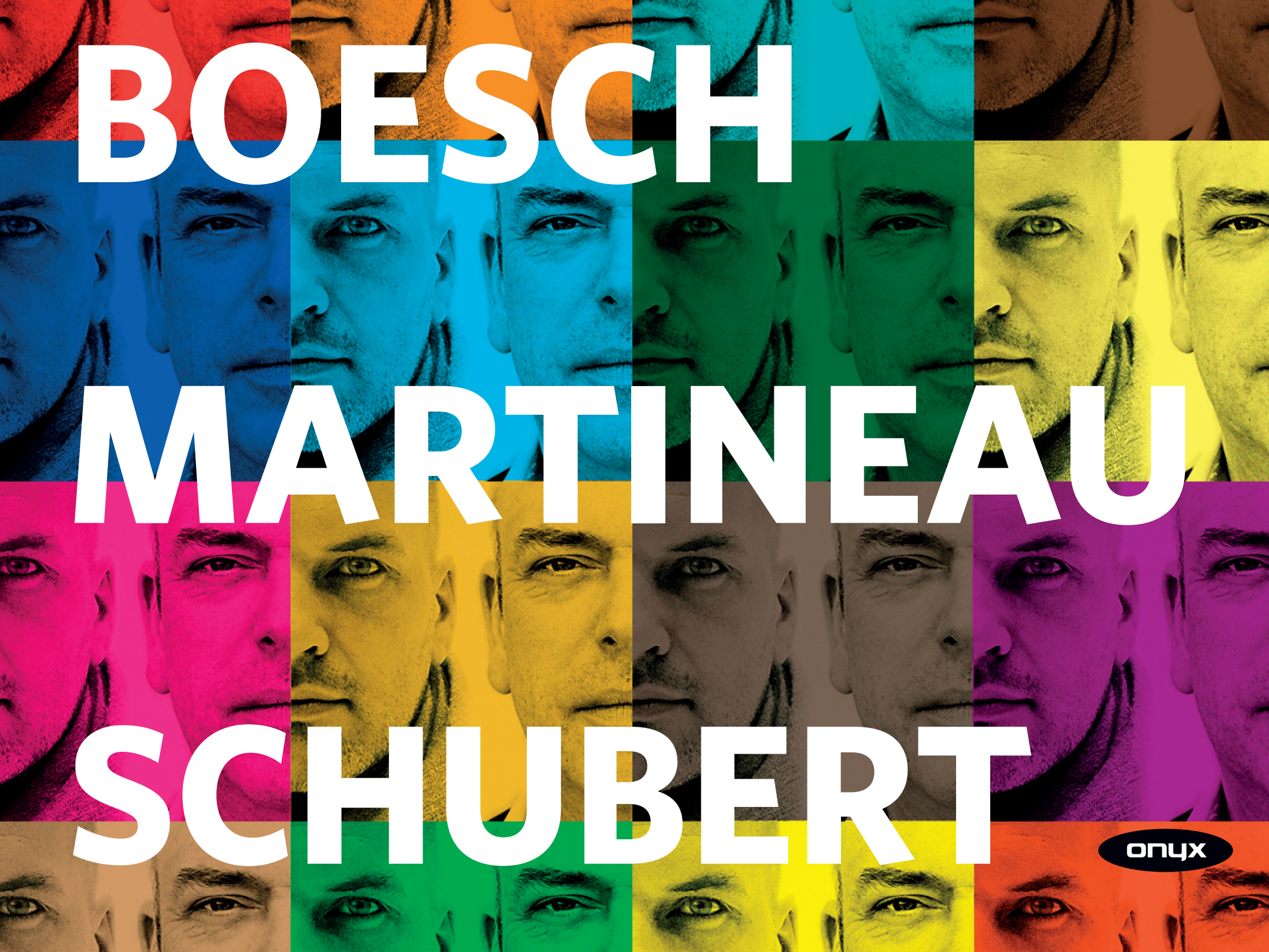
BOESCH
MARTINEAU
SCHUBERT
onyx

FRANZ SCHUBERT (1797–1828)

1	Der Fischer	D225	2.52
2	Der König in Thule	D367	2.45
3	Der Zwerg	D771	5.09
4	Im Frühling	D882	4.27
5	Nachtviolen	D752	2.53
6	An den Mond	D259	2.41
7	An mein Herz	D860	2.58
8	Frühlingsglaube	D686	2.49
9	Heidenröslein	D257	1.45
10	Die Vögel	D691	1.05
11	Fischerweise	D881	2.56
12	Geheimes	D719	1.32
13	Lachen und Weinen	D777	1.53
14	Erster Verlust	D226	1.43
15	An die Musik (version b)	D547	2.09
16	Du bist die Ruh	D776	3.49
17	Gruppe aus dem Tartarus	D583 (396)	3.12
18	Der Gott und die Bajadere	D254	8.52
19	Der Tod und das Mädchen	D531	2.36
20	Abendstern	D806	2.20
21	Die Liebe hat gelogen	D751	2.38
22	Am Tage aller Seelen (Litanei auf das Fest aller Seelen)	D343	4.41
23	Schwanengesang	D744	2.37
24	Der Sieg	D805	3.31

Sung texts and translation can be found at: www.onyxclassics.com under the Read Sleeve Notes tab.

Schubert Lieder recital

Es war ein König in Thule is sung by Gretchen in her room, after her first chance meeting with Faust outside the cathedral. The words of the ballad that come unbidden to her mind, after she has refused his offer to escort her home, speak volumes about her unconscious desire and unfaltering faithfulness, and Schubert's square D minor melody, with its unchanging rhythm, expresses like no other setting the innocent girl's trancelike state. Although Claudius, the poet of **Der Tod und das Mädchen**, presents Death as a consoling friend, its skeletal form terrifies the girl; Schubert, with a stroke of genius, announces Death's comforting presence by a shift from the minor to F and C major, keys which continue until the end of the stanza. **Lachen und Weinen** bore no title in the first edition of Rückert's poem – Schubert took the first line as his title and created a song that typifies the bitter-sweet nature of his melodies. The message of Goethe's **Der Gott und die Bajadere** tallies with his humanistic philosophy: pariahs of society should not be despised. There's something hypnotic about Schubert's setting, especially the contrasting melodies for the trochaic and dactylic sections of each verse. **Litanei auf das Fest aller Seelen**, composed soon after the death of Schubert's mother in August 1816, celebrates November 2nd, when Catholics seek through prayer and almsgiving to alleviate the suffering of souls in purgatory. **An die Musik** breathes a feeling of reverence that begins with the downward leap of a sixth between 'holde' and 'Kunst'. The design is simplicity itself: all references to life's reverses are set in the lower part of the stave, while at the mention of a better world the voice soars aloft, supported on the rising bass line.

Schubert's obsession with Goethe compelled him on 19 August 1815 to set six of his poems, including **Heidenröslein**, which exudes the folk-like simplicity that the poet so admired in the strophic form. Schubert relished the trochaic rhythm of **Geheimes**, and created by his liberal use of quaver rests a miracle of complicity, which in a good performance can seem like one of his most tender love songs. **Der Fischer**, along with 'Erster Verlust', 'Heidenröslein' and 'Der König in Thule' from this CD, was one of the sixteen songs sent by Schubert to Goethe in April 1816 – and the great poet, had he heard the song, would have appreciated its strophic form and the way that Schubert's Lied did not explode the folksong-like qualities of his poem. The text to **Erster Verlust** is a translated conflation of two arias from Mozart's *Le nozze di Figaro* ('Porgi amor' and 'Dove sono') which Goethe's brother-in-law Christian Vulpius was translating at the very time Goethe was writing his poem. Schubert's setting contains a stab of pain on the word 'Wunde' that pierces the heart. His first version of Goethe's **An den Mond** has fared badly with some critics (John Reed finds it 'too jaunty', Richard Capell 'nearly insignificant'); yet, with its wonderfully sad E flat major melody, it captures perfectly the melancholy of the poem.

Fischer-Dieskau, in his book on Schubert songs, states unequivocally that **Nachtviolen** 'sorrowfully records' the friendship between Schubert and Mayrhofer after they had gone their separate ways in the mid-1820s. Von Schlechta's **Fischerweise** clearly bewitched Schubert, who responded with a delicious figure in the bass on the subdominant chord, which is then cheekily repeated above the stave on the dominant. The song is basically strophic, but the final verse, at 'schlauer Wicht', ingeniously displaces the rhythm to draw attention to the 'wily minx' on the bridge. Many of Schulze's poems deal with his unrequited love for Adelheid and Cäcilie Tychsen. Though they rejected him, he poured out his desire in verse that often deludedly depicts his love as requited. **Im Frühling** is a perfect example of such self-delusion – the penultimate stanza, which deals with rejection and the transience of love, is biographically the only accurate passage of the poem. **An mein Herz** is as obsessive as any of the Schulze settings. The first verse encapsulates the theme of the entire poem: 'be silent, o heart, it is Heaven's will that I should leave her.' The song is in A minor, a key that Schubert often reserved for misfits and pariahs.

The fatalistic rhythm of **Der Zwerg** acts as a symbol for the dwarf's obsessive desire. The use of this leitmotiv, coupled with the dwarf's Flying Dutchman-like fate, lends the song a Wagnerian dimension that makes us wonder whether Schubert would have had any more success with his operas, had he lived to know Wagner's music-dramas. **Du bist die Ruh** presents a problem for any singer. When 'erhellt' is repeated on A flat, Schubert seems to have written a *diminuendo* on the held note – or did he? His way of writing an accent is virtually identical to the hairpin sign for a *diminuendo*. What did he intend? The Peters Edition opts for a *diminuendo*, the *Neue Schubert-Ausgabe* prints a simple accent. The jury is still out.

Frühlingsglaube can be seen as an archetypal expression of longing: soon after the publication of Uhland's poem in 1812, several of the lines were accorded *Geflügelte Worte* status by Georg Büchmann in his famous Book of Quotations – mainly, one suspects, because of the magic wrought on the poem by Schubert's music. **Der Sieg** makes veiled and prophetic reference to Mayrhofer's suicide. The poem, written, as it were, from the other side of the divide, describes how the spirit, having broken free of existence, now lives 'an unclouded life'. Mayrhofer's idea that the artist holds the key to victory over death is expressed by Schubert through a noble hymn of praise. **Die Vögel** trips along merrily in 3/8 time, except for verse two where, to depict doltish human beings, Schubert makes the left hand play simplistic open fifths at 'Die Menschen sind töricht'. Schubert's setting of Senn's **Schwanengesang** dates from 1822, and is contemporary, therefore, with Schubert's own poem, 'Mein Gebet' ('My Prayer'), which pleads with Death to release him from physical torment. Although there's a striking similarity between the two poems, Senn's is the more optimistic, as the swan, we are told, though terrified of death, will sing 'verklärungsfroh' – joyously awaiting transfiguration. Schubert expresses this ambivalent attitude towards death by alternating major and minor throughout the song. Mayrhofer's **Abendstern** voices the homosexual poet's loneliness and isolation ('I sow no seed, I see no shoots'). The key keeps veering between A minor and A major, and for one moment the warmth of the major key is attained – but the ecstasy is ephemeral, minor reasserts itself and the poet is left to reflect with resignation on his loneliness. The searing pain of loneliness and unrequited love in **Die Liebe hat gelogen** is captured by Schubert in the

crotchet/quaver/quaver figuration, the great distance between the voice and piano parts and the syncopated motif of sobbing in the central section. **Gruppe aus dem Tartarus** is set to music of astonishing imaginative power: the Cocytus (the river derives its name from the Greek verb 'to weep and lament') winds its way through Hell's barren rocks, and the upward chromaticism in Schubert's accompaniment symbolizes with wonderful realism the groans of the damned, as they ask one another if their suffering will ever end.
Richard Stokes © 2016

To read sung texts and translation go to www.onyxclassics.com, click through to ONYX4149 product page and open the Read Sleeve Notes tab.

Ein Rezital mit Liedern Franz Schuberts

Es war ein König in Thule singt Gretchen in ihrem Zimmer nach der ersten schicksalhaften Begegnung mit Faust vor der Kirche. Der Text dieser Ballade, der ihr in den Sinn kommt, nachdem sie abgelehnt hat, von Faust nach Hause begleitet zu werden, spricht Bände über ihr unbewusstes Verlangen und ihren standhaften Glauben. Schuberts sperrige d-Moll-Melodie mit ihrem unveränderlichen Rhythmus ist hierbei die wohl treffendste musikalische Übersetzung, die es für den tranceähnlichen Zustand des unschuldigen Mädchens gibt. Obwohl Matthias Claudius, der das Gedicht **Der Tod und das Mädchen** schrieb, den Tod als tröstenden Freund darstellt, ist das Mädchen doch von dem Gerippe verängstigt; Schubert kündigt das tröstliche Auftreten des Todes geistreich durch eine Verschiebung von Moll nach F-Dur und C-Dur an, Tonarten, die die Strophe bis zum Ende bestimmen. Das Gedicht **Lachen und Weinen** von Friedrich Rückert wurde in der ersten Ausgabe ohne Titel veröffentlicht – Schubert verwendete die erste Zeile als Namen für das Werk und schrieb ein Lied, das bezeichnend für seine bittersüßen Melodien ist. Die Botschaft von Goethes **Der Gott und die Bajadere** deckt sich mit seiner humanistischen Überzeugung: Auch gesellschaftliche Außenseiter haben Respekt verdient. Schuberts Vertonung hat etwas Hypnotisches an sich, ganz besonders in den kontrastierenden Melodien für die daktylischen und trochäischen Stellen in jedem Vers. Das Lied **Litanei auf das Fest aller Seelen**, das Schubert kurz nach dem Tod seiner Mutter im August 1816 komponierte, huldigt dem 2. November, an dem Katholiken durch Gebete und Almosenspenden das Leiden der Seelen im Fegefeuer zu lindern versuchen. **An die Musik** vermittelt ein Gefühl von Ehrfurcht, das sich mit dem Abwärtssprung über eine Sexte zwischen „holde" und „Kunst" einstellt. Im Aufbau könnte das Lied schlichter nicht sein: Sämtliche Bezüge auf die Schattenseiten des Lebens sind im unteren Bereich des Liniensystems angesiedelt, während bei der Aussicht auf eine bessere Welt die Stimme emporschwebt, unterstützt von der aufsteigenden Basslinie.

Schuberts Versessenheit auf Goethe veranlasste ihn am 19. August 1815, sechs Gedichte des Poeten zu vertonen. Darunter befand sich **Heidenröslein**, das die volkstümliche Einfachheit ausstrahlt, welche der Poet an der Strophenform so sehr bewunderte. Schubert machte sich den trochäischen Rhythmus des Gedichtes **Geheimes** zunutze und verkörperte durch seinen großzügigen Einsatz von Achtelpausen das Wunder der Verschworenheit zwischen den Liebenden, sodass man bei gelungener Interpretation an seine zartesten Liebeslieder erinnert wird. **Der Fischer** zählte neben „Erster Verlust", „Heidenröslein" und „Der König in Thule" zu den sechzehn Liedern, die Schubert im April 1816 an Goethe schickte – und wenn der große Dichter das Lied gehört hätte, wäre er erfreut gewesen, dass Schubert eine strophische Form gewählt und in seinem Lied die Volksweisenhaftigkeit des Gedichts nicht zerstreut hatte. Im Text zu **Erster Verlust** verschmelzen zwei Arien aus Mozarts *Figaros Hochzeit* („Porgi amor" und „Dove sono"), die Goethes Schwager Christian Vulpius genau zu jener Zeit ins Deutsche übersetzte, als Goethe sein Gedicht schrieb. In Schuberts Vertonung versetzt das Wort „Wunde" dem Hörer einen schmerzhaften Stich, der mitten ins Herz trifft. Seine erste Fassung der Vertonung von Goethes **An den Mond** kommt bei manchen Kritikern nicht gut an (John Reed findet es „zu beschwingt", Richard Capell „kaum der Rede wert"); nichtsdestotrotz fängt es mit seiner schmerzlich-schönen e-Moll-Melodie die Melancholie des Gedichts aufs Treffendste ein.

Dietrich Fischer-Dieskau bekundet in seinem Buch über die Lieder Schuberts seine Überzeugung, dass **Nachtviolen** ein „wehmütiger Abgesang" auf die Freundschaft zwischen dem Komponisten und Mayrhofer nach ihrem Auseinandergehen Mitte der 1820er sei. Die **Fischerweise** von Franz Xaver von Schlechta hatte es Schubert sichtlich angetan, und er komponierte dazu eine vortreffliche Figur im Bass auf dem Subdominant-Akkord, der dann spitzbübisch über dem Liniensystem auf der Dominanten wiederholt wird. Das Lied ist im Grunde strophisch, doch im Schlussvers verrückt Schubert bei „schlauer Wicht" gewitzt den Rhythmus, um die Aufmerksamkeit auf den Angler auf der Brücke zu lenken. Viele von Ernst Schulzes Gedichten behandeln seine unerwiderte Liebe zu Adelheid und Cäcilie Tychsen. Obwohl die beiden ihn zurückwiesen, ließ er oft sein Verlangen in Versen ausströmen, die in seiner Verblendung die Liebe als erwidert darstellten. **Im Frühling** ist ein treffendes Beispiel für derlei Selbsttäuschung – die vorletzte Strophe, die sich mit Zurückweisung und der Vergänglichkeit der Liebe auseinandersetzt, ist hinsichtlich seiner Biographie als einzige Passage des Gedichts akkurat. An mein Herz ist wie sämtliche Vertonungen der Werke Schulzes von Besessenheit erfüllt. Der erste Vers trägt bereits den Gegenstand des ganzen Gedichts in sich: „O Herz! sei endlich stille! Was schlägst du so unruhvoll? Es ist ja des Himmels Wille, Daß ich sie lassen soll." Das Lied steht in a-Moll, einer Tonart, die Schubert häufig Sonderlingen und Ausgestoßenen vorbehielt.

Der fatalistische Rhythmus des Lieds **Der Zwerg** verkörpert das brennende Verlangen des Zwergs. Die Kopplung dieses Leitmotivs mit dem Schicksal des Zwergs, das dem des Fliegenden Holländers gleicht, verleiht dem Lied eine wagnersche Dimension, die die Frage aufwirft, ob Schubert wohl mit seinen Opern erfolgreicher gewesen wäre, wenn er Wagners Musikdramen noch erlebt hätte. **Du bist die Ruh** stellt jeden Sänger vor Probleme. Bei der Wiederholung des Wortes „erhellt" auf As scheint Schubert ein Diminuendo auf die gehaltene

Note gesetzt zu haben – oder vielleicht doch nicht? Akzente sahen bei ihm praktisch genauso aus wie das Haarnadelzeichen für ein Diminuendo. Was meinte er? Edition Peters entscheidet sich für das allmähliche Leiserwerden, während in der *Neuen Schubert-Ausgabe* ein simpler Akzent abgedruckt ist. Das letzte Wort ist hier noch nicht gesprochen.

Frühlingsglaube kann als Inbegriff der Sehnsuchtsbekundung gelten: Kurz nach der Veröffentlichung von Ludwig Uhlands Gedicht im Jahr 1812 verlieh Georg Büchmann in seinem berühmten Zitatenschatz einigen Zeilen den Status des geflügelten Worts – was das Gedicht wohl hauptsächlich der Magie von Schuberts Musik zu verdanken hat. **Der Sieg** deutet verschleiert und prophetisch auf Mayrhofers späteren Selbstmord hin. Das Gedicht beschreibt aus der jenseitigen Perspektive, wie der Geist nach der Auflösung der Existenz nun ein „unbewölktes Leben" führt. Mayrhofers Vorstellung, dass der Künstler den Schlüssel zum Sieg über den Tod besitzt, drückt sich bei Schubert durch einen erhabenen Lobgesang aus. **Die Vögel** trippelt munter im 3/8-Takt dahin. Nur im zweiten Vers lässt Schubert die linke Hand bei „die Menschen sind töricht" tumbe offene Quinten spielen, um tölpelhafte Menschen darzustellen. Schuberts Vertonung von Johann Senns **Schwanengesang** stammt aus dem Jahr 1822 und entstand damit zur gleichen Zeit wie sein eigenes Gedicht „Mein Gebet", in dem er den Tod anfleht, ihn von körperlichen Qualen zu erlösen. Obwohl die beiden Gedichte sich auffällig ähneln, ist Senns das optimistischere, denn wie man hier erfährt, singt der Schwan trotz seiner Angst vor dem Tod „verklärungsfroh" und blickt dem Sterben somit in gewisser Weise freudig entgegen. Schubert drückt seine ambivalente Einstellung gegenüber dem Tod aus, indem er das ganze Lied hindurch Dur und Moll abwechselt. In Mayrhofers **Abendstern** drücken sich die Einsamkeit und Isolation des homosexuellen Poeten aus („Ich säe, schaue keinen Keim, Und bleibe trauernd still daheim."). Die Tonart schwankt zwischen a-Moll und A-Dur, und für einen Augenblick gewinnt die Wärme des Dur die Oberhand – doch die Verzückung währt nicht lange, Moll behauptet sich wieder, und am Ende sinnt der Poet resigniert über seine Einsamkeit nach. Den durchdringenden Schmerz der Einsamkeit und unerwiderten Liebe in **Die Liebe hat gelogen** fängt Schubert in der Figuration nach dem Muster Viertel/Achtel/Achtel, der großen Distanziertheit zwischen Gesang und Klavier und dem synkopierten Schluchzermotiv im mittleren Abschnitt ein. **Gruppe aus dem Tartarus** ist in Musik von beeindruckender Vorstellungskraft umgesetzt: Der Fluss Kokytos (dessen Name von dem Verb „wehklagen" im Griechischen abgeleitet ist) schlängelt sich zwischen den kargen Felsen der Hölle hindurch, und Schuberts Begleitung in aufwärtsgerichteter Chromatik symbolisiert wunderbar realistisch das Ächzen der Verdammten, die sich gegenseitig fragen, ob ihre Qualen je ein Ende nehmen werden.

Richard Stokes © 2016

Übersetzung: Stefanie Schlatt

Die Liedtexte samt Übersetzung finden Sie auf www.onyxclassics.com unter dem Reiter "Read Sleeve Notes" der Produktseite ONYX4149.

℗ 2016 Florian Boesch
© 2016 PM Classics Ltd

Executive producer for ONYX: Matthew Cosgrove
Producer and sound engineer: Andrew Mellor
Recording location: All Saints, Finchley, London, 21–25 May 2015
Design: Oliver Kartak
Booklet editorial & translations: WLP Ltd
www.onyxclassics.com

Florian Boesch and Malcolm Martineau on ONYX

ONYX 4041
Schumann: Heine Lieder

ONYX 4077
Schubert: Winterrreise

ONYX 4112
Schubert: Die schöne Müllerin

ONYX 4131
Schubert: Schwanengesang

www.onyxclassics.com

ONYX 4149