



BERLINER PHILHARMONIKER
NIKOLAUS HARNONCOURT
FRANZ SCHUBERT

BERLINER PHILHARMONIKER
NIKOLAUS HARNONCOURT
FRANZ SCHUBERT



Nikolaus Harnoncourt im Foyer der Philharmonie
Nikolaus Harnoncourt in the foyer of the Philharmonie

Inhalt · Content

Vorwort · <i>Foreword</i>	4
Franz Schubert [1797–1828]	
Volume 1–4 Symphonien Nr. 1–8 · <i>Symphonies Nos. 1–8</i>	6
Volume 5 Messe Nr. 5 in As-Dur · <i>Mass No. 5 in A flat major</i>	16
Volume 6 Messe Nr. 6 in Es-Dur · <i>Mass No. 6 in E flat major</i>	20
Volume 7 Alfonso und Estrella	22
Instrumentierung · <i>Orchestration</i>	32
»Wer das Kunstwerk erlebt hat, ist nachher nicht mehr derselbe ...«	
Nikolaus Harnoncourt und Franz Schubert	34
“Anyone who has experienced this masterpiece is no longer the same...”	
Nikolaus Harnoncourt and Franz Schubert	46
Detektiv und Pionier	
Nikolaus Harnoncourt auf der Suche nach der wahren Absicht des Komponisten	58
Detective and Pioneer	
Nikolaus Harnoncourt in search of the composer's true intentions	64
Messtext · <i>Mass text</i>	71
Libretto »Alfonso und Estrella«	77
Berliner Philharmoniker: Mitglieder · <i>Members</i>	102

Vorwort: Gedanken zum Schubert-Zyklus mit Nikolaus Harnoncourt

von Rudolf Watzel

Man kann Nikolaus Harnoncourt für vieles dankbar sein: für sein Buch *Musik als Klangrede*, für die Entdeckung der Opern Monteverdis, für seinen scharfen Blick auf Originalpartituren und manches mehr. Als Berliner Philharmoniker sind wir ihm vor allem dankbar dafür, dass er die Einladung angenommen hat, bei uns zu dirigieren.

Aber was heißt schon dirigieren; das Dirigentische stand und steht bei ihm ja nie im Fokus. Er hat mit dem Orchester gearbeitet, die Proben glichen immer auch Seminaren über Dynamik, Phrasierung, Klang und Tempo. Es war für mich sehr spannend mitzuerleben, wie sich sein ungeheures Wissen in die letztlich banalen Parameter des »schneller«, »langsamer«, »lauter«, »leiser« überträgt. Unvergesslich auch sein Satz nach einer Generalprobe, wir sollten doch bitte schön alles vergessen, was wir gemeinsam erarbeitet hatten, um im Konzert wieder neu anzufangen.

Der weit gefasste Begriff der »historischen Aufführungspraxis« war im Orchester anfangs nicht unumstritten. Es gab in den Proben durchaus Reibungsflächen und Skepsis. Nikolaus Harnoncourt kannte allerdings bestens die Wesensart von Orchestermusikern, schließlich war er selbst einer gewesen. Und so blieben unsere Auseinandersetzungen immer kollegial.

Wir haben zusammen viele Programme zur Aufführung gebracht, und etliches ist auch auf CD erschienen: die Brahms-Symphonien, Webers *Freischütz*, Musik von Johann Strauss und manch anderes. Jetzt erscheint der Zyklus der Schubert-Symphonien, zusammen mit den späten Messen und der Oper *Alfonso und Estrella*.

Ich habe es immer bedauert, dass die Berliner Philharmoniker in der Vergangenheit nur so wenig Schubert gespielt haben – meist nur die *Unvollendete* und die große C-Dur-Symphonie. Umso glücklicher bin ich, dass Nikolaus Harnoncourt all diese Schubert-Werke mit uns aufgeführt hat und dass diese Interpretationen nun auf Tonträger erscheinen.

Von den Proben ist mir vor allem in Erinnerung, wie wir im Kyrie der Messen an den drei Bitten an den Herrn und an Christus gearbeitet haben. Nicht das übliche »Erbarme dich« wollten wir hier formulieren, sondern eine Anrufung an den Gottvater, sich für uns einzusetzen, gefolgt von einer sanften Bitte um Hilfe an den Sohn. In der verfahrenen Situation unserer heutigen Welt scheint es mir dringend geboten, Schuberts Kyrie wie ein Mantra zu wiederholen.

Rudolf Watzel war von 1968 bis 2009 Bassist, ab 1989 Solo-Bassist und von 1990 bis 2000 Orchestervorstand der Berliner Philharmoniker.

Foreword: Thoughts on the Schubert cycle with Nikolaus Harnoncourt

by Rudolf Watzel

We can be thankful to Nikolaus Harnoncourt for many things: for his book Baroque Music Today: Music as Speech, for the discovery of the operas of Monteverdi, for his keen eye on original scores and much more. As the Berliner Philharmoniker, we are especially grateful to him for accepting our invitation to conduct us.

But what does conducting mean when the business of conducting was and indeed never has been his focus. He did work with the orchestra, but the rehearsals were more akin to seminars on dynamics, phrasing, tone and tempo. I found it absolutely fascinating to witness how he conveyed his immense knowledge in the ultimately banal parameters of "faster, slower, louder, quieter". One sentence after a final rehearsal was unforgettable: that we should please forget everything we had worked on together in order to start afresh in the concert.

The broad concept of "historical performance practice" was initially controversial in the orchestra. It was a real source of friction and scepticism in rehearsals. However, Nikolaus Harnoncourt knew very well the nature of orchestral musicians, after all, he had been one himself. As a result, our discussions were always collegial.

We have performed many programmes together, some of which have also been released on CD: Brahms's symphonies, Weber's Der Freischütz, music by Johann Strauss and many others. Now the cycle of Schubert's symphonies is released, together with the late masses and the opera Alfonso und Estrella.

I have always regretted that the Berliner Philharmoniker played so little Schubert in the past – usually only the "Unfinished" and the great C major Symphony – so I am all the happier that Nikolaus Harnoncourt has performed all these Schubert works with us and that recordings of these performances have now been released.

What I remember in particular about the rehearsals is how we worked on the three pleas to the Lord and Christ in the Kyrie of the mass. We did not want to formulate the usual "Erbarne dich", but an appeal to God the Father to stand up for us, followed by a gentle plea for help to the Son. Given the troubled state of the world today, it seems strongly advisable to me to repeat Schubert's Kyrie like a mantra.

Rudolf Watzel played double bass with the Berliner Philharmoniker from 1969 to 2009, he was principal bass from 1989 and orchestra chairman from 1990 to 2000.

Die Symphonien · *The Symphonies*

»Was mich an Schuberts frühen Symphonien besonders ergreift, ist, dass sie von Anfang an eine unverwechselbare, nur Schubert eigene, wienerische Sprache sprechen.«

Nikolaus Harnoncourt

“What strikes me about Schubert’s early symphonies is that from the outset, they speak a distinctive Viennese language, unique to Schubert.”

Volume 1 [79:23]

Symphonie Nr. 1 D-Dur D 82 24:32

Symphony No. 1 in D major, D 82

- | | | |
|---|--------------------------------|-------|
| 1 | 1. Adagio – Allegro vivace | 09:28 |
| 2 | 2. Andante | 05:18 |
| 3 | 3. Menuetto: Allegretto – Trio | 03:54 |
| 4 | 4. Allegro vivace | 05:52 |

Year of composition: 1813

First known performance: 5 February 1881 at the Crystal Palace London

Conductor: August Manns

The symphony had probably already been performed in 1813, the year it was composed, by the orchestra of the Stadtkonvikt in Vienna where Schubert was a student at that time.

First performance by the Berliner Philharmoniker undocumented.

Mit seiner **Ersten Symphonie** gelang es Schubert, »in einem einzigen, alle Kräfte sammelnden, energischen Ansturm die symphonische Form zu erobern« (Walther Vetter). Dabei orientierte sich der damals 16-jährige Schüler des Stadtkonvikts natürlich an den Gattungsmodellen – nicht zufällig klingt im Kopfsatz-Hauptthema das Finale aus Beethovens *Eroica* an. Allerdings zeigt sich bereits hier eine spontane Experimentierlust, durch die sich sämtliche Schubert-Symphonien auszeichnen; dass etwa die Reprise des ersten Satzes nicht mit der Wiederholung des Hauptthemas, sondern mit der langsamen Einleitung beginnt, war damals unerhört. Im Andante traf Schubert auf Anhub jenen romanzenhaften Ton, der für seine Musik so typisch werden sollte. Dem eleganten Menuett folgt ein beschwingtes Finale, das mit einem Rückgriff auf bekannte Themen für zyklische Abrundung sorgt.

*In his **First Symphony** Schubert succeeded in "conquering the symphonic form in a single vigorous onslaught, summoning up all his strength" (Walther Vetter). The then sixteen-year-old student at the Stadtkonvikt [boarding school] was naturally influenced by models of the genre – it is no accident that the finale of Beethoven's "Eroica" is suggested in the principal theme of the first movement. The spontaneous eagerness to experiment that characterizes all the Schubert symphonies is already apparent here, however; the fact that the first-movement recapitulation does not begin with the repetition of the principal theme but with the slow introduction was unprecedented at that time. In the Andante Schubert immediately strikes the romance-like tone which was to be so typical of his music. The elegant minuet is followed by a vivacious finale that brings the work full circle by harking back to familiar themes.*

Volume 1

Symphonie Nr. 3 D-Dur D 200 24:55
Symphony No. 3 in D major, D 200

- | | | |
|---|---------------------------------------|-------|
| 1 | 1. Adagio maestoso – Allegro con brio | 10:09 |
| 2 | 2. Allegretto | 04:19 |
| 3 | 3. Menuetto: Vivace – Trio | 03:46 |
| 4 | 4. Presto vivace | 06:41 |

Year of composition: 1815

First known performance: 2 December 1860 at the Redouten-Saal
in Vienna (final movement)

Conductor: Johann Herbeck

First known performance of the complete symphony: 19 February 1881
at the Crystal Palace London

Conductor: August Manns

First performance by the Berliner Philharmoniker undocumented.

Genau zwei Monate nach Vollendung seiner Zweiten begann Schubert seine **Dritte Symphonie** zu skizzieren – ein Werk, das möglicherweise schon von jenem Liebhaberorchester aufgeführt wurde, das seit 1815 im Haus des Burgtheater-Geigers Otto Hartwig beim »Schottenhof« probte. Im Kopfsatz wird die langsame Einleitung in die Sonatensatzform des Allegro-Hauptteils integriert: als Überleitung vom ersten zum zweiten Thema sowie als Abschluss des gesamten Satzes. Nach einem duftigen Allegretto voller Staccati und Punktierungen folgt ein Menuett, in dem die Taktschwerpunkte durch metrische Verzerrungen des Orchestertutti aus dem Gleichgewicht geraten (weshalb die Streicher scherzhaft-korrigierend eingreifen). Das rasante Presto ist vielleicht das spritzigste Finale aller Schubert-Symphonien: ein Satz, der im Buffo-Ton à la Rossini für einen brillanten Ausklang sorgt. Schuberts Reaktion auf den Rossini-Vergleich: »Ich kann's aber viel besser!«

*Exactly two months after completing his Second Symphony Schubert began making sketches for his **Third Symphony** – a work which may have been performed by the amateur orchestra that had rehearsed at the home of the Burg Theatre violinist Otto Hartwig at the Schottenhof since 1815. In the first movement the slow introduction is integrated into the sonata form of the Allegro main section, as the transition from the first to the second theme and as the close of the entire movement. After a delicate Allegretto full of staccatos and dotted rhythms, a minuet follows in which the strong beats are thrown off balance by metrical distortions in the orchestral tutti, while the strings playfully intervene to rectify the situation. The breakneck Presto is perhaps the most spritely finale in all of Schubert's symphonies, bringing the work to a brilliant conclusion in a buffo tone à la Rossini. Schubert's reaction to the comparison with Rossini: "But I can do it much better!"*

Volume 1

Symphonie Nr. 7 h-Moll D 759 »Unvollendete« 29:58
Symphony No. 7 in B minor, D 759 "Unfinished"

- | | | |
|---|---------------------|-------|
| 1 | 1. Allegro moderato | 17:13 |
| 2 | 2. Andante con moto | 12:45 |

Year of composition: 1822

This uncompleted work consists of the first two movements and a fragment of the third.

First performance: 17 December 1865 at the Musikvereinssaal in Vienna

Conductor: Johann Herbeck

First performance by the Berliner Philharmoniker undocumented.

Hatte Schubert zwischen 1813 und 1818 sechs Symphonien geschaffen, folgte in den Jahren danach eine kritische Zeit der symphonischen Abbrüche. In den ersten beiden Sätzen der **Unvollendeten** gelang es dem Komponisten schließlich, ein zentrales kompositorisches Problem der Zeit – die Gestaltung des auf symphonische Expansion angelegten Sonatensatzes mit einer in sich geschlossenen, liedhaften Thematik – in origineller Weise zu lösen: Ohne langsame Einleitung angelegt, wird mit dem leisen Klingen der tiefen Kontrabässe das Prinzip des langsamen Einleitens beibehalten, bevor ein instrumentales Vorspiel zum Einsatz einer Singstimme zu erklingen scheint, dem sich dann eine lyrische Melodielinie anschließt. Dieser Beginn ist in den eigentlichen Sonatensatz vollständig integriert: ein revolutionäres Modell, das Brahms in seiner Zweiten Symphonie aufgriff.

Although Schubert composed six symphonies between 1813 and 1818, a critical period followed during the subsequent years in which he abandoned work on other symphonic projects. In the first two movements of the "Unfinished" the composer finally found an ingenious solution to a central compositional problem of that time – the structuring of a sonata form intended for symphonic expansion with a coherent songlike theme. Although conceived without a slow introduction, this principle is adhered to with the soft playing of the low double basses. An instrumental prelude to the entrance of a solo voice is heard, which is then followed by a lyrical melodic line. This opening is fully integrated into the actual sonata form: a revolutionary model, which Brahms adopted in his Second Symphony.

Volume 2 [68:33]

Symphonie Nr. 2 B-Dur D 125 35:25

Symphony No. 2 in B flat major, D 125

- | | | |
|---|------------------------------------|-------|
| 1 | 1. Largo – Allegro vivace | 14:42 |
| 2 | 2. Andante | 08:31 |
| 3 | 3. Menuetto: Allegro vivace – Trio | 03:46 |
| 4 | 4. Presto vivace | 08:26 |

Year of composition: 1814/15

First known performance: the Andante was first performed on

2 December 1860 at a concert at the Vienna Musikverein

First known performance of the complete symphony: 20 October 1877

at the Crystal Palace in London

Conductor: August Manns

First performance by the Berliner Philharmoniker undocumented.

Ogleich Schuberts **Zweite Symphonie** nur ein Jahr nach seiner Ersten entstanden ist, sind beide Werke sehr unterschiedlich. Bereits die fanfarenartige Einleitung des Kopfsatzes setzt neue Maßstäbe, da hier die formelhaft-gravitätische Einleitungsgeste einer individuell durchgestalteten Musik gewichen ist. Der Allegro-Hauptteil wird von einer Perpetuum-mobile-artigen, in sich kreisenden Musik geprägt, das an das Kopfsatz-Hauptthema von Beethovens Erster Symphonie denken lässt. Das ebenmäßige Andante breitet einen an Subtilität kaum zu übertreffenden lyrisch-romanzenhaften Instrumentalgesang aus, während im darauf folgenden Menuett die Betonungen des Dreivierteltakts durch metrische Überlagerungen ausgehebelt werden: Die Musik scheint zu schweben. Ein vor Musizierfreude übersprudelndes Finale sorgt schließlich mit viel Esprit für einen ausgelassenen Abschluss.

*Although Schubert's **Second Symphony** was composed only one year after his First, the two works are extremely different. The fanfare-like opening of the first movement already sets new standards, since the formulaic solemn introductory gesture gives way to music worked out individually to the last detail. The Allegro main section is dominated by intricate perpetuum mobile-like music reminiscent of the main theme of the opening movement of Beethoven's First Symphony. The harmonious Andante presents a lyrical, romance-like instrumental song of unsurpassed subtlety, while the accentuated 3/4 metre in the following Menuetto is weakened by metric overlapping: the music seems to be suspended in mid-air. A finale bubbling with enthusiasm provides an exuberant, vivacious close.*

Volume 2

Symphonie Nr. 4 c-Moll D 417 »Tragische« 33:08
Symphony No. 4 in C minor, D 417 "Tragic"

- | | | |
|---|------------------------------------|-------|
| 5 | 1. Adagio molto – Allegro vivace | 10:07 |
| 6 | 2. Andante | 08:28 |
| 7 | 3. Menuetto: Allegro vivace – Trio | 03:52 |
| 8 | 4. Allegro | 10:41 |

Year of composition: 1816

First known performance: 19 November 1849 at the

Buchhändlerbörse Leipzig

Conductor: August Ferdinand Riccius

First performance by the Berliner Philharmoniker undocumented.

Immer wieder wurde Schuberts **Vierte Symphonie** als eine bewusste Auseinandersetzung mit Beethovens Fünfter beschrieben. Und tatsächlich bedient sich diese »Tragische Symphonie in C minor« mit typischen Lamento-Figuren einer Vielzahl von musikalischen Wendungen, die von jeher zu den traditionellen Charakteristika von Tonart und Titel gehören. Allerdings behandelt Schubert das »Tragische« hier noch ganz im Sinne Haydns oder Mozarts als ein Mittel, um satzinterne Spannungen aufzubauen und wieder zu lösen – etwa im Kopfsatz, in dem das auf die langsame Einleitung folgende Allegro wie ein Aufatmen wirkt. Den Mittelsätzen, von denen der dritte durch sein raffiniertes Spiel mit Takt, Metrik, Phrasierung und Harmonik vom Typus traditioneller Menuette abweicht, folgt ein spannungsvolles Finale, dessen Coda in majestätischem Tonfall ausklingt.

*Schubert's **Fourth Symphony** is often described as a conscious confrontation with Beethoven's Fifth. This "Tragic Symphony in C minor" with typical lamento figures does, in fact, make use of a great many musical idioms that have always been traditional characteristics of the key and the title. In this work, however, Schubert still treats the "tragic" element in the spirit of Haydn and Mozart, as a means of heightening tension within the movement and relaxing it again – in the first movement, for example, in which the Allegro following the slow introduction seems like a sigh of relief. The middle movements – of which the third deviates from the traditional minuet by ingeniously playing with the beat, metre, phrasing and harmony – are followed by an exciting finale whose coda ends on a majestic note.*

Volume 3 [66:24]

Symphonie Nr. 5 B-Dur D 485 30:44

Symphony No. 5 in B flat major, D 485

- | | | |
|---|-----------------------------------|-------|
| 1 | 1. Allegro | 07:56 |
| 2 | 2. Andante con moto | 09:33 |
| 3 | 3. Menuetto: Allegro molto – Trio | 06:51 |
| 4 | 4. Allegro vivace | 06:25 |

Year of composition: 1816

First performance: given privately in the autumn of 1816 in

Vienna in the house of the violinist Otto Hartwig

First known public performance: 17 October 1841 at the Theater in der
Josefstadt in Vienna

Conductor: Michael Leiternmayer

First performance by the Berliner Philharmoniker undocumented.

Eine »liebliche Symphonie in B-Dur« nannte Leopold von Sonnleithner **Schuberts Fünfte**. Im Gegensatz zum verbreiteten »großen« Symphoniegedanken schuf Schubert mit ihr ein »kleines« Werk, in dem nicht die motivisch-thematische Arbeit im Vordergrund steht, sondern eine spontan-assoziative Entfaltung melodischer Prozesse. Statt einer langsamen Einleitung erklingt zu Beginn eine Musik von subtiler Leichtigkeit und graziöser Balance, die in traditioneller Sonatenform ausgebreitet wird. Nach dem lyrischen Andante con moto bildet das nach Moll gerückte und rhythmisch geschärfte Menuett einen deutlichen Kontrast. Ein schlichtes Finale, das auf jeden »heroischen« Tonfall verzichtet, sorgt für einen angemessenen Ausklang. Schuberts Fünfte wurde (wie auch die Sechste) nachweislich unter der Leitung Otto Hartwigs vom Liebhaberorchester im »Schottenhof« aufgeführt.

*Leopold von Sonnleithner called **Schubert's Fifth** a "charming symphony in B flat major". In contrast to the popular notion of the "grand" symphony, Schubert's Fifth is a "small" composition in which motivic and thematic work is not the focus but rather a spontaneous, associative development of melodic processes. Instead of a slow introduction, it opens with music of subtle lightness and graceful balance which is expanded into traditional sonata form. After the lyrical Andante con moto the Menuetto, shifted to minor and rhythmically refined, forms a clear contrast. An unpretentious finale, which dispenses with a "heroic" tone, provides a fitting conclusion. It has been documented that Schubert's Fifth, like the Sixth, was performed by the amateur orchestra at the Schottenhof, conducted by Otto Hartwig.*

Volume 3

Symphonie Nr. 6 C-Dur D 589

35:39

Symphony No. 6 in C major, D 589

5	1. Adagio – Allegro	10:45
6	2. Andante	06:29
7	3. Scherzo: Presto – Trio: Più lento	07:06
8	4. Allegro moderato	11:19

Year of composition: 1817/18

First known performance: 14 December 1828 at the
Redoutensaal in Vienna

Conductor: Johann Baptist Schmiedel

First performance by the Berliner Philharmoniker undocumented.

Mit der **Sechsten Symphonie** schuf Schubert ein klingendes Gegenstück zu seiner Fünften: Bereits der Kopfsatz beginnt mit einer langsamen Einleitung, die mit ihren charakteristischen Motiven eher ein Bühnenwerk als eine Symphonie zu eröffnen scheint. Der Allegro-Hauptsatz verbreitet weiterhin heitere Singspielidylle, die in einem überraschenden Verwirrspiel zwischen Solo und Tutti in immer entferntere harmonische Bereiche führt. Heiter und bühnenhaft geht es auch in dem romanzenhaften Andante zu, ebenso wie im Presto-Scherzo, dessen »falscher« (weil dominantisch endender) Hauptthemennachsatz vom lärmenden Orchestertutti »korrigiert« wird. Im Finale schlägt dann endgültig die Stunde der italienischen Opera buffa: mit einem potpourrihaften Sonatensatz voller rotierender Sechzehntelläufe, Staccato-Tupfer und punktierter Terzenketten.

*Schubert's **Sixth Symphony** is a resounding contrast to his Fifth. The first movement begins with a slow introduction whose characteristic motifs sound more like the overture to a play than the opening of a symphony. The Allegro first movement evokes a high-spirited Singspiel idyll, leading to increasingly distant harmonic realms with unexpected confusion between solo and tutti. The romance-like Andante is also light-hearted and theatrical, as is the Presto Scherzo, where the "false" – because it ends on the dominant – secondary phrase of the first theme is "corrected" by the boisterous orchestral tutti. In the finale the hour has finally come for the Italian opera buffa, with a potpourri-like movement full of swirling semiquaver runs, staccato dabs and chains of dotted thirds.*

»Für mich ist Schuberts Sechste Symphonie primär eine bittere Rossini-Parodie, die sogar zum Lachen reizt. Die radikalste Reaktion auf die Rossini-Hysterie, die Wien ihren Klassikern entfremdete.«

NIKOLAUS HARNONCOURT

“For me Schubert’s Sixth Symphony is primarily a bitter parody of Rossini which even makes one laugh. The most radical reaction to the Rossini mania that alienated Vienna from its Classical composers.”

Volume 4 [59:00]

Symphonie Nr. 8 C-Dur D 944 »Große« 59:00
Symphony No. 8 in C major, D 944 "Great"

- | | | |
|---|------------------------------------|-------|
| 1 | 1. Andante – Allegro ma non troppo | 16:28 |
| 2 | 2. Andante con moto | 15:16 |
| 3 | 3. Scherzo: Allegro vivace – Trio | 15:21 |
| 4 | 4. Finale: Allegro vivace | 11:55 |

Year of composition: 1825/26

First performance: 21 March 1839 at the Gewandhaus Leipzig

Conductor: Felix Mendelssohn Bartholdy

First performance by the Berliner Philharmoniker: 5 March 1883

Conductor: Ernst Rudorff

Zu Beginn der Großen **C-Dur-Symphonie**, mit der Schubert die Epoche der romantischen Symphonik nach Beethoven einleitete, gibt der Unisono-Einsatz der Hörner den romantischen Tonfall des gesamten Werks vor – nicht zufällig hat Schumann in seiner Ersten Symphonie diese Einleitungsfanfare aufgegriffen. Im langsamen zweiten Satz treffen dann lyrische und dramatische Extreme aufeinander, etwa wenn im Anschluss an den in der Reprise frühzeitig erreichten Höhepunkt nach einem Moment spannungsvoller Stille eine Musik beispielloser Serenität erklingt. Nach einem bewegten Scherzo, das Schubert deutlicher als Beethoven jemals zuvor als Sonatensatz gestaltete, folgt ein Finale, das bei aller thematischer Konzentration in pulsierender Spiellaune endet. Lange blieb das Werk unbekannt; die posthume Uraufführung fand erst 1839 unter Felix Mendelssohn Bartholdys Leitung in Leipzig statt.

At the beginning of the "Great" C major Symphony, with which Schubert ushered in the age of the Romantic symphony after Beethoven, the unison entrance of the horns sets the romantic tone of the entire work – it is no coincidence that Schumann took up this introductory fanfare in his First Symphony. In the slow second movement lyrical and dramatic extremes confront each other, for example, when, following the climax, which is reached early in the recapitulation, music of incredible serenity is heard after a moment of tense silence. An animated Scherzo, which Schubert structured in sonata form more clearly than Beethoven had ever done, is followed by a finale that, despite its thematic concentration, ends with pulsating enthusiasm. The work remained unknown for many years; the posthumous premiere did not take place until 1839, when Felix Mendelssohn conducted it in Leipzig.

Die späten Messen · *The late Masses*



Aufführung der Messe Nr. 5
Performance of the Mass No. 5

Volume 5

Messe Nr. 5 As-Dur D 678 50:16
Mass No. 5 in A flat major, D 678

für Soli, Chor, Orchester und Orgel · *for soloists, choir, orchestra and organ*

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | 1. Kyrie: Andante con moto | 07:07 |
| 2 | 2. Gloria: Allegro maestoso e vivace – Andantino –
Allegro moderato | 16:19 |
| 3 | 3. Credo: Allegro maestoso e vivace – Grave – Tempo I | 12:10 |
| 4 | 4. Sanctus: Andante – Osanna: Allegro | 03:01 |
| 5 | 5. Benedictus: Andante con moto – Osanna: Allegro | 04:13 |
| 6 | 6. Agnus Dei: Adagio – Dona nobis pacem: Allegretto | 07:27 |

Year of composition: 1819 – 1822; Schubert created a second version of the work with extensive revisions, probably towards the end of 1825.

First performance: possibly towards the end of 1822 at the Alt-Lerchenfelder Kirche in Vienna

First performance by the Berliner Philharmoniker undocumented.

Luba Orgonášová Sopran · *Soprano*
Birgit Remmert Alt · *Contralto*
Kurt Streit Tenor
Christian Gerhaer Bass

Rundfunkchor Berlin
Uwe Gronostay Einstudierung · *Chorus master*

»Wer die **As-Dur-Messe** nicht kennt«, schrieb Hermann Kretzschmar, »kennt die volle Bedeutung Schuberts [...] nicht«. Schubert selbst hatte das Stück in einem Anfang 1828 verfassten Brief an den Schott-Verlag zu jenen gezählt, in denen sich sein »Streben nach dem Höchsten in der Kunst« offenbare. Zweifellos handelt es sich bei der Messe D 678 um ein exponiertes Werk, wofür schon die lange Entstehungsgeschichte und die spätere Revision sprechen: Nachdem Kyrie, Gloria und Credo ab November 1819 relativ zügig skizziert waren, folgte der Schlusssatz erst mehr als drei Jahre später. Schubert verzichtete hier auf eine vordergründig affirmative Vertonung des Messtextes, weshalb das dahinströmende Kyrie auch in das milde Licht demutsvoller Hingabe getaucht ist. Das Gloria breitet dann einen symphonische Züge annehmenden Hymnus aus, der anschließend in eine dynamisch und agogisch zurückgenommene Passage mündet. Verhalten und nachdenklich präsentieren sich auch Credo und Sanctus, wobei in Letzterem das Durchschreiten des Quintenzirkels den gesamten in das Gotteslob einstimmenden Kreis der Schöpfung symbolisiert. Im ekstatischen Hosanna scheint die Musik in irdische Dimensionen zurückzukehren, wobei die im antifonalen Wechsel von Chor und Solisten vorgetragene Fürbitte des Agnus Dei für einen emphatischen Ausklang sorgt.

*“Anyone who does not know the **Mass in A flat major**,” Hermann Kretzschmar wrote, “has no knowledge of the full significance of Schubert.” In a letter to the Schott publishing house in early 1828 Schubert himself numbered the work among those in which his “striving towards the highest in art” was revealed. The Mass D 678 is unquestionably a substantial work which justifies the long period of composition and later revision. Although the Kyrie, Gloria and Credo were drafted in relatively quick succession beginning in November 1819, the last movement did not follow until more than three years later. Schubert avoided a superficially affirmative setting of the Mass text, thus the flowing Kyrie is bathed in the mild light of humble devotion. The Gloria presents a hymn that takes on symphonic characteristics, finally ending in a dynamically and rhythmically restrained passage. The Credo and Sanctus are also reserved and reflective; the ascending circle of fifths in the latter symbolizes the entire circle of creation joining with one voice in praise of God. In the ecstatic Hosanna the music returns to earthly proportions, and the intercession of the Agnus Dei, sung in antiphonal alternation between choir and soloists, provides an emphatic conclusion.*

Volume 6

Messe Nr. 6 Es-Dur D 950 52:01

Mass No. 6 in E flat major, D 950

für Soli, Chor und Orchester · *for soloists, choir and orchestra*

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | 1. Kyrie: Andante con moto, quasi Allegretto | 05:39 |
| 2 | 2. Gloria: Allegro moderato e maestoso | 12:40 |
| 3 | 3. Credo: Moderato | 15:07 |
| 4 | 4. Sanctus: Adagio | 03:06 |
| 5 | 5. Benedictus: Andante | 05:51 |
| 6 | 6. Agnus Dei: Andante con moto | 09:38 |

Year of composition: 1828

First performance: 4 October 1829 at the Dreifaltigkeitskirche im Alsergrund in Vienna

Conductor: Ferdinand Schubert, the composer's brother

First performance by the Berliner Philharmoniker undocumented.

Dorothea Röschmann Sopran · *Soprano*

Bernarda Fink Alt · *Contralto*

Jonas Kaufmann Tenor

Christian Elsner Tenor

Christian Gerhaher Bass

Rundfunkchor Berlin

Uwe Gronostay Einstudierung · *Chorus master*

Mit der **Es-Dur-Messe** schuf Franz Schubert seine bedeutendste Vertonung des Messordinariums; bereits der Rezensent der Uraufführung schrieb in der *Wiener allgemeinen Theaterzeitung* vom 22. Oktober 1829 begeistert: »In diesem großen Musikstücke herrscht ein ganz eigener Charakter, den schon das Kyrie bezeugt. In der Tonart Es wird es harmonisch vom Violoncello und Kontrabasse eröffnet, ergreift gleichsam gewaltig den Zuhörer, und führt ihn zum Gebethe ein. Dann beginnen ganz leise die Singstimmen, die sich nach und nach mit der übrigen Instrumentalmusik in herrlichen Uebergängen und Modulationen vereinen, und so crescendo bis zur höchsten Kraft.« Die das Gloria abschließende Fuge basiert auf einem Thema aus Bachs *Wohltemperiertem Klavier* (genauer auf dem der E-Dur-Fuge aus dem zweiten Band). Während bei der Eröffnung des Credo die Chorstimmen dem prachtvollen Klang des von Posaunen dominierten Orchesters gegenübergestellt werden, verströmten im Sanctus eine Kette von Mollakkorden den Charakter von majestätischer Ehrfurcht. Nach dem melodiose Solo- und Chorabschnitte rondoähnlich aneinanderreihenden Benedictus lässt Schubert das Agnus Dei mit einer Fuge über das düstere Thema der cis-Moll-Fuge aus dem ersten Band des *Wohltemperierten Klaviers* beginnen, bevor das Werk mit dem *Dona nobis pacem* sein hoffnungsvolles Ende findet.

The Mass in E flat major was Franz Schubert's most important setting of the Mass Ordinary; a reviewer enthusiastically described the premiere in the Wiener allgemeine Theaterzeitung of 22 October 1829: "In this great musical work a unique character prevails, already revealed in the Kyrie. It opens harmoniously in the key of E flat with the cello and double bass, powerfully moves the listener and calls him to prayer. Then the voices begin softly, gradually joining the orchestra in splendid transitions and modulations, crescendoing to enormous power." The fugue which concludes the Gloria is based on a theme from Bach's Well-Tempered Clavier (more precisely, the E major fugue from the second book). In the opening of the Credo the choral parts are confronted with the magnificent sound of the orchestra, dominated by trombones, while in the Sanctus a series of minor chords create an atmosphere of majestic reverence. After the Benedictus, in which melodious solo and choral sections follow one another as in a rondo, Schubert begins the Agnus Dei with a fugue on the sombre subject of the C sharp minor fugue from the first book of the Well-Tempered Clavier. The work ends optimistically with the Dona nobis pacem.

Alfonso und Estrella

»Diese Oper hat etwas in ihrer Art Einmaliges: Dieses Nebeneinander von Realität und Irrealität, das kann man eigentlich gar nicht beschreiben, ohne selbst verzaubert zu werden.«

NIKOLAUS HARNONCOURT

“This opera has something unique about it: this juxtaposition of reality and unreality, you cannot describe it without becoming enchanted yourself.”

Romantische Oper in drei Akten · *Romantic opera in three acts*

Schubert glaubte, in der von seinem Freund Franz Schober vorgeschlagenen Geschichte um die beiden Königskinder **Alfonso und Estrella** das richtige Libretto gefunden zu haben. Im Herbst 1820 folgte er beim Komponieren gewissermaßen seitenweise dem entstehenden Text Schobers, der offenbar über ein gutes Gespür für Schuberts librettistische Anforderungen verfügte. Und so schuf Schubert hier ein wahrlich kunstvolles Werk, das neben Carl Maria von Webers *Euryanthe* und Louis Spohrs *Jessonda* (beide 1823 uraufgeführt) als erste durchkomponierte Oper der deutschen Romantik in die Musikgeschichte einging. Und was hier an Instrumentalkolorit zum Einsatz kommt, ist von einer kaum zu überbietenden Delikatesse, wobei vor allem der differenzierte Einsatz der Bläser im Umfeld der Liebenden zu einer Innigkeit des Ausdrucks führt, die heute gerade aufgrund ihres Abstands zum Opernstil der Zeit von besonderem Interesse ist. Auch bei der Sprachvertonung fand Schubert zu innovativen Lösungen – etwa zu Beginn des 2. Akts, wo das von Froila vorgetragene Lied des Wolkenmädchens mit Tempo-, Dynamik- und Tonartenwechseln auf kleinstem Raum im Stil einer Liedballade erklingt, der (ähnlich wie Sentas Ballade im *Fliegenden Holländer*) »einen hintergründigen Bezug von Opernrealität und Fiktion« widerspiegelt (Peter Gülke).

*Schubert believed he had found the right libretto in the story of the two royal children **Alfonso and Estrella** suggested by his friend Franz Schober. In autumn of 1820 he composed the opera page by page, so to speak, as the text was supplied by Schober, who obviously had a good feeling for Schubert's libretto standards. The result was a truly ingenious work which, along with Carl Maria von Weber's Euryanthe and Louis Spohr's Jessonda (both premiered in 1823), went down in music history as the first through-composed opera of German Romanticism. Instrumental colour is used with unsurpassed delicacy, and the discriminating use of the winds to accompany the lovers results in an intimate expressiveness that is particularly interesting today, since it differs from the operatic style of that time. Schubert also found innovative solutions for setting the text – for example, at the beginning of Act 2, in Froila's Song of the Cloud Maiden, set in the style of a ballad, with tempo, dynamic and key changes in quick succession. Like Senta's ballad in the Flying Dutchman, it reflects "the subtle relationship of operatic reality and fiction" (Peter Gülke).*

Anfang dieser Vorstellung halb 7 Uhr.

Hof-Theater.

Weimar, Sonnabend den 24. Juni 1854.

Bei festlich erleuchtetem Hause:

Zum Erstenmale:

Alfonso und Estrella.

Romantische Oper in drei Akten. Musik von Franz Schubert.

Mauregato, König von Leon,	Hr. Höfer.
Estrella, seine Tochter,	Hr. Wilde.
Adolfo, sein Gehört,	Hr. Wagerhofer.
Arrolla, entthronte Königin von Leon, in dem Gebrüde bei Owido lebend, unter dem Namen: Bernardo,	Hr. Wilde.
Alfonso, sein Sohn,	Hr. Eisebert.
Ein Anführer der königlichen Leibwache,	Hr. Kuhnmann.
Guilfo, ein Hirte,	Hr. Knopp.
Arbeiter, Anführer derselben.	
Landwirth. Jäger. Estrella's Frauen.	
Hirtin. Beschworne.	

Zeit: 700.

Die Handlung spielt theils in der Residenz Owido, theils in dem nahen Gekirgen.

Zu Anfang der Vorstellung:

Zeit = D u b e r t u r e .

Gecomponirt vom A. Rubinstein.

Nach dem Schluß der Oper:

Zeit = M a r s c h .

Nach dem Wiederhören des Gängerliedes auf der Wartburg von Wolfram von Eschenbach und Hymnen von Sierdingen, orchestirt von A. Stadt.

Größte Vorstellung im Gekirgen Abonnement.

Die Preise der Plätze sind bekannt.

Anfang halb 7 Uhr. Ende nach halb 10 Uhr.

Das Theater wird halb 6 Uhr geöffnet.

Die ersten Entrées sind erst halb 7 Uhr gültig.

Schluß der diesjährigen Theater = Saison.

Alfonso und Estrella D 732

Romantische Oper in drei Akten · *Romantic opera in three acts*

Libretto: Franz von Schober

MAUREGATO König von León · *King of León* [Bass]

ESTRELLA Mauregatos Tochter · *Mauregato's daughter* [Sopran · *Soprano*]

ADOLFO Feldherr im Dienst Mauregatos · *Mauregato's general* [Bass]

FROILA von Mauregato vertriebener König · *exiled King of León* [Bass]

ALFONSO dessen Sohn · *King Froila's son* [Tenor]

Jochen Schmeckenbecher

Dorothea Röschmann

Hanno Müller-Brachmann

Christian Gerhaher

Kurt Streit

Ein Mädchen · *a maiden* [Soprano]

Ein Jüngling · *a youth* [Tenor]

Anführer der Leibwache Mauregatos · *commander of Mauregato's guard* [Tenor]

Isabelle Voßkühler

René Voßkühler

Christoph Leonhardt

(*Members of the Rundfunkchor Berlin*)

Land- und Hofleute, Bedienstete, Soldaten, Jäger und Jägerinnen

Courtiers, peasants, servants, soldiers and hunters

Einstudierung · *Chorus Master*

Rundfunkchor Berlin

Uwe Gronostay

Die Handlung spielt in Oviedo, der Hauptstadt des Königreiches León,
und im nahe gelegenen Gebirge während des Mittelalters.

*The story is set in medieval Oviedo, the capital of the Kingdom of León,
and in the mountains nearby.*

Konzertante Aufführung · *concert performance*

Volume 7

Alfonso und Estrella

	Act one	61:01
1	Ouvertüre: Andante – Allegro	6:40
2	[Nr. 1] Introduktion: »Still noch decket uns die Nacht« [Chor]	2:10
3	[Nr. 2] Arie: »Sei mir begrüßt, o Sonne!« [Froila]	7:49
4	[Nr. 3] Chor und Ensemble: »Versammelt euch, Brüder« [Chor, ein Mädchen, ein Jüngling, Froila]	5:21
5	[Nr. 4] Duett: »Geschmückt von Glanz und Siegen« [Froila, Alfonso] –	3:18
6	[Nr. 5] Rezitativ und Arie: »Es ist dein streng' Gebot – Schon wenn es beginnt zu tagen« [Alfonso, Froila] –	5:54
7	[Nr. 6] Rezitativ und Duett: »Du rührst mich, Teurer, sehr – Schon schleichen meine Späher« [Froila, Alfonso]	4:23
8	[Nr. 7] Chor und Arie: »Zur Jagd, zur Jagd! – Es schmückt die weiten Säle« [Frauenchor, Estrella]	3:49
9	[Nr. 8] Rezitativ und Arie: »Verweile, o Prinzessin! – Doch im Getümmel der Schlacht« [Adolfo, Estrella] –	2:45
10	[Nr. 9] Duett: »Ja gib, vernimm mein Flehen, gib deine Liebe mir!« [Adolfo, Estrella]	4:33
11	[Nr. 10] Finale: »Glänzende Waffe den Krieger erfreut« [Chor, Adolfo, Mauregato, Estrella]	14:24
	Act two	76:24
12	[Nr. 11] Rezitativ und Arie: »O sing mir, Vater, noch einmal das schöne Lied vom Wolkenmädchen! – Der Jäger ruhig hingegossen« [Alfonso, Froila]	7:53
13	[Nr. 12] Rezitativ und Duett: »Wie rühret mich dein herrlicher Gesang – Von Fels und Wald umrungen« [Alfonso, Froila, Estrella]	4:44
14	[Nr. 13] Rezitativ und Arie: »Wer bist du, holdes Wesen – Wenn ich dich Holde sehe« [Alfonso, Estrella] –	3:11
15	[Nr. 14] Duett: »Aber, Freund, nun lass uns eilen« [Estrella, Alfonso] –	1:39
16	[Nr. 15] Arie: »Könnt' ich ewig hier verweilen« [Estrella] –	3:00

17	[Nr. 16]	Duett: »Lass dir als Erinn'rungszeichen« [Alfonso, Estrella]	2:15
18	[Nr. 17]	Chor und Ensemble: »Stille, Freunde, seht euch vor! – Ja, meine Rache will ich kühlen« [Männerchor, Adolfo]	5:14
19	[Nr. 18]	Chor und Arie: »Wo ist sie, was kommt ihr zu künden? – Nur bewundert von dem Neide« [Mauregato, Chor] –	4:58
20	[Nr. 19/20]	Duett und Chor: »O Vater! – Wie fass' ich nur das Glück?« [Estrella, Mauregato, Chor] –	4:11
21	[Nr. 21]	Arie: »Herrlich auf des Berges Höhen« [Estrella] –	2:48
22	[Nr. 22]	Finale: »O fliehe, großer König« [Anführer der Leibwache, Mauregato, Estrella, Chor]	4:48

Act three

23	[Nr. 23]	Introduktion: Allegro –	1:24
24	[Nr. 24]	Duett und Chor: »Hörst du rufen, hörst du lärmern?« [Ein Mädchen, ein Jüngling, Frauenchor] –	1:54
25	[Nr. 25]	Duett: »Du wirst mir nicht entinnen!« [Adolfo, Estrella] –	2:40
26	[Nr. 26]	Terzett und Chor: »Hülfe! Welche Stimme!« [Estrella, Alfonso, Adolfo, Männerchor] –	1:16
27	[Nr. 27]	Duett: »Doch nun werde deinem Retter deine Freude offenbar« [Alfonso, Estrella] –	3:05
28	[Nr. 28]	Rezitativ und Duett: »Ja ich, ich bin gerettet – Schön und herrlich seh' ich's tagen« [Estrella, Alfonso] –	3:13
29	[Nr. 29]	Duett mit Chor: »Wehe, meines Vaters Scharen« [Estrella, Alfonso, Männerchor] –	1:14
30	[Nr. 31]	Rezitativ: »Was geht hier vor« [Froila, Alfonso, Estrella] –	1:50
31	[Nr. 32]	Arie: »Wo find' ich nur den Ort?« [Mauregato] –	3:41
32	[Nr. 33]	Duett: »Kein Geist; ich bin am Leben« [Froila, Mauregato]	3:40
33	[Nr. 34]	Rezitativ, Terzett und Finale: »Empfange nun aus meiner Hand – Hab' ich dich, Vater, wieder! – Die Schwerter hoch geschwungen« [Froila, Mauregato, Estrella, Chor, Alfonso, Adolfo] –	8:03

Die Handlung

Alfonso und Estrella

Spanien, um 790 n. Chr.

Erster Akt

In einem Gebirgstal bei Oviedo wird in den frühen Morgenstunden ein Fest zu Ehren Froilas vorbereitet, dem Oberhaupt der Dorfbewohner. Keiner außer ihm weiß, dass er eigentlich der rechtmäßige König von León ist. Zwanzig Jahre zuvor wurde er von Mauregato vertrieben und fand Zuflucht in dem Tal. Um seinen Sohn Alfonso vor Mauregato zu schützen, hat er verfügt, dass dieser das Tal nicht verlassen darf. Auf dem Fest bitten die Dorfbewohner Froila, seinem Sohn für ein Jahr die Insignien der Herrschaft zu überlassen. Froila folgt diesem Wunsch, doch Alfonso kann sich nicht darüber freuen, solange ihn das Gesetz im Tal festhält. Als sein Vater ihm erklärt, dass ihn dies vor Mauregato schützen solle, ist Alfonso wild entschlossen, gegen den Tyrannen in den Kampf zu ziehen. Doch Froila hält ihn zurück: Noch sei die Zeit nicht reif. Die Kette Eurichs, eines Vorfahren, möge Alfonso als Pfand für das Wort des Vaters dienen.

Am Hofe Mauregatos wird eine Jagd vorbereitet. Anders als ihre Freundinnen mag sich Estrella, die Tochter des Herrschers, nicht darauf freuen. Sie ist nicht glücklich, missfällt ihr doch das Leben am Hof. Ihr Trübsinn verstärkt sich noch, als Adolfo,

der Feldherr ihres Vaters, aus einem Feldzug siegreich zurückkehrt und als Dank für seine Dienste von Mauregato die Hand seiner Tochter verlangt. Estrella weist ihn entschieden ab, und auch ihr Vater zögert, weil er seine einzige Tochter nicht gegen ihren Willen verheiraten will. Um Zeit zu gewinnen, stellt er Adolfo eine fast unlösbare Aufgabe: Nur wer ihm die seit zwanzig Jahren verschwundene Kette Eurichs bringt, darf seine Tochter heiraten.

Zweiter Akt

Im Gebirge um das Felsental begegnen sich die beiden unglücklichen Königskinder zum ersten Mal: Während Froila seinem Sohn das anrührende Lied vom schönen Wolkenmädchen vorsingt, taucht Estrella zwischen den Zweigen auf. Alfonso sieht in ihr die zuvor Besungene. Ohne ihre Herkunft zu kennen, entdecken beide sofort ihre Zuneigung füreinander, müssen sich aber schon bald wieder trennen, da Alfonso das Tal ja nicht verlassen darf, Estrella aber zurück zu ihrem Vater muss. Als Liebespfand überreicht Alfonso Estrella die Kette Eurichs.

In einem verlassenen Gehöft sammelt Adolfo Verschwörer um sich, um Mauregato zu stürzen. Gegenüber seinen Anhängern gibt er vor, Froila rächen zu wollen.

Den wahren Grund – Liebeskummer und gekränkte Eitelkeit – verschweigt er. Der Feldherr strebt nach der Krone Leóns und will Estrella notfalls mit Gewalt vor den Brautaltar ziehen.

Auf seinem Schloss wartet Mauregato sehnsüchtig auf die Heimkehr seiner Tochter. All seine Bemühungen, sie finden zu lassen, waren vergeblich. Als Estrella endlich erscheint, sieht er sofort die Kette Eurichs an ihrem Hals. Die Frage ihres Vaters, von wem denn die Kette sei, kann Estrella nicht vollständig beantworten: Den Namen des Jünglings kennt sie nicht. Doch verliebt beschreibt sie ihren Angebeteten. Unterdessen rückt Adolfo mit den Verschwörern an – ein erbitterter Kampf entbrennt.

Dritter Akt

Die Kämpfe reichen bis an die Grenze des Felsentals. Adolfo hat Estrella verschleppt und stellt sie vor die Wahl, ihn entweder zu heiraten oder aber zu sterben. Alfonso hört ihren verzweifelten Hilferuf, eilt herbei und kann sie aus der Gewalt des Entführers befreien. Seine Jäger nehmen Adolfo gefangen. Endlich mit Alfonso allein, deckt Estrella ihre Identität als Tochter Mauregatos auf. Aus Liebe zu ihr

zieht Alfonso in den Kampf gegen Adolfos Anhänger, um den Vater seiner Geliebten zu retten. Estrella findet indes Zuflucht bei Froila.

Auf der Flucht vor den Verschwörern trifft Mauregato zufällig auf Froila. Reumütig bittet er ihn um Vergebung. Versöhnt führt Froila seinen ehemaligen Kontrahenten zu seiner Tochter. Im Taumel der Wiedersehensfreude hören die drei die Signale des siegreichen Heeres: Unter dem Kommando von Alfonso wurden die Anhänger Adolfos geschlagen. Mauregato gibt den Thron an Froila zurück, der die Macht direkt an seinen Sohn weiterreicht. Weil Alfonso die Kette Eurichs wiedergebracht hat, bekommt er auch die Hand Estrellas. Und Adolfo wird vergeben: »Liebe hat den Friedensbogen über diese Welt gezogen«.

INA KLOCKE

Synopsis

Alfonso und Estrella

Spain, around AD 790

Act 1

Early in the morning in a mountain valley near Oviedo, a celebration is being prepared in honour of Froila, the leader of the villagers. He is the only one who knows that he is actually the rightful king of León. He was deposed by Mauregato twenty years earlier and found refuge in the valley. In order to protect his son Alfonso from Mauregato, he decreed that Alfonso was not to leave the valley. During the celebration the villagers ask Froila to entrust his son with the insignia of power for one year. Froila grants this wish, but Alfonso cannot be happy about it as long as the decree keeps him in the valley. When his father explains to him that the law is intended to protect him from Mauregato, Alfonso is fiercely determined to go into battle against the tyrant. Froila holds him back, however: the time is not yet ripe. He gives Alfonso the chain of Eurich, one of his ancestors, to pledge his word.

At Mauregato's court preparations are under way for a hunt. Unlike her friends, Mauregato's daughter Estrella is not looking forward to it. She is unhappy because she does not like life at the court. She becomes more dejected when Adolfo, her father's general, returns victorious from battle and, as a reward for his services, asks

Mauregato for Estrella's hand in marriage. Estrella emphatically rejects him, and her father hesitates because he does not want to marry off his only daughter against her will. In order to buy time, he sets Adolfo a virtually impossible task: only the man who brings him the chain of Eurich, which has been missing for twenty years, may marry his daughter.

Act 2

The two unhappy royal children meet for the first time in the mountains near the valley. Estrella appears as Froila sings the moving song of the beautiful Cloud Maiden for his son. Alfonso sees in her the maiden from his father's song. Without knowing each other's identity, they immediately feel drawn to each other but must soon part, since Alfonso cannot leave the valley and Estrella must return to her father. Alfonso gives Estrella Eurich's chain as a token of his love.

At an abandoned farmstead Adolfo gathers conspirators around him, in order to overthrow Mauregato. He tells his followers that he wants to avenge Froila but conceals the real reason – unrequited love and wounded vanity. The general wants the crown of León and will drag Estrella to the altar by force if necessary.

At the palace Mauregato anxiously awaits the return of his daughter. All of his efforts to find her were in vain. When Estrella finally appears, he immediately sees Eurich's chain around her neck and asks her who gave it to her. Estrella cannot answer her father's question; she does not know the young man's name but describes her lover with passion. Meanwhile, Adolfo and the conspirators approach – a fierce battle begins.

Act 3

The fighting reaches the edge of the valley. Adolfo has kidnapped Estrella and offers her the choice of either marrying him or dying. Alfonso hears her desperate cry for help, rushes to the scene and delivers her from the hands of her abductor. His hunters take Adolfo prisoner. Finally alone with Alfonso, Estrella reveals her identity as the daughter of Mauregato. Out of love for her Alfonso joins the battle against Adolfo's followers, in order to rescue the father of his beloved. In the meantime, Estrella finds refuge with Froila.

While fleeing the conspirators, Mauregato encounters Froila by chance. Full of remorse, he asks Froila for forgiveness. They are reconciled, and Froila leads his

former enemy to his daughter. Ecstatic with joy at being reunited, they hear the sound of the victorious army. Under Alfonso's command, Adolfo's followers have been defeated. Mauregato returns the throne to Froila, who immediately passes the power on to his son. Because Alfonso has returned the chain of Eurich, he wins Estrella's hand. Even Adolfo is forgiven: "Love has drawn the bow of peace over this world."

INA KLOCKE

TRANSLATION: PHYLLIS ANDERSON

Instrumentierung · *Orchestration*

SYMPHONIES NOS. 1–4, 6–8

2 FLÖTEN · *FLUTES* (1 IN NO. 1)

2 OBOEN · *OBOES*

2 KLARINETTEN · *CLARINETS*

2 FAGOTTE · *BASSOONS*

2 HÖRNER · *FRENCH HORNS* (4 IN NO. 4)

2 TROMPETEN · *TRUMPETS*

[3 POSAUNEN · *TROMBONES* IN NOS. 7 & 8]

PAUKEN · *TIMPANI*

STREICHER · *STRINGS*

SYMPHONY NO. 5

1 FLÖTE

2 OBOEN

2 FAGOTTE

2 HÖRNER

STREICHER

MASSES NOS. 5 & 6

[1 FLÖTE · *FLUTE* IN NO. 5]

2 OBOEN

2 KLARINETTEN

2 FAGOTTE

2 HÖRNER

2 TROMPETEN

3 POSAUNEN

PAUKEN

STREICHER

[ORGEL · *ORGAN* IN NO. 5]

ALFONSO UND ESTRELLA

PICCOLOFLÖTE

2 FLÖTEN

2 OBOEN

2 KLARINETTEN

2 FAGOTTE

4 HÖRNER

2 TROMPETEN

3 POSAUNEN

PAUKEN

SCHLAGZEUG

HARFE · *HARP*

STREICHER



»Für mich ist Schubert der Komponist, an dem mein Herz am meisten hängt. Wenn man über große Musik spricht, dann spricht man zunächst immer über Mozart und über Bach. Aber wenn es um die letzten Herztöne geht und um etwas spezifisch Wienerisches – wobei ich betonen muss, dass ich selbst ja kein Wiener bin! –, dann ist es sicherlich Schubert, der mir am nächsten steht. Diese Traurigkeit, diese Todesnähe, die ist bei Schubert ganz rein und wahrhaftig vorhanden. Ganz zu schweigen von der Melodik und der Harmonik, die bei Schubert einmalig sind. Es gibt vielleicht keinen anderen Komponisten, der eine so persönliche Sprache hat.«

NIKOLAUS HARNONCOURT (Neue Zürcher Zeitung, 1997)

»Wer das Kunstwerk erlebt hat, ist nachher nicht mehr derselbe ...«

Nikolaus Harnoncourt und Franz Schubert

Woher rührt sie, Nikolaus Harnoncourts besondere Affinität zu Schubert? Zunächst einmal ist sie Resultat jahrzehntelanger Arbeit, Frucht einer unermüdlichen Auseinandersetzung mit den Notentexten und den in ihnen verborgenen Botschaften. Mehrfach hat Harnoncourt seit den 1980er-Jahren Zyklen der Symphonien dirigiert; immer wieder hat er sich die beiden großen Messen vorgenommen. Und entschiedener als jeder andere Dirigent unserer Zeit setzt er sich für Schuberts nach wie vor kaum wahrgenommene Opern ein. Dabei ist er bekannt für seine strikte Ablehnung jeder Repertoirebildung: »Wann immer ich ein Stück studiert hatte, und es schloss sich eine Aufführungsserie mit einer Tournee an, habe ich es nach Möglichkeit jahrelang nicht mehr dirigiert«, sagt Harnoncourt beim Gespräch in seinem Haus in der Nähe des oberösterreichischen Attersees. »Wenn es dann das nächste Mal auf ein Programm kam, habe ich es ganz neu studiert, wie eine Uraufführung.«

Musik als »Sprache des Unsagbaren«

Der Komponist, dem mit Handwerk und gutem Geschmack allein – mit struktureller Klarheit und rhythmischer Energie etwa – noch weniger beizukommen ist

als anderen Meistern: Schubert profitiert ganz besonders von einer derart aufwändigen Herangehensweise. »Die Musik ist eine eigene Sprache. Und wenn es etwas gibt, was die Idee, dass die Musik selbst die Sprache des Unsagbaren ist, wirklich überdeutlich werden lässt, dann ist es die Musik Schuberts«, hat Harnoncourt einmal bekannt. Wer diese Sprache vernehmen möchte, braucht Zeit, Ruhe und Abgeschiedenheit – größtmöglichen Abstand zum Musikbetrieb. Wochenlang zieht sich Nikolaus Harnoncourt mit den Partituren und allen verfügbaren Quellen in seine Studierstube zurück. Die Details der Interpretation sollen neu befragt, alle Entscheidungen frisch entwickelt und überzeugend begründet sein. So bleibt die eigentliche Probenphase für die Feinheiten der Gestaltung reserviert, und zwar im intensiven verbalen Austausch mit den Musikern.

»Schubert hat mich immer begleitet, das war für mich die personifizierte Musik. Ich bin zu den anderen Großen wie Beethoven und Mozart viel später gekommen«, sagt der Dirigent. Die Vertrautheit mit dem einzigen in Wien geborenen und dort zutiefst verwurzelten unter den Meistern der klassisch-romantischen Ära wuchs schon in der Kindheit. Sie verdankt sich einer spezifischen historisch-kulturellen Konstellation: Harnoncourt kommt in Berlin zur Welt – sein Vater arbeitet als

Ingenieur am Bau des Spree-Havel-Kanals mit –, doch schon kurze Zeit später kehrt die Familie nach Graz zurück. In der Steiermark erlernt der Knabe eine Sprache, die derjenigen Schuberts eng verwandt ist. Auf dem Land hört er eine Volksmusik, die im musikalischen Idiom des Komponisten deutliche Spuren hinterlassen hat. Wichtiger noch: Nikolaus Harnoncourt wächst in einer Familie auf, in der die Hausmusik noch tägliche Praxis ist. Fast alle der sieben Geschwister spielen ein Instrument; nicht selten schreibt der Vater, ein versierter Pianist und talentierter Amateurkomponist, den Kindern kleine, ihrem jeweiligen technischen Niveau angemessene Übungsstücke. Traditionell nimmt Schubert, der Meister der intimen seelischen Mitteilung, bei diesem privaten Musizieren eine wichtige Rolle ein: »Sobald ich konnte, habe ich mit meinem Vater und meinem Bruder seine Kammermusik durchgenommen, mit 13 Jahren habe ich erstmals das *Forellenquintett* gespielt.« Eines der Lieblingsstücke des Knaben ist das späte Es-Dur-Klaviertrio, für Harnoncourt noch heute »mit das Größte, was je in der Kammermusik geschrieben wurde«.

Der verkannte Symphoniker

Wie das ganze 19. Jahrhundert hindurch ist die Rezeption Schuberts auch nach dem Zweiten Weltkrieg, als Nikolaus Harnoncourt in Wien studiert und bei den dortigen Symphonikern als Cellist seine Berufslaufbahn beginnt, noch im Wesentlichen auf die kleineren, gleichsam nicht-öffentlichen Formate beschränkt: auf die Lieder, die Klavierstücke und einige Kammermusikwerke. Der junge Alfred Brendel setzt sich bereits für den noch kaum geschätzten Sonatenkomponisten Schubert ein. Nur vereinzelt seien die frühen Symphonien damals gespielt worden, hat Harnoncourt später berichtet. Wiederholungen innerhalb der Sätze wurden meist gestrichen; besonders drastisch fielen die Kürzungen in der Großen C-Dur-Symphonie aus, die um rund eine Viertelstunde dezimiert wurde. Im Gegensatz zu Beethoven, Bruckner oder Brahms habe der Symphoniker Schubert seinerzeit keine echten Fürsprecher unter den großen Dirigenten gehabt, erinnert sich Harnoncourt. Und selbst jene, die häufiger die *Unvollendete* oder die C-Dur-Symphonie aufs Programm setzten, vermittelten dem ambitionierten jungen Cellisten nicht das Gefühl, »sie hätten eine persönliche Botschaft damit verbunden«.

»Im Vergleich zu Beethoven, dem Architekten, komponierte Schubert wie ein Schlafwandler.«

Alfred Brendel

Bekanntlich galt Schubert seinen Zeitgenossen beinahe ausschließlich als Liedkomponist. Die Symphonien wurden erst nach seinem Tod sukzessive entdeckt. Mendelssohn ist es, der 1839 im Leipziger Gewandhaus die Uraufführung der Großen C-Dur-Symphonie dirigiert. Die *Unvollendete* erklingt dagegen erst 1865 im Wiener Musikvereinssaal, und die Symphonien Nr. 1 und Nr. 3 müssen gar bis 1881 auf ihre Premieren in der Öffentlichkeit warten. Die Frage, ob Jugendwerke wie die frühen Symphonien Schuberts überhaupt veröffentlicht, ob sie aufgeführt werden sollten, die noch Johannes Brahms als Mitherausgeber der ersten Schubert-Gesamtausgabe zunächst negativ beantwortete, hat sich erst im späteren 20. Jahrhundert ganz erledigt. Nichts stand einem adäquaten Verständnis der groß dimensionierten Werke Schuberts lange so im Wege wie der fortwährende Vergleich mit Beethoven. Während dieser sein thematisches Material stringent verarbeite und dabei logische, erkennbar auf ein Ziel hin ausgerichtete Prozesse in Gang setze, seien Schuberts Formverläufe auf keine konkreten Fluchtpunkte ausgerichtet, so die landläufige Argumentation.

»Schubert hat Dialekt gesprochen!«

Tatsächlich bestimmen weniger lineare Entwicklungen, als vielmehr Verwandtschaftsverhältnisse zwischen Harmonien, Themen und Gestalten die schubertsche Dramaturgie. Wiederholungen in wechselnder Beleuchtung, parataktische Reihungen und assoziative Wendungen, auch schockartige Brüche gewinnen ein Eigenleben. Schubert zwingt die Gestalten nicht in einen rigorosen Gesamtplan, sondern folgt ihnen mit genialer Intuition, sodass sie sich ihrem individuellen Eigenwert gemäß entfalten können. Dabei geht die Anlage fast immer ins Weite, Expansive. Daher jene sprichwörtlichen »himmlischen Längen«, von denen Schumann schwärmte, als er 1839 die Große C-Dur-Symphonie im Nachlass des Komponisten entdeckte. »Im Vergleich zu Beethoven, dem Architekten, komponierte Schubert wie ein Schlafwandler«, bemerkt Alfred Brendel noch 1974 in einem Essay aus Anlass seiner Einspielung der späten Klaviersonaten – weist allerdings explizit darauf hin, wie eng bei Schubert »Naivität und Verfeinerung verschwistert« seien. Nikolaus Harnoncourt muss solche Vergleiche häufig gehört haben im Laufe seiner Tätigkeit als Schubert-Interpret. Doch offensichtlich haben sie ihn nur am Rande interessiert. Weniger auf das Formale an und für sich ist seine

»Wenn ich die Erste Symphonie wirklich mitlebe, dann ist dieses Stück das Großartigste, was es gibt, weil die anderen ja noch gar nicht existieren.«

Nikolaus Harnoncourt

Aufmerksamkeit bei Schubert gerichtet als auf die musiksprachliche Aussage und auf Charakteristika der Idiomatik. Da ist beispielsweise Schuberts Neigung zur »Wiener Folklore«, die Harnoncourt in dieser Form sonst nur bei Joseph Lanner, Johann Strauss und Alban Berg ausmacht. »Schubert hat Wiener Dialekt gesprochen, er hat häufig zum Tanz aufgespielt. In jedem seiner Werke hören Sie Tänze. Das fängt schon in der Ersten Symphonie an, deren zweites Thema unverkennbar wienerisch ist. Was dabei nun genau ein Menuett ist, was ein Walzer oder eine Ecossaise, das ist gar nicht wichtig. Aber man spürt sofort: Wenn dieses ›Uum, pa-pa, uum, pa-pa‹ in der Begleitung auftaucht, dann darf das nicht metrisch korrekt, nicht ›akademisch‹ ausgeführt werden. Schubert hätte nicht im Traum daran gedacht, dass drei Achtel gleich lang sein könnten.«

Lebenslust am Rande des Grabes

Nur auf den ersten Blick paradox erscheint es dabei, dass die im tänzerischen Schwung, im mundartlichen Sprachgebrauch sich äußernde Lebensbejahung stets mit ihrem vermeintlichen Gegenteil verbunden erscheint: der »Auseinandersetzung mit Trauer, Verzweiflung und den letzten Dingen des Lebens«, die der Dirigent als

zentrale Ausdrucksebene des Komponisten empfindet. Schließlich spiele sich die wienerische Lebenslust ja immer am Rande des Grabes ab, sagt Harnoncourt: »Der Wiener spricht mehr vom Sterben als irgendein anderer. Das Kippen zwischen extremer Heiterkeit und extremer Traurigkeit geschieht bei Schubert blitzartig und ganz selbstverständlich. Ich glaube, dass Schubert als Komponist und als Mensch ständig in diesen Extremen gelebt hat. Er hat ja auch jedes Jahr Gedichte geschrieben. Darin drückt sich immer etwas extrem Trauriges und zugleich extrem Komisches aus.« Zentrales Medium solcher changierender Emotionen ist nicht nur die oft schroffe Dynamik, sondern auch die stufenreiche, überaus kühne schubertsche Harmonik. Auf ihre sensible Gewichtung, ihre fein gestaffelten Licht-, Farb- und Distanzwirkungen hat Harnoncourt in seinen Berliner Aufführungen ein besonderes Augenmerk gelegt. Er sei überzeugt davon, dass Schubert sich mit dem Stimmen von Klavieren beschäftigt habe – dass er sich also genau auskannte mit der je spezifischen Intonation von Akkorden in den verschiedenen Regionen des Quintenzirkels, merkt Harnoncourt dazu an.

Geniale Frühwerke

Der dezidierte Unwille des Dirigenten, die Werke Schuberts – gerade die früheren und weniger bekannten – an von außen an sie herangetragenen Maßstäben zu messen oder sie untereinander zu vergleichen, ist möglicherweise ein zentrales Moment seiner rückhaltlos ernsten Interpretationen. »Ich schätze die frühen Symphonien ganz hoch ein, weil ich sie als Meisterwerke ihrer Zeit sehe. Sie stehen gleichwertig neben den großen Leistungen ihrer Epoche und weit über jenen der bekannten Durchschnittskomponisten. Für mich ist nicht das eine Werk eine Vorstufe zum nächsten. Wenn ich die Erste Symphonie wirklich mitlebe, dann ist dieses Stück das Großartigste, was es gibt, weil die anderen ja noch gar nicht existieren.« Man sollte die ersten sechs Symphonien mithin nicht aus dem Blickwinkel der Großen C-Dur-Symphonie betrachten; sie sind Schöpfungen eines komponierenden Wunderkinds. Schubert hat sie noch als Schüler und junger Hilfslehrer in der kurzen Zeitspanne zwischen 1813 und 1818 zu Papier gebracht. Die ersten von ihnen waren für das Orchester des Wiener Stadtkonvikts bestimmt, an dem er erzogen wurde, die späteren für ein privates Orchester von bis zu 40

Musikern, das aus dem Quartettkreis der Familie Schubert hervorgegangen war und vor geladenen Zuhörern auftrat.

Der unverkennbar eigene Ton

»Ganz ruhig und wenig beirrt durch das im Konvikte unvermeidliche Geplauder und Gepolter seiner Kameraden um ihn her saß er am Schreibtisch [...] und schrieb leicht und flüssig, ohne viele Korrekturen fort, als ob es gerade so und nicht anders sein müsste.« Ein Mitschüler Schuberts hat diese Erinnerung an den jugendlichen Komponisten überliefert, und tatsächlich zeugt das saubere Autograf der Ersten Symphonie, die Ende Oktober 1813 abgeschlossen war, von einer kaum vorstellbaren Sicherheit des 16-Jährigen im Umgang mit dem großen Format. Schubert greift auf breite Repertoirekenntnisse zurück, die er sich – teilweise in Arrangements zeitgenössischer Symphonien – im Streichquartett seiner Familie erworben hat. Überdies spielt er seit mehreren Jahren im Orchester des Wiener Konvikts, in dessen Notenbestand sich allein 30 Haydn-Symphonien befinden und dazu wichtige Werke Mozarts und Beethovens. Drei Orchesterouvertüren hat Schubert 1813 bereits komponiert, er ist also kein Novize mehr. Dabei operiert das junge Genie nicht nur

mühe los auf dem Stand der Zeit, es findet auch sofort seinen ganz eigenen Ton. »Es ist schon merkwürdig, man hört schon in der Ersten: Das ist Schubert! Er schreibt Musik, die Elemente Haydns und Mozarts aufnimmt. Aber die Melodik – das kann nur er sein«, sagt Harnoncourt. »Schubert muss mit einem Musenkuss zur Welt gekommen sein, der ihm eine wienerische Melodik mitgibt und ein Gefühl für Harmonie, das in dieser Form kein Komponist vor ihm hatte.«

Schubert selbst hat die frühen Symphonien später offenbar nicht mehr als vollständige Arbeiten betrachtet: Als er in seinem Todesjahr 1828 vom Verlagshaus Schott um eine Liste von zur Veröffentlichung geeigneten Werken gebeten wird, erwähnt er von den Symphonien nur eine, die heute als Nr. 8 gezählt in C-Dur – »damit Sie mit meinem Streben nach dem Höchsten in der Kunst bekannt sind«. Nikolaus Harnoncourt hält dies für einen ganz natürlichen Vorgang: »Fast alle Komponisten, Bach vielleicht ausgenommen, haben ihre früheren Werke nicht mehr anerkannt, kaum waren sie in der Entwicklung weitergegangen.« Im Falle Schuberts sind die beiden späteren Symphonien von den frühen zudem durch eine markante, mehrjährige Zäsur getrennt. Dazwischen liegt eine Krise, die den Komponisten sowohl persönlich als auch professionell in tiefe Zweifel gestürzt haben

muss. Schon kurz nach Vollendung der Sechsten Symphonie, Anfang 1818, in der er so gewandt wie geistreich-ironisch auf den von der Aufführung des *Tancredi* ausgelösten Wiener Rossini-Taumel reagiert hatte, scheint jener Bewusstwerdungsprozess eingesetzt zu haben, der nicht nur den Symphoniker, sondern den Instrumentalkomponisten schlechthin über Jahre hinweg hemmen sollte. In intensiver Auseinandersetzung mit Beethoven sucht Schubert nun nach eigenen formalen Verfahren, die unabhängig von diesem Bestand haben können. Es häufen sich die Fragmente, nicht nur auf dem Gebiet der Klaviersonate, sondern auch auf dem der Symphonie. Drei symphonische Entwürfe wagen teilweise abenteuerliche Experimente, in denen Schubert den Klassizismus der frühen Arbeiten weit hinter sich lässt.

Vollkommenheit der *Unvollendeten*

Nikolaus Harnoncourt hat sich lange mit den abgebrochenen symphonischen Versuchen beschäftigt. 1989 hob er in Amsterdam Luciano Berios *Rendering* aus der Taufe, die »ricomposizione« einer Symphonie, der das Fragment D 936a aus Schuberts Todesjahr zugrunde liegt. »Die symphonischen Fragmente sind

»Das Werk ist vollkommen. Ich kann mir nicht vorstellen, dass man nach dem Ende des zweiten Satzes überhaupt noch weiterspielen kann.«

Nikolaus Harnoncourt über die *Unvollendete*

Particelle auf der Basis von Klavierskizzen. Schubert hat offenbar Vorstellungen gehabt, die sehr schnell überholt waren«, ist Harnoncourt überzeugt. »Er macht einen Entwurf, und dann führt er ihn nicht aus. Er muss gespürt haben: Das ist nicht mehr, was ich sagen möchte. Aber dann kommt 1822 ein Werk, bei dem er offensichtlich ein Konzept für alle vier Sätze hat. Das ist die später so genannte *Unvollendete*. Schubert schreibt die ersten beiden Sätze komplett aus, in allen Instrumenten. Es ist eine Reinschrift. Es folgen dann noch einige Takte eines Scherzos, aber ich bin sicher, dass es einen Moment gegeben haben muss, in dem Schubert sich sagte: Das Werk ist vollkommen. Ich kann mir nicht vorstellen, dass man nach dem Ende des zweiten Satzes überhaupt noch weiterspielen kann. Ich kann dieses Werk ohnehin nie an einer anderen Stelle im Konzert spielen als am Schluss. Danach ist nichts mehr! Es gibt ja auch die zeitliche Nähe zu Schuberts Kurzgeschichte *Mein Traum*. Da sieht man erst, was für ein Poet er war! Die beiden Sätze der *Unvollendeten* kann ich mit den zwei Kapiteln von *Mein Traum* übereinander legen.«

Auf die Parallelen zwischen der auf Anfang Juli 1822 datierten allegorischen Erzählung und der wenige Monate später begonnenen Symphonie hat 1938

erstmalig der Musikwissenschaftler Arnold Schering hingewiesen. Harnoncourt hat diesen Bezügen detailliert nachgespürt. Dennoch mahnt er zur Vorsicht: »Für mich ist *Mein Traum* eine dichterische Version eines Erlebens, das sich zwischen Schubert und seinem Vater nach dem Sterben seiner Mutter abgespielt hat. Dass solche Inspirationen sich in einem Musiker seiner Sensibilität niederschlagen, ist offensichtlich. Aber ich kann mir nicht vorstellen, dass Schubert seinen Hörern irgendetwas Konkretes aus seinem Leben erzählen wollte. Alles, was ich als Künstler erlebe, das bin ich nachher als Person – es gehört zu meinem emotionalen Repertoire, ich verwende es in meiner Kunst. Aber ich erzähle nicht mein Erlebnis selbst!« Schuberts Krise ist mit der *Unvollendeten* indes längst nicht überwunden; noch 1824 bezeichnet sich der Komponist in einem langen Brief an den Freund Leopold Kupelwieser »als den unglücklichsten, elendsten Menschen auf der Welt« und kündigt an, er wolle sich mit einigen Kammermusikwerken nun »den Weg zur großen Sinfonie« bahnen. Ab Sommer 1825 entsteht dann diese »große« Symphonie in C-Dur – in den Augen Harnoncourts nicht weniger als »ein Riesengebäude, in dem Schubert die Symphonie wirklich neu erfindet«.

Indem Schubert jegliche Konzession an den Zeitgeschmack verweigert, schafft er in den Messen zutiefst persönliche Bekenntnisse im offiziellen Gewand.

»Aura des Unerklärlichen«

Von der Tendenz der Musikwissenschaft, den ebenso monumental wie weiträumig angelegten Gattungsbeitrag Schuberts als historisch eminent folgenreiche Alternative zu Beethovens Modellen zu beschreiben, hält der Dirigent wenig: »Es gibt immer nur persönliche Wege. Das Genie hat immer etwas, das wir alle nicht kennen. Und das Tolle daran ist für mich, dass es nie erklärbar ist. Das geniale Werk hat immer eine Aura des Unerklärlichen. In dem Moment, wo ich es deute und erkläre, bin ich für mich einen Moment lang vielleicht richtig – und im nächsten Moment bin ich schon falsch. Es bedeutet fast alles, was es sagt. Und auch das Gegenteil.« Einem Meisterwerk wie diesem sei er sprachlich eigentlich gar nicht gewachsen, gesteht Harnoncourt. »Es geht bis an die Grenzen des Erträglichen, und ich erlebe immer wieder Hörer, denen es ebenso geht. Sie werden erschüttert bis ins Mark. Und ich glaube, wer das Kunstwerk erlebt hat, ist nachher nicht mehr derselbe wie zuvor.«

Nikolaus Harnoncourt nimmt Schuberts Musik im wahrsten Sinne des Wortes persönlich, er hört ihren ethischen Appell, als wäre er das Rilkesche »Du musst dein Leben ändern«. Die transformierende, existenziell fordernde Energie des

Komponisten ist erst recht in den Lesarten der beiden späten Messen erfahrbar. Dass sich ein Anlass für die Entstehung bei beiden Werken nicht konkret belegen lässt, könnte darauf hindeuten, dass der immer noch junge Komponist in dem stark gefragten Genre des Messordinariums, mit dem er seit Kindertagen vertraut war, die Chance sah, sich endlich einer größeren Öffentlichkeit zu präsentieren – ein Ziel, das er ja auch mit seinen Symphonien und Opern verfolgte. Insgesamt drei Jahre, von 1819 bis 1822, beschäftigte er sich immer wieder mit der As-Dur-Messe, die er selbst sehr schätzte und nach eigener Aussage »für gelungen« hielt. Doch Hofkapellmeister Joseph Eybler, dem Schubert sie zur Aufführung übergab, hatte keine Verwendung für das anspruchsvolle Werk. Möglicherweise deshalb, weil es nicht den Vorlieben des Kaisers entsprach, der von Messen erwartete, dass sie »kurz, nicht schwer aufzuführen« sein sollten.

Die späten Messen als Todesmusik

Indem Schubert jegliche Konzession an den Zeitgeschmack verweigert, indem er immer wieder unorthodoxe kompositorische Lösungen wählt und theologisch ungewöhnliche Akzente setzt, schafft er zutiefst persönliche Bekenntnisse im

offiziellen Gewand. Nikolaus Harnoncourt versteht die beiden Messen denn auch weniger als »Akte frommer Andacht«, er erkennt in ihnen vielmehr Musik von »größter Brisanz und transzendentaler Kraft«, in der »Schuberts leidenschaftliches Bemühen, den Tod zu bewältigen« hörbar werde. Anders als manche Schubert-Forscher vermutet er hinter der Auslassung gewisser Textpassagen im Credo – allen voran jene, die sich auf den Glauben an die katholische Kirche bezieht – keine Distanz gegenüber der institutionalisierten Religion: »Es stimmt nicht, dass Schubert diesen oder jenen Satz nicht vertonte, weil er nicht an ihn glaubte – das wäre eine billige Interpretation«, hat er einmal gesagt. »Schon seit Jahrhunderten gab es Messkompositionen, in denen einzelne Teile rein instrumental, gleichsam als sprechende Töne, gesetzt waren.«

Komponieren gegen alle Schemata

Nikolaus Harnoncourts Plädoyer für einen beunruhigenden, konventionelle Maßstäbe in Frage stellenden Schubert wäre unzureichend erfasst ohne seinen Einsatz für Werke, die – ungeachtet des exzeptionellen Rangs ihres Schöpfers – nie einen Platz im Repertoire gefunden haben. *Alfonso und Estrella*, die 1821/1822 ent-

standene dreiaktige Oper auf ein Libretto des Schubert-Freundes Franz von Schober, ist ein solches Werk. Produktionen zu Lebzeiten Schuberts kamen nicht zustande, und Franz Liszt, der 1854 in Weimar die Uraufführung besorgte, betrachtete das Unternehmen »nur als einen Akt der Pietät«, als eine Art geleistete »Ehrenschild« gegenüber dem verehrten Meister. Die gängigen Einwände gegenüber der mangelnden Theaterwirksamkeit von Schuberts Opern lässt Nikolaus Harnoncourt nicht gelten: »Den Kommentar ›wunderbare Musik, schwacher Text‹ kenne ich zur Genüge. Doch das sagen Leute, die reichen nicht einmal bis zur Wade Schuberts und sprechen über seinen Kopf hinweg! Wie fast alles, was Schubert geschaffen hat, ist auch dieses Stück eine grundsätzliche Neuerfindung. Es passte eben nicht in das Schema, das von Italien herkam und in Wien zum Standard wurde – es ist originär Schubert. Diese Oper hat etwas in ihrer Art Einmaliges: Es gibt ein Land, das es gar nicht geben kann. Die einen leben dort, und die anderen leben im Königreich León. Dieses Nebeneinander von Realität und Irrealität, die Welt Mauregatos und die Froilas, das kann man eigentlich gar nicht beschreiben, ohne selbst verzaubert zu werden.«

»Den Kommentar ›wunderbare Musik, schwacher Text‹ kenne ich zur Genüge. Doch das sagen Leute, die reichen nicht einmal bis zur Wade Schuberts und sprechen über seinen Kopf hinweg.«

Nikolaus Harnoncourt

Nicht das Werk an den Erwartungen messen solle man, sondern die Erwartungen am Werk, pflegt Nikolaus Harnoncourt zu sagen. Was sein Musizieren verlangt, ist ästhetische Offenheit. Und vielleicht ein Minimum an Vertrauen gegenüber einem Komponisten wie Schubert, auch dort, wo dieser sich in schwieriges Gelände begibt. In seinem nach wie vor bedenkenswerten Essay *Von realer Gegenwart* hat der Literaturwissenschaftler George Steiner vor einem Vierteljahrhundert die moralische Dimension einer darstellenden Interpretation in pointierte Worte gefasst. Anders als der sprechende oder schreibende Kommentator müsse der Ausführende mit seiner leibhaftigen Person für sein Tun einstehen, er habe eine wirkliche Entscheidung zu treffen, glaubt Steiner. »Seine Rezeption, seine ausführende Umsetzung der Bedeutungen und Wertigkeiten, für die er sich entschieden hat, erwachsen nicht aus äußerer Betrachtung. Sie sind eine riskante Verpflichtung, eine verbürgende Antwort, die im Wortsinne verantwortlich ist.« Die Verpflichtung bindet auch das Publikum. Und sie kann nur eines bedeuten: nicht werten – hören!

ANSELM CYBINSKI



“Schubert is the composer who is closest to my heart. When we talk about great music, we always talk first about Mozart and Bach. But when it comes to the last heartbeats and something specifically Viennese – although I must emphasize that I am not Viennese myself! – then it is definitely Schubert who is closest to me. This sadness, this nearness of death, it is really there with Schubert. To say nothing of the melody and harmony, which are unique in Schubert’s music. There is perhaps no other composer who has such a personal language.”

NIKOLAUS HARNONCOURT (Neue Zürcher Zeitung, 1997)

“Anyone who has experienced this masterpiece is no longer the same ...”

Nikolaus Harnoncourt and Franz Schubert

Where does it come from, Nikolaus Harnoncourt's special affinity with Schubert? First of all, it is the result of many years of work, the fruit of untiring study of the scores and the messages hidden in them. Harnoncourt has conducted cycles of the symphonies several times since the 1980s; he has frequently tackled the two great masses. And, more emphatically than any other conductor of our day, he champions Schubert's operas, which are still rarely performed. He is known for his categorical rejection of repertoire building, however. “Whenever I studied a work and a series of performances was followed by a tour, if possible I did not conduct it again for many years,” Harnoncourt says during an interview at his house near Lake Atter in Upper Austria. “The next time it was on a programme I studied it again, like a premiere.”

Music as the “language of the inexpressible”

Schubert, who even less than other composers can be managed with skill and good taste alone – with structural clarity and rhythmic energy, for example – benefits particularly from such a painstaking approach. “Music is a language of its own. And if there is anything that clearly expresses the idea that music itself is the language

of the inexpressible, it is the music of Schubert,” Harnoncourt once declared. Anyone who wants to understand this language needs time, peace and quiet and seclusion – the greatest possible distance from the music business. Nikolaus Harnoncourt withdraws to his study for weeks with the scores and all the resources at his disposal. The details of the interpretation must be re-examined, all decisions worked out again and justified convincingly. The actual rehearsal phase is thus reserved for the subtleties of the interpretation, in an intense verbal exchange with the musicians.

“Schubert has always accompanied me; he was the personification of music for me. I came to the other greats like Beethoven and Mozart much later,” says the conductor. He became familiar with Schubert, the only master of the Classical-Romantic era who was born in Vienna and deeply rooted there, already during his childhood, thanks to a particular historical and cultural situation. Harnoncourt was born in Berlin – his father was working as an engineer on the construction of the Spree-Havel canal – but the family returned to Graz a short time later. In Styria the boy learned a language which is closely related to that of Schubert. In the country he heard folk music that had clearly influenced the composer's musical idiom. Even

more important, Nikolaus Harnoncourt grew up in a family where music-making in the home was still a daily practice. Almost all of the seven siblings played an instrument; the father, a skilled pianist and talented amateur composer, often wrote brief exercises at the appropriate technical level for the children. Schubert, the master of the intimate emotional statement, traditionally played an important role during these private concerts. "As soon as I could, I went through his chamber music with my father and my brother, and I played the 'Trout Quintet' for the first time at the age of thirteen." One of the boy's favourite works was the late E flat major Piano Trio, for Harnoncourt still "one of the greatest pieces of chamber music ever written".

The unappreciated symphonist

As was the case throughout the entire 19th century, after the Second World War, when Nikolaus Harnoncourt studied in Vienna and began his professional career as a cellist with the Vienna Symphony Orchestra, the reception of Schubert's music was essentially limited to the smaller, more or less non-public formats: the songs, piano pieces and a few chamber works. The young Alfred Brendel championed

Schubert, who still received little recognition as a sonata composer. The early symphonies were played only occasionally at that time, Harnoncourt later recounted. Repeats within movements were usually omitted; the cuts were particularly drastic in the "Great" C major Symphony, which was shortened by approximately fifteen minutes. Unlike Beethoven, Bruckner or Brahms, Schubert the symphonist had no real advocates among the great conductors of that day, Harnoncourt recalls. Even those who conducted the "Unfinished" or the C major Symphony more frequently did not give the ambitious young cellist the feeling that "they associated a personal message with it".

As we know, Schubert's contemporaries regarded him almost exclusively as a song composer; the symphonies were discovered only gradually after his death. It was Mendelssohn who conducted the premiere of the "Great" C major Symphony at the Leipzig Gewandhaus in 1839. The "Unfinished" was not heard for the first time until 1865, at Vienna's Musikverein, and Symphonies No. 1 and 3 had to wait until 1881 for their public premieres. The question of whether Schubert's youthful works, such as the early symphonies, should be published or performed at all – which Johannes Brahms, as co-editor of the first edition of Schubert's complete

*“Compared to Beethoven the architect,
Schubert composed like a sleepwalker.”*

Alfred Brendel

works, initially answered negatively – was not entirely resolved until the later 20th century. Nothing prevented an adequate understanding of Schubert's large-scale works more than their constant comparison with Beethoven. Whereas Beethoven treats his thematic material stringently, starting logical processes aimed at a recognisable goal, Schubert's formal development does not have a concrete focus, according to the common line of reasoning.

“Schubert spoke in dialect!”

Schubertian dramaturgy is actually characterised less by linear development than relationships between harmonies, themes and forms. Repetitions in shifting illumination, juxtaposed sequences and associative modulations, even shocklike disruptions take on lives of their own. Schubert does not force the forms into a strict overall plan but follows them with inspired intuition so that they are able to reveal their own inherent value. In the process, the formal structure nearly always results in vastness, expansiveness. Hence the proverbial “heavenly lengths” that Schumann praised when he discovered the “Great” C major Symphony among the composer's manuscripts in 1839. “Compared to Beethoven the architect, Schubert composed

like a sleepwalker,” Alfred Brendel observed in 1974 in an essay for his recording of the late piano sonatas – explicitly pointing out, however, how closely “naivety and sophistication are related” in Schubert.

Nikolaus Harnoncourt must have heard such comparisons often during his career as a Schubert interpreter, but they obviously interested him only marginally. He concentrates less on the formal elements in and of themselves than on the musical statement and idiomatic characteristics. For one thing, there is Schubert's penchant for “Viennese folk music”, which Harnoncourt otherwise finds in this form only with Joseph Lanner, Johann Strauss and Alban Berg. “Schubert spoke in Viennese dialect, he often played for the dance. You hear dances in all of his works. That already begins in the First Symphony, the second theme of which is unmistakably Viennese. It is not even important just what a minuet is, a waltz or an écossaise. But you hear immediately that when this ‘oom pah-pah, oom pah-pah’ appears in the accompaniment, it should not be metrically correct, not played ‘academically’. It would never have occurred to Schubert that three quavers could be of equal length.”

"When I truly experience the First Symphony, it is the greatest work there is because the others do not exist yet."

Nikolaus Harnoncourt

Joie de vivre at the edge of the grave

Only at first glance does it appear paradoxical that the affirmation of life expressed in the dancelike energy and vernacular idiom always seems to be combined with its supposed opposite: the "confrontation with grief, despair and the last things in life", which the conductor sees as the composer's principal expressive level. After all, Viennese joie de vivre always plays out at the edge of the grave, says Harnoncourt. "The Viennese talk more about dying than anyone else. The shift from extreme cheerfulness to extreme sadness occurs in a flash and quite naturally in Schubert. I believe that Schubert constantly lived with these extremes as a composer and as a man. Every year he wrote poetry that always expressed something extremely sad and extremely funny at the same time." The central medium for such alternating emotions is not only the often abrupt dynamics but also the richly shaded, extremely bold Schubertian harmony. In his Berlin performances Harnoncourt devoted particular attention to sensitive emphasis, subtly differentiated light, colour and distancing effects. He is convinced that Schubert was interested in piano tuning – that he was very knowledgeable about the specific intonation of chords in the various regions of the circle of fifths, Harnoncourt adds.

Brilliant early works

The conductor's extreme reluctance to judge Schubert's works – especially the earlier and less familiar works – using outside criteria or to compare them with each other may be a key aspect of his uncompromisingly serious interpretations. "I have a high regard for the early symphonies because I consider them to be masterpieces of their day. They are on a par with the great works of their time and far above those of the average well-known composer. For me, one work is not a precursor to the next. When I truly experience the First Symphony, it is the greatest work there is because the others do not exist yet." Thus, one should not consider the first six symphonies from the perspective of the "Great" C major Symphony; they are the creations of a composing child prodigy. Schubert wrote them while he was still a schoolboy and young assistant teacher during the brief period between 1813 and 1818. The first symphonies were intended for the orchestra of the Vienna Stadtkonvikt [boarding school], where he was educated, the later works for a private orchestra of up to forty musicians that had grown out of the Schubert family's quartet circle and appeared before invited audiences.

An unmistakably unique sound

"Quietly and little troubled by the talking and noise of his fellow students unavoidable at the school he sat at his little table ... and wrote easily and fluently without many corrections, as if it had to be just so and not otherwise." One of Schubert's schoolmates recorded this memory of the young composer, and in fact the clean autograph of the First Symphony, which was completed at the end of October 1813, confirms the incredible self-assurance of the sixteen-year-old's treatment of the large format. Schubert drew on a broad knowledge of repertoire, which he had acquired in the Schubert family's string quartet – in some cases, from arrangements of contemporary symphonies. Moreover, he had played for several years in the orchestra of the Vienna Konvikt, whose music collection included thirty Haydn symphonies alone, as well as important works by Mozart and Beethoven. Schubert had already composed three orchestral overtures in 1813, thus he was no longer a novice. The young genius was not only able to work effortlessly with the genres of his day, he also found his own unique sound immediately. "It is remarkable, you already hear it in the First: that is Schubert! He writes music which incorporates elements of Haydn and Mozart. But the melody – that can only be him," says Harnoncourt. "Schubert

must have been kissed by the muse at birth; he had a Viennese melodic style and a feeling for harmony that no other composer before him had."

Apparently the composer himself later no longer regarded the early symphonies as full-fledged works. In 1828, the year of his death, when he was asked by the Schott publishing house for a list of works suitable for publication, he mentioned only one of the symphonies, that in C major, known today as No. 8 – "so that you are aware of my striving towards the highest in art". Nikolaus Harnoncourt thinks this is completely natural: "Almost all composers, with the exception of Bach perhaps, no longer acknowledged their earlier works after they had developed further." In Schubert's case the two later symphonies are separated from the earlier works by a clear break of several years. During this period the composer went through a crisis which must have plunged him into serious doubt, both personally and professionally. In early 1818, shortly after completing the Sixth Symphony, in which he had responded skilfully and with clever irony to the Rossini frenzy in Vienna caused by the performance of Tancredi, a process of increasing awareness seems to have set in which would inhibit not only the symphonist but also the instrumental composer for years. During intensive study of Beethoven Schubert sought his

"The work is perfect. I cannot imagine that anyone can continue playing after the end of the second movement."

Nikolaus Harnoncourt on the "Unfinished"

own formal approach, which could exist independently of Beethoven. Fragments accumulated, both in the genre of the piano sonata and the symphony. Three of these symphonic drafts attempt strange experiments in which Schubert leaves the Classicism of his earlier works far behind.

Perfection of the "Unfinished"

Nikolaus Harnoncourt has long devoted himself to the abandoned symphonic attempts. In 1989 he conducted the premiere of Luciano Berio's *Rendering in Amsterdam*, the "recomposition" of a symphony based on the fragment of D 936a from the year of Schubert's death. "The symphonic fragments are condensed scores based on piano sketches. Schubert apparently had ideas which were quickly superseded," Harnoncourt is convinced. "He made a draft but then did not complete it. He must have sensed that it was no longer what he wanted to say. But in 1822 came a work for which he obviously had a concept for all four movements, later known as the "Unfinished" Symphony. Schubert wrote out the first two movements completely for all the instruments; it is a fair copy. They are followed by several bars of a scherzo, but I am certain that there must have been a moment at which

Schubert said to himself: the work is perfect. I cannot imagine that anyone can continue playing after the end of the second movement. I can never play this work at any other place during the concert than at the end. There is nothing after that! There is also a chronological proximity to Schubert's short story *Mein Traum* [My Dream]. Only there do you see what a poet he was! I can superimpose the two movements of the "Unfinished" on the two chapters of *Mein Traum*."

In 1938 the musicologist Arnold Schering pointed out for the first time the parallels between the allegorical story, dating from early July 1822, and the Symphony, which Schubert began a few months later. Harnoncourt has investigated these connections in detail but nevertheless advises caution. "For me, *Mein Traum* is a literary version of an experience that played out between Schubert and his father after the death of his mother. It is obvious that such inspirations find expression in a musician of his sensitivity. But I cannot imagine that Schubert wanted to tell his listeners anything concrete about his life. Everything that I experience as an artist, that is what I am as a person afterwards – it is part of my emotional repertoire, I use it in my art. But I don't recount my experience itself!" Schubert's crisis was by no means resolved with the "Unfinished", however; in 1824 the composer described himself in a long

letter to his friend Leopold Kupelwieser as “the unhappiest and most miserable person in the world” and announced that he was going to “pave the way towards a grand symphony” with several chamber works. He began working on this “grand” symphony in C major during the summer of 1825 – in Harnoncourt’s eyes, no less than “an immense structure in which Schubert truly reinvents the symphony”.

“Aura of the inexplicable”

The conductor does not think much of the tendency of musicologists to describe this monumental and expansive contribution to the genre as a historically important, momentous alternative to Beethoven’s models. “There are only personal paths. The genius always has something that none of us are aware of. For me, the great thing about it is that it can never be explained. An inspired work always has an aura of the inexplicable. At the instant in which I interpret and explain it, I may be right for a moment – and at the next moment I am already wrong. It means nearly everything it says, and the opposite as well.” Verbally, he is actually no match at all for a masterpiece like this, Harnoncourt admits. “It goes to the limits of what is bearable, and I frequently meet listeners who feel the same way. They are shaken to the core.

I believe that anyone who has experienced this masterpiece is no longer the same as before.”

Nikolaus Harnoncourt takes Schubert’s music personally in the true sense of the word; he hears its ethical appeal as though it were Rilke’s “You must change your life”. The composer’s transforming, existentially challenging energy is even more palpable in Harnoncourt’s interpretations of the two late masses. The fact that no occasion can be concretely documented for the composition of the two works could suggest that the still young composer saw an opportunity to finally introduce himself to a larger public with the highly popular genre of the Mass Ordinary, with which he had been familiar since his childhood – a goal he also pursued with his symphonies and operas. He worked on the A flat major Mass for three years altogether, from 1819 to 1822. Schubert liked the work very much himself and said he thought it had “turned out well”. The court music director, Josef Eybler, to whom Schubert handed it over for performance, had no use for the demanding work, however, perhaps because it did not reflect the preferences of the Emperor, who expected masses to be “short, not too hard to perform”.

"I know the comment 'wonderful music, weak text' only too well. But people say that who don't even come up to Schubert's calf and talk over his head."

Nikolaus Harnoncourt

The late masses as music of death

By refusing to make any concessions to prevailing tastes, by repeatedly choosing unorthodox compositional solutions and adopting unusual theological approaches, Schubert made deeply personal statements in official guise. Nikolaus Harnoncourt does not regard the two masses as "acts of religious devotion" but rather recognises in them music "of tremendous explosiveness and transcendental power" in which "Schubert's passionate effort to come to terms with death" can be heard. Unlike some Schubert specialists, he does not believe that the composer distanced himself from institutionalised religion by omitting certain passages of text in the Credo – particularly those which refer to belief in the Catholic church. "It is not true that Schubert did not set certain lines because he did not believe in them – that would be a superficial interpretation," Harnoncourt once said. "For centuries there were mass compositions in which particular sections were set for instruments alone, as if they were speaking tones."

Composing contrary to all patterns

Nikolaus Harnoncourt's plea for an unsettling Schubert, one who questions conventional criteria, would not be understandable if he did not champion works which – despite the exceptional standing of their composer – have never found a place in the repertoire. Alfonso und Estrella, the three-act opera composed in 1821/1822 to a libretto by Schubert's friend Franz von Schober, is such a work. It was not staged during Schubert's lifetime, and Franz Liszt, who conducted the premiere in Weimar in 1854, regarded the undertaking as "an act of reverence", a kind of settlement of a "debt of honour" to the esteemed master. Nikolaus Harnoncourt does not accept the standard arguments about the lack of dramatic impact in Schubert's operas. "I know the comment 'wonderful music, weak text' only too well. But people say that who don't even come up to Schubert's calf and talk over his head! Like almost everything Schubert composed, this work is an absolutely new concept. It does not fit into the pattern that came from Italy and became the standard in Vienna – it is original Schubert. This opera has something unique about it: there is a country that cannot even exist. Some of the characters live there, and the others live in the kingdom of León. This juxtaposition of reality and unreality, the

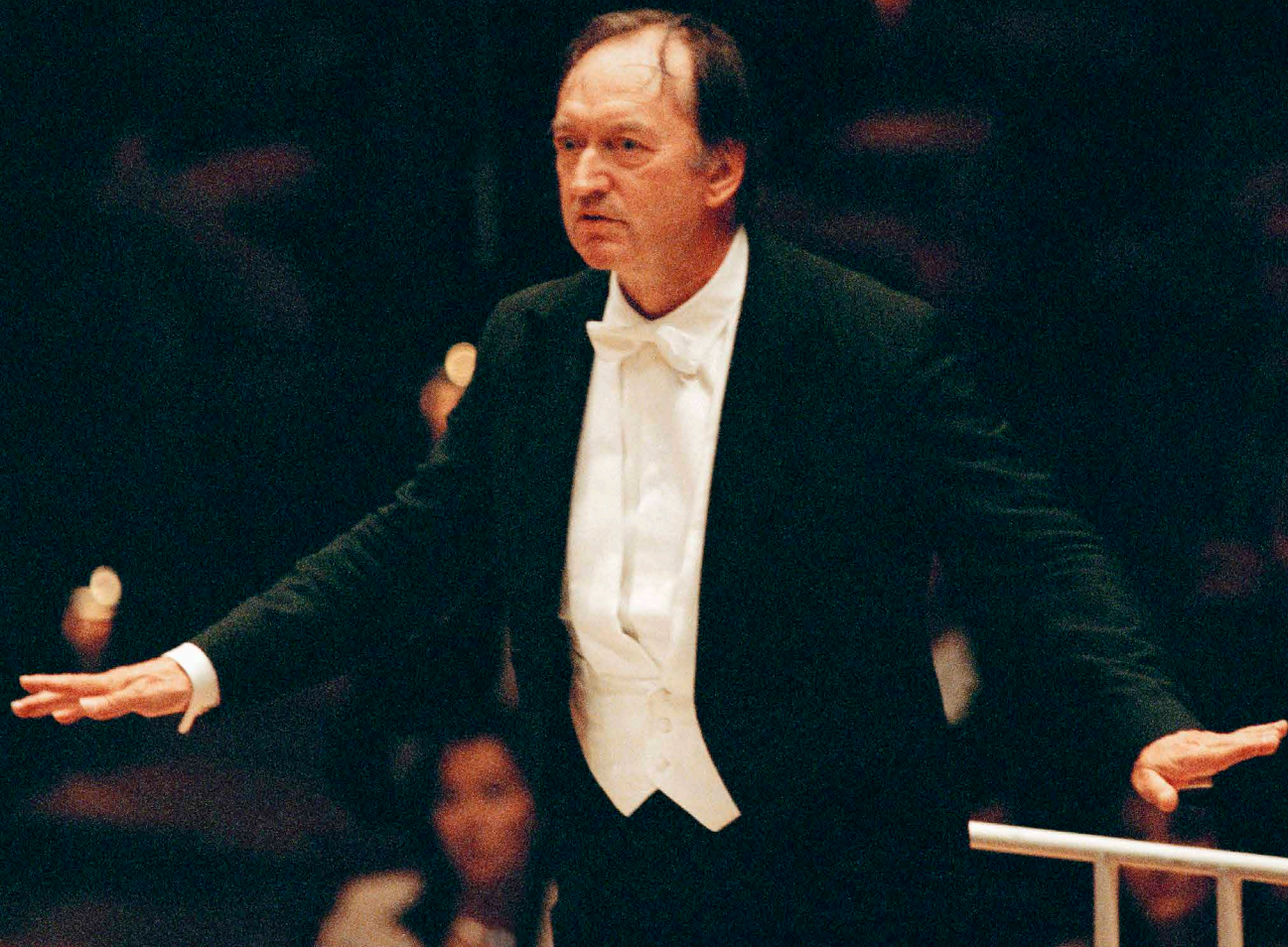
worlds of Mauregato and Froila, you cannot describe it without becoming enchanted yourself."

Nikolaus Harnoncourt says that one should not judge a work by the expectations attached to it but rather the expectations by the work. His music-making calls for aesthetic openness and perhaps a minimum of trust in a composer like Schubert, even when he sets out on difficult terrain. In his still thought-provoking book Real Presences, the literary critic George Steiner described the moral dimension of an interpretation in trenchant words twenty-five years ago. Unlike the reviewer or literary critic, the performer must take responsibility for his actions with his own being, he must make a real decision, Steiner believes. "His readings, his enactments of chosen meanings and values, are not those of external survey. They are a commitment at risk, a response which is, in the root sense, responsible." This responsibility is also binding on the audience. And it can only mean one thing: do not judge – listen!

ANSELM CYBINSKI

TRANSLATION: PHYLLIS ANDERSON





Detektiv und Pionier

Nikolaus Harnoncourt auf der Suche nach der wahren Absicht des Komponisten

In seiner langen Karriere verstand Nikolaus Harnoncourt es immer wieder, der Musikwelt scheinbar vertraute Werke des Repertoires in völlig neuem Licht zu präsentieren. Das gilt gleichermaßen für Werke Johann Sebastian Bachs, Opern von Monteverdi und Mozart, die Symphonik der Wiener Klassiker sowie der Romantiker des 19. Jahrhunderts und reicht bis ins 20. Jahrhundert, etwa mit Werken von Béla Bartók und sogar George Gershwin. Bevor jedoch der erste Ton eines Konzerts oder einer Operaufführung unter seiner Leitung erklingt, liegt ein langer Weg der Suche und des Forschens hinter ihm. Er beginnt in der Stille von Bibliotheken

oder der Abgeschiedenheit seines Arbeitszimmers.

Oft hat sich Nikolaus Harnoncourt darüber geäußert, dass für ihn das Abenteuer der musikalischen Interpretation im Quellenstudium seinen Ausgangspunkt hat. Er weiß um die Notwendigkeit eines gesunden Misstrauens gegen Aufführungstraditionen, aber auch gegenüber vorgegebenen Notentexten. Verantwortung als Interpret kann er nur tragen, wenn er sich sein eigenes Bild von der Tradierung und Edition des Notentextes gemacht hat. Informationen dazu findet er beim Komponisten selbst, in dessen näherem Schaffensumfeld, in der Niederschrift des Werks, aber auch

in der von ihm besorgten ersten Drucklegung und/oder im bei der Uraufführung verwendeten Aufführungsmaterial. Es geht Harnoncourt dabei immer um die Fassung letzter Hand, also auch um die Berücksichtigung allfälliger Änderungen im Autograf nach der ersten Niederschrift, im Aufführungsmaterial oder in der Erstausgabe. Die Bedeutung einer Änderung versteht und deutet man freilich besser, wenn man weiß, was vorher da war, weshalb man alle Schichten der Entstehung kennen sollte. Den Notentext einer Komposition kann man nur dann verstehen, wenn man ihn möglichst ursprünglich lesen kann, also ohne orthografische Vereinheitlichungen, wie

sie für jedes Druckbild notwendig sind. Nikolaus Harnoncourt möchte mit all seiner Erfahrung auch bei fraglichen oder scheinbar widersprüchlichen Stellen selbst Entscheidungen treffen und nicht von einem Herausgeber oder Verleger bevormundet werden. Solche Entscheidungen trifft er nicht »ex cathedra«, sondern auf einer breiten Basis von Informationen und Wissen, aber freilich ohne sein Künstlertum abzulegen. Seine Beschäftigung mit dem Werk Franz Schuberts hat sein grundsätzliches Herangehen an eine musikalische Interpretation auf besondere Weise gefordert und lässt seine Maximen exemplarisch erkennen. Anfangs braucht er

Eine völlig unhaltbare Legende, die man in manchen Schubert-Monografien lesen kann, ist die Behauptung, seine Symphonien wären zu seinen Lebzeiten nicht aufgeführt worden.

einen Notentext, von dem er überzeugt ist, dass er Schuberts kompositorischen Willen vermittelt, um damit eine musikalische Realisierung anzugehen. Denn diese muss – soweit wie möglich – Schuberts Vorstellungen entsprechen. Für Harnoncourt ist musikalische Umsetzung nicht eine Deutung des Musikers, also des Interpreten, sondern der Interpret hat als Musiker dem Komponisten zu dienen und diesem zur Realisierung seiner künstlerischen Absichten zu verhelfen. Dafür braucht er zunächst einen unverfälschten, nicht subjektiv gedeuteten Notentext und eine Musizierweise ohne solche Spieltechniken, für die Schuberts Musik nicht

geschrieben wurde: ohne das vielzitierte Vibrato, ohne allzu weiche Paukenschlegel, keine allzu harten Trompeten und allzu füllig auftretende Posaunen. Zum Teil geht es dabei erst einmal gar nicht so sehr um die Instrumente selbst als um deren Spielweise.

Wichtig ist für Harnoncourt natürlich auch das Wissen, wie unterschiedlich die Notation von über Jahrhunderte gleich gebliebenen Zeichen in jeder Generation gelesen wurde. Hilfreich wäre eine »Gebrauchsanweisung«, die vermittelt, was zu Schuberts Zeit Tempo- und Dynamikangaben sowie Spielanweisungen und Akzidenzien bedeutet haben. Ein signifikantes Beispiel ist

Schuberts Schreibweise von Akzenten, die einem Decrescendo ähneln können. Das war kein Spezifikum seiner Handschrift, sondern zeittypisch. Dass es gerade bei Schubert auffällt, hängt mit dem Umstand zusammen, dass die Schreibweisen seiner zweitklassigen komponierenden Zeitgenossen nicht zum Vergleich herangezogen werden. Eine völlig unhaltbare Legende, die man in manchen Schubert-Monografien lesen kann, ist die Behauptung, seine Symphonien wären zu seinen Lebzeiten nicht aufgeführt worden, die Uraufführungen hätten erst nach seinem Tod stattgefunden. Es stimmt, dass keine Uraufführungsdaten seiner Sympho-

nien aus der Zeit überliefert sind, als er noch lebte. Das hängt mit der relativ geringen Anzahl von öffentlichen Konzerten nach heutiger Gepflogenheit zusammen. Zu Schuberts Zeit wurden nur wenige vor Publikum stattfindende Musikedarbietungen so angekündigt und rezensiert, wie es heutzutage die Regel ist. Vor allem Aufführungen von Orchesterwerken fanden in einem Umfeld statt, das nicht dokumentiert ist und nachträglich auch nicht mehr dokumentiert werden kann. Für Schubert z.B. war dieses Umfeld das Orchester des Konvikts, in dem er seine Gymnasialstudien absolviert hat, sowie das hauptsächlich mit neuer Musik befasste

Johannes Brahms' Edition aller Symphonien Schuberts ist weit weg von dessen künstlerischen Absichten.

Orchester des Konservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde und die Orchestermusikpflege in musikalischen Salons. Solche Veranstaltungen zählten bis zu 120 Zuhörer und galten in ihrer Art durchaus als öffentliche Musikproduktionen. Dort, aber auch in öffentlichen Konzerten, wie wir sie heute verstehen, hat Schubert das Orchestermusikrepertoire seiner Zeit kennengelernt, teils als Zuhörer, teils als Mitwirkender im Konviktorchester sowie im Orchester der Gesellschaft der Musikfreunde, in dem er Bratsche spielte. Selbstbewusst ist er in Kenntnis all dessen seinen eigenen Weg gegangen.

Die erhaltenen zeitgenössischen Aufführungsmaterialien und Eintragungen in Schuberts autografen Partituren lassen jedenfalls Folgendes erkennen: Er hat in manchen seiner Symphonien nachträglich Änderungen angebracht, die nur aus Aufführungserfahrungen erwachsen sein können. Nicht von Schubert stammende, aber in seine Lebenszeit oder in die Zeit bald nach seinem Tod zu datierende Eintragungen in seinen Partituren mit Änderungen des Notentextes zeigen eine aufführungspraktische Auseinandersetzung mit diesen Werken. Diese Rezeption, die wir zwar nicht mit Daten belegen können, hat zweifelsfrei und zum Teil intensiv

stattgefunden. Es ist von Fall zu Fall zu entscheiden, ob solche Eintragungen von Schubert stammen oder nicht.

Die Partitur der Achten Symphonie ist 1840 erstmals gedruckt erschienen, die erste Gesamtausgabe aller Schubertschen Symphonien hat Johannes Brahms besorgt. Sie erschien in den Jahren 1884 und 1885 innerhalb der alten Schubert-Gesamtausgabe im Verlag Breitkopf & Härtel. Dieser Notentext ist bis heute in Gebrauch. Brahms hat Schubert »verbessert« oder verändert. Seine Edition ist aus zwei Gründen weit weg von Schuberts künstlerischen Absichten, ja, nur mehr ein historisches Dokument der Schubert-

Rezeption im späten 19. Jahrhundert. Brahms war zum einen Musiker und kein Philologe, zum anderen war er ein Kind seiner Zeit – und diese Zeit kannte noch keine historischen Studien zur Aufführungspraxis oder zur Geschichte der Notation.

Brahms ging grundsätzlich davon aus, dass sämtliche nachträglichen Bleistifteintragungen, also Veränderungen, in Schuberts autografen Partituren vom Komponisten stammen bzw. von ihm sanktioniert sind. Diese stellen im Fall der Vierten und der Achten Symphonie ganz erhebliche Eingriffe in den Notentext dar, die – nochmals sei es gesagt – nicht von Brahms stammen, aber

von ihm fälschlicherweise als »original Schubert« in die Öffentlichkeit getragen wurden. Zum anderen hat er Schuberts Akzente im Sinne eines romantischen Musikers gedeutet, also dazu tendiert, sie als Decrescendo auszulegen. So wurde Schuberts noch recht traditionelle, oft schroffe Dynamik zu einer romantischen mit weichen Übergängen, was der solcherart geglätteten Musik ein ganz anderes emotionales Erscheinungsbild gibt. »Weiche« Deutungen und somit Veränderungen der Phrasierungen taten ein Übriges.

Schubert schreibt in allen Symphonien, Opern und Chorwerken sowohl »decrescendo« als auch »diminuendo«.

Die Verwendung der beiden Termini nebeneinander ist kein Zufall und erst recht keine Schlaperei. Decrescendo bedeutet vielmehr immer: leiser werden, diminuendo hingegen immer: leiser und langsamer werden. Mit dieser wichtigen Unterscheidung folgt er genau dem, was in Schul- und musikalischen Nachschlagewerken seiner Zeit kodifiziert ist. Nikolaus Harnoncourt weist immer wieder darauf hin, dass ihm kein anderer Komponist mit dieser wichtigen, keinesfalls subjektiven, sondern Normen folgenden Notationseigenheit bekannt ist.

Die autografe Partitur von Schuberts Fünfter Symphonie befindet sich in der

Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, alle anderen sowie die erhaltenen zeitgenössischen Aufführungsmaterialien sind im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien überliefert. Als Nikolaus Harnoncourt daran ging, sich auf der Grundlage dieser Quellen seinen Notentext für die Aufführung von Schuberts Symphonien zu schaffen, war dies eine bedeutende Pionierleistung, da bis dahin ausschließlich die brahmssche Edition (in zahlreichen Nachdrucken) verwendet wurde und diese niemand in Zweifel gezogen hatte.

Bis dahin war eine Differenzierung zwischen Akzent und Decrescendo

oder zwischen Decrescendo und Diminuendo kein Thema. Nikolaus Harnoncourt hat sie aber als besonders wichtig für das Verständnis der schubertschen Ton- und Klangsprache erkannt und sie erstmals unterschieden. Zudem hat er in terminologischen sowie musikästhetischen Publikationen aus der Schubert-Zeit Spielanweisungen und Hinweise darauf gefunden, was man damals unter einem Akzent oder einem Decrescendo verstand.

Es ist hier nicht der Platz, um alle seine Entscheidungen bezüglich der zeitgenössischen oder bald nach Schuberts Tod entstandenen Bleistifteintragungen in den autografen Partituren

Als Nikolaus Harnoncourt daran ging, sich auf der Grundlage der Originalquellen seinen Notentext für die Aufführung von Schuberts Symphonien zu schaffen, war dies eine bedeutende Pionierleistung.

Schuberts – besonders in jenen zur Vierten und Achten Symphonie – aufzulisten. Die Bleistifteintragungen zu Beginn des Finales der Vierten Symphonie, wonach die aufsteigende Basslinie von beiden Fagotten sowie von Celli und Kontrabässen zu spielen sei und vom dritten und vierten Horn mit einem Halteton gestützt werden soll, hat er als nach Schuberts Tod entstandene Änderung erkannt. Er lässt sie in seinen Aufführungen ohne zweites Fagott, ohne Hörner sowie ohne Celli und Kontrabässe spielen. Die mit Bleistift verlangte Wiederholung (im Piano) der Takte 121 bis 128 des ersten Satzes dieser Symphonie schätzt er ebenfalls

als nicht von Schubert eingefügt ein. Abschließend noch ein Beispiel aus der Achten Symphonie: Dort sind im Scherzo vor Takt 113 vier Takte mit Bleistift gestrichen. Harnoncourt hat die Art der Streichung mit Strichen Schuberts in anderen Autografen verglichen und ist zu dem Schluss gekommen, dass an dieser Stelle Schubert selbst den Bleistift geführt hat. Alle Auseinandersetzungen mit den Quellen, die Nikolaus Harnoncourt als notwendige Voraussetzung für seine musikalische Erarbeitung von Schuberts Symphonien angesehen hat, führten zu einem wesentlich differenzierteren Erscheinungsbild dieser Werke.

Er ist damit jener Aufforderung gefolgt, die Franz Grillparzer in seinem berühmten Gedicht *Franz Schubert* den Komponisten aussprechen lässt: »Geht ihr gern auf meinen Pfaden, nun wohlan, so folget mir.«

OTTO BIBA

DIREKTOR ARCHIV, BIBLIOTHEK UND
SAMMLUNGEN DER GESELLSCHAFT
DER MUSIKFREUNDE IN WIEN



Die erste Seite der autografen
Partitur von Franz Schuberts
C-Dur-Symphonie D 944

The first page of Schubert's original handwritten score of the Symphony in C major D 944

Detective and Pioneer

Nikolaus Harnoncourt in search of the composer's true intentions

During his long career Nikolaus Harnoncourt has always been able to present seemingly familiar works from the repertoire to the music world in an entirely new light. That applies equally to the works of Johann Sebastian Bach, operas by Monteverdi and Mozart, the symphonies of the Viennese Classicists and 19th century Romanticists and continues into the 20th century, for example, with works by Béla Bartók and even George Gershwin. Before the first note of one of his concerts or opera performances sounds, however, a long period of searching and research is behind him.

It begins in the silence of libraries or the solitude of his study.

Nikolaus Harnoncourt has often said that for him the adventure of musical interpretation begins with the study of sources. He knows that a healthy distrust of performance traditions and transmitted musical texts is essential. He can only bear responsibility as an interpreter if he has formed his own conclusions about the transmission and editing of the musical text. He obtains this information from the composer himself, his immediate creative environment, the autograph score of the work, the first printing overseen by the com-

poser and/or the performance material used at the premiere. Harnoncourt is always interested in the last version supervised by the composer, also taking into account possible changes in the autograph after the first draft, in the performance material or the first edition. Of course, one can understand and interpret the significance of a change better when one knows what was there previously, hence, one should be aware of all the layers of development. One can only understand the musical text of a composition if one can read it in its most original form, that is, without the orthographic standardisations necessary for

the print format. With all his experience, Nikolaus Harnoncourt would like to make his own decisions, even in questionable or seemingly contradictory passages, and not have an editor or publisher make up his mind for him. He does not make such decisions dogmatically, but on a broad basis of information and knowledge, without sacrificing his artistry, however.

His study of the works of Franz Schubert presented a particular challenge to his basic approach to musical interpretation and illustrates his guiding principles. In order to begin a musical realisation he needed a musical text which convin-

A completely untenable myth found in many Schubert monographs is the assertion that his symphonies were not performed during his lifetime.

cingly conveys Schubert's compositional intent, since it must reflect Schubert's ideas as closely as possible. For Harnoncourt musical realisation is not an interpretation of the musician, that is, the performer; instead, the interpreter as musician must serve the composer and help achieve the realization of his artistic intentions. For this he needs an authentic musical text which has not been interpreted subjectively and a performance style without playing techniques for which Schubert's music was not written, such as the oft-cited vibrato, timpani sticks that are too soft, overly harsh trumpets and trombones which sound

too opulent. To some extent, it is not so much a question of the instruments themselves as of how they are played. Naturally, the knowledge of how differently each generation read the notation of signs that had remained the same for centuries is also important to Harnoncourt. It would be helpful to have a "user's manual" that explains what tempo and dynamic indications, performance instructions and accidentals meant in Schubert's day. A significant example is the way Schubert notated accents, which resemble decrescendos. This was not a peculiarity of his handwriting but typical of the time. That it is particularly

conspicuous in Schubert has to do with the fact that the notation of his second-rate composer contemporaries is not used by way of comparison.

A completely untenable myth found in many Schubert monographs is the assertion that his symphonies were not performed during his lifetime, that the premieres did not take place until after his death. It is true that no dates for premieres of his symphonies are recorded from the time when he was still alive. That has to do with the fact that the number of public concerts was relatively small compared to current practice. In Schubert's day only a few musical

performances before an audience were announced and reviewed, unlike today. Performances of orchestral works, in particular, took place in an environment which is not documented and can no longer be documented. For Schubert this environment was the orchestra of the boarding school where he completed his secondary school education, the conservatory orchestra of the Gesellschaft der Musikfreunde [Society of Friends of Music], which presented new music for the most part, and performances of orchestral works at musical salons. Such concerts were attended by up to 120 listeners and were certainly regarded

*Johannes Brahms's edition of
Schubert's symphonies is far from the
composer's artistic intentions.*

as public musical productions. There, as well as at public concerts as we understand them nowadays, Schubert became acquainted with the orchestral repertoire of his day, sometimes as a listener, sometimes as a member of the boarding school orchestra or the orchestra of the Gesellschaft der Musikfreunde, in which he played the viola. After acquiring all this experience, he self-confidently went his own way.

The existing historical performance materials and annotations in Schubert's autograph scores indicate that he later made changes to some of his symphonies which can only have resulted from

performance experience. Annotations in his scores, with changes to the musical text that were not made by Schubert but date from his lifetime or the time soon after his death, reveal a confrontation with performance practice in these works. This reception, although we cannot substantiate it with data, undoubtedly took place and was sometimes intense. It must be determined case by case whether or not such annotations were made by Schubert.

The score of the Eighth Symphony was published for the first time in 1840; Johannes Brahms edited the first complete edition of the Schubert symphon-

ies, which was issued in 1884 and 1885 as part of the old Schubert complete critical edition published by Breitkopf & Härtel. This musical text is still in use today. Brahms "improved" or altered Schubert. For two reasons, his edition is far from Schubert's artistic intentions and is actually more a historical record of Schubert reception during the late 19th century. For one thing, Brahms was a musician, not a philologist, and for another, he was a child of his time – and this time had no historical studies on performance practice or the history of notation.

Brahms assumed that all later pencil annotations, and therefore changes, in Schubert's autograph scores were made by the composer or sanctioned by him. In the case of the Fourth and Eighth Symphonies, there are quite substantial changes to the musical text which Brahms did not make but wrongly presented as "original Schubert". Furthermore, he interpreted Schubert's accents from the perspective of a Romantic musician, that is, he tended to read them as decrescendos. Thus, Schubert's still quite traditional, often abrupt dynamics became Romantic, with smooth transitions, giving the music an entirely

different emotional image. “Soft” interpretations, with changes in phrasing, compounded the situation.

In all his symphonies, operas and choral works Schubert writes both “decrescendo” and “diminuendo”. The use of both terms together is neither an accident nor carelessness. Decrescendo always means to become softer, whereas diminuendo always means to become softer and slower. With this important distinction Schubert closely follows what was codified in method books and music reference works of his day. Nikolaus Harnoncourt often points out that he knows of no other composer with this

important, by no means subjective notational idiosyncrasy, which nevertheless conformed to the norms of that time.

The autograph score of Schubert's Fifth Symphony is housed in the Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz [Berlin State Library – Prussian Cultural Heritage]; all the others and the surviving historical performance materials are held in the archives of the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna. When Nikolaus Harnoncourt set about preparing his musical text for the performance of Schubert's symphonies on the basis of these sources it was an important pioneering achievement since, until

that time, only the Brahms edition had been used – in numerous reprintings – and no one had questioned it.

Until then, differentiating between accent and decrescendo or decrescendo and diminuendo had not been an issue. Nikolaus Harnoncourt recognised that it was particularly important for an understanding of Schubert's tonal and musical idiom, however, and was the first to make a distinction between them. In addition, he found performance instructions and information about what was meant by a decrescendo in Schubert's day in publications on terminology and musical aesthetics from that time.

This is not the place to list all of Harnoncourt's decisions regarding the pencil annotations in Schubert's autograph scores dating from the composer's lifetime or shortly after his death – particularly those in the Fourth and Eighth Symphonies. He recognised that the annotations at the beginning of the finale of the Fourth Symphony, which call for the ascending bass line to be played by two bassoons, cellos and double basses and supported with a sustained note in the third and fourth horns, are changes that were made after Schubert's death; in Harnoncourt's performances the passage is played without the second

When Nikolaus Harnoncourt set about preparing his musical text for the performance of Schubert's symphonies on the basis of the original sources it was an important pioneering achievement.

bassoon, horns, cellos or double basses. He also believes that the repetition (in piano) of bars 121 to 128 of the first movement of this symphony, indicated with pencil, was not inserted by Schubert. In conclusion, another example from the Eighth Symphony: in the Scherzo, four bars before bar 113 are crossed out with pencil. Harnoncourt compared the style of the deletion with Schubert's strokes in other autographs and concluded that Schubert himself had wielded the pencil in this passage. His intensive study of the sources, which Nikolaus Harnoncourt regarded as an essential prerequisite for his musical

exploration of Schubert's symphonies, resulted in a highly nuanced image of these works. He thus took up the invitation extended by the composer in Franz Grillparzer's famous poem Franz Schubert: "If you want to follow on my path, well then, follow me."

OTTO BIBA

DIRECTOR OF ARCHIVES,
LIBRARY AND COLLECTIONS
GESELLSCHAFT DER
MUSIKFREUNDE IN WIEN

TRANSLATION: PHYLLIS ANDERSON



Messtext · *Mass text*

Messe Nr. 5 As-Dur D 678 · *Mass No. 5 In A flat major, D 678*

Messe Nr. 6 Es-Dur D 950 · *Mass No. 6 In E flat major, D 950*

Messtext in der von Schubert verwendeten, vom *Missale Romanum* teilweise abweichenden Fassung
Text of the Mass in the version used by Schubert which deviates in part from the Roman Missal

[D 678] Vol. 5 [1]

[D 950] Vol. 6 [1]

Kyrie

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

[D 678] Vol. 5 [2]

Gloria [D 678]

Gloria in excelsis Deo
et in terra pax hominibus bonae voluntatis.

Laudamus te, benedicimus te,
glorificamus te, adoramus te.
Gloria in excelsis Deo.

Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.
Domine Deus, Rex coelestis, gratias agimus.
Deus Pater, Pater omnipotens, gratias agimus.
Domine Jesu Christe, gratias agimus tibi.
Fili unigenite, gratias agimus tibi.
Domine Deus, Rex coelestis, Deus Pater omnipotens.

Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.

Kyrie

Herr, erbarme dich unser.
Christus, erbarme dich unser.
Herr, erbarme dich unser.

Gloria [D 678]

Ehre sei Gott in der Höhe
und auf Erden Friede den Menschen,
die guten Willens sind.
Wir loben dich, wir preisen dich.
Wir verherrlichen dich, wir beten dich an.
Ehre sei Gott in der Höhe.

Wir danken dir ob deiner großen Herrlichkeit.
Herr und Gott, König des Himmels, wir sagen Dank.
Gott Vater, allmächtiger Vater, wir sagen Dank.
Herr Jesus Christus, wir danken dir.
Eingeborener Sohn, wir danken dir.
Herr und Gott, König des Himmels,
Gott allmächtiger Vater.
Wir danken dir ob deiner großen Herrlichkeit.

Kyrie

Lord, have mercy on us.
Christ, have mercy on us.
Lord, have mercy on us.

Gloria [D 678]

Glory to God in the highest,
and on earth peace to men of good will.

We praise Thee, we bless Thee.
We glorify Thee, we adore Thee.
Glory to God in the highest.

We give Thee thanks for Thy great glory.
Lord God, heavenly King, we give Thee thanks.
God the Father almighty, we give Thee thanks.
Lord Jesus Christ, we give Thee thanks.
The only-begotten Son, we give Thee thanks.
Lord God, heavenly King, God the Father almighty.
We give Thee thanks for Thy great glory.

Domine Deus, Agnus Dei,
qui tollis peccata mundi, miserere nobis.

Filius Patris, Agnus Dei,
qui tollis peccata mundi, miserere nobis.

Quoniam tu solus Sanctus,
tu solus Altissimus, tu solus Dominus.
Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris.

Amen.

[D950] Vol. 6 ²

Gloria [D 950]

Gloria in excelsis Deo
et in terra pax hominibus bonae voluntatis.

Laudamus te, benedicimus te,
adoramus te, glorificamus te.

Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.

Domine Deus, Rex coelestis,
Deus Pater omnipotens.
Domine Jesu Christe, Fili Unigenite.

Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris,
qui tollis peccata mundi, miserere nobis.

Quoniam tu solus Sanctus,
tu solus Altissimus, tu solus Dominus.
Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris.

Amen.

Herr und Gott, Lamm Gottes,
der du trägst die Sünden der Welt,
erbarme dich unser.
Sohn des Vaters, Lamm Gottes,
der du trägst die Sünden der Welt,
erbarme dich unser.

Denn du allein bist der Heilige,
du allein der Höchste, du allein der Herr.
Mit dem Heiligen Geiste in der
Herrlichkeit Gottes des Vaters.
Amen.

Gloria [D 950]

Ehre sei Gott in der Höhe
und auf Erden Friede den Menschen,
die guten Willens sind.

Wir loben Dich, wir preisen Dich,
wir beten Dich an, wir verherrlichen Dich.

Wir sagen Dir Dank ob Deiner großen Herrlichkeit.

Herr und Gott, König des Himmels,
Gott, allmächtiger Vater!
Herr Jesus Christus, eingeborener Sohn!

Herr und Gott, Lamm Gottes, Sohn des Vaters,
Du nimmst hinweg die Sünden der Welt,
erbarme Dich unser.

Denn Du allein bist der Heilige,
Du allein der Höchste, Du allein der Herr.
Mit dem Heiligen Geiste, in der Herrlichkeit
Gottes des Vaters.
Amen.

Lord God, Lamb of God,
Who takest away the sins of the world,
have mercy on us.
Son of the Father, Lamb of God,
Who takest away the sins of the world,
have mercy on us.

For Thou alone art holy.
Thou alone art Lord, Thou alone art most high,
Together with the Holy Ghost
in the glory of God the Father.
Amen.

Gloria [D 950]

Glory to God in the highest,
and on earth peace to men of good will.

We praise Thee, we bless Thee.
We adore Thee, we glorify Thee.

We give Thee thanks for Thy great glory.

Lord God, heavenly King,
God the Father almighty,
Lord Jesus Christ, the only-begotten Son.

Lord God, Lamb of God, Son of the Father.
Who takest away the sins of the world,
have mercy on us.

For Thou alone art holy.
Thou alone art Lord, Thou alone art most high,
Together with the Holy Ghost
in the glory of God the Father.
Amen.

Credo [D 678]

Credo in unum Deum,
factorem coeli et terrae,
Credo in factorem coeli et terrae,

visibilium omnium et invisibilium.
Credo in unum Dominum Jesum Christum.
Credo in Filium Dei Unigenitum. Credo.
Et ex Patre natum ante omnia saecula.
Credo, Deum de Deo, lumen de lumine.
Credo, Deum verum de Deo vero.
Credo, per quem omnia facta sunt.
Qui propter nos homines et propter nostram salutem
descendit de coelis.
Credo, per quem omnia facta sunt. Credo.

Et incarnatus est de Spiritu Sancto

ex Maria Virgine, et homo factus est.
Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato,

passus, et sepultus est.

Et resurrexit tertia die secundum scripturas.

Et ascendit in coelum:
sedet ad dexteram Patris.
Et iterum venturus est cum gloria,
iudicare vivos et mortuos,
cujus regni non erit finis.
Credo in Spiritum Sanctum, Dominum.
Credo et vivificantem.
Credo, qui ex Patre Filioque procedit,

Credo [D 678]

Ich glaube an den einen Gott,
den Schöpfer des Himmels und der Erde,
Ich glaube an den Schöpfer des Himmels
und der Erde,
aller sichtbaren und unsichtbaren Dinge.
Ich glaube an den einen Herrn Jesus Christus.
Ich glaube an Gottes eingeborenen Sohn. Ich glaube.
Er ist aus dem Vater geboren vor aller Zeit.
Ich glaube, Gott von Gott, Licht vom Lichte,
Ich glaube, wahrer Gott vom wahren Gott.
Ich glaube, dass durch ihn alles geschaffen ist.
Für uns Menschen und unseres Heiles wegen
ist er vom Himmel herabgestiegen.
Ich glaube, dass durch ihn alles geschaffen ist.
Ich glaube.

Er hat Fleisch angenommen durch
den Heiligen Geist
aus Maria, der Jungfrau, und ist Mensch geworden.
Gekreuzigt wurde er sogar für uns
unter Pontius Pilatus,
er hat den Tod erlitten und ist begraben worden.

Und er ist auferstanden am dritten Tage,
gemäß der Schrift.
Und ist aufgefahren in den Himmel:
Er sitzt zur Rechten des Vaters.
Er wird wiederkommen in Herrlichkeit,
Gericht zu halten über Lebende und Tote:
Seines Reiches wird kein Ende sein.
Ich glaube an den Heiligen Geist, den Herrn.
Ich glaube an den Lebensspender.
Ich glaube an den, der vom Vater und
vom Sohne ausgeht.

Credo [D 678]

I believe in one God,
creator of heaven and earth,
I believe in the creator of heaven and earth,

and of all things visible and invisible.
I believe in one Lord Jesus Christ,
I believe in the only-begotten Son of God. I believe.
Eternally begotten of the Father,
I believe, God of God, light of light,
I believe, true God from true God;
I believe, through him all things were made.
Who for us men, and our salvation,
came down from heaven;
I believe, through him all things were made. I believe.

He was incarnate by the Holy Ghost

of the Virgin Mary and was made man.
He was crucified also for us,

suffered under Pontius Pilate, and was buried.

And the third day He rose again according to the
Scriptures.
He ascended into heaven;
he sitteth at the right hand of the Father;
and He shall come again with glory
to judge the living and the dead;
and His kingdom shall have no end.
I believe in the Holy Ghost, the Lord,
I believe in the giver of life.
I believe in who proceedeth from the Father and the
Son:

Credo, qui cum Patre et Filio
simul adoratur,
qui cum Patre et Filio conglorificatur,

qui locutus est per Prophetas.

Confiteor unum baptismam
in remissionem peccatorum mortuorum.
Et vitam venturi saeculi.
Amen.

[D950] Vol. 6 ³

Credo [D 950]

Credo in unum Deum,
factorem coeli e terrae,
visibilium omnium et invisibilium.
Credo in unum Dominum Jesum Christum,
Filium Dei Unigenitum,
et ex Patre natum ante omnia saecula.
Deum de Deo, lumen de lumine,
Deum verum de Deo vero,
per quem omnia facta sunt.
Qui propter nos homines et propter nostram salutem
descendit de coelis.

Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine,
et homo factus est.
Crucifixus etiam pro nobis, sub Pontio Pilato,
passus, et sepultus est.

Et resurrexit tertia die secundum scripturas.

Et ascendit in coelum:
sedet ad dexteram Patris.
Et iterum venturus est cum gloria,

Ich glaube an den, der mit dem Vater und dem Sohne
zugleich angebetet wird,
der mit dem Vater und dem Sohne verherrlicht wird;

der gesprochen hat durch die Propheten.

Ich bekenne mich zur einen Taufe
zur Vergebung der Sünden der Toten,
und zum Leben der zukünftigen Welt.
Amen.

Credo [D 950]

Ich glaube an den einen Gott,
den Schöpfer des Himmels und der Erde,
aller sichtbaren und unsichtbaren Dinge.
Ich glaube an den einen Herrn Jesus Christus,
Gottes eingeborenen Sohn.
Er ist aus dem Vater geboren vor aller Zeit.
Gott von Gott, Licht vom Lichte,
wahrer Gott vom wahren Gott;
durch ihn ist alles geschaffen.
Für uns Menschen und unseres Heiles wegen
ist er vom Himmel herabgestiegen.

Er hat Fleisch angenommen durch den
Heiligen Geist aus Maria, der Jungfrau,
und ist Mensch geworden.
Gekreuzigt wurde er sogar für uns;
unter Pontius Pilatus;
er hat den Tod erlitten und ist begraben worden.

Er ist auferstanden am dritten Tage,
gemäß der Schrift.

Er ist aufgefahren in den Himmel:
Er sitzt zur Rechten des Vaters.
Er wird wiederkommen in Herrlichkeit,

I believe in who, together with the Father and the Son,
is adored;
who, together with the Father and the Son,
is glorified;
who spoke through the Prophets.

I confess in baptism
for the remission of sins of the dead,
and the life of the world to come.
Amen.

Credo [D 950]

I believe in one God,
creator of heaven and earth,
and of all things visible and invisible.
I believe in one Lord Jesus Christ,
the only-begotten son of God.
Eternally begotten of the Father,
God of God, light of light,
true God from true God;
by whom all things were made.
Who for us men, and our salvation,
came down from heaven;

He was incarnate by the Holy Ghost of the
Virgin Mary;
and was made man.
He was crucified also for us,
suffered under Pontius Pilate,
and was buried.

And the third day He rose again according to the
Scriptures.

He ascended into heaven;
he sitteth at the right hand of the Father;
and He shall come again with glory

judicare vivos et mortuos,
cujus regni non erit finis.

Credo in Spiritum Sanctum, Dominum et vivificantem,

qui ex Patre Filioque procedit,
qui cum Patre et Filio simul adoratur et
conglorificatur,
qui locutus est per Prophetas.
Confiteor unum baptisma
in remissionem peccatorum mortuorum,
et vitam venturi saeculi.
Amen.

[D678] Vol. 5 ⁴

[D950] Vol. 6 ⁴

Sanctus

Sanctus Dominus Deus Sabaoth!
Pleni sunt coeli et terra gloria tua.

Osanna in excelsis Deo.

[D678] Vol. 5 ⁵

[D950] Vol. 6 ⁵

Benedictus

Benedictus, qui venit in nomine Domini.

Osanna in excelsis Deo.

[D678] Vol. 5 ⁶

[D950] Vol. 6 ⁶

Agnus Dei

Agnus Dei,
qui tollis peccata mundi,
miserere nobis!

Dona nobis pacem!

Gericht zu halten über Lebende und Tote:
Und Seines Reiches wird kein Ende sein.

Ich glaube an den Heiligen Geist, den Herrn und
Lebensspender,
der vom Vater und vom Sohne ausgeht.
Er wird mit dem Vater und dem Sohne zugleich
angebetet und verherrlicht;
er hat gesprochen durch die Propheten.
Ich bekenne mich zur einen Taufe
zur Vergebung der Sünden der Toten,
und zum Leben der zukünftigen Welt.
Amen.

Sanctus

Heilig, Herr, Gott der Heerscharen.
Himmel und Erde sind erfüllt von deiner Herrlichkeit.

Hosanna sei Gott in der Höhe!

Benedictus

Hochgelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn.

Hosanna sei Gott in der Höhe!

Agnus Dei

Lamm Gottes,
du nimmst hinweg die Sünden der Welt,
erbarme dich unser!

Gib uns Frieden!

to judge the living and the dead;
and His kingdom shall have no end.

I believe in the Holy Ghost, the Lord,
the giver of life.
who proceedeth from the Father and the Son:
together with the Father and the Son
He is adored and glorified;
who spoke through the Prophets.
I confess in baptism
for the remission of sins of the dead,
and the life of the world to come.
Amen.

Sanctus

Holy, Lord God of hosts.
Heaven and earth are full of Thy glory.

Hosanna in the highest.

Benedictus

Blessed is He that cometh in the name of the Lord.

Hosanna in the highest.

Agnus Dei

Lamb of God,
who takest away the sins of the world,
have mercy on us.

Grant us peace.

Libretto

Alfonso und Estrella

Romantische Oper in drei Akten

Romantic opera in three acts

Vol. 7 ^[1]

Ouvertüre

ERSTER AKT

Vol. 7 ^[2]

Nr. 1 Introduction

CHOR

Still noch decket uns die Nacht.
Schaffet hurtig, gehet leise,
dass der Vater nicht erwacht,
es verdient der Gute, Weise,
dass ihm Lust und Wonne lacht.

Vol. 7 ^[3]

Nr. 2 Arie

FROILA

Sei mir begrüßt, o Sonnel!
Alltäglich neue Wonne
gießt du in dieses Herz.
Es saugen deine Strahlen
aus jeder Brust die Qualen
und heilen jeden Schmerz.
Einst schmückten wohl die Strahlen
der Krone dieses Haupt;
da ward von bitteren Qualen
mir alle Ruh' geraubt.
Hier in diesen stillen Gründen,
wo ich Ruh' und Glück gefunden,
von der Sorgenlast entbunden,
mussten alle Schmerzen schwinden.

Overture

ACT ONE

No. 1 Introduction

CHORUS

Night still covers us in silence.
Work swiftly, go cautiously,
so that the father does not wake.
The good, wise man deserves to have
joy and delight smile upon him.

No. 2 Aria

FROILA

Greetings, o Sun,
each day you pour new joy
into my heart.
Your rays draw the pain
from each breast,
and heal every suffering.
Once your rays adorned
the clown upon my head;
but then all peace was stolen
from me by bitter sorrow.
Here in this calm land,
where I found rest and happiness,
set free from the burden of care,
all my sorrows were banished.

Doch soll mein kühner Sohn
in diesen Felsenmauern
sein Leben nicht vertrauern.
Ihm winkt der Väter Thron.
Der Taten sich bewusst
ruht wohl das Alter gerne,
allein in weite Ferne
strebt rasche Jugendlust.
Es soll mein kühner Sohn *usw.*

Vol. 7 ^[4]

Nr. 3 Chor und Ensemble

CHOR

Versammelt euch, Brüder,
singt fröhliche Lieder!
Es kehret uns wieder
der festliche Tag.
Lasst laut, ihn zu feiern,
die Hörner erschallen!
Er hat uns ja allen
den Vater gebracht.

EIN MÄDCHEN UND EIN JÜNGLING

Lass dir danken für die Gaben,
die man nicht vergelten kann!
Was wir können, was wir haben,
sieh es als das Deine an!

FROILA

Bringet ihr mir feine Gaben,
die ich nicht verweigern kann!
Was ich kann und was ich habe,
euch gehört es ewig an.
Schon zwanzig Jahre schwanden,
seit ich dies Tal erblickt,
und alle, alle fanden
durch euch mich hoch beglückt.

But my brave son
must not spend his life sadly
within these rocky walls.
The throne of his fathers beckons him.
Old age gladly rests
conscious of his former deeds,
but youthful desire aspires
impetuously to the distance future.
But my brave son ...

No. 3 Chorus and Ensemble

CHORUS

Assemble, brothers,
sing happy songs,
he is returning to us
this joyous day;
let the horns loudly
sound in his praise.
He has brought his father
back to us all.

A MAIDEN AND A YOUTH

Let us thank you for the gifts
which no-one can repay.
Whatever we can do, all that we have,
regard it as your own.

FROILA

You present me with fine gifts
which I cannot refuse to take,
whatever I can do and all that I have
belong to you always.
Twenty years have passed
since I last saw this valley,
and all found me blissfully happy,
yes, blissfully happy through you.

Ihr habt alles mir gegeben,
was mich hier so sehr erfreut.
Freunde, ja, mein ganzes Leben
sei in Liebe euch geweiht!

CHOR

Du hast alles uns gegeben,
was uns nun so sehr erfreut.
Vater, unser ganzes Leben
sei in Liebe dir geweiht!

Rezitativ

JÜNGLING

Es hat in allen Spielen
des Krieges und des Liedes,
die du uns anbefohlen,
Alfons, dein Sohn, gesiegt;
drum gib der Herrschaft Zeichen,
die Macht, in diesem Jahre
uns allen zu gebieten,
gib sie in seine Hand!

FROILA

Empfang das Horn des Rufers!
Das Beste zu beraten,
versammle du die Schar!
Empfang' das Schwert des Herrschers!
Zu lauter edlen Taten
führ' deine Freunde an!

Vol. 7 ⁵

Nr. 4 Duett

FROILA

Geschmückt von Glanz und Siegen,
sinkt traurig doch dein Blick.

You have given me everything
that so gladdens me here;
yes, friends, may my whole life
be dedicated in love to you.

CHORUS

You have given us everything
that so gladdens us now;
Father, may our whole life
be dedicated in love to you.

Recitative

YOUTH

In all games
of war and song
which you have had us perform
Alfonso, your son, has won.
Therefore this year give
the insignia, the power or command
into his hands
to rule us all.

FROILA

Take the herald's horn,
to decide the best
call the troops together;
take the leader's sword,
lead your friends
to pure, noble deeds.

No. 4 Duet

FROILA

Though decorated with lustre and triumph
your gaze sinks sadly.

ALFONSO

Nie wird es mir genügen,
o Vater, dieses Glück!

FROILA

Was kann dir, Teurer, fehlen?
Von Lust bist du umringt.

ALFONSO

Dir kann ich nichts verhehlen,
dich lieb ich unbedingt.

ALFONSO

Durch freundliches Vertrauen
wird jeder Schmerz besiegt.
Du sollst ins Herz mir schauen
und sehen, was mich drückt.

FROILA

Durch freundliches Vertrauen
Wird jeder Schmerz besiegt
Lass in dein Herz mich schauen
Und sehen, was dich drückt.

Vol. 7 ⁶

Nr. 5 Rezitativ und Arie

Rezitativ

ALFONSO

Es ist dein streng' Gebot,
dass ich aus diesem Tale
mich nicht entfernen soll.

FROILA

So lautet das Gesetz,
und noch muss es bestehn.

ALFONSO

This success will never satisfy me,
o father.

FROILA

My dear Son, what can you lack,
since you are surrounded by joy?

ALFONSO

I can conceal nothing from you,
I love you implicitly.

ALFONSO

Through friendly trust
each sorrow will be overcome,
you should look into my heart
and see what grieves me.

FROILA

Through friendly trust
each sorrow will be overcome,
let me look into your heart
And see what grieves you.

No. 5 Recitative and Aria

Recitative

ALFONSO

It is your strict command
that from the valley
I must not depart.

FROILA

So says the decree
and still it must prevail.

ALFONSO

Ach, länger kann ich nicht
die Schranken mehr ertragen!
Es liegen diese Berge
mir lastend auf der Seele.

FROILA

Wohl fühl' ich deinen Schmerz;
doch darf ich ihn nicht lindern.

Arie

ALFONSO

Schon wenn es beginnt zu tagen,
wird in mir die Sehnsucht wach:
Vögel fliegen, Wolken jagen
und mein Herz will ihnen nach.
Mittags lieg' ich an der Quelle
an dem hellen Silberbach:
Welle sendet er auf Welle
und mein Herz eilt jeder nach.
Seh' ich dann den Abend glühen
und das Licht stirbt allgemach,
möcht' ich mit der Sonne ziehen,
ihren gold'nen Strahlen nach.
Nachts erglänzen tausend Sterne
an des Himmels blauem Dach:
Mächtig zieht's mich in die Ferne
ihrem süßen Schimmer nach.
Und dann lispl' ich in die Saiten
still ein schmerzzerpresstes Ach –
Schnell entflieht's in alle Weiten
und mein Herze will ihm nach!

ALFONSO

Oh, I can no longer
hear these restrictions;
these mountains
weigh heavily on my spirit.

FROILA

I feel your grief full well
but I cannot ease it for you.

Aria

ALFONSO

When the dawn breaks,
Already longing stirs within me;
birds fly, clouds scud by,
and my heart wishes to follow,
At midday I lie by the spring,
the bright silvery brook.
It sends ripple after ripple along
And my heart hastens after each one.
Then I see the evening glow,
and the light gradually fades.
How I wish I could follow
the sun with its golden rays.
At night a thousand stars gleam
in the blue vault of heaven,
I am drawn irresistibly far away
into the enchanting glitter.
And then I murmur quietly on the strings
a grief-laden »Alas!«
It swiftly flies away in all directions
and my heart would fain follow.

Vol. 7 7

Nr. 6 Rezitativ und Duett

Rezitativ

FROILA

Du rührst mich, Teurer, sehr,
doch kann ich nichts verändern.
Es herrscht in jenem Land,
das an das uns're grenzt,
ein grausamer Tyrann.

ALFONSO

Doch lebten wir bisher
in ungestörter Ruhe.

FROILA

Vor seinem kühnen Schwert
schützt uns der Felsenwall
und unser stilles Leben.

ALFONSO

So lass mich zu ihm ziehen
und ihn zum Kampfe fordern!

FROILA

O zähme, lieber Sohn,
den Mut in kühner Brust!
Noch ist die Zeit nicht da,
doch bald wird sie erscheinen.

Duett

FROILA

Schon schleichen meine Späher
auf sich'rer Feindesspur,
die Rache schreitet näher
und dringt zur stillen Flur;
die Ketten werden fallen,
die dich so lang gedrückt,

No. 6 Recitative and Duet

Recitative

FROILA

You disturb me greatly, my dear son,
but I cannot change anything.
There rules in that land
which borders on ours
a cruel tyrant.

ALFONSO

But we have lived till now
in untroubled peace.

FROILA

Against his bold sword
the wall of rock protects us
and our peaceful life.

ALFONSO

So let me hasten to him
and challenge him to battle.

FROILA

Oh, curb, dear son,
the boldness in your rash breast,
for it is not yet time,
but soon the moment will come.

Duet

FROILA

My scouts already prowl
more closely on the track of the enemy,
vengeance strides nearer
and presses towards the quiet plain.
The chains will fall
which so long have fettered you,

im Lichte wirst du wallen,
bewundert und beglückt.

ALFONSO
Noch kann ich nicht verstehen,
was deine Lippe spricht.

FROILA
Viel Dinge wirst du sehen,
noch ahnest du sie nicht.
Doch glaub', dass ich dich rette
aus diesem düstern Ort.
Empfange diese Kette
zum Pfande für mein Wort.
Ja, glaub, dass ich dich rette usw.

ALFONSO
O Vater, ja, errette
mich aus dem düstern Ort!
Ich nehme diese Kette
zum Pfande für dein Wort.

FROILA
Es knüpft an dies Geschmeide
das Schicksal deine Bahn;
es sei in jedem Leide
dein Hort, dein Talisman.
Es knüpft an dies Geschmeide usw.

ALFONSO
Es leuchte dies Geschmeide
als Stern auf meiner Bahn;
es sei in jedem Leide
mein Hort, mein Talisman.

you will travel in the light,
amazed and happy.

ALFONSO
I still cannot understand
what your lips speak.

FROILA
You will see many things
of which you have no idea.
Yet believe me, I shall save you
from this dismal place.
Keep this chain
as a pledge for my word.
Yet believe me, I shall save you ...

ALFONSO
O father, yes, save
me from this dismal place.
I accept this chain
as an earnest of your word.

FROILA
With this gold chain is linked
the road of your destiny;
may it be your treasure, your talisman
in each time of trouble.
With this gold chain is linked ...

ALFONSO
This chain shines like
a star on my way,
may it be my treasure, my talisman
in each time of trouble.

Vol. 7 ⁸

Nr. 7 Chor und Arie

CHOR DER FRAUEN
Zur Jagd, zur Jagd!
Die luftigen Räume,
die rauschenden Bäume
erfüllen die Brust
mit seliger Lust!
Zur Jagd, zur Jagd!
Mit flüchtigen Pfeilen
das Wild zu ereilen,
bergauf und waldein,
wir holen es ein.

Arie mit Chor
ESTRELLA
Es schmückt die weiten Säle
des Goldes eitle Pracht;
doch meine bange Seele
umhüllet düst're Nacht.

CHOR DER FRAUEN
Zur Jagd, zur Jagd!
Die frohe Jagd befreit die Brust.

ESTRELLA
Ach, was mein Herz begehret,
ist freundlich, zart und still;
nie wird es mir gewähret
im blendenden Gewühl.

CHOR DER FRAUEN
Zur Jagd, zur Jagd;
die frohe Jagd befreit die Brust.

No. 7 Chorus and Aria

CHORUS OF WOMEN
To the hunt! To the hunt!
The windy spaces,
the rustling trees
fill the heart
with happy delight.
To the hunt! To the hunt!
With flying arrows
to catch the deer,
up-hill and into the forest
we will bring it home.

Aria with chorus
ESTRELLA
The empty pomp of gold
decks the spacious halls,
but gloomy night enfolds
my anxious heart.

CHORUS OF WOMEN
To the hunt! To the hunt!
The merry hunt frees the heart.

ESTRELLA
Ah, my heart desires what
is friendly, sweet and calm,
but never shall I find it
among the brilliant crowd.

CHORUS OF WOMEN
To the hunt! To the hunt!
The merry hunt frees the heart.

Vol. 7 ^[9]

Nr. 8 Rezitativ und Arie

Rezitativ

ADOLFO

Verweile, o Prinzessin!
Der König wird erscheinen,
dass ich der Mohren Fahnen
zu seinen Füßen lege;
denn aus dem Felde komm' ich
mit Ruhm gekrönt zurück.

ESTRELLA

Sei, Feldherr, mir gegrüßt.

Arie

ADOLFO

Doch im Getümmel der Schlacht,
umrungen von Greuel und Blut,
gab mir nicht Ehre und Macht
zu siegen den blitzenden Mut.
Nur deine süße Gestalt,
die mir im Kampfe erschien,
zog mich mit Himmels Gewalt
durch die drohenden Feinde dahin.
Ja im Getümmel der Schlacht, usw.
Nur dein lächelnder Blick
gab mir die Stärke zum Sieg;
nur dein liebender Blick
gibt mir Belohnung und Glück.

Vol. 7 ^[10]

Nr. 9 Duett

ADOLFO

Ja gib, vernimm mein Flehen,
gib deine Liebe mir!

No. 8 Recitative and Aria

Recitative

ADOLFO

Stay, O Princess,
the King will appear so
that I may lay the flags
of the Moors at his feet,
for I have returned from the
battlefield, crowned with glory.

ESTRELLA

My greetings, general.

Aria

ADOLFO

But in the heat of battle,
encircled by horror and blood,
I had no honour and power
to defeat the foe's flashing mettle.
Only your sweet form
which appeared to me in the flight,
drove me with the force of heaven
through the threatening enemy.
But in the heat of battle, ...
Only your smiling glance
gave me strength and victory.
Only your fond glance
gives me reward and joy.

No. 9 Duett

ADOLFO

Ah, hear my plea,
give your love to me.

ESTRELLA

O lass, Adolfo, ab,
mich freventlich zu kränken!
Ich kann dir Achtung schenken,
doch Liebe ford're nicht!

ADOLFO

So öffne dich, mein Grab!
Verlösche, Lebenslicht!
So öffne dich, mein Grab!

ESTRELLA

O lass, Adolfo, ab
und ford're Liebe nicht.

ADOLFO

Ha, du wirst es noch bereuen!

ESTRELLA

Nimmer, nimmer!

ADOLFO

O gewiss, du wirst es noch bereuen!

ESTRELLA

Nimmer, nimmer.

ADOLFO

Was du mir in Huld geweigert,
werd' ich mit Gewalt erringen!

ESTRELLA

So wird nur mein Hass gesteigert,
Liebe lässt sich nicht erzwingen.

ADOLFO

Liebe war ein kurzer Wahn.

ESTRELLA

Oh, Adolfo, do not press your
attentions on me so wickedly;
I can give you respect
but do not ask for love.

ADOLFO

Then open, grave,
fade away, light of life.
Oh, listen to my plea.

ESTRELLA

Oh, Adolfo, do not press,
do not ask for love.

ADOLFO

Ha, you will rue it yet.

ESTRELLA

Never, never!

ADOLFO

You will surely rue it.

ESTRELLA

Never, never.

ADOLFO

What you refuse to grant me freely
I shall take by force.

ESTRELLA

Then will my hate only increase,
Love cannot be forced.

ADOLFO

Love was a passing madness.

ESTRELLA
Vor dir, frevelnder Tyrann...

ADOLFO
Deine Hand will ich besitzen!

ESTRELLA
... wird mein Vater mich beschützen.

ADOLFO
Mir verbürgt sein eig'ner Schwur
jede Gunst, die ich begehre.

ESTRELLA
O, so kann der Himmel nur
gütig mein Gebet erhören.

Ja, höre du mein Flehen,
nur du kannst mich erretten;
sonst muss ich untergehen
in diesen ganzen Nöten.

ADOLFO
Du konntest mich verschmähen,
als ich dich sanft gebeten;
nun sollst die Macht du sehen
und nichts kann dich erretten!

Vol. 7 **Nr. 10 Finale**

CHOR DER KRIEGER
Glänzende Waffe den Krieger erfreut,
glänzende Waffe und schimmerndes
Kleid.
Aber im Busen, den es umhüllt,
aber im Busen tobt es wild.

ESTRELLA
From you, wicked tyrant ...

ADOLFO
I will possess your hand.

ESTRELLA
... my father will protect me.

ADOLFO
His own vow will guarantee me
every favour that I seek.

ESTRELLA
O, so Heaven alone may
bountifully hear my prayer.

Yes, hear my plea,
only you can save me,
otherwise I must perish
in these terrible straits.

ADOLFO
You chose to scorn me
when I softly implored you;
now you must see force,
and nothing can save you.

No. 10 Finale

WARRIORS
A shining weapon gladdens the soldier,
a shining weapon and gleaming
raiment,
but in the heart which he harbours,
in his heart he rages fiercely.

Die Schlacht, die Schlacht,
die wilde Schlacht gibt Siegeslust!

Rezitativ
ADOLFO
So werd' ich jeden Feind
dir bald zu Füßen legen,
der mächtig und verwegen
dich zu verderben meint.
Schon schwingt kein Heide mehr
sein Schwert in seinem Lande.
Zerbrochen sind die Bande,
zerschlagen ist ihr Heer.

MAUREGATO
Ich danke dir für deine Treue.
Wie könnt' ich würdig sie belohnen?

ADOLFO
Du kannst es, Herr.

ESTRELLA
Weh' mir! Er wird nicht schonen.

MAUREGATO
Verlange frei!

ADOLFO
Darf sich der Knecht erkühnen?

MAUREGATO
Mein Schwur ist der Erhörung
Unterpfand.

Battle, battle,
furious battle brings the desire for
victory.

Recitative
ADOLFO
So I shall soon lay
every enemy at your feet
who powerful and bold
thinks to destroy you.
No pagan now wields
his sword in this land,
their forces are smashed,
the army is destroyed.

MAUREGATO
I thank you for your loyalty.
How can I reward you fittingly?

ADOLFO
You can, indeed, sire.

ESTRELLA
Alas! He will not protect me.

MAUREGATO
Ask freely!

ADOLFO
May a servant be so bold?

MAUREGATO
My oath is a pledge of my granting
your request.

ESTRELLA
Weh' mir, er schwur, gefallen ist mein
Los.

ADOLFO
O Herrscher, zürne nicht!
Es ist die Bitte groß,
es ist Estrellens, deiner Tochter, Hand.

MAUREGATO
Estrella, sprich, du hast sein Wort
vernommen.

ESTRELLA
Die Stunde meines Unglücks ist
gekommen.

ADOLFO
Nun wird der eitle Trotz ihr nicht mehr
frommen.

MAUREGATO
So sprich, Estrella!

ESTRELLA
O, wenn ich je dir wert gewesen,
so fleh' ich dich, dein armes Kind
von diesem Manne zu erlösen,
der schrecklich mir und rauh gesinnt.
Gewohnt nur, in den Streit zu gehen.
Umrungen stets vom Kampfgewühl,
wird nie sein kaltes Herz verstehen,
was zarte Liebe wünscht und will.

MAUREGATO
Was werd' ich nun beginnen,
wie schrecklich ist die Wahl,

ESTRELLA
Alas, he made a vow, my fate is sealed.

ADOLFO
Your Majesty, do not be angry,
my request is great,
it is the hand of your daughter, Estrella.

MAUREGATO
Estrella, speak, you have heard his
words.

ESTRELLA
The hour of my unhappiness has come.

ADOLFO
Now vain defiance will no longer help
her.

MAUREGATO
Speak, then, Estrella.

ESTRELLA
Oh, if ever I have been dear to you
then I beg you to save
your poor child from this man,
whom I find loathsome and coarse,
accustomed only to combat,
always surrounded by the press of battle.
His cold heart will never understand
what tender love longs for and desires.

MAUREGATO
What must I now do?
How terrible is my dilemma.

will ich ihr dort entrinnen,
so fasst mich hier die Qual.
Was werd' ich nun beginnen, usw.

ESTRELLA
Was wird er nun beginnen,
wie lenkt er seine Wahl,
es schwimmt vor meinen Sinnen,
mein Herz verzehrt die Qual.

ADOLFO
Nun, Zagen, fahr' von hinnen,
mein Herz umgürtet Stahl,
sie kann mir nicht entrinnen,
es bleibt ihm keine Wahl.

CHOR
O frevelndes Beginnen,
o grauenvolle Wahl!

Rezitativ
MAUREGATO
Zu kühner Mann,
steh' ab von dem Begehren!

ADOLFO
Du gabst den Königsschwur,
nun halte ihn.

MAUREGATO
Nimm alle Schätze, meine Krone hin.
Nur dieses Kleinod kann ich nicht
entbehren.

ADOLFO
Ich ford're nichts als deiner Tochter
Hand.

I want to escape it
but torment holds me fast.
What must I now do? ...

ESTRELLA
What does he intend to do?
How will he make his choice?
My mind is swimming,
agony tears at my heart.

ADOLFO
Now, all fear be banished,
my heart takes up its sword;
she cannot escape me,
he has no choice.

CHORUS
O wicked deed,
o terrible choice.

Recitative
MAUREGATO
Hash man,
give up your desire!

ADOLFO
You gave your sovereign oath,
now keep it.

MAUREGATO
Take all my treasures, my crown,
but this one jewel I cannot spare.

ADOLFO
I claim nothing but your daughter's
hand.

MAUREGATO
Noch kann ich sie nicht lassen,
ich fühl' das Herz mir bangen,
doch werd' ich bald mich fassen,
mich hält der Schwur gefangen.

ESTRELLA
In schwerem Todesbängen –
so muss ich denn erblassen,
von allen ganz verlassen,
wo kann ich Heil erlangen?

ADOLFO
Schon seh' ich sie erblassen,
es glüh'n des Königs Wangen.
Doch muss er bald sich fassen,
ihn hält der Schwur gefangen.

CHOR
Welch frevelndes Beginnen,
o grauenvolle Wahl!

ESTRELLA
Was mag der Vater sinnen?

ADOLFO
Was mag der König sinnen?

CHOR
Was mag der König sinnen?

Rezitativ
MAUREGATO
Ein Mittel noch, es mag uns Heil
gewinnen.
Dir sei die Hand Estrellens nicht
versagt,

MAUREGATO
I see her turn pale,
I feel my heart grow afraid,
but I must soon compose myself,
for my vow holds me captive.

ESTRELLA
In stark mortal fear
must I then perish,
abandoned by all?
Where can I find salvation?

ADOLFO
Now I see her blanch;
the king's cheeks burn,
but soon he must compose himself,
for his vow holds him captive.

CHORUS
O wicked deed,
o terrible choice.

ESTRELLA
What is my father thinking?

ADOLFO
What can the King be thinking?

CHORUS
What can the King be thinking?

Recitative
MAUREGATO
There is a way to save us.

Estrella's hand will not be denied you,

allein ein heil'ger Spruch hat sie
bedingt:
Nur wer die Kette Eurichs
wiederbringt,
die noch vom alten Königsstamme
fehlt.
wird mit Estrellen feierlich vermählt.

ESTRELLA
Der Hoffnung süß' Gefühl
will mich auf's neu beglücken.

ADOLFO
Ich sehe, was er will
mit diesen argen Tücken,
die mir das nahe Ziel
in weite Ferne rücken.

MAUREGATO
Zerstört ist sein Spiel,
gescheitert seine Tücke,
der Hoffnung süß' Gefühl
will uns auf's neu beglücken.

ADOLFO
Zur Schlacht, zur Schlacht!

CHOR DER KRIEGER
Zur Schlacht, zur Schlacht!

ADOLFO
Das blanke Erz wird neue Kraft mir
geben.
Die Schlacht gibt Siegeslust!

CHOR DER KRIEGER
Die wilde Schlacht gibt Siegeslust!

but a sacred oath binds her:

only the man who brings back
St. Enrich's chain,
which is still missing from the ancient
royal family,
shall be solemnly wed to Estrella.

ESTRELLA
The sweet feeling of hope
cheers me anew.

ADOLFO
I see that his purpose
by this deceitful trick
is to move what was within my grasp
into the distant future.

MAUREGATO
His game is upset,
his trick has foundered.
The sweet feeling of hope
will cheer us anew.

ADOLFO
Into battle, into battle!

WARRIORS
Into battle, into battle!

ADOLFO
The bright steel will give us new
strength.
Battle gives the urge for victory.

WARRIORS
Battle gives the urge for victory.

ESTRELLA
Zur Jagd, zur Jagd!

CHOR DER FRAUEN
Zur Jagd, zur Jagd!

MAUREGATO
O möge Freud' und Scherz
dir Ruhe wiedergeben.

ESTRELLA
Sie soll mein Herz
mit neuer Lust beleben.

CHOR DER FRAUEN
Die frohe Jagd befreit die Brust.

ADOLFO, CHOR DER KRIEGER
Zur Schlacht, zur Schlacht!

ESTRELLA, CHOR DER FRAUEN
Zur Jagd, zur Jagd!

ESTRELLA
Sie soll mein Herz
mit neuer Lust beleben.

MAUREGATO
O möge Freud und Scherz
dir Ruhe wiedergeben.

ADOLFO
Die wilde Schlacht gibt Siegeslust!

CHOR DER FRAUEN
Zur Jagd, zur Jagd!
Die frohe Jagd befreit die Brust.

ESTRELLA
To the hunt, to the hunt!

LADIES
To the hunt, to the hunt!

MAUREGATO
Oh, may joy and good cheer
be restored through peace.

ESTRELLA
It shall enliven my heart
with new joy.

CHORUS OF LADIES
The joyful hunt sets free the heart.

ADOLFO, WARRIORS
Into battle, into battle!

ESTRELLA, LADIES
To the hunt, to the hunt!

ESTRELLA
I shall enliven my heart
with new joy.

MAUREGATO
Oh, may peace restore to us
joy and good cheer.

ADOLFO
Fierce battle gives the urge to victory.

LADIES
To the hunt, to the hunt!
The joyful hunt sets free the heart.

CHOR DER KRIEGER
Die wilde Schlacht gibt Siegeslust!

ZWEITER AKT

Vol. 7 ¹²

Nr. 11 Rezitativ und Arie

Rezitativ

ALFONSO
O sing mir, Vater, noch einmal
das schöne Lied vom Wolkenmädchen!

FROILA
Schon solltest du es selber singen.

ALFONSO
Wohl weiß ich es,
doch fehlt mir noch die Kraft
und deine seelenvolle Weise.

FROILA
So horche denn!

Arie
Der Jäger ruhte hingegossen
gedankenvoll im Wiesengrün.
Da trat, vom Abendlicht umflossen,
das schönste Mädchen zu ihm hin.
Sie lockte ihn mit Schmeicheltönen
und lud ihn freundlich zu sich ein.
»Dir ist das schönste Glück erschienen,
willst du mein Freund, mein Diener sein?
Siehst du dort auf dem Berg sich
heben
mein vielgetürmtes gold'nes Schloss,
siehst du dort in den Lüften schweben

WARRIORS
Fierce battle gives the urge to victory.

ACT TWO

No. 11 Recitative and Aria

Recitative

ALFONSO
Oh, sing to me, father, once again
the lovely song of the Cloud Maiden.

FROILA
It is up to you yourself to sing it.

ALFONSO
I know it well,
but I still lack the ability
and your tender melodies.

FROILA
Then listen!

Aria
The hunter rested, motionless,
thoughtful in the green meadow,
There stepped up to him, bathed in
evening light, the loveliest damsel.
She tempted him in flattering tones
and warmly coaxed him to join her.
»Your finest chance has come,
will you be my friend, my servant?
Do you see there towering on the
mountain
my many-turreted golden castle,
do you see there, floating in the air

den reichgeschmückten Jägertross?

Die Sterne werden dich begrüßen,
die Stürme sind dir untertan,
und dämmernd liegt zu deinen Füßen
der Erdenqualen dumpfer Wahn.«

Er folgte ihrer Stimme Rufen
und stieg den rauhen Pfad empor;
sie tanzte über Felsenstufen
durch dunkle Schlünde leicht ihm vor.
Und als den Gipfel sie erreichen,
wo der Palast sich prachtvoll zeigt,

als mit der Ehrfurcht stummen Zeichen
der Diener Schwarm sich vor ihm neigt,

da will er selig sie umschließen,
doch angedonnert bleibt er steh'n:
Er sieht wie Nebel sie zerfließen,
das Schloss in blaue Luft verweh'n.
Da fühlt die Sinne er vergehen,
sein Haupt umhüllet schwarze Nacht,
und trostlos von den steilen Höhen
entstürzt er in den Todesschacht.

Vol. 7 ¹⁸

Nr. 12 Rezitativ und Duett

Rezitativ

ALFONSO

Wie rühret mich dein herrlicher Gesang
und macht mir die gewohnte Nähe,
die Felsenklüfte und den Wald
auf einmal neu und wunderbar.

the troop of huntsmen in their rich
finery?

The stars will welcome you,
the storms are your subjects,
and in the gloaming, at your feet
lies the gloomy folly of earthly
torments.«

He followed the call of her voice
and climbed up the rough path.
She danced lightly over rocky steps
before him through dark gorges.
And when they reached the summit
where the palace appeared in all its
splendour,

when with a silent sign of respect
the swarm of servants bowed before
him,

then he happily wanted to clasp her
but, thunderstruck, he stood there,
He saw her melt away like mist,
the castle dissolve in the blue air.
Then he felt his mind wander,
black night enveloped his head
and desperately from the steep heights
he plunged into the ravine of death.

No. 12 Recitative and Duet

Recitative

ALFONSO

How your magnificent singing stirs me
and makes the familiar surroundings,
the rocky ravines and the wood
suddenly new and wonderful for me!

FROILA

Doch nun, Alfonso, lass mich gehen,
schon harren meine Kranken, dass ich
den Armen Trost und Lind'rung reiche.

ALFONSO

Gott schenke Segen deinem frommen
Wirken.

Ich kann noch nicht zur engen Hütte
kehren,
zu voll ist dieses Herz.
Und hier im Freien ist mir leicht und
wohl.

Duett

ESTRELLA

Von Fels und Wald umrungen,
wer zeigt die Pfade mir?

ALFONSO

Was kühn das Lied gesungen,
seh' ich's verwirklicht hier?

ESTRELLA

Ein Jüngling, soll ich fliehen?

ALFONSO

O, wolle nicht entfliehen.

ESTRELLA

Doch scheint er sanft und mild.

ALFONSO

Du süßes Himmelsbild,
o wolle nicht entfliehen!

FROILA

But now, Alfonso, let me go,
my sick already await me,
that I may give the poor people
comfort and relief.

ALFONSO

May God bless you for your good
works.

I cannot yet return to the small cottage,

my heart is too full,
and here in the open air I feel happy
and free.

Duet

ESTRELLA

Surrounded by crag and wood,
who will show me the path?

ALFONSO

What the song sang bravely of,
I see has come true here.

ESTRELLA

A youth, shall I flee?

ALFONSO

Oh, do not run away,

ESTRELLA

But he seems gentle and kind,

ALFONSO

You sweet vision from Heaven.
Oh, do not run away.

ESTRELLA

Es flößen seine Züge
mir Mut und Hoffnung ein.

ALFONSO

So kann ein Traum nicht täuschen,
nein, das muss Wahrheit sein.

Vol. 7 ^[14]

Nr. 13 Rezitativ und Arie

Rezitativ

ALFONSO

Wer bist du, holdes Wesen,
das meine schwachen Augen
mit solchen Reizen blendet?

ESTRELLA

Auf allzu rascher Jagd
verlor ich im Gebirge
mein zögerndes Gefolge.
Durch Schlünde über Felsen
den Weg mir mühsam suchend,
kam ich in dieses Tal.
O zeige mir die Pfade
zur Königsstadt zurück!

ALFONSO

O nein, verbirg dich nicht!
Aus lichtumstrahlten Höhen
stiegst freundlich du hernieder.

ESTRELLA

Willst du der Armen spotten,
die von den Ihren ferne
in wüster Fremde schmachtet?

ESTRELLA

His features inspire me
with courage and hope.

ALFONSO

A dream cannot deceive thus,
no, it must be real.

Nr. 13 Recitative and Aria

Recitative

ALFONSO

Who are you, lovely creature,
who dazzle my weak eyes
with such charm?

ESTRELLA

On the swift, headlong chase
I lost in the mountains
my dawdling retinue.
Through gorges, over rocks
seeking the tortuous path
I came to this valley,
Oh, show me the way back
to the royal city.

ALFONSO

Oh, no, do not hide;
from the heights, bathed in light,
you have come down here in
friendliness.

ESTRELLA

Can you mock a poor girl
who, far from her people,
pines in a strange wilderness?

Arie

ALFONSO

Wenn ich dich Holde sehe,
so glaub' ich keinen Schmerz,
schon deine bloße Nähe
beseligt dieses Herz.
Die Leiden sind zerronnen,
die sonst die Brust gequält;
es leuchten tausend Sonnen
der Lustentbrannten Welt.
Und neue Kräfte blitzen
ins trunk'ne Herz hinein;
ja, ich will dich beschützen,
ich will dein Diener sein.

Vol. 7 ^[15]

Nr. 14 Duett

ESTRELLA

Aber, Freund, nun lass uns eilen.

ALFONSO

Darfst nicht länger du verweilen?

ESTRELLA

Unten wird in banger Qual
schon der Vater meiner harren.

ALFONSO

Ach, dann wird das schöne Tal
schnell zur Wildnis mir erstarren.

BEIDE

O, welch unbekanntes Leben
fühl' ich in bewegter Brust
sich mit neuen Kräften heben,
welche nie gefühlte Lust!

Aria

ALFONSO

When I see you, lovely one,
I can imagine no pain;
already your very nearness
enraptures my heart.
The sorrows have melted away
which once tormented my heart.
A thousand suns shine on
the pleasure-consumed world,
and new forces flash
within my intoxicated heart.
Yes, I will protect you,
I will be your knight.

No. 14 Duet

ESTRELLA

But my friend, now let us hasten.

ALFONSO

Can you stay no longer?

ESTRELLA

My father must be waiting below
in fear and sorrow.

ALFONSO

Ah, then the lovely valley
will swiftly freeze to a wilderness.

BOTH

Oh, what a strange stirring
do I feel growing in my excited heart
with new vigour,
what joy I never felt before!

Vol. 7 ¹⁶

Nr. 15 Arie

ESTRELLA

Könnst' ich ewig hier verweilen
in dem dunklen Waldesgrün,
ungetrübte Stunden eilen
selig euch und schnell dahin.
Freundlich schaut der Himmel nieder
auf die stille Waldesflur,
und der Vögel zarte Lieder
folgen eurer Wandelspur.
Aber in der Städte Mauern
wohnt die List und die Gewalt:
klagen muss ich dort und trauern,
und mein Herz bleibt stumm und kalt.
Ach, und dennoch muss ich scheiden,
eure stillen Hütten flieh'n,
diese schönen Flure meiden
und zur Stadt in Trauer ziehn.

Vol. 7 ¹⁷

Nr. 16 Duett

ALFONSO

Lass dir als Errinn'rungszeichen
an den schönsten Augenblick
diese Kette freundlich reichen.

ESTRELLA

Ja, ich will die Kette tragen,
o wie gerne blieb' ich hier.

ALFONSO

O wie gerne dien' ich dir!

No. 15 Arie

ESTRELLA

If I could only remain here
for ever in the dark greenwood,
with the untroubled hours
speeding blissfully by.
The sky looks cordially down
upon the calm, wooded plain
and sweet birdsongs
follow your wandering trail.
But within city walls
Thrives deceit and violence.
There I must lament and mourn
and my heart will remain silent and cold.
Oh, but I must depart,
flee your quiet dwelling,
shun these lovely flowers
and go sadly to the city.

No. 16 Duett

ALFONSO

Let me give you as a keepsake
of this most beautiful moment
this chain in friendship.

ESTRELLA

Yes, I will wear it faithfully
Oh, I would like to stay here!

ALFONSO

Oh, I would like to serve you!

ESTRELLA

Ja, ich will sie treulich tragen
und, begegnet ihr mein Blick,
das entschwund'ne Glück beklagen.

ALFONSO

Ja, ich muss, begegnet ihr mein Blick,
das entschwund'ne Glück beklagen.

ESTRELLA

Plötzlich aus des Himmels Höhen
lässt das Glück sich freundlich sehen,
doch bevor wir's ganz empfunden,
ist's entschwunden.
So die Wonne mir zu künden,
trat'st du still auf meine Bahn;
ach, so schnell willst du entschwinden,
süßer Wahn!

ALFONSO UND ESTRELLA

Werd' ich je dich wieder finden,
wann, ach wann werd' ich dich wieder
finden?

Vol. 7 ¹⁸

Nr. 17 Chor und Ensemble

CHOR DER VERSCHWORENEN

Stille, Freunde, seht euch vor!
Furchtbar in geheimer Stunde
sammelt euch zum ernsten Bunde,
wahrt die Zunge, schärft das Ohr!

Nun fehlt Adolfo noch,
wo mag er weilen?
Adolfo, Adolfo!
Er erscheint!

ESTRELLA

Yes, I will wear it faithfully
and when I look at it
lament my vanished happiness;

ALFONSO

Yes, looking at it I cannot help
lamenting my lost happiness.

ESTRELLA

Suddenly from the heights of heaven
happiness appears, smiling,
but before we can enjoy it completely
it has disappeared.
To bring me joy
you quietly crossed my path;
ah, you choose to vanish so rapidly;
sweet delusion!

BOTH

Will I ever find you again?
Ah, when shall I find you?

**No. 17 Chorus and Ensemble
CONSPIRATORS**

Quietly, friends, take care,
Full of dread in secret hour,
let the grave assembly gather.
Watch your tongue, sharpen your ears.

But Adolfo is still not here.
Where can he be lingering?
Adolfo, Adolfo!
Here he comes!

ADOLFO
Ihr Treuen, seid ihr schon vereint,

seid ihr der Losung eingedenk?

VERSCHWORENE
Rachel!

ADOLFO
Ja, meine Rache will ich kühlen,
sie lod're auf in blut'ge Tat,
um deine Krone will ich spielen,
du stolzer, frecher Mauregat!
Und deinen Szepter will ich tragen
in dieser starken Siegerhand.

Und Mauregato stieg
auf Oviedos Thron,
zur Stunde war der Sieg
und alles Glück gefloh'n,
bis ich zu seinem Heil erschienen.

VERSCHWORENE
Zu unserm Heil bist du erschienen.

ADOLFO
Wer führte seine Schlachten?

VERSCHWORENE
Du!

ADOLFO
Wer lenkte seinen Rat?

VERSCHWORENE
Du!

ADOLFO
My trusty followers, are you already
met?
Are you mindful of the watchword?

CONSPIRATORS
Vengeance!

ADOLFO
Yes, I will vent my revenge,
it is blazing up into a bloody deed.
I am bidding for your crown,
you proud, insolent Mauregato,
and I shall bear your sceptre
in this strong, triumphant hand.

And Mauregato seized the
throne in Oviedo,
At once victory
and good fortune were lost,
till I came to his rescue.

CONSPIRATORS
You came to our rescue.

ADOLFO
Who waged his battles?

CONSPIRATORS
You!

ADOLFO
Who guided his rule?

CONSPIRATORS
You!

ADOLFO
Ja, mein ist alle Tat,
er schwelgt in feiger Ruh'!

Ihr Tapfern, ihr Getreuen,
ihr seid Adolfos wert!
Der Rache euch zu weihen,
schwört mir auf dieses Schwert!

VERSCHWORENE
Wir schwören!

ADOLFO
Der Bund ist nun geschlossen,
wir schreiten rasch zur Tat.
Es sei sein Blut vergossen,
es falle Mauregat!

VERSCHWORENE
Es falle Mauregat!
Er falle!

Vol. 7 ¹⁹

Nr. 18 Chor und Arie

MAUREGATO
Wo ist sie,
was kommt ihr zu künden?

CHOR
Wir konnten sie nicht finden.

MAUREGATO
Zerstört ist mein blühendes Glück!

CHOR
Vertraue, sie kehret zurück.

ADOLFO
Yes, all is my doing,
he feasts in cowardly peace.

You brave, loyal vassals,
you are worthy of Adolfo!
As your pledge of vengeance,
swear to me on this sword.

CONSPIRATORS
We swear!

ADOLFO
The pact is now sealed,
we shall advance rapidly into action.
Let his blood be shed,
Mauregato shall die.

CONSPIRATORS
Mauregato shall die!
He must die.

No.18 Chorus and Aria

MAUREGATO
Where is she,
what have you come to tell me?

CHORUS
We could not find her.

MAUREGATO
My rosy happiness is destroyed!

CHORUS
Have faith, she will return!

MAUREGATO
O meine Tochter, o mein Glück,
vergebens sucht dich mein Blick.
O sagt, ist zurück sie gekommen?

CHOR
Kein Suchen wollte frommen.

MAUREGATO
So fühlt meines Zornes Gewicht!

CHOR
O König, zürne nicht!
Vertraue, sie kehrt dir zurück!

MAUREGATO
O meine Tochter, o mein Glück,
o kehre dem Vater zurück!

CHOR
Zürne nicht, vertraue,
sie kehrt dir zurück.
O König, vertraue,
sie kehrt dir zurück!

Arie
MAUREGATO
Nur bewundert von dem Neide
bin ich auf den Thron gestellt,
ohne Freunde, ohne Freunde
steh' ich einsam in der Welt.
Weil ich diese Krone trage,
nennen alle mich beglückt.
Ach, sie hören nicht die Klage,
die mein Herz im Stillen drückt.
Feinde und Verräter heben
ihre Dolche fürchterlich,

MAUREGATO
Oh my daughter, oh my joy,
in vain my eyes seek you.
Oh, say, has she come back?

CHORUS
Search was of no avail.

MAUREGATO
Then feel the weight of my anger!

CHORUS
Oh, King, do not be angry!
Have faith, she will come back to you!

MAUREGATO
Oh, my daughter, oh, my joy,
oh, come back to your father!

CHORUS
Do not be angry,
Have faith, she will return,
oh, King, have faith!
She will come back to you.

Arie
MAUREGATO
Admired only by the envious,
am I set upon the throne,
joyless, joyless
I am lonely in the world.
Because I wear this crown,
all speak of me as happy,
oh, they do not hear the lament
which secretly oppresses my heart.
Enemies and traitors draw their
daggers balefully.

nur von Trug und Hass umgeben,
blühet nie das Glück für mich.
Nur Estrellens sanftes Kosen
wehte mich erquickend an;
sie umstreute Liebesrosen
mild auf meine Dornenbahn.
Doch die Rosen sind verschwunden,
und verschwunden ist mein Glück;
nimmer heilen diese Wunden,
o Estrella, komm zurück!
O sagt, ist zurück sie gekommen?

CHOR
Kein Suchen wollte frommen.

MAUREGATO
Habt ihr sie noch nicht gefunden?

CHOR
Wir haben vergebens gesucht.

MAUREGATO
So seid mir auf ewig verflucht!

CHOR
O hemme deines Zornes Wucht!

MAUREGATO
O wie schmerzen diese Wunden!

CHOR
O König, zürne nicht,
vertraue, sie kehret zurück!

MAUREGATO
O meine Tochter, o mein Glück,
o kehre dem Vater zurück!

Surrounded only by deceit and hate,
happiness never blooms for me.
Only Estrella's soft caresses
gave me refreshment.
She scattered roses of love
tenderly on my thorny path.
But the roses have vanished,
and so has my happiness.
These wounds will never heal.
Oh, Estrella, come back.
Oh, tell me! Has she come back?

CHORUS
Searching was of no avail.

MAUREGATO
Have you not found her yet?

CHORUS
We have sought in vain.

MAUREGATO
Then be for ever accursed!

CHORUS
Oh, check the frenzy of your anger!

MAUREGATO
Oh, how these wounds hurt.

CHORUS
Oh, King, do not be angry,
have faith, she will return.

MAUREGATO
Oh, my daughter, oh, my joy,
oh, come back to your father!

CHOR
Zürne nicht,
vertraue, sie kehrt dir zurück!

MAUREGATO
O seid mir auf ewig verflucht!
O wie schmerzen diese Wunden!

CHOR
Hemme deines Zornes Wucht!

Vol. 7 

Nr. 19

ESTRELLA
O Vater!

MAUREGATO
O Estrella!

Nr. 20 Duett und Chor

Duett

ESTRELLA
Wie fass' ich nur das Glück,
dass ich dich wieder habe,
dass ich mich wieder labe
an deinem Vaterblick.

MAUREGATO
Wie fass' ich nur das Glück,
dass ich dich wieder habe,
dass ich mich wieder labe
an deinem holden Blick.

ESTRELLA
Wie hast du mir gefehlt!

CHORUS
Do not be angry,
Have faith, she will return.

MAUREGATO
Oh, be for ever accursed!
Oh, how these wounds hurt!

CHORUS
Check the frenzy of your rage!

No.19

ESTRELLA
Oh, father!

MAUREGATO
Oh, Estrella!

No. 20 Duet and Chorus

Duet

ESTRELLA
How I appreciate my good fortune
at having you near again,
and basking
in my father's gaze.

MAUREGATO
How I appreciate my good fortune
at having you near again,
and enjoying
your sweet happiness!

ESTRELLA
How I missed you!

MAUREGATO
Viel Angst hat mich gequält!

ESTRELLA
Ach, wirst du mir verzeihen?

MAUREGATO
Du bist ja wieder mein!

BEIDE
Wie fass' ich nur das Glück...

Rezitativ

MAUREGATO
Doch was ist das? Welche Kette
glänzet hier an deiner Brust?

ESTRELLA
Diese Kette, warum fragst du?

MAUREGATO
Es ist Eurichs heil'ge Kette,
die mit ihm verschwunden,
und die jener sollte bringen,
der dein Gatte heißen will.

ESTRELLA
Welche Hoffnung, welche Freude!
Würde doch der Spruch erfüllt!

MAUREGATO
Wie wird doch durch dies Geschmeide
mein Gewissen aufgewühlt!

CHOR
Nun wird der heil'ge Spruch erfüllt.

MAUREGATO
So much anxiety has tormented me!

ESTRELLA
Ah, will you forgive me?

MAUREGATO
You are mine again!

BOTH
How I appreciate my good fortune...

Recitative

MAUREGATO
But what do I see?
What chain gleams here on your
bosom?

ESTRELLA
This chain, why do you ask?

MAUREGATO
It is St. Eurich's holy chain,
which disappeared with him
and which the man who is to be
your husband must bring to me.

ESTRELLA
What hope, what joy!
If only it could come true!

MAUREGATO
But how my conscience is stirred
through this chain!

CHORUS
The sacred saying comes true now.

MAUREGATO
O Tochter, gib mir Licht,
sag mir unverhüllt,
wer gab die Kette dir?

ESTRELLA
Den Namen weiß ich nicht,
allein sein schönes Bild,
es lebet stets in mir.

Vol. 7 ²¹

Nr. 21 Arie

ESTRELLA
Herrlich auf des Berges Höhen
seh' ich ihn im Lichte prangen,
seine gold'nen Haare wehen,
lieblich glühen seine Wangen.
Auf der Stirne thronte Mut,
Zuversicht in seinen Blicken.
Seines Mundes Liebesglut
hauchte seliges Entzücken.
Wenn mit himmlischer Gewalt
seine süßen Lieder klangen,
horchte still der dunkle Wald,
und die starren Felsen klangen.
Seit ich dieses Glück gefühlt,
muss ich der Erinnerung leben,
überall seh ich sein Bild
lichtumflossen zu mir schweben.

Vol. 7 ²²

Nr. 22 Finale

Rezitativ

ANFÜHRER DER
KÖNIGLICHEN LEIBWACHE
O fliehe, großer König,
es trachtet der Verrat

MAUREGATO
Oh, daughter, enlighten me,
tell me frankly,
who gave you the chain?

ESTRELLA
I do not know his name,
but his handsome appearance
lives constantly in my heart.

No. 21 Aria

ESTRELLA
Magnificent on the mountain top,
I saw him shine in the light,
his golden hair waving,
his cheeks glowing delightfully,
courage enthroned on his brow,
confidence in his glance,
The ardent love of his mouth
breathed sweet enchantment.
When with heavenly power
his charming songs rang out,
the dark wood listened, motionless,
And the lowering crags echoed.
Since I felt this joy,
I have to live the memory,
everywhere I see his radiant face
hovering before me.

No. 22 Finale

Recitative

CHIEF BODYGUARD

Oh, fly, great king!
There is to be a traitorous attempt

nach deinem teuren Leben,
die grässlichste Empörung
stürmt durch Oviedos Straßen

zu deinem Palast heran.
Adolfo ist ihr Haupt.

MAUREGATO
Adolfo? Nimmermehr,
du lügst! Es kann nicht sein!

ANFÜHRER
Glaube mir, dass es Wahrheit sei.

MAUREGATO
Du, Adolfo, ungetreu?

ESTRELLA, CHOR
Schändliche Verrätere
o schändliche Verrätereil

MAUREGATO
Du ungetreu, du!
Den ich aus dem niedern Staube
hob zu meinem Thron heran –
Fahre hin, du schnöder Glaube,
Treue ist ein leerer Wahn.

ESTRELLA, ANFÜHRER
Vater (König), gib dich nicht zum
Raube
diesem fürchterlichen Wahn.

CHOR DER MÄNNER
Ewig bleiben wir dir treu!

On your beloved life.
The monstrous revolt
is storming through the streets of
Oviedo
to your palace.
Adolfo is their leader.

MAUREGATO
Adolfo? Never!
You lie! It cannot be!

CHIEF BODYGUARD
Believe me, it is the truth!

MAUREGATO
You, Adolfo, disloyal?

ESTRELLA AND CHORUS
Vile treason!
Vile treason!

MAUREGATO
You disloyal,
you whom I raised from
the very dust to my throne!
Go hence, base trust,
for trust is a vain illusion.

ESTRELLA, CHIEF BODYGUARD
Father (King), do not fall victim
to this terrible madness.

CHORUS OF MEN
We shall always remain loyal to you.

CHOR DER FRAUEN
Ach, wer steht uns Armen bei?

ESTRELLA
Vater, ja, an deiner Seite
will ich dir zum Schutze steh'n.

MAUREGATO
Nein, du wär'st des Todes Beute,
in den Streit darfst du nicht geh'n.

ESTRELLA
Liebe gibt uns Kraft zum Streite,
teurer Vater, lass mich geh'n!

MAUREGATO
Wolle nicht zum Streite geh'n!

VERSCHWORENE (*von draußen*)
Rache! Rache!

MAUREGATO
Freunde, ja, ich will euch führen!
Hört ihr die Verräter nah'n?
Ja, wir werden triumphieren,
Mut und Liebe weht uns an.

VERSCHWORENE (*von draußen*)
Rache! Rache!

ESTRELLA, MAUREGATO
Euer König wird euch führen,
ja, ihr werdet triumphieren!

CHOR DER FRAUEN
Männer schreien, Schwerter klirren,
ach, wer nimmt sich unser an?

CHORUS OF WOMEN
Ah, who will help us poor wretches?

ESTRELLA
Yes, father, at your side
will I stay to defend you.

MAUREGATO
No, you would be doomed to die,
you must not go into combat.

ESTRELLA
Love gives us strength for the struggle,
Dear father, let me go.

MAUREGATO
Oh, you must not go into battle!

CONSPIRATORS (*outside*)
Vengeance! Vengeance!

MAUREGATO
Friends, yes, I will lead you!
Do you hear the traitors approaching?
Yes, we will triumph,
courage and love drive us on.

CONSPIRATORS (*outside*)
Vengeance! Vengeance!

ESTRELLA, MAUREGATO
Your king will lead you.
Yes, you will triumph.

CHORUS OF WOMEN
Men shout, swords clash,
ah, who will assist us?

MÄNNERCHOR
Unser König wird uns führen,
ja, wir werden triumphieren!

ESTRELLA, MAUREGATO,
MÄNNERCHOR
Ja, wir werden triumphieren,
Mut und Liebe weht uns an.
Euer (Unser) König wird euch (uns)
führen ...

CHOR DER FRAUEN
Seht uns in Verzweiflung irren,
Männer schreien, Schwerter klirren,
ach, wer nimmt sich unser an.

DRITTER AKT

Vol. 7 ²³

Nr. 23 Introduction

Vol. 7 ²⁴

Nr. 24 Duett und Chor
EIN MÄDCHEN
Hörst du rufen, hörst du lärmern?

EIN JÜNGLING
Siehst du wilde Haufen schwärmen?

BEIDE
Weh', das Unglück bricht herein!

MÄDCHEN
Grässlich über jenen Höhen
sah ich das Getümmel zieh'n.

CHORUS OF MEN
Our king will lead us,
Yes, we will triumph.

ESTRELLA, MAUREGATO,
CHORUS OF MEN
Yes, we will triumph.
courage and love drive us on.
Your (our) king will lead you (us) ...

CHORUS OF WOMEN
See us wander in despair,
men shout, swords clash,
ah, who will assist us?

ACT THREE

No. 23 Introduction

No. 24 Duet and Chorus
A MAIDEN
Do you hear the shouting, the noise?

A YOUTH
Do you see the savage hordes
swarming?

BOTH
Alas, misery overtakes us!

MAIDEN
I saw the tumult rage
terrible on those heights.

Blut und Waffen musst' ich sehen,
schnelle sucht' ich zu entflieh'n.

MÄDCHEN

Könnst' ich's doch den Schwestern
klagen!

JÜNGLING

Könnst' ich's den Gefährten sagen!

BEIDE

Aber, ach, wir sind allein!

MÄDCHEN

Hast du keinen denn gesehen?
Furchtsam bin ich und verzagt.

BEIDE

Weh', das Unglück bricht herein,
und wir Armen sind allein!

CHOR DER FRAUEN

Weh' uns! Fliehet!

Vol. 7 ²⁵

Nr. 25 Duett

ADOLFO

Du wirst mir nicht entrinnen!

ESTRELLA

Was willst du mit mir beginnen?

ADOLFO

Willst du noch nicht dich ergeben?

I could see the blood and the weapons,
quickly I sought flight.

MAIDEN

If only I could lament to my sisters!

YOUTH

If only I could tell my comrades!

BOTH

But, ah, we are alone!

MAIDEN

Have you seen no-one then?
I am afraid and despondent.

BOTH

Alas, misery is overtaking us
and we poor wretches are alone!

WOMEN

Woe, woe! Flee!

No. 25 Duet

ADOLFO

You will not escape me!

ESTRELLA

What do you want of me?

ADOLFO

Will you still not surrender?

ESTRELLA

Nimm dies qualenvolle Leben,
nimm es und befreie mich!

ADOLFO

Sieh', noch einmal bitt' ich dich,
ja, vertraue meinen Schwüren,
stille meiner Liebe Glut!
Du nur kannst mein Herz regieren,
nur vor dir beugt sich mein Mut.
Du nur kannst *usw.*

ESTRELLA

Wage nicht, mich zu berühren,
deine Hand, sie raucht vom Blut!
Spiele, Frevler, nicht mit Schwüren,
hemme deine blinde Wut!

ADOLFO

Sieh, dein Vater ist geschlagen,
mein ist seine Herrlichkeit;
seine Krone sollst du tragen,
die der Sieger mild dir beut.
Sieh, dein Vater *usw.*

ESTRELLA

O mein Vater, sieh' mich beben!
Ach, wo ist der Teure hin?
Wüt'rich, nimm dies arme Leben,
nimm es und befreie ihn!

ADOLFO

Lass das Weinen, lass das Klagen,
deine Liebe schenke mir.

ESTRELLA

Take this anguished life
take it and set me free.

ADOLFO

See, I once again beg you;
yes, believe me, my vows are real,
requite the ardour of my love.
You alone can rule my heart,
only before you my spirit bows.
You alone can ...

ESTRELLA

Do not dare to touch me,
Your hand reeks of blood.
Villain, do not make play with oaths.
Curb your blind frenzy!

ADOLFO

See, your father is defeated,
mine is his majesty;
you must wear his crown
which the victor generously offers you.
See, your father ...

ESTRELLA

Oh, my father! How I tremble!
Oh, where has the dear man gone?
You tyrant, take this poor life,
Take it and set him free.

ADOLFO

Cease your weeping and lamenting,
give me your love.

ESTRELLA
Wie, Verräter, kannst du's wagen?
Hass und Fluch nur geb' ich dir.

ADOLFO
Meine Langmut fährt von hinnen!

ESTRELLA
Weh', was willst du nun beginnen?

ADOLFO (*zieht einen Dolch*)
Wähle Leben oder Tod!

ESTRELLA
Himmel, blick' auf meine Not,
steh' mir Armen gnädig bei!

ADOLFO
Wähle Leben oder Tod!
Niemand höret dein Geschrei,
weiche meinem wilden Grimme!

ESTRELLA
Hülfe! Hülfe! Hülfe!

Vol. 7 ^[26]

Nr. 26 Terzett und Chor

ESTRELLA
Hülfe!

ALFONSO
Welche Stimme!
Ungeheuer, ha, zurück!
Sieh' den Stahl der Rache blitzen,
dich erreichte das Geschick!

ESTRELLA
Traitor, how can you dare?
I will give you only hate and curses.

ADOLFO
My patience is running out!

ESTRELLA
Alas, what do you want to do now?

ADOLFO (*draws a dagger*)
Choose life or death!

ESTRELLA
Heaven, look upon my plight,
stand mercifully beside me.

ADOLFO
Choose life or death!
No-one can hear your cries;
you must yield to my fierce rage.

ESTRELLA
Help! Help! Help!

No. 26 Trio and Chorus

ESTRELLA
Help!

ALFONSO
That voice!
You monster, ah, stand back!
See the steel of vengeance flush,
fate has overtaken you.

Schlaget ihn in enge Bande,
ihn umfange Kerkers Nacht!

CHOR DER JÄGER
Treu sei er von uns bewacht.

ESTRELLA
Himmel, der mir Rettung sandte,
dankbar preis' ich deine Macht.

ALFONSO
Schlaget ihn in enge Bande,
ihn umfange Kerkers Nacht!

ADOLFO
Von des Glückes glattem Rande
stürzt' ich in des Jammers Nacht.

Vol. 7 ^[27]

Nr. 27 Duett

ALFONSO
Doch nun werde deinem Retter
deine Freude offenbar,
sieh', zerstreuet sind die Wetter
und der Himmel lächelt klar.

ESTRELLA
Ach, noch bebt vor schwerem Leide
dieses tief bewegte Herz,
mit dem reinen Trank der Freude
mischet sich der herbe Schmerz.

ALFONSO
O, ergieße deine Klagen,
was umdüstert dein Gemüt?

Put him in tight fetters,
let prison gloom surround him!

HUNTERS
We shall constantly guard him.

ESTRELLA
Heaven, who sent me deliverance,
I praise you and give thanks for your
power.

ALFONSO
Put him in tight fetters,
let prison gloom surround him!

ADOLFO
From the slippery edge of success,
I plunge into darkest misery.

No. 27 Duet

ALFONSO
But now let your joy
be plain to your saviour,
see, scattered are the storms
and the sky is bright and clear.

ESTRELLA
Ah, my deeply-troubled heart
still throbs with heavy sorrow,
with the pure draught of joy
is mixed bitter grief.

ALFONSO
Oh, pour out your sadness to me;
what is clouding your mind?

ESTRELLA

Ja, dir kann ich alles sagen,
dich erkannte mein Gemüt.

BEIDE

Das Geheimnis schöner Seelen
ahnet nur ein liebend Herz,
durch der Liebe Macht vermählen
sich die Wonne und der Schmerz.

Vol. 7 

Nr. 28 Rezitativ und Duett

Rezitativ

ESTRELLA

Ja ich, ich bin gerettet,
allein mein Vater, o mein Vater!

ALFONSO

O, nenne mir den Glücklichen,
der solcher Tochter Vater ist!

ESTRELLA

Es ist der König von Léon.
Vielleicht, ach, fiel er schon den
Streichen
der Verräter, vielleicht erhielt ihn das
Geschick.

ALFONSO

Welch neuer Hoffnungsstrahl!
Ich will es, ja, ich will es wagen.

Duett

ALFONSO

Schön und herrlich seh' ich's tagen,

deiner Liebe werd' ich wert.

ESTRELLA

Yes, I can tell you all,
my heart understands you.

BOTH

Only a loving heart knows
the secret of beauty in the human soul;
through the power of love
joy and sorrow are wedded.

No. 28 Recitative and Duet

Recitative

ESTRELLA

Yes, I am saved,
but my father, oh, my father!

ALFONSO

Tell me who is the fortunate man
who is father of such a daughter.

ESTRELLA

He is the King of Léon.
Ah, perhaps he has already fallen to a

traitor's blow, or perhaps fate has
saved him.

ALFONSO

A new ray of hope!
I will, yes, I will risk it.

Duett

ALFONSO

Beautiful and magnificent I see it
dawning,
I shall be worthy of your love.

ESTRELLA

Was will seine Miene sagen?
Freudig ist sie und verklärt.

ALFONSO

Hülff' und Rettung will ich bringen
deinem Vater in der Schlacht.

ESTRELLA

Nimmer wird es dir gelingen,
dich umfängt des Todes Nacht.

ALFONSO

Wenn ich auch im Kampfe bliebe,
gibt es wohl ein schön'res Los,
als für seine reine Liebe
sinken in des Grabes Schoß?

ESTRELLA

Ja, ich seh' dich im Getümmel
schreiten in der Hoheit Glanz.

ALFONSO

Aber sicher durch's Getümmel
schreit' ich in der Hoffnung Glanz.

BEIDE

Für die Liebe flicht der Himmel
gnadenreich den Siegeskranz.

Vol. 7 

Nr. 29 Duett mit Chor

ESTRELLA

Wehe, meines Vaters Scharen
seh' ich dort herüber flieh'n!

ESTRELLA

What his expression says
is joyful and radiant.

ALFONSO

I shall take help and salvation
to your father in battle.

ESTRELLA

You will never succeed,
the night of death encloses you.

ALFONSO

Should I fall in this struggle,
could there be a happier outcome
than for one's pure love
to sink into the depths of the grave?

ESTRELLA

Yes, I see you in the tumult
advancing in the splendour of majesty.

ALFONSO

But safe through the mêlée
I stride in bright hope.

BOTH

For love Heaven weaves
graciously the triumphal garland.

No. 29 Duet with Chorus

ESTRELLA

Woe, I see my father's
troops there fleeing this way!

ALFONSO

Wenn die Hülfe sie gewahren,
wird sie neuer Mut durchglüh'n.

CHOR DER KRIEGER

Wehe, wehe, lasst uns fliehen,
teure Brüder, lasst uns flieh'n!

ALFONSO

Haltet inne! Seid ihr Krieger,
warum nehmt ihr feig' die Flucht?

CHOR DER KRIEGER

Uns verfolgt der wilde Sieger,
hemme nicht die bange Flucht.

ALFONSO

Seht, noch halten Eure Brüder,
mutig kehrt zum Kampfe wieder.
Ich, ich will euer Führer sein.

Vol. 7 ³⁰

Nr. 31 Rezitativ

Rezitativ

FROILA

Was geht hier vor, was wollet ihr
beginnen?

ALFONSO

O mein Vater, der Himmel sandte dich.
In deine Hände kann ich nun die
Geliebte geben,
bis ich den Vater ihr befreit.

FROILA

Wer ist die schöne Unbekannte,
die du mir anvertraust?

ALFONSO

When they see help coming,
new courage will inspire them.

WARRIORS

Woe, woe, let us fly,
dear brothers, let us fly.

ALFONSO

Hold! Are you soldiers?
Why do you flee like cowards?

WARRIORS

The fierce conqueror pursues us,
do not check our frightened flight!

ALFONSO

See, your brothers still hold out,
be brave and return to the fight.
I will be your leader.

No. 31 Recitative

Recitative

FROILA

What is happening here? What are you
doing?

ALFONSO

Oh, my father, Heaven sent you.
Into your hands I can now give my
beloved
until I free her father.

FROILA

Who is the beautiful stranger
whom you put in my care?

ALFONSO

Es ist die Königstochter von Léon.

FROILA

Von Léon?

ESTRELLA

Ich bin es! Kennst du meinen Vater?

FROILA

Wohl kenn' ich ihn, o könnt ich ihn
vergessen!

Doch besinne dich, der schönste
Sieg ist,

seinen Feinden zu verzeihen.

Ja, kämpfe du für ihn,
ich will die Tochter hüten!

Vol. 7 ³¹

Nr. 32 Arie

MAUREGATO

Wo find' ich nur den Ort,
mein Haupt zur Ruh' zu legen?

Es treibt und reißt mich fort
und rings der Schmach entgegen.

In den weiten Königshallen
stand ich wie des Himmels Baum,
Freudenlieder hört' ich schallen,
ach, es war ein schöner Traum.

Denn die ernste Rache winket,
und der Baum, er steht entlaubt,
und die gold'ne Krone sinket
klingend mir vom matten Haupt.

Und es öffnen sich die Gräfte
und die Geister heben sich,
kreischend hallen durch die Lüfte
ihre Flüche her auf mich!

ALFONSO

She is the King of Léon's daughter.

FROILA

Of Léon?

ESTRELLA

I am! Do you know my father?

FROILA

I know him well, oh, if only I could
forget him!

But let there be no relapse, the finest
victory is

to forgive one's enemy.

Yes, fight for him,
I will guard his daughter!

No. 32 Aria

MAUREGATO

Where can I find a place
to lay my head to rest?

I am driven and swept away,
and all around disgrace besets me,
In the great royal hall

I stood like the tree of Heaven,
I heard songs of joy ring out,
ah, it was a lovely dream.

For solemn vengeance beckons
and the tree stands stripped of foliage
and the golden crown falls
ringing from my lifeless head.

And the graves open up
And the ghosts rise,
shrieking, and their curses
echo through the air upon me!

O Froila, o mein Herr,
an dir hab' ich's verbrochen,
die Rache lastet schwer,
sieh her, du bist gerochen.
Weh mir! Sein Geist!
Lass ab! Verschone!
Wie foltert mich dein Blick!
Sieh, die geraubte Krone,
hier hast du sie zurück!

Vol. 7 ³²

Nr. 33 Duett

FROILA

Kein Geist; ich bin am Leben,
steh auf und sieh mich an,
ich komme zu vergeben,
der Hass ist abgetan.

MAUREGATO

O Herr, ich bin nicht wert,
die Blicke zu erheben,
nie kannst du mir vergeben,
dein Glück hab ich zerstört.

FROILA

Die Vorsicht ist gerecht,
so wie sie gnädig ist,
ich bin genug gerächt,
du hast genug gebüßt.

MAUREGATO

Wie fass' ich dein Gemüt,
du bist so groß und gut,
wie fass' ich dich,
du bist so groß und gut!

Oh, Froila, oh my lord,
I have wronged you,
revenge weighs heavy.
See, you are avenged.
Woe is me! His ghost!
Cease! Spare me!
How your gaze tortures me!
See the stolen crown,
here, you can have it back!

No. 33 Duett

FROILA

No ghost, I am alive,
stand up and look at me,
I come to forgive,
hate is set aside.

MAUREGATO

Oh, lord, I am not worthy
to raise my eyes,
you can never forgive me,
I have destroyed your happiness.

FROILA

Providence is just,
as it is merciful,
I am sufficiently avenged,
you have suffered enough.

MAUREGATO

How I appreciate your magnanimity;
you are so great and good,
how I appreciate it;
you are so great and good!

FROILA

Die Liebe ist erblüht,
o fasse neuen Mut!
Ich bin genug gerächt,
du hast genug gebüßt.

BEIDE

Es ist die höchste Lust,
die uns die Erde beut,
wenn man an Feindes Brust
sich liebevoll verzeiht.

Vol. 7 ³³

Nr. 34 Terzett und Finale

Rezitativ

FROILA

Empfange nun aus meiner Hand
des neuen Bundes Unterpfand!
Nimm deine Tochter hin!

MAUREGATO

Täuscht mich mein trunk'ner Sinn?

Terzett

ESTRELLA

Hab' ich dich, Vater, wieder!
Die Engel schauen nieder
und singen Freudenlieder
herab auf unser Glück.

MAUREGATO

Hab' ich dich, Teure, wieder!
Die Engel schauen nieder
und singen Freudenlieder
herab auf unser Glück.

FROILA

Love has bloomed,
oh, take new courage!
I am sufficiently avenged,
you have suffered enough!

BOTH

It is the supreme joy
which the Earth offers
when a man lovingly forgives
on his enemy's breast.

No. 34 Trio and Finale

Recitative

FROILA

Receive now from my hand
the pledge of a new alliance!
Take back your daughter!

MAUREGATO

My bemused mind deceives me!

Trio

ESTRELLA

Father, I have you once again!
The angels look down
and sing hymns of joy
to our happiness here below.

MAUREGATO

I have you once more, dear girl!
The angels look down
and sing hymns of joy
to our happiness here below.

FROILA
Er hat die Teure wieder!
Die Engel schauen nieder
und singen Freudenlieder
herab auf unser Glück.

Rezitativ
MAUREGATO
Was hör' ich, welche Klänge?

CHOR DER JÄGER UND KRIEGER
Die Schwerter hoch geschwungen,
der Sieg, er ist errungen,
die Feinde sind bezwungen
und unser ist das Feld.
Und der die Schlacht geschlagen
mit jugendlichem Wagen,
wir bringen ihn getragen,
es lebe unser Held!

Rezitativ
ALFONSO
O König! Dieses Siegerschwert
leg' ich zu deinen Füßen!

MAUREGATO
Nicht ich, der ist dein König.

ESTRELLA
Du, König?

ALFONSO, CHOR
König?

FROILA
Ja, ich bin der König Froila.

FROILA
He has the dear girl once more!
The angels look down
and sing hymns of joy
to our happiness here below.

Recitative
MAUREGATO
What sounds are those that I hear?

HUNTERS AND WARRIORS
The swords have swung high,
victory has been gained,
the enemies are overcome
and the battlefield is ours.
And he who won the battle
with youthful daring,
we bring him in ceremony.
Long live our hero!

Recitative
ALFONSO
O king, I lay
this sword at your feat!

MAUREGATO
Not I – he is your king.

ESTRELLA
You, the king?

ALFONSO, CHORUS
The king?

FROILA
Yes, I am King Froila.

ADOLFO
Ja, es ist Froila.

CHOR DER KRIEGER
Es lebe der König, es lebe Froila!

CHOR DER LANDLEUTE
Er wird uns nie verlassen!

Rezitativ
MAUREGATO
Empfange, lieber Sohn,
mein schönstes Eigentum,
es sei des Siegers Lohn.

FROILA
Und ich verleihe dir
der Väter heil'gen Thron.
Sei deiner Väter wert,
Alfonso von Léon!

ALFONSO
Wie schnell bin ich erhoben,
es blendet mich der Schein.
Wie schnell usw.

ESTRELLA
Mein Herz, es strebt nach oben,
der Teure ist nun mein.

FROILA, MAUREGATO
Die Huld des Herrn zu loben
nimmt alle freudig ein!

ADOLFO
Wann endet dies Toben,
wann werd ich ruhig sein,

ADOLFO
Yes, it is Froila.

WARRIORS
Long live the King!

PEASANTS
He will never forsake us.

Recitative
MAUREGATO
Take, my dear son,
my loveliest possession,
she shall be the prize of victory.

FROILA
And I bestow upon you
the holy throne of your fathers.
Be worthy of your ancestors,
Alfonso of Léon!

ALFONSO
How swiftly am I exalted,
the glory blinds me.
How swiftly ...

ESTRELLA
My heart, it soars aloft,
the man I love is now mine.

FROILA, MAUREGATO
To praise the Lord's grace
makes all men joyful.

ADOLFO
When will this anger end.
when shall I be calm?

ich will es fest geloben,
der Treue mich zu weih'n.

EIN MÄDCHEN, EIN JÜNGLING
Nach wildem Sturmestoben
folgt milder Sonnenschein.
Die Huld des Herrn zu loben
nimmt alle freudig ein!

BEIDE CHÖRE, ALFONSO,
ESTRELLA
Die Huld des Herrn zu loben
nimmt alle freudig ein!

SCHLUSSCHOR
Liebe hat den Friedensbogen
über diese Welt gezogen,
aller Schmerz ist aufgewogen,
wenn ihr Hauch den Busen hebt.
Heil, Heil, dem jungen Paare Heil!

An des milden Königs Throne
blüht die gold'ne Gnadensonne,
leben Herrlichkeit und Wonne,
strahlt sie in die weite Welt.
Heil, Heil, dem jungen König Heil!
Heil, Heil, dem jungen Paare Heil!

I will make a solemn promise
to devote myself to allegiance.

A MAIDEN AND A YOUTH
After the savage fury of the storm
follows warm sunshine.
To praise the Lord's grace
captures all hearts.

CHORUSES, ALFONSO,
ESTRELLA
To praise the Lord's grace
captures all hearts.

FINAL CHORUS
Love has drawn the bow of peace
over this world.
All grief is compensated
when the heart runs high.
Hail, hail, hail to the young pair!

On the throne of the gentle king
beams the golden sun of grace,
life, glory and joy
shine forth in the wide world.
Hail, hail, to the young king, hail!
Hail, hail, to the young pair, hail!



Berliner Philharmoniker
2003

BERLINER PHILHARMONIKER

2003–2006

ERSTE VIOLINEN

FIRST VIOLINS

Guy Braunstein

1. Konzertmeister

Daniel Stabrawa

1. Konzertmeister

Toru Yasunaga

1. Konzertmeister

Rainer Sonne

Konzertmeister

Zoltán Almási

Maja Avramović

Simon Bernardini

Wolfram Brandl

Peter Brem

Armin Brunner

Andreas Buschatz

Alessandro Cappone

Madeleine Carruzzo

Aline Champion

Laurentius Dinca

Peter Dohms

Sebastian Heesch

Felicitas Hofmeister

Aleksandar Ivić

Rüdiger Liebermann

Kotowa Machida

Helmut Mebert

Andreas Neufeld

Bastian Schäfer

ZWEITE VIOLINEN

SECOND VIOLINS

Christian Stadelmann

1. Stimmführer

Thomas Timm

1. Stimmführer

Axel Gerhardt

Stimmführer

Holm Birkholz

Stanley Dodds

Cornelia Gartemann

Amadeus Heutling

Christophe Horak

Rainer Mehne

Christoph von der Nahmer

Raimar Orlovsky

Heinz-Henning Perschel

Bettina Sartorius

Rachel Schmidt

Armin Schubert

Stephan Schulze

Christoph Streuli

Eva-Maria Tomasi

Romano Tommasini

BRATSCHEN

VIOLAS

Neithard Resa

1. Solo-Bratscher

Naoko Shimizu

Solo-Bratscherin

Wilfried Strehle

Solo-Bratscher

Micha Afkham

Julia Gartemann

Matthew Hunter

Ori Kam

Ulrich Knörzer

Sebastian Krunnies

Walter Küssner

Martin von der Nahmer

Zdzisław Polonek

Martin Stegner

Wolfgang Talirz

Danuta Waskiewicz

VIOLONCELLI

CELLOS

Georg Faust

1. Solo-Cellist

Ludwig Quandt

1. Solo-Cellist

Martin Löhr

Solo-Cellist

Olaf Maninger

Solo-Cellist

Jan Diesselhorst

Richard Duven

Christoph Igelbrink

Martin Menking

David Riniker

Nikolaus Römisch

Dietmar Schwalke

Götz Teutsch

Knut Weber

KONTRABÄSSE

DOUBLE BASSES

Nabil Shehata

1. Solo-Bassist

Prof. Klaus Stoll

1. Solo-Bassist

Rudolf Watzel

Solo-Bassist

Martin Heinze

Wolfgang Kohly
Esko Laine
Peter Riegelbauer
Edicson Ruiz
Janne Saksala
Janusz Widzyk
Ulrich Wolff

FLÖTEN

FLUTES

Andreas Blau
Solo
Emmanuel Pahud
Solo
Prof. Michael Hasel
Jelka Weber
Virginie Reibel
Piccolo

OBOEN

OBOES

Jonathan Kelly
Solo
Albrecht Mayer
Solo
Christoph Hartmann
Andreas Wittmann
Dominik Wollenweber
Englischhorn/Cor anglais

KLARINETTEN

CLARINETS

Wenzel Fuchs
Solo
Karl-Heinz Steffens
Solo
Peter Geisler
Walter Seyfarth
Manfred Preis
Bassklarinette/Bass Clarinet

FAGOTTE

BASSOONS

Daniele Damiano
Solo
Stefan Schweigert
Solo
Henning Trog
Markus Weidmann
Marion Reinhard
Kontrafagott/Contrabassoon

HÖRNER

HORNS

Radek Baborak
Solo
Stefan Dohr
Solo
Norbert Hauptmann

Stefan de Leval Jezierski
Fergus McWilliam
Georg Schreckenberger
Klaus Wallendorf
Sarah Willis

TROMPETEN

TRUMPETS

Martin Kretzer
Solo
Gábor Tarkövi
Solo
Tamás Velenczei
Solo
Thomas Clamor
Georg Hilser

POSAUNEN

TROMBONES

Prof. Christhard Gössling
Solo
Olaf Ott
Solo
Thomas Leyendecker
Siegfried Cieslik
Stefan Schulz

TUBA

Paul Hümpel

PAUKEN

TIMPANI

Rainer Seegers
Wieland Welzel

SCHLAGZEUG

PERCUSSION

Raphael Haeger
Fredri Müller
Franz Schindlbeck
Jan Schlichte
Prof. Gernot Schulz

HARFE

HARP

Marie-Pierre Langlamet

ORGEL

ORGAN

Holger Groschopp
(als Gast · *guest artist*)

Recorded live at the Philharmonie Berlin

Symphonies Nos. 3 & 4 ¹	23-25 October 2003
Symphony No. 1 ² · Mass No. 6 ³	22-24 April 2004
Symphonies Nos. 6 & 7 ⁴	02-05 December 2004
Symphony No. 2 ⁵ · Mass No. 5 ⁶	14-16 April 2005
Alfonso und Estrella ⁷	08-09 October 2005
Symphonies Nos. 5 & 8 ⁸	22-24 March 2006

Recorded by teldex Studio

Recording Producer: Martin Sauer ¹⁻⁷, Friedemann Engelbrecht ⁸

Sound Engineer: Michael Brammann

Digital Editing: Martin Sauer ^{1,3,7}, Julian Schwenkner ^{2,4-6}, Wolfgang Schiefermair ⁸

Postproduction / Surround mix: René Möller ^{3,6,7}

Video interview recorded in St. Georgen, Austria, 19 December 2014

Interview: Anselm Cybinski

Video post production: Tobias Möller, Jakob von Bernstorff

Lighting cameraman: Günter Euringer

Sound: Thomas Fischer

Executive Producers: Olaf Maninger, Robert Zimmermann

Project manager: Felix Feustel

Art direction: Studio Marek Polewski

Layout, prepress: Bettina & Jörg Aigner

Layout libretto: tridix.berlin

Cover Photo: David Benjamin Sherry, Manorathadayaks, 2010, Collage of photographs,

© David Benjamin Sherry, Courtesy of the artist and Salon 94, New York

Booklet Photos: Reinhard Friedrich (pages 17, 33, 45, 56, 57, 69), Petra Goldmann (2), Jörg Reichardt (101)

Introductory texts on pages 7-23: Harald Hodeige (translated by Phyllis Anderson)

Foreword translated by Innes Wilson

Editorial: Gerhard Forck, Anita Lingott, Hendrikje Scholl, Charlotte Sinn, Innes Wilson, Markus Zint

Subtitles bonus video: texthouse (Japanese translation by Taka Kidokoro)

Recorded in 24-bit / 44.1 kHz

Unfortunately, details for all images and sources could not be verified.

In such cases, please contact Berlin Phil Media GmbH.

Christian Gerhaher appears courtesy of Sony Classical

BPHR 15006

© & © 2015 Berlin Phil Media GmbH · All rights reserved

www.berliner-philharmoniker-recordings.com

www.berliner-philharmoniker.de

