



ROBERT SCHUMANN | FRANZ LISZT | ROBERT FRANZ

Im schönen Strome – Heine Lieder

CHRISTIAN IMMLER | GEORGES STAROBINSKI



HEINRICH HEINE

IM SCHÖNEN STROME

Settings of poems by Heinrich Heine

SCHUMANN, ROBERT (1810–56)

LIEDERKREIS, Op. 24 (1840)

20'09

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | 1. Morgens steh' ich auf und frage | 0'56 |
| 2 | 2. Es treibt mich hin, es treibt mich her | 1'14 |
| 3 | 3. Ich wandelte unter den Bäumen | 3'15 |
| 4 | 4. Lieb' Liebchen | 0'47 |
| 5 | 5. Schöne Wiege meiner Leiden | 3'43 |
| 6 | 6. Warte, warte, wilder Schiffmann | 1'56 |
| 7 | 7. Berg' und Burgen schau'n herunter | 3'33 |
| 8 | 8. Anfangs wollt' ich fast verzagen | 0'45 |
| 9 | 9. Mit Myrten und Rosen | 3'50 |

FRANZ, ROBERT (1815–92)

15 songs (1846–70): 'Verfehlte Liebe'

- | | | |
|----|---|------|
| 10 | Im wunderschönen Monat Mai, Op. 25 No. 5 | 1'26 |
| 11 | Mädchen mit dem roten Mündchen, Op. 5 No. 5 | 1'01 |
| 12 | Die blauen Frühlingsaugen, Op. 20 No. 1 | 1'07 |
| 13 | Im Rhein, im heiligen Strome, Op. 18 No. 2 | 1'42 |

14	Ich will meine Seele tauchen, Op. 43 No. 4	0'46
15	Wenn ich auf dem Lager liege, Op. 37 No. 6	1'25
16	Das ist ein Brausen und Heulen, Op. 8 No. 4	0'55
17	Allnächtlich im Traume, Op. 9 No. 4	1'33
18	Kommt feins Liebchen heut'? Op. 25 No. 4	0'59
19	Wandl' ich in dem Wald des Abends, Op. 39 No. 4	1'14
20	Verfehlte Liebe, Op. 20 No. 3	1'08
21	Am leuchtenden Sommermorgen, Op. 11 No. 2	1'29
22	Ich hab' im Traum geweinet, Op. 25 No. 3	1'12
23	Lieb' Liebchen legs Händchen, Op. 17 No. 3	0'50
24	Aus meinen großen Schmerzen, Op. 5 No. 1	1'07

8 songs (1846–70): 'Mit schwarzen Segeln'

25	Mit schwarzen Segeln, Op. 18 No. 6	0'57
26	Meerfahrt, Op. 18 No. 4	1'24
27	Auf dem Meere ('Aus den Himmelsaugen droben'), Op. 5 No. 3	0'56
28	Auf dem Meere ('Es träumte mir'), Op. 11 No. 5	2'15
29	Auf dem Meere ('An die bretternde Schiffswand'), Op. 25 No. 6	1'15
30	Auf dem Meere ('An die blaue Himmelsdecke'), Op. 6 No. 3	1'42
31	Auf dem Meere ('Eingewiegt von Meereswellen'), Op. 9 No. 6	2'16
32	Das Meer erstrahlt im Sonnenschein, Op. 39 No. 3	1'15

LISZT, FRANZ (1811–86)

Five Songs (published in 1856–60)

33	Im Rhein, im schönen Strome, S. 272	3'09
34	Morgens steh' ich auf und frage, S. 290	2'08
35	Anfangs wollt' ich fast verzagen, S. 311	1'47
36	Ein Fichtenbaum steht einsam, S. 309	2'52
37	Die Loreley, S. 273	6'19

TT: 67'35

CHRISTIAN IMMLER *baritone*

GEORGES STAROBINSKI *piano*

Real and Imagined Song Cycles to Words by Heine

‘I compose feelings, not words’ – this credo by Robert Franz piqued our curiosity. As musicians and teachers fascinated by language, had we not always fought against the separation of sound and language that is implied here? As soon as we saw the (mostly) short songs by Robert Franz, we realized that they aim not for inner contrast but rather for an overall mood that encourages us to empathize. Robert Schumann thought that they were ‘best sung alone, and then, maybe, in the evening’. Wanting to share our discovery with the public, we thus faced the challenge of how best to present them. We were not convinced by the idea of just performing them one after another; the songs would then become victims of their own concision. Therefore we decided to bring out the profound character of these miniatures by assembling them into dramatically effective sets and combining all of the ‘essences’ into a single ‘scent’.

Heinrich Heine was our guide in assembling two ‘Liederkreise’ using songs from twelve opus groups by Robert Franz. The composer often published his songs without regard for internal cohesion, and moreover the opus numbers do not always correspond to the chronological order of the songs’ composition. Our first ‘Liederkreis’ follows a course inspired by Schumann’s *Dichterliebe*; the second plays out under the starry sky of the North Sea. A degree of contrast seemed necessary, and we found it in Schumann and Liszt, who also owed so much to Heine and who played a part in making Franz’s music better known. Some of the poems here were set by more than one of the composers, notably *Im Rhein*. This river, which played such an important role in the Romantic imagination, runs through our programme too, from Schumann’s Op. 24 to the *Loreley*. It was also on the banks of this river that the recording was made, and even the disc’s title is an allusion to it: ‘Im schönen Strome’ (‘In the fair river’).

We should like to thank Jens Braun for his unfailing ear, Jean-Jacques Eigeldinger for being such an eloquent advocate for Robert Franz, Hervé Klopfenstein for believing in our project, and also our two sponsors.

Christian Immler and Georges Starobinski

Cycles, Dramas and the Polyphony of Emotions

A new chapter in the history of the Lied began in the early 1840s. The three composers on this disc contributed to this by publishing their first Lieder collections at this time. They all belonged to the same generation; they were in direct contact with each other, and all shared a taste for the poetry of Heine. Since the end of the nineteenth century their critical reception has been mixed, as is shown by their representation in the repertoire today: Schumann is a central figure, Liszt is slightly less prominent, while Franz is on the margins. This has much to do with their various conceptions of the Lied as a form: although there are some similarities, their views differed in important respects. Bearing in mind the different ways in which they developed as composers, anything else would have been very surprising.

The *Liederkreis*, Op. 24, by **Robert Schumann** (1840) marked the beginning of an entire year of involvement with Lieder, after a decade devoted to piano music. Like all of Schumann's cycles, it sets out to integrate lyrical fragments within a coherent poetic, psychological and musical whole. The result is so natural that it becomes inseparable from the poems on which it is based, in this case an entire section of Heine's *Junge Leiden*. Every other setting of these poems is inevitably compared with Schumann's.

This immediate success as a composer of Lieder was in fact preceded by considerable experience of poetry and of singing that Schumann had been amassing since his youth as an accompanist, then later as a self-taught composer and finally as a music critic in his own journal, the *Neue Zeitschrift für Musik*. This success can also be traced back to Schumann's own piano music, which itself owes much to Lied in terms of formal and thematic conception.

These complex origins are reflected in a compositional process that often began with the declamation of the poems, but in the end gave the instrumental part an eloquence every bit as expressive as in his solo piano works. The voice expresses the music that is latent in the words; the piano reveals its depths. The old question of pre-eminence between words and music is thereby resolved in a subtle discursive counterpoint, in a dialogue between the language of poetry and the language of the inexpressible.

Franz Liszt started from similar principles, with the difference that his approach to the Lied form in the 1830s took the form of piano transcriptions – a genre that was very important for him. In these song transcriptions he dreamed up variations of texture and sonority for each strophe, inspired by the meaning of the poems and by his familiarity with the symphonic

repertoire. Thus the piano writing in his early songs is of unusual technical complexity. It is therefore understandable that Liszt later revised many of them radically. At this later stage, his Lieder display a sense of drama that calls to mind the genres of ballad and opera. What Liszt wrote about Schubert (contrasting him with Robert Franz) might apply to himself as well: ‘His dramatic inspiration required what one might call a “staging” of every subject.’

Die Loreley is a genuine scena with a prelude, a recitative and an aria in several sections. It comes as no surprise that Liszt had the idea of orchestrating it – as with many of his other songs as well. Even when he was inspired by shorter poems, Liszt needed a certain amplitude. One is tempted to say that he could fashion a novel out of a single sigh from Heine – quite the opposite of Webern in his Bagatelles, who – to quote Schoenberg – expressed ‘a novel in a single gesture’. In his version of *Anfangs wollt’ ich fast verzagen*, Liszt repeats the last line of the stanza so he can attain an expressive climax, marked *fortissimo*; the song is thus lengthened by a half. Schumann had set this poem as a brief chorale, ending on a half-cadence, a fragment that would make no sense if it were not part of the *Liederkreis*, where the cadence is resolved in the following song. The idea of a song cycle was alien to Liszt: one doesn’t run dramas together.

It is remarkable that Liszt championed **Robert Franz** who, to a greater extent than any of his other contemporaries, was a true miniaturist. Even in biographical terms, Liszt and Franz would appear to be opposites. Settled in one place and self-taught as a composer, Franz became progressively more isolated by the deafness that forced him to relinquish the direction of the Singakademie in his native city of Halle, having raised its choir to an unprecedented standard. Although few composers at the time devoted themselves entirely to writing Lieder – then a rarity in concert – he became quite well-known. This fame owed a lot to the support he received from Schumann and Liszt. Schumann set him on his way by recommending his early manuscripts to a publisher, and by writing a very complimentary article about these works. Liszt supported him by incorporating many piano solo transcriptions of Franz’s songs into his own concerts and also by writing a detailed analysis of his songs, based entirely on information supplied by Franz himself. This text reveals a poetics of music that is dominated by the quest for a ‘Grundempfindung’ (underlying sentiment), thereby achieving the unity of tone that had once been formulated by Goethe.

Franz is no less a child of his time because of the emotional ambiguity that can be found in his art. ‘I have with particular pleasure set poetic moods that are in themselves ambivalent’, he

wrote to Liszt. ‘My representation of joy is always tinged with melancholy, whilst that of suffering is always accompanied by an exquisite sensation of losing oneself.’ This musical exploration of emotional frontiers – which would subsequently play an important role in musical modernism – coexists with an often polyphonic conception of the piano part that calls to mind the great works of Bach and Handel – works of which Franz made controversial arrangements for the Singakademie. While playing an essential harmonic role, Franz’s piano writing rarely breaks free of its accompanimental function. The realization of the poem through a vocal line that encompasses all of its emotions remains the central feature.

His version of *Morgens steh’ ich auf und frage* is exemplary in this respect. Does it bear comparison with those by Schumann and Liszt, who knew so well how to bring out every detail of the poem with their masterful handling of harmony? Certainly yes; if we are prepared to listen to Franz’s music on its own terms, in the same way that we can admire the nuances of a charcoal drawing without longing for the colours of a painting.

© *Georges Starobinski* 2015

From singing as a boy alto in the Tölz Boys’ Choir to performing as a soloist at major concert halls, festivals and opera houses, the German baritone **Christian Immler** has spent many years making and recording music of the highest quality all around the world. After studies with Rudolf Piernay at the Guildhall School of Music and Drama in London, he won the International Nadia et Lili Boulanger Competition in Paris in 2001, launching his baritone career. Although he is well known for singing Handel, Haydn, Mozart and, increasingly, Mahler, a central element in his career has been the music of J. S. Bach. He has performed with conductors such as Min-kowski, Harnoncourt, Bolton, Herreweghe, Harding, Parrott, Corboz, Suzuki, Dantone, Antonini, Christie, Christophers, Bernius, Alarcón und Pichon. Alongside his concert work, Christian Immler’s operatic career has flourished, with appearances at the Opéra Comique Paris, at the Grand Théâtre Genève, at the Boston Early Music Festival and at the New Israeli Opera. As a recitalist, he has been hailed as one of the foremost Lieder singers of his generation, applauded for his particular interest in twentieth-century ‘émigré composers’. He has appeared in leading venues such as the Wigmore Hall, the Royal Festival Hall, the Frick Collection in New York, the Salzburg Mozarteum and the Zürich Tonhalle together with the pianists Helmut Deutsch,

Gérard Wyss and Danny Driver. His numerous recordings have been awarded prizes such as the Diapason d'Or, Diapason Découverte, Diamant d'Opéra and France Musique's Enregistrement de l'année. Christian Immler is professor of voice at the University of Music Lausanne/Fribourg (HEMU).

For further information please visit www.christianimmler.com

Georges Starobinski has been the dean of the Hochschule für Musik-FHNW of the Basel Music Academy since 2013. His first inspiring experiences in song accompaniment came during his youth in Geneva and Munich, where he studied the piano, conducting and musicology. As a pianist he was able to participate in the coaching of singers in the classes of Brigitte Fassbaender, Helmut Deutsch and Eva Krasznai, going on to work as a vocal coach and conductor at the Basel Theatre. His activities as a song accompanist continued afterwards along with an academic career as a musicologist. He was an assistant at the University of Geneva, then a professor in Lausanne, where he taught at the University (UNIL), at the Technical University (EPFL) and at the Haute école de musique (HEMU). He has worked with singers such as Brigitte Fournier, Irène Friedli, Stephan Genz, Philippe Huttenlocher, Shigeo Ishino, Angela Kerrison, Urszula Kryger, Stephan MacLeod, Sophie Marilley, Thomas Moser, Marcus Niedermeyr, Rudolf Rosen, Carine Séchaye, Mona Somm, Bénédicte Tauran, the Zürcher Vokalquartett und the Basler Madrigalisten.



GEORGES STAROBINSKI

Photo: © Judith Schlosser

Zyklen, Dramen und Polyphonie der Gefühle

Anfang der 1840er Jahre beginnt ein neues Kapitel in der Geschichte des Liedes. Die drei hier versammelten Komponisten haben dazu beigetragen, indem sie zu jener Zeit ihre ersten Liederhefte veröffentlichten. Sie gehörten derselben Generation an, hatten persönlichen Kontakt und teilten eine Vorliebe für Heinrich Heines Lyrik. Nach dem 19. Jahrhundert war ihr Schicksal ungleich, wie ihre Präsenz im heutigen Konzertrepertoire belegt: Robert Schumann steht im Zentrum, Franz Liszt ein wenig im Hintergrund, Robert Franz ganz am Rande. Dies hängt zum Teil mit ihrer Auffassung vom Lied zusammen, die sich trotz einiger Ähnlichkeiten in wesentlichen Punkten unterscheidet. Bedenkt man ihre individuelle Entwicklung, wäre alles andere überraschend.

Nach einem Jahrzehnt, das dem Klavier gegolten hatte, eröffnete **Robert Schumanns** *Liederkreis* op. 24 (1840) ein ganz dem Lied gewidmetes Jahr. Wie alle Zyklen Schumanns, verfolgt auch dieser das Ziel, die lyrische Momentaufnahme in ein poetisch, psychologisch und musikalisch kohärentes Ensemble zu integrieren. Das Ergebnis ist von solcher Evidenz, dass es untrennbar mit den ihm zugrunde liegenden Gedichten verbunden ist – in diesem Fall ein ganzer Abschnitt aus Heines *Junge Leiden*. Jede andere Vertonung wird unweigerlich mit der Schumann'schen Fassung verglichen.

Diesem raschen Erfolg ging allerdings eine langjährige Erfahrung im Umgang mit Lyrik und Liedern voraus. In seiner Jugend übte sich Schumann als Liedbegleiter und machte erste autodidaktische Vertonungsversuche. Als Redakteur der *Neuen Zeitschrift für Musik* verfasste er in den dreißiger Jahren etliche Liedrezensionen. Zugleich beruht dieser Erfolg auch auf Schumanns eigenen Klavierwerken, die in ihrer formalen und thematischen Konzeption dem Lied viel verdanken.

Diese komplexen Entstehungsumstände spiegelten sich in einem Kompositionsprozess wider, der zunächst von der Textdeklamation ausging, letztlich aber dem Instrumentalpart eine ähnliche expressive Eloquenz verlieh wie sie in den Klaviersolostücken zu finden ist. Die Stimme entfaltet die latente Musik der Verse, das Klavier offenbart ihre Tiefe. Der ewige Vorrangstreit zwischen Wort und Ton ist daher in einen subtilen diskursiven Kontrapunkt aufgelöst, der einen Dialog zwischen der Sprache der Poesie und der des Unaussprechlichen ermöglicht.

Franz Liszt ging von ähnlichen Prämissen aus – mit dem Unterschied, dass seine Herangehensweise an das Lied in den 1830er Jahren die Form der auch ansonsten für ihn wichtigen

Klaviertranskription annahm. Und um – insbesondere bei Schubert – die Paradoxien einer Strophenform ohne Texte zu vermeiden, imaginierte er, inspiriert vom Inhalt der Gedichte und geprägt vom Umgang mit dem symphonischen Repertoire, Variationen der Textur und der Klangfarbe. Auf der Grundlage dieser Erfahrung ist der Klaviersatz seiner ersten Lieder von beträchtlicher technischer Komplexität, und man versteht, warum Liszt sie mitunter radikalen und mannigfachen Revisionen unterzogen hat. Zu diesem späteren Zeitpunkt bewahren seine Lieder einen dramatischen Atem, der auf Modelle der Ballade und der Oper verweist. Was Liszt über Schubert schrieb (um ihn Robert Franz gegenüberzustellen), kann auch für ihn selber gelten: „Seine dramatisierende Inspiration verlangte sozusagen die Inszenierung jedes Sujets.“

Die Loreley ist eine regelrechte Szene, bestehend aus einem Vorspiel, einem Rezitativ und einer mehrteiligen Arie. Kein Wunder, dass Liszt die Idee hatte, sie – wie viele andere seiner Lieder – zu orchestrieren. Selbst dann, wenn er sich von eher kurzen Gedichten inspirieren ließ, zielte Liszt ins Weite. Man ist versucht zu sagen, dass er aus einem Seufzer Heines einen ganzen Roman machte – im Gegensatz zum Webern der Bagatellen etwa, der, so Schönberg, „einen Roman durch eine einzige Geste“ ausdrückte. In seiner Version von *Anfangs wollt' ich fast verzagen* wiederholt Liszt die letzte Zeile des Vierzeilers, bis ein expressiver, *fortissimo* markierter Höhepunkt erreicht ist; das Lied wird dabei um die Hälfte verlängert. Schumann hatte dieses Gedicht in einen kurzen Choral umgewandelt, der auf einem Halbschluss endet – ein Fragment, das nur im Kontext seines *Liederkreis* Sinn ergibt, wo die Kadenz im nachfolgenden Lied aufgelöst wird. Die Idee des Liederzyklus war Liszt fremd: Dramen reiht man nicht einfach nahtlos aneinander.

Es ist bemerkenswert, dass Liszt sich für **Robert Franz** einsetzte, den größten Miniaturisten unter seinen Zeitgenossen. Bis hin in die Biographie erscheint Franz als sein Antipode. Er war sesshaft und Autodidakt – und wurde nach und nach durch seine Taubheit isoliert, die ihn u.a. zwang, die Leitung der Singakademie seiner Heimatstadt Halle abzugeben, nachdem er diesen Chor auf ein nie gekanntes Niveau gehoben hatte. Obwohl er sich ausschließlich der im öffentlichen Konzertwesen noch seltenen Liedgattung widmete, genoss er ein großes Ansehen. Dies verdankte er insbesondere auch der Unterstützung durch Schumann und Liszt. Der eine hob ihn in den Sattel, indem er seine ersten Manuskripte 1842 einem Verlag empfahl und ihnen darüber hinaus eine lobende Besprechung widmete; der andere öffnete ihm 1848 die Türen des Konzertsaals, indem er dem eigenen Repertoire vierzehn seiner Lieder in Klaviertranskription

hinzufügte. Liszt widmete ihm zudem eine ausführliche Studie, die zur Gänze auf Informationen beruhte, die Robert Franz selber beige-steuert hatte. Sie bekunden eine musikalische Poetik, die von der Suche nach einer „Grundempfindung“ bestimmt ist und damit die bereits von Goethe geforderte Einheit des Tons aufgreift.

Sein Streben, emotionale Zwischentöne musikalisch auszudrücken, war ein Produkt seiner Zeit. „Mit besonderer Vorliebe“, schrieb er an Liszt, „habe ich poetische Stimmungen behandelt, die in sich zwiespältig sind. Meine Darstellung der Freude hat stets einen Anflug von Wehmut, die des Schmerzes aber eine Beigabe des seligen Sichverlierens“. Diese musikalische Erkundung emotionaler Grenzgebiete sollte später eine wichtige Rolle in der musikalischen Moderne spielen; oft ging sie mit einer polyphonen Faktur des Klavierparts einher, die auf die Meisterwerke Bachs und Händels verwies, welche Franz mit seiner Singakademie in (umstrittenen) Bearbeitungen aufführte. Wiewohl das Klavier bei Franz eine wesentliche harmonische Rolle spielt, emanzipiert es sich nur selten von seiner Begleitfunktion. Im Zentrum steht die Wiedergabe des Gedichts in einer alle Affekte repräsentierenden Gesangslinie.

Seine Vertonung von *Morgens steh' ich auf und frage* ist in dieser Hinsicht exemplarisch. Hält sie dem Vergleich mit den Vertonungen von Schumann und Liszt, die jeden Moment des Gedichts mit vollendeter Modulationskunst hervorzuheben wussten, stand? Kein Zweifel – wenn man bereit ist, Franz nach seinen Kriterien zu hören, so wie man die nuancenreiche schattierte Kohlezeichnung bewundert, ohne die Farben des Aquarells zu vermissen.

© *Georges Starobinski* 2015

Der deutsche Bariton **Christian Immler** ist derzeit einer der gefragtesten Sänger seines Fachs. Er singt Mahler-Orchesterlieder ebenso überzeugend wie Bachs Kantaten. Christian Immler studierte an der Londoner Guildhall School bei Prof. Rudolf Piernay. 2001 erhielt er den 1. Preis des Wettbewerbs Nadia et Lili Boulanger in Paris. In den letzten zehn Jahren begann Christian Immler eine internationale Karriere, die vom Boston Early Music Festival über das Melbourne Symphony Orchestra, Suzukis Bach Collegium Japan, dem Montréal Symphony Orchestra bis nach Europa zurück reicht. Bach, Händel, Mozart, Haydn und Mendelssohn sind Konstanten in seinem Repertoire. Zahlreiche Konzerte mit Dirigenten wie Minkowski, Harnoncourt, Bolton, Herreweghe, Harding, Parrott, Corboz, Suzuki, Dantone, Antonini, Christie,

Christophers, Bernius, Alarcón und Pichon bestimmen seinen Kalender. Einladungen zu wichtigen Festivals wie Salzburg, Luzern, Vancouver, BBC Proms, Bergen und Davos folgten. Als Liedsänger war Christian Immler Gast der Wigmore Hall, der Royal Festival Hall, der Tonhalle Zürich, des Mozarteums Salzburg und der Frick Collection New York. Am Klavier wurde er begleitet von Pianisten wie Helmut Deutsch, Gérard Wyss und Danny Driver. Die Freude an der szenischen Arbeit führt Christian Immler immer wieder auf die Bühnen großer Opernhäuser; so gastiert er regelmäßig an der Opéra Comique Paris, am Grand Théâtre Genf, beim Early Music Festival Boston und an der New Israeli Opera. Mehr als 40 vielfach preisgekrönte Aufnahmen (Diapason d'Or, Diapason Découverte, Diamant d'Opéra, France Musiques Enregistrement de l'année) belegen seine Arbeit. Christian Immler ist Professor für Gesang an der Musikhochschule Lausanne/Fribourg.

Weitere Informationen finden Sie auf: www.christianimmler.com

Georges Starobinski leitet seit 2013 die Hochschule für Musik-FHNW der Musik-Akademie Basel. Seine Vorliebe für Liedbegleitung zeigte sich schon während seines Studiums in Genf und München, wo er Klavier, Orchesterdirigieren und Musikwissenschaft belegte. Er wirkte als Pianist u.a. im Unterricht von Brigitte Fassbaender, Helmut Deutsch und Eva Krasznai Gombos mit und war drei Jahre als Korrepetitor mit Dirigiervpflichtung am Theater Basel engagiert. Anschließend verlief seine Konzerttätigkeit parallel zu einer akademischen Laufbahn als Musikwissenschaftler. Er war Assistent an der Universität Genf, dann Ordinarius in Lausanne, wo er an der Universität (UNIL), an der Technischen Hochschule (EPFL) und an der Hochschule für Musik (HEMU) unterrichtete. Als Liedbegleiter konzertierte er mit Interpreten verschiedener Generationen wie Brigitte Fournier, Irène Friedli, Stephan Genz, Philippe Huttenlocher, Shigeo Ishino, Angela Kerrison, Urszula Kryger, Stephan MacLeod, Sophie Marilley, Kammersänger Thomas Moser, Marcus Niedermeyer, Rudolf Rosen, Carine Séchaye, Mona Somm, Bénédicte Tauran, dem Zürcher Vokalquartett und den Basler Madrigalisten.

Cycles, drames et polyphonies affectives

Un nouveau chapitre dans l'histoire du lied s'ouvre au début des années 1840. Les trois compositeurs réunis dans le présent enregistrement y ont contribué en publiant à cette époque leurs premiers recueils de lieder. Ils appartenaient à la même génération, étaient en contact personnel et partageaient une prédilection pour la poésie de Heine. Passé le 19^e siècle, leur fortune critique fut inégale, comme en témoigne leur présence dans le répertoire actuel : Schumann y figure au centre, Liszt un peu en retrait, Franz dans les marges. Ceci tient en partie à leur conception du lied, qui malgré quelques analogies, différait sur des points essentiels. Le contraire eut été suprenant, dès lors que l'on prend en considération l'ensemble de leur trajectoire.

Le *Liederkreis* opus 24 de **Robert Schumann** (1840) inaugure une année entière d'immersion dans le lied, après une décennie consacrée au piano. Comme tous les cycles schumanniens, il procède d'une volonté d'intégrer l'instantané lyrique dans un ensemble cohérent du point de vue poétique, psychologique et musical. Le résultat est d'une telle évidence qu'il en est devenu indissociable des poèmes qui en constituent l'origine, en l'occurrence une section entière des *Junge Leiden* de Heine. Toute autre version lui est involontairement comparée.

Cette réussite immédiate fut en réalité préparée par une expérience prolongée de la poésie puis du lied, que Schumann pratiqua en accompagnateur puis en compositeur autodidacte dès sa jeunesse, avant de s'en faire chroniqueur dans la *Neue Zeitschrift für Musik*. Cette réussite trouve également son origine dans les œuvres pour piano de Schumann lui-même, qui doivent tant au lied dans leurs conceptions formelles et thématiques.

Cette gestation complexe se traduit par un processus de composition marqué dans un premier temps par la déclamation des poèmes, mais qui confère finalement à la partie instrumentale une éloquence tout aussi expressive que dans les pièces pour piano seul. La voix déploie la musique latente des vers, le piano en révèle la profondeur. L'éternel problème de la prééminence entre le verbe et le son est ainsi résolu dans un subtil contrepoint discursif où dialoguent langage poétique et langage de l'ineffable.

Franz Liszt part de prémisses comparables, à la différence que son approche du lied dans les années 1830 prend la forme, si importante par ailleurs chez lui, de la transcription pianistique. Et dans ses transcriptions de lieder, il imagine pour chaque strophe des variations de texture et de sonorité inspirées par le sens des poèmes et forgées au contact du répertoire symphonique. Issue de cette expérience, l'écriture pianistique de ses premiers lieder est d'une remarquable complexité

technique. Et l'on comprend que par la suite, Liszt les ait soumis à des révisions parfois radicales et multiples. A ce stade ultérieur, ses lieder conservent un souffle dramatique qui renvoie aux modèles de la ballade et de l'opéra. Ce que Liszt écrivait de Schubert – pour l'opposer à Robert Franz – a valeur d'autoportrait : « Son inspiration dramatisante exigeait ce que l'on pourrait appeler une mise en scène de tous les sujets ».

La Loreley est une véritable scène avec un prélude, un récitatif et un air en plusieurs parties. On n'est guère surpris que Liszt ait eu l'idée de l'orchestrer, comme nombre de ses lieder d'ailleurs. Même lorsqu'il s'inspire de poèmes plus courts, Liszt a besoin d'ampleur. On est tenté de dire que d'un soupir de Heine il fait un roman, tout au contraire du Webern des Bagatelles, qui devait exprimer « un roman dans un seul geste » (Schoenberg). Dans sa version de *Anfangs wollt' ich fast verzagen*, Liszt répète le dernier vers du quatrain jusqu'à atteindre un sommet d'expression marqué *fortissimo*. Le lied en est allongé de moitié. Schumann avait transformé ce poème en un bref choral s'achevant sur une demi-cadence, fragment qui n'a de sens que dans le contexte du *Liederkreis*, où la cadence trouve sa résolution dans le lied suivant. L'idée du cycle de lieder était étrangère à Liszt : on n'enchaîne pas des drames.

Il est remarquable que Liszt se soit fait le champion de **Robert Franz**, le plus miniaturiste de ses contemporains. Jusque dans sa biographie, Franz apparaît comme son antipode. Sédentaire et autodidacte, il se retrouve progressivement isolé par la surdité qui le contraint d'abandonner la direction de la Singakademie de sa ville natale, Halle, après avoir hissé ce chœur à un niveau sans précédent. Bien qu'il se soit exclusivement consacré au lied, alors si peu présent sur les scènes publiques, Franz atteint une véritable notoriété. Cette renommée doit beaucoup au soutien de Schumann et de Liszt. Le premier lui met le pied à l'étrier en recommandant à un éditeur dès 1842 ses premiers manuscrits, auxquels il consacre par ailleurs un article élogieux. Le second lui ouvre les portes des salles de concert en intégrant en 1848 à son propre répertoire 14 de ses lieder, qu'il transcrit pour piano seul. Liszt lui consacre également une étude développée, entièrement fondée sur des indications fournies par Robert Franz lui-même. Ces dernières énoncent une poétique musicale dominée par la recherche d'une « Grundempfindung » qui rejoint l'exigence d'unité de ton, autrefois formulée par Goethe.

Franz n'en demeure pas moins un enfant de son temps en raison de son art de la demi-teinte affective. « J'ai traité avec prédilection les climats poétiques marqués au sceau de la contradiction », écrivait-il à Liszt. « Tandis que ma représentation de la joie est toujours teintée de mélancolie ».

colie, celle de la souffrance s'accompagne d'une exquise sensation d'oubli de soi ». Cette exploration musicale des frontières affectives, appelée à jouer un rôle si important dans la modernité musicale, coexiste avec une conception souvent polyphonique de la partie de piano, qui renvoie aux grandes œuvres de Bach et Händel, dont Franz réalisait des arrangements controversés pour sa Singakademie. Tout en jouant un rôle harmonique essentiel, le piano de Franz ne s'émancipe que rarement de sa fonction d'accompagnement. La restitution du poème dans une ligne vocale qui en résume tous les affects demeure l'enjeu central.

Sa version de *Morgens steh' ich auf und frage* est à cet égard exemplaire. Tient-elle la comparaison avec celles de Schumann et de Liszt, qui savent si bien singulariser successivement chaque moment du poème par un art consommé de la modulation ? Sans doute, si l'on est disposé à l'écouter selon ses propres critères, comme on admire les dégradés du fusain sans regretter les couleurs de l'aquarelle.

© *Georges Starobinski 2015*

Enfant, il fut alto solo au Tölzer Knabenchor, mais il se produit maintenant en soliste dans les salles les plus prestigieuses : le baryton allemand **Christian Immler** chante et enregistre depuis de nombreuses années au plus haut niveau ! Après ses études auprès de Rudolf Piernay, il remporte en 2001 le Concours International Nadia et Lili Boulanger à Paris, donnant ainsi une impulsion décisive à sa carrière. Interprète reconnu de Haendel, Haydn, Mozart et Mahler, il place la musique de Bach au cœur de sa carrière ; il a chanté avec Marc Minkowski, Nikolaus Harnoncourt, Ivor Bolton, Philippe Herreweghe, Daniel Harding, Andrew Parrott, Michel Corboz, Masaaki Suzuki, Ottavio Dantone, Giovanni Antonini, William Christie, Harry Christophers, Frieder Bernius, Leonardo García Alarcón et Raphaël Pichon. Il a également développé une importante carrière opératique : Opéra-Comique à Paris, Grand Théâtre de Genève, Boston Early Music Festival et New Israeli Opera. Récitaliste, Christian Immler s'est imposé comme un des plus éminents chanteurs de Lieder de sa génération, reconnu en particulier pour l'intérêt qu'il porte aux « Compositeurs émigrés » du 20^{ème} siècle. Il ainsi a chanté dans les salles les plus importantes : Wigmore Hall et Royal Festival Hall à Londres, Frick Collection à New York, Mozarteum de Salzbourg et Tonhalle de Zurich, avec les pianistes Helmut Deutsch, Gérard Wyss et Danny Driver. Ses enregistrements ont été récompensés par le Diapason d'Or, le Dia-

pason Découverte, le Diamant d'Opéra et l'Enregistrement de l'Année (France-Musique). Christian Immler est professeur de chant à l'HEMU de Lausanne/Fribourg.

Pour plus d'informations, veuillez consulter www.christianimmler.com

Georges Starobinski dirige depuis 2013 la Hochschule für Musik – FHNW de la Musik-Akademie de Bâle. Formé à Genève et Munich comme pianiste, musicologue et chef d'orchestre, il s'est tôt consacré à l'accompagnement du lied et de la mélodie. Après avoir été actif dans les classes de Brigitte Fassbaender, Helmut Deutsch et Eva Krasznai Gombos, il a été durant trois ans chef de chant au Théâtre de Bâle. Par la suite, il a mené son activité d'interprète à côté d'une carrière universitaire de musicologue. Il a été successivement, assistant à l'Université de Genève, puis professeur à l'Université de Lausanne, enseignant à ce titre également à l'Ecole polytechnique fédérale de Lausanne (EPFL) ainsi qu'à la Haute Ecole de musique de Lausanne (HEMU). Au cours de ses nombreuses années d'activité, il a travaillé avec des interprètes de différentes générations tels que Brigitte Fournier, Irène Friedli, Stephan Genz, Philippe Huttenlocher, Shigeo Ishino, Angela Kerrison, Urszula Kryger, Stephan MacLeod, Sophie Marilley, Kammersänger Thomas Moser, Marcus Niedermeyer, Rudolf Rosen, Carine Séchaye, Mona Somm, Bénédicte Tauran, le Zürcher Vokalquartett et les Basler Madrigalisten.

Robert Schumann

Liederkreis, Op. 24

1 Morgens steh' ich auf und frage

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

In der Nacht mit meinem Kummer
lieg' ich schlaflos, lieg' ich wach;
träumend, wie im halben Schummer,
träumend wandle ich bei Tag.

2 Es treibt mich hin, es treibt mich her

Es treibt mich hin, es treibt mich her!
Noch wenige Stunden, dann soll ich sie schauen,
sie selber, die schönste der schönen Jungfrauen; –
du armes Herz, was pochst du schwer!
Die Stunden sind aber ein faules Volk!
Schleppen sich behaglich träge,
schleichen gähnd ihre Wege; –
tummle dich, du faules Volk!
Tobende Eile mich treibend erfaßt!
Aber wohl niemals liebten die Horen;
heimlich im grausamen Bunde verschworen,
spotten sie tückisch der Liebenden Hast.

3 Ich wandelte unter den Bäumen

Ich wandelte unter den Bäumen
mit meinem Gram allein;
da kam das alte Träumen
und schlich mir ins Herz hinein.

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

Every morning I rise, asking

Every morning I rise, asking:
Will my loved one come today?
Evenings I sink down and sigh:
She is still away.

Through the night oppressed with sorrow
I lie sleepless, wide awake;
Dreaming, as if half-way sleeping,
Dreaming wander I by day.

I'm pulled this way, and pulled that way

I'm pulled this way, and pulled that way!
In just a few hours, I'll see her again.
Herself, the fairest of all the fair maidens; –
Poor heart, how hard is your throbbing!
But the hours they are an idle lot!
Lazily dragging their feet along,
Yawning as they crawl their way; –
Hurry up, you idle lot!
A raging ardour pulls me ahead!
But surely no hour has ever loved;
Secretly joined in an evil alliance
They sneer with malice at the lover's haste.

As I walked under the trees

As I walked under the trees,
Alone but for my grief,
Those old fantasies returned,
And sneaked into my heart.

Who taught you this little word,
You birds up there in the sky?
O hush! If my heart should hear it,
It would make it hurt once more.

„Es kam ein Jungfräulein gegangen,
die sang es immerfort,
da haben wir Vöglein gefangen
das hübsche, gold'ne Wort.“

Das sollt ihr mir nicht erzählen,
Ihr Vöglein wunderschlau;
ihr wollt meinen Kummer mir stehlen,
ich aber niemandem trau'.

[4] Lieb' Liebchen

Lieb' Liebchen, leg's Händchen auf's Herze mein,
ach hörst du, wie's pochet im Kämmerlein?
Da hauset ein Zimmermann schlimm und arg,
der zimmert mir einen Totensarg.

Es hämmert und klopft bei Tag und bei Nacht;
es hat mich schon längst um den Schlaf gebracht.
Ach spudet euch, Meister Zimmermann,
damit ich balde schlafen kann.

[5] Schöne Wiege meiner Leiden

Schöne Wiege meiner Leiden,
schönes Grabmal meiner Ruh',
schöne Stadt, wir müssen scheiden, –
Lebe wohl! Ruf' ich dir zu.

Lebe wohl, du heil'ge Schwelle,
wo da wandelt Liebchen traut;
lebe wohl, du heil'ge Stelle,
wo ich sie zuerst geschaut!

Lebe wohl, lebe wohl!
Hätt' ich dich doch nie geseh'n,
schöne Herzenskönigin!
Nimmer wär' es dann geschehen,
daß ich jetzt so elend bin.

Nie wollt' ich dein Herze rühren,
Liebe hab' ich nie erlreht;
nur ein stilles Leben führen
wollt' ich, wo dein Odem weht.

'A fair young maiden came passing,
She sang it again and again,
That is when we birds caught it,
That pretty, golden word.'

Better you had not told me,
You birds, so wondrously wise:
You wanted to rob me of my grief,
But I have faith in no one.

Sweet love

Sweet love, put your hand over my heart;
Can you hear how it throbs in my chest?
A carpenter dwells there, a wicked one,
And he's hewing me a coffin.

He hammers and bangs by day and by night,
My sleep he has long since destroyed.
Oh, master carpenter, do hurry up,
So that I soon may sleep.

Beautiful cradle of my sorrow

Beautiful cradle of my sorrow,
Beautiful tomb for my peace,
Beautiful town, we have to part,
Fare thee well, I call to you!

Fare thee well, O blessed threshold,
Where my loved one treads!
Fare thee well, O blessed spot,
Where she first caught my eye!

Fare thee well, fare thee well!
If only I had never seen you,
Lovely queen of my heart!
It would never have come to this,
That I should be so sad.

I never tried to touch your heart,
For love I never begged;
Only to live a life in peace,
Somewhere close to you.

Doch du drängst mich selbst von hinnen,
bitt' re Worte spricht dein Mund;
Wahnsinn wühlt in meinen Sinnen,
und mein Herz ist krank und wund.

Und die Glieder matt und träge
schlepp' ich fort am Wanderstab,
bis mein müdes Haupt ich lege
ferne in ein kühles Grab.

[6] Warte, warte, wilder Schiffmann

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

Blutquell, rinn' aus meinen Augen,
Blutquell, brich aus meinem Leib,
daß ich mit dem heißen Blute
meine Schmerzen niederschreib'.

Ei, mein Lieb, warum just heute
schaudert dich, mein Blut zu sehn?
Sahst mich bleich und herzeblutend
lange Jahre vor dir stehn!

Kennst du noch das alte Liedchen
von der Schlang' im Paradies,
die durch schlimme Apfelgabe
unser'n Ahn' ins Elend stieß.

Alles Unheil brachten Äpfel!
Eva bracht' damit den Tod,
Eris brachte Trojas Flammen,
du bracht'st beides, Flamm' und Tod.

[7] Berg' und Burgen schau'n herunter

Berg' und Burgen schau'n herunter
in den spiegelhellen Rhein,
und mein Schiffchen segelt munter,
rings umglänzt von Sonnenschein.

But you are turning me away,
With harsh words from your lips,
Madness rages through my senses,
And my heart is weak and sore.

And my limbs, wan and heavy,
I must drag along my way,
Till I lay down my weary head
Far off in a chilly tomb.

Wait, please wait, wild boatman

Wait, please wait, wild boatman,
I'll follow you soon to the port;
From two maidens I'm departing,
From Europe and from her.

Blood, stream from my eyes,
Blood, gush from my body,
So that I, with my hot blood,
May record my pains and woe.

Ah, my love, why do you shudder
Today as you see my blood?
You have seen me pale, heart bleeding,
Stand before you many a year!

Do you remember the old story
Of the snake in Paradise,
Who by the evil gift of an apple
Caused our parents endless woe?

Apples brought all evils on us!
Eve with one brought us death,
Eris brought the flames to Troy,
Flames and death – you brought them both.

Peaks and fortresses look down

Peaks and fortresses look down
Into the mirror-clear Rhine
And my bark glides cheerfully
Garlanded by rays of sun.

Ruhig seh' ich zu dem Spiele
gold'ner Wellen, kraus bewegt;
still erwachen die Gefühle,
die ich tief im Busen hegt'.

Freundlich grüssend und verheißend
lockt hinab des Stromes Pracht;
doch ich kenn' ihn, oben gleißend,
birgt sein Inn'res Tod und Nacht.

Oben Lust, im Busen Tücken,
Strom, du bist der Liebsten Bild!
Die kann auch so freundlich nicken,
lächelt auch so fromm und mild.

[8] Anfangs wollt' ich fast verzagen

Anfangs wollt' ich fast verzagen,
und ich glaubt', ich trüg' es nie;
und ich hab' es doch getragen –
aber fragt mich nur nicht: wie?

[9] Mit Myrten und Rosen

Mit Myrten und Rosen, lieblich und hold,
mit duft'gen Zypressen und Flittergold,
möcht' ich zieren dieß Buch wie 'nen Totenschrein,
Und sargen meine Lieder hinein.

O könnt' ich die Liebe sargen hinzu!
Auf dem Grabe der Liebe wächst Blümlein der Ruh',
da blüht es hervor, da pflückt man es ab, –
doch mir blüht's nur, wenn ich selber im Grab.

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

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

At peace I watch the play
Of lapping golden waves;
Gently emotions awaken
That I nursed deep in my breast.

Welcoming and benign
The beautiful stream tempts me;
Yet I know it: surface gleaming,
But below is death and night.

Delight above, in the bosom malice;
River, image of my loved one!
She can nod as gracefully,
Smiles with equal meekness mild.

At first I was about to despair

At first I was about to despair,
Thinking I could never bear it;
Yet I've borne it even so –
But do not ask me: how?

With myrtle and roses

With myrtle and roses, sweet and fair,
Scented cypress and leaf of gold
I'd like to adorn this book like a coffin
And entomb my songs inside it.

Oh, if I could bury love as well!
On the grave of love grows the flower of peace,
There it blooms, there it is plucked –
But for me it blooms only when I'm in my grave.

Here, then, are the songs that once as wild
As a stream of lava flowing from Etna,
Rushed forth from the gravest mood
Filling the air with glowing sparks!

Now they lie, silent and corpse-like,
Staring bleakly and pale like the mist,
But the glow of old will again revive them
When once the spirit of love floats above.

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

Dann löst sich des Liedes Zauberbann,
die blaßen Buchstaben schau'n dich an,
sie schauen dir flehend ins schöne Aug',
und flüstern mit Wehmut und Liebeshauch.

And in my heart a thought rings clear:
Some day the spirit of love will thaw them;
This book will someday reach your hand,
My sweet love in a far-off land.

The magic spell on the songs then lifts,
The faint letters will gaze upon you,
Gaze beseechingly at your fair eyes,
And whisper with sadness and hinted love.

Robert Franz

‘Verfehlte Liebe’

[10] Im wunderschönen Monat Mai

Im wunderschönen Monat Mai,
Als alle Knospen sprangen,
Da ist in meinem Herzen
Die Liebe aufgegangen.

Im wunderschönen Monat Mai,
Als alle Vögel sangen,
Da hab ich ihr gestanden
Mein Sehnen und Verlangen.

It was in the fair month of May

It was in the fair month of May,
When all the buds were springing,
That deep within my heart
Love began to bloom.

It was in the fair month of May,
When all the birds were singing,
That I to her confessed
My longing and my hopes.

[11] Mädchen mit dem roten Mündchen

Mädchen mit dem roten Mündchen,
Mit den Äuglein süß und klar,
Du mein liebes, süßes Mädchen,
Deiner denk' ich immerdar.

Lang' ist heut' der Winterabend,
Und ich möchte bei dir sein,
Bei dir sitzen, mit dir schwatzen,
Im vertrauten Kämmerlein.

Maiden with the rosy mouth

Maiden with the rosy mouth,
With eyes so sweet and bright,
O my darling little maiden,
I think of you both day and night.

Long is now the winter evening,
How I wish to be with you,
Sit next to you, chat with you
In that familiar little room.

An die Lippen wollt' ich pressen
Deine kleine weiße Hand,
Und mit Tränen sie benetzen,
Deine kleine, weiße Hand.

12 Die blauen Frühlingsaugen

Die blauen Frühlingsaugen
Schau'n aus dem Gras hervor;
Das sind die lieben Veilchen,
Die ich mir zum Strauß erkor.

Ich pflücke sie und denke,
Und die Gedanken all,
Die mir im Herzen seufzen,
Singt laut die Nachtigall.

Ja, was ich denke, singt sie
Und schmettert, daß es schallt;
Mein zärtliches Geheimnis
Weiß schon der ganze Wald.

13 Im Rhein, im heiligen Strome

Im Rhein, im heiligen [Liszt: schönen] Strome,
Da spiegelt sich in den Well'n,
Mit seinem großen Dome,
Das große, heilige Köln.

Im Dom da steht ein Bildnis,
Auf goldenem Grunde [Liszt: Leder] gemalt;
In meines Lebens Wildnis
Hat's freundlich hineingestrahlt.

Es schweben Blumen und Englein
Um uns're liebe Frau;
Die Augen, die Lippen, die Wänglein,
Die gleichen der Liebsten genau.

14 Ich will meine Seele tauchen

Ich will meine Seele tauchen
In den Kelch der Lilie hinein;
Die Lilie soll klingend hauchen
Ein Lied von der Liebsten mein.

To my lips I wish to press
Your dainty, pearl-white hand,
With my falling tears caress
Your dainty, pearl-white hand.

The clear-blue eyes of spring

The clear-blue eyes of spring
Gaze upwards out of the grass;
They are the darling violets,
That I chose for my garland.

I pluck them, deep in thought,
And all these thoughts of mine,
Sighing softly in my heart,
The nightingale sings out loud.

Yes, all my thoughts she sings
So loudly that it rings;
My most tender secret
Is now known throughout the woods.

The Rhine, the holy river

The Rhine, the holy [Liszt: fair] river,
Reflects in its waves,
With its great cathedral,
The great and holy Cologne.

In the cathedral an image hangs,
Painted on a golden background [Liszt: on gold leather];
In the turmoils of my life
It has shone kindly down on me.

Floating flowers and cherubs
Surround Our dear Lady.
Her eyes, her lips, her cheeks
Are just like those of my love.

I will immerse my soul

I will immerse my soul
In the chalice of the lily;
The lily shall exhale
A song about the one I love.

Das Lied soll schauern und beben
Wie der Kuß von ihrem Mund,
Den sie mir einst gegeben
In wunderbar süßer Stund.

[15] Wenn ich auf dem Lager liege

Wenn ich auf dem Lager liege
In Nacht und Dunkel gehüllt,
So schwebt mir vor ein süßes,
Anmutig liebes Bild!

Wenn mir der stille Schlummer
Geschlossen die Augen kaum,
So schleicht das Bild sich leise
Hinein in meinen Traum.

Doch mit dem Traum des Morgens
Zerrinnt es nimmermehr;
Dann trag' ich es im Herzen
Den ganzen Tag umher.

[16] Das ist ein Brausen und Heulen

Das ist ein Brausen und Heulen,
Herbstnacht und Regen und Wind;
Wo mag wohl jetzo weilen
Mein armes, banges Kind?

Ich seh sie am Fenster lehnen
Im einsamen Kämmerlein;
Das Auge gefüllt mit Tränen,
Starrt sie in die Nacht hinein.

[17] Allnächtlich im Traume

Allnächtlich im Traume seh' ich dich,
Und sehe dich freundlich grüßen,
Und laut aufweinend stürz' ich mich
Zu deinen süßen Füßen.

The song shall quiver and palpitate
Like that kiss of her mouth
That she gave me once
In a wonderfully sweet moment.

As I lie on my bed

As I lie on my bed
Wrapped in night and darkness
Floating before my eyes a sweet,
And charming image appears.

When peaceful sleep has barely
Caused my eyes to close,
That image secretly steals
Its way into my dream.

But in the morning it does not
Fade away with the dream;
And I carry it in my heart
All day along my way.

There is a roaring

There is a roaring and howling,
An autumn night with rain and wind.
Where can she now be staying,
My poor and fearful child?

I see her stand by the window
In her lonely little room;
Her eyes brimming with tears,
She stares into the night.

Each night I see you in my dreams

Each night I see you in my dreams
And I see you greet me, kindly,
And breaking into tears, I throw
Myself at your sweet feet.

Du siehst mich an wehmütiglich,
Und schüttelst das blonde Köpfchen;
Aus deinen Augen schleichen sich
Die Perlentränentröpfchen.

Du sagest mir heimlich ein leises Wort,
Und gibst mir den Strauß von Zypressen,
Ich wache auf, und der Strauß ist fort,
Und das Wort hab ich vergessen.

18 Kommt feins Liebchen heut’?

See track 1

19 Wandl’ ich in dem Wald des Abends

Wandl’ ich in dem Wald des Abends,
In dem träumerischen Wald,
Immer wandelt mir zur Seite
Deine zärtliche Gestalt.

Ist es nicht dein weißer Schleier?
Nicht dein sanftes Angesicht?
Oder ist es nur der Mondschein,
Der durch Tannendunkel bricht?

Sind es meine eig’nen Tränen
Die ich leise rinnen hör’?
Oder gehst du, Liebste, wirklich
Weinend neben mir einher?

20 Verfehlte Liebe

Zuweilen dünkt es mich, als trübe
Geheime Sehnsucht deinen Blick –
Ich kenn’ es wohl, dein Mißgeschick:
Verfehltes Leben, verfehlte Liebe!

Du nickst so traurig! Wiedergeben
Kann ich dir nicht die Jugendzeit –
Unheilbar ist dein Herzeleid:
Verfehlte Liebe, verfehltes Leben!

You gaze at me with sadness
And shake your golden locks;
From your eyes steal forth
Small drops of pearly tears.

You whisper a secret word to me,
And give me a twig of a cypress;
I wake up, and the twig is gone,
And the word I have forgotten.

Will my loved one come today?

If I wander in the evening wood

If I wander in the evening wood,
In the dream-like wood,
Always at my side there is
Your slender, graceful figure.

Is it not your white veil?
Not your gentle face?
Or is it just the moonlight,
Breaking through the dark firs.

Are these my own tears
That I hear so softly trickle?
Or, my darling, do you really
Walk in tears here next to me?

A fruitless love

At times I have a feeling that
A secret longing shades your gaze –
I know it well, your sad misfortune:
A fruitless life, a fruitless love!

You nod so sadly! Give you back
Your youthful days I cannot –
Your wounded heart cannot be healed:
A fruitless love, a fruitless life!

[21] Am leuchtenden Sommermorgen

Am leuchtenden Sommermorgen
Geh' ich im Garten herum.
Es flüstern und sprechen die Blumen,
Ich aber, ich wandle stumm.

Es flüstern und sprechen die Blumen,
Und schau'n mitleidig mich an:
Sei unsrer Schwester nicht böse,
Du trauriger, blasser Mann!

[22] Ich hab' im Traum geweinet

Ich hab' im Traum geweinet,
Mir träumte, du lägest im Grab.
Ich wachte auf, und die Träne
Floß noch von der Wange herab.

Ich hab' im Traum geweinet,
Mir träumt', du verliebest mich.
Ich wachte auf, und ich weinte
Noch lange bitterlich.

Ich hab' im Traum geweinet,
Mir träumte, du wärest mir noch gut.
Ich wachte auf, und noch immer
Strömt meiner Tränenflut.

[23] Lieb' Liebchen, leg's Händchen

See track 4

[24] Aus meinen großen Schmerzen

Aus meinen großen Schmerzen
Mach' ich die kleinen Lieder;
Die heben ihr klingend Gefieder
Und flattern nach ihrem Herzen.

Sie fanden den Weg zur Trauten,
Doch kommen sie wieder und klagen,
Und klagen, und wollen nicht sagen,
Was sie im Herzen schauen.

On a bright summer morning

On a bright summer morning
I wander about in the garden.
The flowers whisper and talk,
But I, however, walk silently.

The flowers whisper and talk
And look at me with pity:
Do not be angry with our sister,
You sorrowful, ashen man!

I wept in my dream

I wept in my dream,
I dreamed you lay in your grave.
I woke up, and my tears
Were still flowing down my cheeks.

I wept in my dream,
I dreamed that you had left me.
I woke up, and I cried
Bitterly for the longest time.

I wept in my dream,
I dreamed you were still kind to me.
I woke up, and even now
My flood of tears keeps streaming.

Sweet love, put your hand

Out of my great pain

Out of my great pain
I fashion small songs;
They raise their wings of music
And fly off to her heart.

They found their way to my loved one,
But return to me and lament,
And lament, but will not reveal
What they could see in her heart.

‘Mit schwarzen Segeln’

25 Mit schwarzen Segeln

Mit schwarzen Segeln segelt mein Schiff
wohl über das wilde Meer;
du weißt, wie sehr ich traurig bin,
und kränkst mich doch so schwer.

Dein Herz ist treulos wie der Wind
und flattert hin und her;
mit schwarzen Segeln segelt mein Schiff
wohl über das wilde Meer.

26 Meerfahrt

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

Die Geisterinsel, die schöne,
Lag dämm'rig im Mondenglanz;
Dort klangen liebe Töne,
Dort wogte der Nebeltanz.

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

27 Auf dem Meere

Aus den Himmelsaugen droben
Fallen zitternd goldne Funken
Durch die Nacht, und meine Seele
Dehnt sich liebeweit und weiter.

O ihr Himmelsaugen droben!
Weint euch aus in meine Seele,
Daß von lichten Sternentränen
Überfließet meine Seele.

With sails all black

With sails all black my ship sails on
Steadily over the raging sea
You know how truly sad I am,
And still you hurt me grievously.

Your heart is faithless as the wind,
Flitting here and there;
With sails all black my ship sails on
Steadily over the raging sea

Sea voyage

My dear one, together we sat
Snug in a little light boat.
The night was calm, and we glided
On a wide expanse of water.

The spectre island, so beautiful,
Was hazy in the moonlight;
There sweet music sounded,
There dancing mists billowed.

The sweet music grew sweeter,
The dance surged back and forth;
We glided past it, however,
Forlorn on the wide sea.

At sea

From the eyes of heaven above
Flickering golden sparks are falling
Through the night, and my soul
Expands to love's spread and beyond.

O you heaven's eyes above!
Cry yourselves out into my soul,
So that bright tears of stars
Fill to the brim my soul.

[28] Auf dem Meere

Es träumte mir von einer weiten Heide,
Weit überdeckt von stillem, weißem Schnee,
Und unterm weißen Schnee lag ich begraben
Und schlief den einsam kalten Todesschlaf.

Doch droben aus dem dunkeln Himmel schauen
Herunter auf mein Grab die Sternenaugen,
Die süßen Augen! und sie glänzten sieghaft
Und ruhig heiter, aber voller Liebe.

[29] Auf dem Meere

An die bretterne Schiffswand

Wo mein träumendes Haupt liegt,
Branden die Wellen, die wilden Wellen;
Sie rauschen und murmeln
Mir heimlich ins Ohr:
„Betörter Geselle!
Dein Arm ist kurz, und der Himmel so weit
Und die Sterne da droben sind festgeschmiedet
Mit goldenen Nägeln –
Vergebliches Sehnen, vergebliches Seufzen,
Das beste wäre, du schliefest ein.“

[30] Auf dem Meere

An die blaue Himmelsdecke

Wo die schönen Sterne blinken,
Möcht' ich pressen meine Lippen,
Pressen wild und stürmisch weinen.

Jene Sterne sind die Augen
Meiner Liebsten, tausendfältig
Schimmern sie und grüßen freundlich
Aus der blauen Himmelsdecke.

At sea

I dreamed of a wide-stretched heath,
All covered with silent and white snow.
And beneath that white snow I lay buried,
Sleeping the lonesome and cold sleep of death.

But out of the dark heaven above,
The eyes of the stars gazed down on my grave.
Those dear eyes! They shone victoriously,
And blithely calm, yet full of love.

At sea

Against the planks of the ship's hull,

On which my dreaming head rests,
The violent waves are breaking;
They rumble and murmur
Secretly in my ear:
'Besotted young lad,
Your arm is short, the sky far above
And the stars are firmly secured there
With golden nails –
Futile longing, futile sighing!
You might as well go to sleep.'

At sea

On the deep-blue vault of heaven,

Where the fair stars sparkle,
I would like to press my lips,
Press them hard and fiercely weep.

All those stars are the eyes
Of my dear one, thousandfold
They glitter a friendly greeting
From the deep-blue vault of heaven.

Nach der blauen Himmelsdecke,
Nach den Augen der Geliebten,
Heb' ich andachtsvoll die Arme,
Und ich bitte und ich flehe:

Holde Augen, Gnadenlichter,
O beseligt meine Seele,
Laßt mich sterben und erwerben
Euch und euren ganzen Himmel!

31 Auf dem Meere

Eingewiegt von Meereswellen

Und von träumenden Gedanken,
Lieg' ich still in der Kajüte,
In dem dunkeln Winkelbette.

Durch die offne Luke schau' ich
Droben hoch die hellen Sterne,
Die geliebten, süßen Augen
Meiner süßen Vielgeliebten.

Die geliebten, süßen Augen
Wachen über meinem Haupte,
Und sie blinken und sie winken
Aus der blauen Himmelsdecke.

Nach der blauen Himmelsdecke
Schau' ich selig lange Stunden,
Bis ein weißer Nebelschleier
Mir verhüllt die lieben Augen.

32 Das Meer erstrahlt im Sonnenschein

Das Meer erstrahlt im Sonnenschein,
Als ob es golden wär.
Ihr Brüder, wenn ich sterbe,
Versenkt mich in das Meer!

Hab immer das Meer so lieb gehabt,
Es hat mit sanfter Flut
So oft mein Herz gekühlt;
Wir waren einander gut.

Towards the deep-blue vault of heaven,
Towards the eyes of my beloved,
In devotion I lift my arms,
And I supplicate, I beg:

Charitable eyes, lights of mercy,
Elate, please, my soul,
Let me die, let me attain you,
You and all your spacious heavens.

At sea

Cradled by ocean waves,

And by dreamy musings,
I lie quietly in the cabin,
In the shadows of my berth.

Through the open porthole,
High above I see bright stars;
The beloved, gentle eyes,
Of my gentle loved one.

The beloved, gentle eyes
Keep their vigil above my head,
And they sparkle and they beckon
From the deep-blue vault of heaven.

At the deep-blue vault of heaven,
I gaze blissfully long hours,
Till a white veil of mist
Hides from me the beloved eyes.

The sea blazes in the sunshine

The sea blazes in the sunshine,
As if it were of gold.
My brothers, when I die
Lower me into the sea!

Always have I loved the sea,
So often its balmy currents
Have cooled down my heart:
We were the best of friends.

Franz Liszt

Five Songs

[33] Im Rhein, im schönen Strome

See track 13

The Rhine, the fair river

[34] Morgens steh' ich auf und frage

See track 1

Every morning I rise, asking

[35] Anfangs wollt' ich fast verzagen

See track 8

At first I was about to despair

[36] Ein Fichtenbaum steht einsam

Ein Fichtenbaum steht einsam
Im Norden auf kahler Höh';
Ihn schläfert; mit weißer Decke
Umhüllen ihn Eis und Schnee.

Er träumt von einer Palme,
Die fern im Morgenland,
Einsam und schweigend trauert
Auf brennender Felsenwand.

A pine-tree stands lonely

A pine-tree stands lonely
In the north, on a barren height;
He dozes off; with a white shroud
Ice and snow enfolds him.

He's dreaming of a palm-tree
In a far-off Eastern land,
Alone and silently mourning
On a burning bank of sand.

[37] Die Loreley

Ich weiß nicht, was soll es bedeuten
Daß ich so traurig bin;
Ein Märchen aus alten Zeiten
Das kommt mir nicht aus dem Sinn.

Die Luft ist kühl und es dunkelt,
Und ruhig fließt der Rhein;
Der Gipfel des Berges funkelt
Im Abendsonnenschein.

Die schönste Jungfrau sitzet
Dort oben wunderbar,
Ihr goldnes Geschmeide blitzet
Sie kämmt ihr goldenes Haar.

The Loreley

I know not what may be the reason
Why I am so sad at heart;
A story of bygone ages
Will not leave my mind alone.

The air is cool, day is waning,
And peaceful flows the Rhine,
The peaks of the mountains are golden
In the glow of the evening sun.

The loveliest maiden is seated
High up there, wonderful,
Her golden jewels are shining,
She combs her golden hair;

Sie kämmt es mit goldenem Kamme
Und singt ein Lied dabei;
Das hat eine wundersame
Gewaltige Melodei.

Den Schiffer im kleinen Schiffe
ergreift es mit wildem Weh,
Er schaut nicht die Felsenriffe,
Er schaut nur hinauf in die Höh.

Ich glaube, die Wellen verschlingen
Am Ende Schiffer und Kahn;
Und das hat mit ihrem Singen
Die Loreley getan.

She combs with a comb that is golden,
And sings a song all the while;
That song has a most wondrous
All-powerful melody.

The boatman in his small skiff,
Is seized with a savage despair,
He does not look for rocky reefs,
He only looks up at the heights.

I believe the waters will swallow
Boatman and skiff in the end;
And all this, with her singing,
Was done by Loreley.

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

Supported by:



INSTRUMENTARIUM

Steinway D Grand Piano

RECORDING DATA

- Recording: September 2014 at the Musik-Akademie Basel, Switzerland
Producer and sound engineer: Jens Braun (Take5 Music Production)
Piano technicians: Eberhard Ensslin, Hans Saaner
- Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit / 96 kHz
- Post-production: Editing and mixing: Marion Schwebel
- Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Georges Starobinski 2015
Translations: Andrew Barnett (English); Horst A. Scholz (German)
Front cover: Joseph Mallord William Turner (1775–1851): *Ehrenbreitstein*, 1841; watercolour on paper (detail)
Back cover photo of Christian Immler: © Marco Borggreve
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +08 (Int.+46 8) 54 41 02 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2143 © & © 2015, BIS Records AB, Åkersberga.



CHRISTIAN IMMLER

BIS-2143