricht, so offenbaren die Werke nach 1860 ein beachtliches Stück Zurücknahme und Konzentration. Paradigmatisch für diesen bedeutsamen Wertewandel sind jene **neun Lieder nach Gedichten von August von Platen und Georg Friedrich Daumer**, die Brahms im Sommer 1864 zu Papier brachte, knapp zwei Jahre nach seiner Ankunft in Wien, und bald darauf als **Opus 32** im Leipziger Verlagshaus Rieter-Biedermann drucken ließ. Die Wahl der Dichter mag aus heutiger Sicht überraschen, doch einerseits genoss von Platen ebenso wie Daumer, der hier als Nachschöpfer von bemerkenswerter Originalität in Erscheinung tritt, im 19. Jahrhundert unangefochtenes künstlerisches Ansehen, andererseits sah Brahms stets eine gewisse Herausforderung darin, hohe literarische Qualität abseits der ganz großen Namen aufzuspüren.

Stilistisch und charakterlich markieren diese Stücke nicht weniger als den Eintritt in eine neue, überraschend abgründige und widersprüchliche Welt. Was immer Brahms dazu veranlasst haben mag, sich von Platens poetischem Existentialismus zuzuwenden, seine tiefschwarze Jenseitsfantasien zum Ausgangspunkt eines verstörenden Liederreigens zu machen, ist schwer zu ermitteln. Biografische Anhaltspunkte jedenfalls sind kaum auszumachen, wenn man von den enttäuschten Erwartungen im Zusammenhang mit seiner Position als Leiter der Wiener Sing-Akademie absieht, die ihn im April 1864 nach nur einer Spielzeit zum vorzeitigen Rücktritt drängten. Sie allein erklären sicher nicht den fatalistischen Grundzug der ersten sechs, durchweg in Moll gehaltenen Lieder, die von der Verzweiflung eines lyrischen Ichs erzählen, dem einsamen Wanderer aus Franz Schuberts *Winterreise* eng verwandt, das jeden äußeren und inneren Halt verloren hat. Hoffnungslosigkeit und Todessehnsucht, Selbstqual, lähmende Melancholie und bitterer Sarkasmus sind ihre zentralen Leitgedanken, für die Brahms einen balladenhaft spröden und gleichzeitig motivisch hochkonzentrierten Schreibstil entwickelt – schmucklos, manchmal geradezu unsäglich in der Behandlung der Vokalstimme, satztechnisch wie harmonisch überaus vielschichtig im weitgehend eigenständig behandelten Klavierpart.

Obwohl die Werkgruppe des Opus 32, im Unterschied zu den im selben Jahr erschienenen *Romanzen aus Ludwig Tiecks Magelone*, keinen Liederzyklus im strengen Sinn des Begriffs bildet, lassen die einzelnen Stücke doch eine verbindende inhaltliche wie kompositorische Dramaturgie erkennen. Nachdem die Platen-Vertonungen sowie Daumers Übertragung eines Volkslieds aus der Moldauregion, das Brahms an die zweite Stelle rückt, alle Facetten im Gefühlschaos eines verlassenen, zutiefst verletzten Liebhabers ausgeleuchtet haben, führen die drei abschließenden, auf Daumers Adaption alter persischer Dichtung des Hafis komponierten Lieder in eine versöhnlichere Sphäre. Emotional, weil die verklärende Erinnerung an vergangene Liebeswonnen ein neues, geläutertes Selbstvertrauen ins Leben ruft, das jede leidvolle Erfahrung auszublenken vermag, den erschütternden Pessimismus von Platens mithin relativiert. Musikalisch, weil durch Verwendung heller Durtonarten, vor allem jedoch durch die Rückeroberung des Melodischen zum Ende des Werkes eben jener typisch romantische Liedton wiederkehrt, der eingangs für immer verloren schien. Mit ihm wird einer vermeintlich zerbrochenen Seele das Singen und Schwärmen zurückgegeben. In Worten wie in Noten.

Noch deutlichere Verknüpfungen als in seinem Opus 32 stellt Brahms zwischen den ersten beiden Stücken aus den 1878 komponierten, vier Jahre darauf bei Simrock in Berlin veröffentlichten **Liedern Opus 85** her. So teilen die eröffnenden Vertonungen von Heinrich Heines *Sommerabend* und *Mondenschein* nicht nur die gemeinsame Grundtonart B-Dur sondern werden durch zahlreiche motivische Entsprechungen, vor allem aber die signifikante Akkordfolge  $C^7 - F^7 - B$ , die dem ersten Lied als Prolog, dem zweiten als Epilog dient, zu einer gedanklichen Einheit verschmolzen. Hereinbrechende Dämmerung und diffuses Mondlicht rufen zudem dieselben irritierenden Echos in der musikalischen Harmonik hervor. Vieldeutige Schwebezustände, ständig changierend zwischen Dur und Moll, hinsichtlich ihrer funktionalen Zielrichtungen kaum zu enträtseln, werden zum Sinnbild einer urromantischen Phantastik, in der Traum und Wirklichkeit nicht voneinander zu trennen sind. Das gleiche Vokabular beherrscht auch die Heine-Lieder des 1884 entstandenen, ebenfalls bei Simrock verlegten **Opus 96**. Die sonnambule Metaphorik des Gedichtes *Der Tod, das ist die kühle Nacht* etwa findet ihren musikalischen Widerhall in einer Akkordbegleitung, deren jambisches Metrum den Trochäus der Verse heimlich unterwandert und dabei, ausgehend von einem irrational anmutenden C-Dur-Dreiklang, auf mystischen Wegen gleichsam ohne Halt durch die Tonarten gleitet, um schließlich wie durch Zufall wieder in die Tonika münden. Klarer, fasslicher dagegen erscheint der harmonische Plan im barkerolenhaften Lied *Meerfahrt*, das wie *Es schauen die Blumen* einen bewundernden Blick zurück auf Robert Schumann wirft. Hier bricht der a-Moll-Tonraum erst an jener Stelle auf, wo der Dichter visionäre Töne der Hoffnung vernimmt, die ihn für Augenblicke der Erregung vom Kurs abbringen, ehe sie sich wieder in der Ferne verlieren und das Paar im Boot des Lebens der trostlosen Verlassenheit erloschener Liebe überlassen. Solche melancholischen, nachdenklichen Töne sind es, die in den späten Liedern von Johannes Brahms ein immer stärkeres Gewicht erhalten werden.

In seinen letzten Lebensjahren wird es zunehmend einsamer um Brahms. Vielen seiner Weggefährten hat er nun die letzte Ehre zu erweisen – darunter auch den engsten Freunden Theodor Billroth und Hans von Bülow. Als am 20. Mai 1896 auch Clara Schumann im Alter von sechsundsiebzig Jahren an den Folgen eines Hirnschlags stirbt, zeigt sich der Komponist tief bewegt, wenngleich mit erstaunlich abgeklärten Gedanken an das Thema Vergänglichkeit befasst. Auch und gerade in musikalischer Hinsicht. Erst zwei Wochen vor diesem Ereignis, am 7. Mai, seinem 63. Geburtstag, hatte er die **Vier ersten Gesänge Opus 121** vollendet. Der noch im selben Jahr wiederum von Fritz Simrock besorgte Erstdruck trägt zwar eine Widmung an den Leipziger Bildhauer und Grafiker Max Klinger, verstanden als Dank für dessen *Brahmsphantasie*, eine 1894 erschienene Sammlung von Stichen und Radierungen zur Musik des geschätzten Künstlerkollegen, doch lassen diese letzten Liedkompositionen keinen Zweifel daran, dass sie vordringlich im Gedenken an Clara Schumann entstanden waren. Als Totenopfer für eine unvergessene Jugendliebe und verehrte Freundin – wie wohl auch in der Vorahnung des eigenen Endes. Textvorlage der auf faszinierende Weise zwischen weltlicher und geistlicher Sphäre oszillierenden Vanitas-Gesänge, die nach eigenem Bekunden *verflucht ernst und dabei gottlos* seien, ist eine sehr persönliche Zusammenstellung von Bibelversen (Prediger Salomo, Jesus Sirach, erster Brief des Paulus an die Korinther), die es Brahms erlaubt, seine reservierte Haltung gegenüber Glaubensfragen im Allgemeinen und der Frömmigkeitsdoktrin der Kirche im Besonderen zu wahren und eine Musik zu schreiben, die, eigener Einschätzung zufolge, *echt heidnisch, echt menschlich* empfunden ist. Zu ihren wichtigsten Stilmitteln gehört eine Art instrumentaler Objektivierung der Vokalstimme, eine deklamatorische, zwischen Prosa und gebundener Diktion wechselnde Gesangsmanier, denkbar weit entfernt von den melodischen Idealen früherer Jahre. Dazu gehört auch ein Klavierpart von höchster musikalischer Gleichberechtigung, satztechnisch streng und eloquent zugleich, reich an harmonischen Farbwerten, schließlich ein dichtes Netzwerk aus motivisch-thematischen Verknüpfungen, das den Gedankenkreis von der Nichtigkeit menschlicher Existenz bis hin zur Erlösung durch die ewige Kraft der Liebe, von der Flüchtigkeit des Seins zur Überzeitlichkeit der Empfindungen umschließt. Den lapidaren, unaufgeregten, wiewohl immens warmherzigen Grundton dieser Lieder besser zu verstehen, die abstrakte Schönheit ihrer Lyrik, zur Gänze befreit vom Pathos christlicher Dogmen, mögen folgende Briefzeilen hilfreich sein, die Brahms im Wissen um Claras Todeskampf im April 1896 an den gemeinsamen Freund Joseph Joachim geschrieben hatte: *Nun aber – ich kann nicht traurig nennen, wovon Dein Brief dann spricht. Ich habe oft gedacht, Frau Schumann könne ihre Kinder alle und mich dazu überleben – gewünscht aber habe ich es ihr nicht. Erschrecken kann uns der Gedanke, sie zu verlieren, nicht mehr, nicht einmal mich Einsamen, dem gar zu wenig auf der Welt lebt. Und wenn sie von uns gegangen ist, wird nicht unser Gesicht vor Freude leuchten, wenn wir ihrer gedenken? Der herrlichen Frau, deren wir uns ein langes Leben hindurch haben erfreuen dürfen – sie immer mehr zu lieben und zu bewundern. So nur trauern wir um sie.*

ROMAN HINKE

1 | **Wie rafft' ich mich auf**

*Karl August Graf von Platen*

Wie rafft' ich mich auf in der Nacht, in der Nacht,  
Und fühlte mich fürder gezogen,  
Die Gassen verließ ich, vom Wächter bewacht,  
Durchwandelte sacht  
In der Nacht, in der Nacht,  
Das Tor mit dem gotischen Bogen.

Der Mühlbach rauschte durch felsigen Schacht,  
Ich lehnte mich über die Brücke,  
Tief unter mir nahm ich der Wogen in acht,  
Die wallten so sacht  
In der Nacht, in der Nacht,  
Doch wallte nicht eine zurücke.

Es drehte sich oben unzählig entfacht  
Melodischer Wandel der Sterne,  
Mit ihnen der Mond in beruhigter Pracht,  
Sie funkelten sacht  
In der Nacht, in der Nacht,  
Durch täuschend entlegene Ferne.

Ich blickte hinauf in der Nacht, in der Nacht,  
Und blickte hinunter aufs neue:  
O wehe, wie hast du die Tage verbracht,  
Nun stille du sacht  
In der Nacht, in der Nacht,  
Im pochenden Herzen die Reue !

2 | **Nicht mehr zu dir zu gehen**

*Georg Friedrich Daumer*

Nicht mehr zu dir zu gehen  
Beschloß ich und beschwor ich,  
Und gehe jeden Abend,  
Denn jede Kraft und jeden Halt verlor ich.

Ich möchte nicht mehr leben,  
Möcht' augenblicks verderben,  
Und möchte doch auch leben  
Für dich, mit dir, und nimmer, nimmer sterben.

Ach, rede, sprich ein Wort nur,  
Ein einziges, ein klares;  
Gib Leben oder Tod mir,  
Nur dein Gefühl enthülle mir, dein wahres!

**D'un bond je me levai**

*Karl August Graf von Platen*

D'un bond je me levai, dans la nuit, dans la nuit,  
Au loin me sentis entraîné ;  
Je désertai les rues que gardait le veilleur,  
Et franchis en silence,  
Dans la nuit, dans la nuit,  
La porte à l'arcade gothique.

Le ruisseau murmurait dans la gorge rocheuse,  
Et sur le pont je me penchai :  
Sous moi je contemplai le mouvement des vagues  
Doucement ondoyant,  
Dans la nuit, dans la nuit,  
Sans retour par l'onde emportées.

Tout en haut tournoyait en flammes innombrables  
Le flot mélodieux des étoiles,  
Avec elles la lune en sa calme splendeur,  
Doucement flamboyant  
Dans la nuit, dans la nuit,  
Du fond de lointains illusoires.

Je regardai le ciel, dans la nuit, dans la nuit,  
Puis de nouveau baissai mes yeux :  
Oh! qu'as-tu fait, hélas ! des jours de ta jeunesse !  
Apaïse maintenant  
Dans la nuit, dans la nuit,  
Le regret de ton cœur battant !

**Ne plus aller te voir**

*Georg Friedrich Daumer*

Ne plus aller te voir,  
Je l'ai résolu et juré,  
Et je viens à toi chaque soir,  
Car j'ai perdu ma force et ma constance.

Je voudrais ne plus vivre,  
Je voudrais sur l'heure périr,  
Pourtant n'ai envie que de vivre  
Pour toi et avec toi, et ne jamais mourir.

Ah ! Parle, rien qu'un mot,  
Un seul, une parole claire ;  
Donne-moi la vie ou la mort,  
Mais ouvre-moi ton cœur, sans rien dissimuler !

**I leapt up in the night**

*Karl August Graf von Platen*

I leapt up in the night, in the night,  
And felt myself drawn onwards.  
I left the streets patrolled by the watchman,  
And walked softly on,  
In the night, in the night,  
Through the gate with the Gothic arch.

The millstream rushed through its rocky bed;  
I leaned over the bridge.  
Far below me, I gazed on the waves  
That flowed so softly  
In the night, in the night;  
Yet not one of them flowed back.

Above me, flickering like countless fires, there passed  
The melodious flux of the stars,  
And with them the moon in its serene splendour.  
They twinkled softly  
In the night, in the night,  
Through the deceptively remote distance.

I looked up in the night, in the night,  
And looked down once more:  
Alas, how have you spent your days?  
Now softly still,  
In the night, in the night,  
The remorse in your pounding heart!

**Never to go to you again**

*Georg Friedrich Daumer*

Never to go to you again:  
Thus I decided and thus I vowed;  
Yet I go every evening,  
For I have lost all strength and all firmness.

I wish to live no longer,  
I long to perish at once,  
Yet I also long to live  
For you, with you, and never, never to die.

Ah, speak, say but one word,  
A single one, a clear one;  
Give me life or death,  
Only reveal to me your feelings, your true feelings!

3 | **Ich schleich' umher**

*Karl August Graf von Platen*

Ich schleich umher,  
Betrübt und stumm,  
Du fragst, o frage  
Mich nicht, warum?  
Das Herz erschüttert  
So manche Pein!  
Und könnt' ich je  
Zu düster sein?

Der Baum verdorrt,  
Der Duft vergeht,  
Die Blätter liegen  
So gelb im Beet,  
Es stürmt ein Schauer  
Mit Macht herein,  
Und könnt ich je  
Zu düster sein?

**Je vais errant**

*Karl August von Platen*

Je vais errant,  
Triste et muet,  
Tu demandes pourquoi,  
Ne m'interroge pas !  
Tant et tant de chagrins  
Ont ébranlé mon cœur !  
Comment pourrais-je, hélas,  
Être assez sombre ?

L'arbre s'est desséché,  
Le parfum dissipé,  
Et les feuilles au sol  
Gisent, toutes jaunies.  
Une averse, soudain,  
Violemment se déchaîne.  
Comment pourrais-je, hélas,  
Être assez sombre ?

**I creep about**

*Karl August Graf von Platen*

I creep about,  
Afflicted and mute.  
You ask (oh, ask  
Me not) why?  
The heart is shaken  
By so much pain!  
And could I ever  
Be too gloomy?

The tree withers,  
The fragrance fades,  
The leaves lie  
So yellow in the flowerbed.  
A shower storms  
Mightily upon us,  
And could I ever  
Be too gloomy?

4 | **Der Strom, der neben mir verrauschte**

*Karl August von Platen*

Der Strom, der neben mir verrauschte,  
Wo ist er nun?  
Der Vogel, dessen Lied ich lauschte,  
Wo ist er nun?  
Wo ist die Rose, die die Freundin  
Am Herzen trug,  
Und jener Kuß, der mich berauschte,  
Wo ist er nun?  
Und jener Mensch, der ich gewesen,  
Und den ich längst  
Mit einem andern Ich vertauschte,  
Wo ist er nun?

**Le torrent qui passait**

*Karl August von Platen*

Le torrent qui passait près de moi, mugissant,  
Où est-il maintenant ?  
L'oiseau dont j'écoutais le chant,  
Où est-il maintenant ?  
Où est la rose que l'amie  
Portait contre son cœur ?  
Et ce baiser qui m'enivra,  
Où est-il maintenant ?  
Et celui que je fus  
Et dont, voilà longtemps,  
J'ai fait l'échange pour un autre,  
Où est-il maintenant ?

**The river whose sound faded away by me**

*Karl August von Platen*

The river whose sound faded away by me,  
Where is it now?  
The bird whose song I listened to,  
Where is it now?  
Where is the rose that my sweetheart wore  
On her bosom,  
And that kiss which enraptured me,  
Where is it now?  
And that man I once was,  
And whom I have long since  
Exchanged for another self,  
Where is he now?

5 | **Wehe, so willst du mich wieder**

*Karl August von Platen*

Wehe, so willst du mich wieder,  
Hemmende Fessel, umfangen?  
Auf, und hinaus in die Luft!  
Ströme der Seele Verlangen,  
Ström' es in brausende Lieder,  
Saugend ätherischen Duft!

Strebe dem Wind nur entgegen  
Daß er die Wange dir kühle,  
Grüße den Himmel mit Lust!  
Werden sich bange Gefühle  
Im Unermeßlichen regen?  
Atme den Feind aus der Brust!

**Las ! tu me voudrais donc encore**

*Karl August von Platen*

Las ! tu me voudrais donc encore  
Emprisonner, pesante chaîne ?  
Allons ! Courons dans le grand air !  
Épanche les désirs de l'âme,  
Épanche-les en chants fougueux,  
Ivres des senteurs de l'éther !

Élance-toi contre le vent  
Pour qu'il rafraîchisse tes joues,  
Lance au ciel un salut joyeux !  
L'angoisse qui étreint ton cœur,  
Dans l'infini te suivra-t-elle encore?  
D'un souffle hors de ton sein chasse ton ennemi !

**Alas, would you once again**

*Karl August von Platen*

Alas, would you once again  
Encircle me, restraining fetters?  
Up, and out into the open air!  
Let the soul's longing pour forth,  
Let it pour forth in resounding songs,  
Inhaling ethereal fragrance!

Struggle on in the teeth of the wind,  
That it may cool your cheeks,  
Greet the heavens with joy!  
Can anxious feelings arise  
Amid the immensity of Nature?  
Exhale the enemy from your breast!

6 | **Du sprichst, daß ich mich täuschte**  
*Karl August von Platen*

Du sprichst, daß ich mich täuschte,  
Beschworst es hoch und hehr,  
Ich weiß ja doch, du liebtest,  
Allein du liebst nicht mehr!

Dein schönes Auge brannte,  
Die Küsse brannten sehr,  
Du liebtest mich, bekenn es,  
Allein du liebst nicht mehr!

Ich zähle nicht auf neue,  
Getreue Wiederkehr.  
Gesteh nur, daß du liebtest,  
Und liebe mich nicht mehr!

7 | **Bitteres zu sagen denkst du**  
*Georg Friedrich Daumer*

Bitteres zu sagen denkst du;  
Aber nun und nimmer kränkst du,  
Ob du noch so böse bist.  
Deine herben Redetaten  
Scheitern an korall'ner Klippe,  
Werden all zu reinen Gnaden,  
Denn sie müssen, um zu schaden,  
Schiffen über eine Lippe,  
Die die Süße selber ist.

8 | **So stehn wir, ich und meine Weide**  
*Georg Friedrich Daumer*

So stehn wir, ich und meine Weide,  
So leider miteinander beide.

Nie kann ich ihr was tun zu Liebe,  
Nie kann sie mir was tun zu Leide.

Sie kränket es, wenn ich die Stirn ihr  
Mit einem Diadem bekleide;

Ich danke selbst, wie für ein Lächeln  
Der Huld, für ihre Zornbescheide.

9 | **Wie bist du, meine Königin**  
*Georg Friedrich Daumer*

Wie bist du, meine Königin,  
Durch sanfte Güte wonnevoll!  
Du lächle nur, Lenzdüfte wehn  
Durch mein Gemüte, wonnevoll!

**Tu dis que je me trompe**  
*Karl August von Platen*

Tu dis que je me trompe  
Et le jures bien haut ;  
Je sais pourtant que tu m'aimais,  
Seulement, tu ne m'aimes plus !

Tes beaux yeux brûlaient autrefois  
Et tes baisers étaient de braise,  
Oui, tu m'aimais, reconnais-le,  
Seulement, tu ne m'aimes plus !

Non, je n'attends plus que ton cœur  
Me revienne, tendre et fidèle,  
Mais avoue donc que tu m'aimais,  
Et dis que tu ne m'aimes plus !

**Tu crois me tourmenter**  
*Georg Friedrich Daumer*

Tu crois me tourmenter par des propos acerbes,  
Mais tu ne peux ni ne saurais blesser,  
Même quand tu fais la méchante.  
Tes cruelles paroles  
Échouent sur un banc de corail,  
Et se font toutes pures grâces,  
Car pour porter leurs coups elles doivent d'abord  
Naviguer sur des lèvres  
Qui ne sont que suavité.

**Voilà, hélas, où nous en sommes tous les deux**  
*Georg Friedrich Daumer*

Voilà, hélas, où nous en sommes tous les deux,  
Moi, et celle qui fait le bonheur de mon âme.

Je ne puis rien trouver qui lui fasse plaisir,  
Ni elle trouver rien qui me fasse souffrir.

Elle fait l'offensée lorsque d'un diadème  
Je veux ceindre son front ;

Et moi, je remercie, comme un tendre sourire,  
Jusqu'aux éclats de son courroux.

**Comme tu resplendis, ma reine**  
*Georg Friedrich Daumer*

Comme tu resplendis, ma reine,  
Dans ta douce bonté, voluptueusement !  
Tu souris, et soudain les senteurs du printemps  
Pénètrent tous mes sens, voluptueusement !

**You say I was mistaken**  
*Karl August von Platen*

You say I was mistaken,  
You swore it loudly and solemnly;  
Yet I know you were in love,  
Only you love no longer!

Your lovely eyes burned,  
Your kisses burned hotly;  
You loved me, admit it,  
Only you love no longer!

I do not count on a renewed  
And faithful return of your affections.  
Just confess that you loved me once,  
And you do not love me any longer!

**You mean to say bitter words**  
*Georg Friedrich Daumer*

You mean to say bitter words;  
But neither now nor ever can you wound me,  
However angry you are.  
Your harsh recriminations  
Are wrecked on a coral reef,  
They all turn into pure benedictions,  
For, in order to do harm,  
They must sail through lips  
That are sweetness itself.

**And so, alas, that is where we stand**  
*Georg Friedrich Daumer*

And so, alas, that is where we stand,  
I and the delight of my eyes.

I can never do anything that pleases her,  
She can never do anything that hurts me.

It offends her when I adorn her brow  
With a diadem;

I even thank her, as I would for a gracious smile,  
For her angry rejoinders.

**My queen, how blissful you are**  
*Georg Friedrich Daumer*

My queen, how blissful you are  
In your gentle goodness!  
If you but smile, spring fragrances  
Waft through my soul, blissfully!

Frisch aufgeblühter Rosen Glanz,  
Vergleich ich ihn dem deinigen?  
Ach, über alles, was da blüht,  
Ist deine Blüte wonnevoll!

Durch tote Wüsten wandle hin,  
Und grüne Schatten breiten sich,  
Ob fürchterliche Schwüle dort  
Ohn Ende brüte, wonnevoll!

Laß mich vergehn in deinem Arm!  
Es ist in ihm ja selbst der Tod,  
Ob auch die herbste Todesqual  
Die Brust durchwüte, wonnevoll!

#### 10 | Sommerabend

*Heinrich Heine*

Dämmernd liegt der Sommerabend  
Über Wald und grünen Wiesen;  
Goldner Mond im blauen Himmel,  
Strahlt herunter, duftig labend.

An dem Bache zirpt die Grille,  
Und es regt sich in dem Wasser  
Und der Wanderer hört ein Plätschern  
Und ein Atmen in der Stille.

Dorten an dem Bach alleine,  
Badet sich die schöne Elfe;  
Arm und Nacken, weiß und lieblich,  
Schimmern in dem Mondenscheine.

#### 11 | Mondenschein

*Heinrich Heine*

Nacht liegt auf den fremden Wegen,  
Krankes Herz und müde Glieder;  
Ach, da fließt, wie stiller Segen,  
Süßer Mond, dein Licht hernieder.  
Süßer Mond, mit deinen Strahlen  
Scheuchest du das nächt'ge Grauen;  
Es zerrinnen meine Qualen,  
Und die Augen übertauen.

#### 12 | Der Tod, das ist die kühle Nacht

*Heinrich Heine*

Der Tod, das ist die kühle Nacht,  
Das Leben ist der schwüle Tag.  
Es dunkelt schon, mich schläferst,  
Der Tag hat mich müd gemacht.

Über mein Bett erhebt sich ein Baum,  
Drin singt die junge Nachtigall;  
Sie singt von lauter Liebe,  
Ich hör es sogar im Traum.

L'éclat des roses fraîchement écloses  
Au tien se peut-il comparer ?  
Sur tout ce qui fleurit, ah ! la fleur de tes grâces  
L'emporte en perfections, voluptueusement !

Par les déserts sans vie il te suffit d'aller  
Pour qu'aussitôt s'étende une ombre verdoyante,  
Même lorsque sur eux la chaleur suffocante  
Pèse sans nul répit -voluptueusement !

Ah ! que j'expire entre tes bras !  
Dans ton étreinte la mort même,  
Quand les pires tourments ravageraient mon sein,  
Viendra me prendre, alors, voluptueusement !

#### Soir d'été

*Heinrich Heine*

Au loin déjà le soir d'été descend  
Sur les forêts, sur les vertes prairies ;  
La lune d'or, dans le ciel bleu encore,  
Répand au sol sa fraîcheur parfumée.

Près du ruisseau stridule le grillon,  
Au fond de l'eau quelque chose s'agite ;  
Le promeneur entend l'onde frémir,  
Dans le silence un souffle a tressailli.

Seule, là-bas, au bord du ruisseau,  
La belle fée se baigne au clair de lune ;  
Bras et nuque, adorables et blancs,  
À ses rayons se vêtent de clarté.

#### Clair de lune

*Heinrich Heine*

La nuit s'est étendue sur les sentes lointaines,  
Cœur malade et membres las ;  
Ah ! Voici que sur nous descend, ô douce lune,  
Ta clarté, comme une calme bénédiction.  
Douce lune, de tes rayons  
Tu chasses les terreurs nocturnes ;  
Mes tourments s'envolent au loin,  
Mes yeux sont baignés de rosée.

#### La mort, c'est la fraîche nuit

*Heinrich Heine*

La mort, c'est la fraîche nuit,  
La vie est le jour étouffant.  
Le soir tombe déjà et je cède au sommeil,  
Le jour m'a rendu las.

Au-dessus de mon lit s'élève un arbre,  
Un petit rossignol y chante sa chanson ;  
Son chant ne parle que d'amour  
Et dans mes rêves je l'entends encore.

The radiance of new-blown roses,  
Shall I compare it to yours?  
Ah, above all else all that blooms  
Your bloom is blissful!

If you roam through desert wastes,  
Green shade spreads forth –  
Though dreadful oppressiveness  
Endlessly broods there – blissfully!

Let me expire in your arms!  
For in them even death –  
Though the bitterest mortal agony  
Should rage through my breast – is blissful!

#### Summer Evening

*Heinrich Heine*

Twilit summer evening lies  
Over forest and green meadows;  
The golden moon in the blue sky  
Shines down in a cooling haze.

By the stream the cricket chirps,  
And the waters stir,  
And the wayfarer hears a splashing  
And a breathing in the stillness.

There, alone by the stream,  
The lovely water-nymph is bathing;  
Arms and neck, white and comely,  
Gleam in the moonlight.

#### Moonlight

*Heinrich Heine*

Night lies over the unfamiliar pathways –  
Sick the heart and weary the limbs;  
Ah, then, like a silent blessing,  
Sweet moon, your light pours down.  
Sweet moon, with your beams  
You banish nocturnal terrors;  
My cares melt away,  
And my eyes brim over.

#### Death is the cool night

*Heinrich Heine*

Death is the cool night,  
Life is the sultry day.  
It is getting dark already; I feel sleepy,  
The day has wearied me.

Above my bed stands a tree  
Where the young nightingale sings;  
It sings of love alone.  
I hear it even in my dream.

13 | **Es schauen die Blumen alle**  
*Heinrich Heine*

Es schauen die Blumen alle  
Zur leuchtenden Sonne hinauf;  
Es nehmen die Ströme alle  
Zum leuchtenden Meere den Lauf.  
Es flattern die Lieder alle  
Zu meinem leuchtenden Lieb;  
Nehmt mit meine Tränen und Seufzer,  
Ihr Lieder, wehmütig und trüb!

14 | **Meerfahrt**  
*Heinrich Heine*

Mein Liebchen, wir saßen beisammen,  
Traulich im leichten Kahn.  
Die Nacht war still, und wir schwammen  
Auf weiter Wasserbahn.

Die Geisterinsel, die schöne,  
Lag dämmrig im Mondenglanz;  
Dort klangen liebe Töne,  
Und wogte der Nebeltanz.

Dort Klang es lieb und lieber,  
Und wogt'es hin und her;  
Wir aber schwammen vorüber,  
Trostlos auf weitem Meer.

**Vier ernste Gesänge, Op.121**

15 | Denn es gehet dem Menschen wie dem Vieh  
wie dies stirbt, so stirbt er auch;  
und haben alle einerlei Odem;  
und der Mensch hat nichts mehr denn das Vieh:  
denn es ist alles eitel.  
Es fährt alles an einen Ort;  
es ist alles von Staub gemacht,  
und wird wieder zu Staub.  
Wer weiß, ob der Geist des Menschen aufwärts fahre,  
und der Odem des Viehes unterwärts  
unter die Erde fahre?

Darum sahe ich, daß nichts bessers ist,  
denn daß der Mensch fröhlich sei in seiner Arbeit,  
denn das ist sein Teil.  
Denn wer will ihn dahin bringen, daß er sehe,  
was nach ihm geschehen wird?

*Prediger Salomo 3, 19-22*

**Toutes les fleurs regardent**  
*Heinrich Heine*

Toutes les fleurs regardent  
Vers le soleil étincelant ;  
Tous les fleuves s'élancent  
Vers la mer aux milliers de feux.  
Et mes chansons s'envolent toutes  
Vers mon amour resplendissant ;  
Emportez avec vous mes soupirs et mes larmes,  
Ô mes chants, tristes et dolents !

**En mer**  
*Heinrich Heine*

Ma bien-aimée, dans la barque légère  
Tous deux nous nous étions assis.  
La nuit était silencieuse,  
Nous voguions sur le vaste flot.

L'île enchantée, dans toute sa beauté,  
Nous apparut, nimbée des rayons de la lune ;  
De doux accents jusqu'à nous parvenaient  
Tandis que les brouillards dansaient sur ses rivages.

La musique toujours se faisait plus suave,  
Et dans les airs partout paraissait palpiter ;  
Mais nous passions, poursuivant notre route,  
Tristes et désolés, sur la mer infinie.

**Quatre chants sérieux, opus 121**

Car il en va de l'homme comme de l'animal  
telle la mort de l'un, telle la mort de l'autre ;  
et tous deux ont même souffle ;  
et l'homme n'a rien de plus que l'animal :  
car tout est vanité.  
Tout vers un même lieu s'achemine ;  
tout vient de la poussière  
et retourne en poussière.  
Qui peut savoir si l'esprit de l'homme monte vers le ciel,  
et si le souffle de l'animal  
descend sous la terre ?

Aussi ai-je constaté qu'il n'est rien de meilleur pour l'homme  
que de se réjouir de son travail ;  
telle est sa part.  
Car qui lui donnera de voir  
ce qui sera après lui ?

*Ecclésiaste 3, 19-22*

**All the flowers gaze upwards**  
*Heinrich Heine*

All the flowers gaze upwards  
To the radiant sun;  
All the rivers run their course  
To the radiant sea.  
All my songs flutter  
To my radiant love;  
Take my tears and sighs with you,  
You wistful, gloomy songs!

**Sea Voyage**  
*Heinrich Heine*

My dearest, we sat together,  
Snug in the light skiff.  
The night was still, and we drifted  
Along a broad waterway.

The beautiful ghostly island  
Lay twilit amid the moonbeams;  
There sweet music resounded  
And dancing mists swirled.

The sounds grew sweeter and sweeter,  
And the mists swirled to and fro;  
But we drifted past,  
Forlorn on the wide sea.

**Four Serious Songs, op.121**

For that which befalleth the sons of men befalleth beasts  
as the one dieth, so dieth the other;  
yea, they have all one breath;  
so that a man hath no preeminence above a beast;  
for all is vanity.  
All go unto one place,  
all are of the dust,  
and all turn to dust again.  
Who knoweth the spirit of man that goeth upward,  
and the spirit of the beast that goeth downward  
to the earth?

Wherefore I perceive that there is nothing better  
than that a man should rejoice in his own works;  
for that is his portion;  
for who shall bring him to see  
what shall happen after him?

*Ecclesiastes 3:19-22*

16 | **Ich wandte mich und sahe**

Ich wandte mich und sahe an alle,  
die Unrecht leiden unter der Sonne;  
und siehe, da waren Tränen, derer,  
die Unrecht litten und hatten keinen Tröster,  
und die ihnen Unrecht taten, waren zu mächtig,  
daß sie keinen Tröster haben konnten.  
Da lobte ich die Toten, die schon gestorben waren,  
mehr als die Lebendigen, die noch das Leben hatten;  
und der noch nicht ist, ist besser als alle beide,  
und des Bösen nicht inne wird,  
das unter der Sonne geschieht.

*Prediger Salomo 4, 1-3*

**Je me suis mis alors à considérer**

Je me suis mis alors à considérer tous ceux  
qui souffrent de l'injustice sous le soleil ;  
et voici, partout les larmes de ceux  
qu'on opprimait, et pour eux nul consolateur,  
et ceux qui leur faisaient du tort étaient bien trop puissants  
pour qu'ils eussent quelqu'un qui vînt les consoler.  
Alors j'ai loué les morts, qui avaient déjà quitté ce monde,  
bien plus que les vivants, qui respiraient encore ;  
et plus heureux que tous celui qui n'est pas encore  
et ne sait rien de tout le mal  
qui se commet sous le soleil.

*Ecclésiaste 4,1-3*

**So I returned, and considered**

So I returned, and considered all the oppressions  
that are done under the sun:  
and behold the tears of such  
as were oppressed, and they had no comfort;  
and on the side of their oppressors there was power;  
but they had no comfort.  
Wherefore I praised the dead which are already dead  
more than the living which are yet alive.  
Yea, better is he than both they, which hath not yet been,  
who hath not seen the evil work  
that is done under the sun.

*Ecclesiastes 4:1-3*

17 | **O Tod, wie bitter bist du**

O Tod, o Tod, wie bitter bist du,  
wenn an dich gedenket ein Mensch,  
der gute Tage und genug hat und ohne Sorge lebet;  
und dem es wohl geht in allen Dingen  
und noch wohl essen mag!  
O Tod, o Tod, wie bitter bist du.

O Tod, wie wohl tust du dem Dürftigen,  
der da schwach und alt ist,  
der in allen Sorgen steckt,  
und nichts Bessers zu hoffen  
noch zu erwarten hat.  
O Tod, o Tod, wie wohl tust du.

*Jesus Sirach 41, 1-4*

**Ô mort, que ta pensée est amère**

Ô mort, que ta pensée est amère  
à qui passe des jours heureux,  
comblé de biens, vivant à l'abri du souci ;  
qui réussit en toutes choses  
et peut encore faire bonne chère !  
Ô mort, que ta pensée est amère !

Ô mort, que de bien tu fais à l'indigent,  
faible et vieux,  
accablé de soucis,  
et qui n'a rien de mieux à espérer  
ni à attendre.  
Ô mort, que de bien tu fais !

*Ecclésiastique 41, 1-4*

**O death, how bitter**

O death, how bitter  
is the remembrance of thee to a man  
that liveth at rest in his possessions,  
unto the man that hath nothing to vex him,  
and that hath prosperity in all things:  
yea, unto him that is still able to receive meat!  
O death, how bitter is the remembrance of thee.

O death, acceptable is thy sentence unto the needy,  
and unto him whose strength faileth, that is now in the last age,  
and is vexed with all things,  
and to him that despaireth,  
and hath lost patience!  
O death, acceptable is thy sentence.

*Ecclesiasticus 41:1-2*

18 | **Wenn ich mit Menschen- und mit Engelszungen redete**

Wenn ich mit Menschen- und mit Engelszungen redete,  
und hätte der Liebe nicht,  
so wär ich ein tönend Erz  
oder eine klingende Schelle.  
Und wenn ich weissagen könnte  
und wüßte alle Geheimnisse und alle Erkenntnis  
und hätte allen Glauben,  
also, daß ich Berge versetzte  
und hätte der Liebe nicht,  
so wäre ich nichts.

Und wenn ich alle meine Habe den Armen gäbe  
und ließe meinen Leib brennen  
und hätte der Liebe nicht,  
so wäre mir's nichts nütze.  
Wir sehen jetzt durch einen Spiegel in einem dunkeln Worte,  
dann aber von Angesicht zu Angesichte.  
Jetzt erkenne ich's stückweise,  
dann aber wird ich's erkennen,  
gleich wie ich erkennt bin.

**Quand je parlerais les langues des hommes  
et des anges**

Quand je parlerais les langues des hommes et des anges,  
si je n'ai pas l'amour,  
je serais un airain qui sonne,  
une cymbale qui retentit.  
Et quand j'aurais le don de prophétie,  
quand je connaîtrais tous les mystères et toute la science,  
et quand j'aurais toute la foi  
jusqu'à déplacer des montagnes,  
si je n'ai pas l'amour,  
je ne serais rien.

Et quand je donnerais tous mes biens aux pauvres,  
quand je livrerais mon corps aux flammes,  
si je n'ai pas l'amour,  
cela ne me servirait de rien.  
À présent nous voyons à travers un miroir, une image confuse,  
mais alors ce sera face à face.  
À présent je connais en partie,  
mais alors je connaîtrai  
comme je suis connu.

**Though I speak with the tongues of men  
and of angels**

Though I speak with the tongues of men and of angels,  
and have not love,<sup>1</sup>  
I am become as sounding brass,  
or a tinkling cymbal.  
And though I have the gift of prophecy,  
and understand all mysteries, and all knowledge;  
and though I have all faith,  
so that I could remove mountains,  
and have not love,  
I am nothing.

And though I bestow all my goods to feed the poor,  
and though I give my body to be burned,  
and have not love,  
it profiteth me nothing.  
For now we see through a glass, darkly;  
but then face to face:  
now I know in part;  
but then shall I know  
even as also I am known.

<sup>1</sup> The Authorised Version, of course, has 'charity' to translate the Greek ἀγάπη (following the Latin *caritas*); but since Luther's translation, set by Brahms, unequivocally has *Liebe* (love), this reading has also been preferred here. (Translator's note)

Nun aber bleibet Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drei:  
Aber die Liebe ist die größte unter ihnen.

*I Korinther 13, 1-3, 12 und 13*

Maintenant demeurent la foi, l'espérance et l'amour, ces trois-là :  
mais de ces trois l'amour est le plus grand.

*Première épître aux Corinthiens 13, 1-3 et 12-13*

And now abideth faith, hope, love, these three;  
but the greatest of these is love.

*Corinthians 13:1-3, 12, 13*

*Traductions : Michel Chasteau*

*Translations (1-14): Charles Johnston*

# MATTHIAS GOERNE SCHUBERT EDITION

## **Vol. 1 Sehnsucht**

*Elisabeth Leonskaja, piano*



CD HMC 901988 • DIGITAL (HD)

## **Vol. 2 An mein Hertz**

*Helmut Deutsch, Eric Schneider, piano*



2 CD HMC 902004.05 • DIGITAL

## **Vol. 3 Die schöne Müllerin**

*Christoph Eschenbach, piano*



CD HMC 901995 • DIGITAL

## **Vol. 4 Heliopolis**

*Ingo Metzmacher, piano*



CD HMC 902035 • DIGITAL

## **Vol. 5 Nacht und Träume**

*Alexander Schmalcz, piano*



CD HMC 902063 • DIGITAL (HD)

## **Vol. 6 Schwanengesang**

### **Sonate D. 960**

*Christophe Eschenbach, piano*



2 CD HMC 902139.40 • DIGITAL (HD)

## **Vol. 7 Erlkönig**

*Andreas Haeffliger, piano*



CD HMC 902141 • DIGITAL (HD)

## **Vol. 8 Wanderers Nachtlied**

*Helmut Deutsch, Eric Schneider, piano*



2 CD HMC 902109.10 • DIGITAL (HD)

## **Vol. 9 Winterreise**

*Christoph Eschenbach, piano*



CD HMC 902107 • DIGITAL (HD)

Retrouvez biographies, discographies complètes  
et calendriers détaillés des concerts de nos artistes sur

[\*\*www.harmoniamundi.com\*\*](http://www.harmoniamundi.com)

De nombreux extraits de cet enregistrement y sont aussi disponibles à l'écoute,  
ainsi que l'ensemble du catalogue présenté selon divers critères,  
incluant liens d'achat et téléchargement.

Suivez l'actualité du label et des artistes sur nos réseaux sociaux :

[\*\*facebook.com/harmoniamundiinternational\*\*](https://facebook.com/harmoniamundiinternational)

[\*\*twitter.com/hm\\_inter\*\*](https://twitter.com/hm_inter)

Découvrez les making of vidéos et clips des enregistrements  
sur les chaînes harmonia mundi YouTube et Dailymotion.

[\*\*youtube.com/harmoniamundivideo\*\*](https://youtube.com/harmoniamundivideo)

[\*\*dailymotion.com/harmonia\\_mundi\*\*](https://dailymotion.com/harmonia_mundi)

Souscrivez à notre newsletter à l'adresse suivante :

[\*\*www.harmoniamundi.com/newsletter\*\*](http://www.harmoniamundi.com/newsletter)



You can find complete biographies and discographies  
and detailed tour schedules for our artists at

[\*\*www.harmoniamundi.com\*\*](http://www.harmoniamundi.com)

There you can also hear numerous excerpts from recordings,  
and explore the rest of our catalogue presented by various search criteria, with links to purchase  
and download titles.

Up-to-date news of the label and the artists is available on our social networks:

[\*\*facebook.com/harmoniamundiinternational\*\*](https://facebook.com/harmoniamundiinternational)

[\*\*twitter.com/hm\\_inter\*\*](https://twitter.com/hm_inter)

Making-of videos and clips from our recordings may be viewed  
on the harmonia mundi channels on YouTube and Dailymotion.

[\*\*youtube.com/harmoniamundivideo\*\*](https://youtube.com/harmoniamundivideo)

[\*\*dailymotion.com/harmonia\\_mundi\*\*](https://dailymotion.com/harmonia_mundi)

We invite you to subscribe to our newsletter at the following address:

[\*\*www.harmoniamundi.com/newsletter\*\*](http://www.harmoniamundi.com/newsletter)



harmonia mundi musique s.a.s.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2016

Enregistrement avril 2013 et décembre 2015, Teldex Studio Berlin

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son : René Möller, Teldex Studio Berlin

Montage : Martin Sauer, René Möller

Photo page 1 Julien Mignot © 2016

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Maquette Atelier harmonia mundi

[harmoniamundi.com](http://harmoniamundi.com)

HMC 902174