



Marlis Petersen

GOETHE-LIEDER

Das Ewig-Weibliche

Jendrik Springer
PIANO

Goethe-Lieder

Das Ewig-Weibliche (L'Éternel féminin)

Lieder sur des poèmes de / on poems by
Johann Wolfgang von Goethe

Stella (Stella, 1805)

- | | | | |
|---|--|---|------|
| 1 | | ERNST KRENEK (1900-1991) | |
| | | Monolog der Stella (IV. Akt, 1. Szene), op.57 (1928)" | 6'24 |
| 2 | | ROBERT SCHUMANN (1810-1856) | |
| | | Nachtlied (Wandrer's Nachtlid, 1780), op.96/1 (1850) | 1'50 |

Plärchen (Egmont, 1788)

- | | | | |
|---|--|--|------|
| 3 | | WALTER BRAUNFELS (1882-1954) | |
| | | Die Trommel gerühret (1. Aufzug), op.29 no.2 (1916/17) * | 1'08 |
| 4 | | FRANZ LISZT (1811-1886) | |
| | | Freudvoll und leidvoll (3. Aufzug), S.280 (1844/60) | 2'26 |
| 5 | | WILHELM KEMPF (1895-1991) | |
| | | Wandrer's Nachtlid (1780), op.61/4 (1947) * | 1'30 |

Gretchen (Faust I, 1806)

- | | | | |
|---|--|---|------|
| 6 | | RICHARD WAGNER (1813-1883) | |
| | | Meine Ruh ist hin, op.5/6 (1831) | 2'05 |
| 7 | | HANS SOMMER (1837-1922) | |
| | | Ach neige, du Schmerzenreiche (1921) | 4'31 |
| 8 | | CHARLES IVES (1874-1954) | |
| | | Ilmenau (Wandrer's Nachtlid, 1780), S.272 (1902) | 1'25 |

Mignon & Philine (Wilhelm Meisters Lehrjahre, 1795/96)

- | | | |
|----|--|------|
| 9 | ALPHONS DIEPENBROCK (1862-1921)
Mignon : Kennst du das Land (3. Buch, 1. Kapitel) (1884) | 4'58 |
| 10 | PIOTR ILYICH TCHAIKOVSKY (1840-1893)
Mignon : Nur wer die Sehnsucht kennt (4. Buch, 11. Kapitel), op.6/6 (1869) | 2'48 |
| 11 | HUGO WOLF (1840-1893)
Philine : Singet nicht in Trauertönen (5. Buch, 10. Kapitel) (1888) | 2'29 |
| 12 | Mignon : Heiß mich nicht reden (5. Buch, 16. Kapitel) (1888) | 2'56 |
| 13 | ROBERT SCHUMANN
Mignon : So laßt mich scheinen (8. Buch, 2. Kapitel), op.98a/9 (1849) | 2'20 |
| 14 | NICOLAI MEDTNER (1879-1951)
Wandrer's Nachtlid , op.6/1 (1904) | 1'50 |

Suleika (Marianne von Millemer, published by Goethe in West-östlicher Divan, 1819/1827)

- | | | |
|----|--|------|
| 15 | FRANZ SCHUBERT (1797-1828)
Was bedeutet die Bewegung?, D.720 (1821) | 5'00 |
| 16 | FANNY MENDELSSOHN-HENSEL (1805-1847)
Ach, um deine feuchten Schwingen, H.306 (1836) | 2'23 |
| 17 | HANS SOMMER
Wandrer's Nachtlid (1919-1922) * | 2'02 |

Helena (Faust II, 1831)

- | | | |
|----|---|------|
| 18 | MANFRED TROJAHN (b. 1949)
Bewundert viel und viel gescholten (3. Akt) (2008) * | 7'19 |
| 19 | FRANZ LISZT
Wandrer's Nachtlid , S.306 (1848/59) | 3'19 |

Pour le présent CD, nous avons choisi une sélection de chansons, d'airs et de lieder attribués à différents personnages féminins des œuvres dramatiques de Johann Wolfgang von Goethe (*Stella, Egmont, Faust I et II*), mais aussi de son roman *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* et du recueil lyrique *Le Divan oriental-occidental*. On y trouve divers poèmes qui, durant les deux siècles écoulés, ont fait l'objet d'innombrables compositions, mais dont on ne connaît plus aujourd'hui le plus souvent qu'une seule version "standard" : à l'évocation de *Marguerite au rouet* ou de la chanson de Klärchen *Freudvoll und leidvoll* (pour ne citer que deux exemples), on pense immédiatement aux œuvres mémorables de Franz Schubert ou de Ludwig van Beethoven. Naturellement, ces poèmes figurent aussi sur notre enregistrement – mais dans les versions de Richard Wagner et de Franz Liszt !

En choisissant des compositeurs que l'on n'associe généralement pas au genre du lied (Ernst Krenek, Charles Ives) ou qui sont même pratiquement inconnus (Nicolai Medtner, le pianiste Wilhelm Kempff), nous voulions rendre possible une nouvelle approche de ces textes, qui ne soit pas oblitérée par les habitudes d'écoute que la tradition a laissé se développer. Pour que cette sélection soit la plus riche et la plus équilibrée possible, nous avons bien sûr aussi intégré quelques "tubes" comme le lied de Schubert *Was bedeutet die Bewegung* ou celui de Schumann *So laßt mich scheinen*. La nouvelle composition de Manfred Trojahn sur le rôle d'Hélène complète notre panorama en lui donnant une touche contemporaine.

Pour articuler les différents groupes d'œuvres ainsi que pour conclure notre enregistrement, nous avons régulièrement intercalé diverses mises en musique du "Chant nocturne du voyageur", *Über allen Gipfeln ist Ruh*. Elles ont vocation à proposer un élément de stabilité, une sorte de "remise à zéro" émotionnelle ; dans le même temps, cela nous donnait la possibilité de présenter un seul et même texte dans six versions différentes : l'idylle naïve de Hans Sommer et l'atmosphère lourde de menaces et de malheurs de la composition de Nicolai Medtner sont à des années-lumière l'une de l'autre.

Procéder à partir d'un trésor musical pratiquement inépuisable à une sélection intéressante, qui vaille la découverte, a été pour nous un plaisir des plus passionnants ; nous espérons que la pluralité et la richesse des œuvres proposées sera pour vous aussi fascinante qu'elle l'a été pour nous !

MARLIS PETERSEN / JENDRIK SPRINGER
Traduction Elisabeth Rothmund

Envolées poétiques et musicales

“Le chant lui-même doit revenir à l’essentiel, à la langue, s’il veut atteindre un haut degré de signification et d’émotion ; tous les grands compositeurs s’en sont d’ailleurs rendu compte.”

À Christian Lobe, juin 1820.

Si on ne peut nier que, toute sa vie durant, Goethe ait eu pour la musique un intérêt certain, il faut reconnaître que le prince des poètes n’a pourtant jamais réellement saisi toute la portée de cet art voisin du sien. La musique purement instrumentale ne l’intéressait guère, quant à la musique vocale, il la considérait avant tout du point de vue de la poésie, qui lui était nettement plus familier. Selon lui, l’élément musical pouvait certes renforcer, approfondir ou élargir l’action d’une production poétique de haut niveau déjà dotée en elle-même de qualités indéniables, mais il ne pouvait y parvenir qu’en se mettant au service de l’agencement des mots fixé de manière immuable par la poésie, en y apportant un complément, mais sans se présenter comme un message artistique de rang équivalent.

Cette étroitesse de vue dont fait preuve Goethe a fait l’objet de tant de critiques et de railleries que nous pouvons renoncer à exposer ici les apories manifestes qui résultent d’une telle approche de la musique. Alors qu’il était lui-même particulièrement exigeant, voire difficile lorsqu’il s’agissait de mettre son œuvre en musique, de nombreuses compositions réalisées sur ses textes sont pourtant tout à fait réussies, bien que – ou justement parce que – les compositeurs ne se sont en rien tenus aux recommandations pratiques pour le moins discutables qu’il avait formulées. Le compositeur et chef d’orchestre Carl Friedrich Zelter, lui-même un autodidacte dans le domaine de la musique, était aux yeux du poète la justification personnifiée de sa vision bornée des choses musicales : Zelter fournit à Goethe ces compositions qui ne portaient en rien atteinte à l’intégrité poétique

des textes, et défendait dans ses échanges verbaux aussi bien qu’épistolaires une conception dans laquelle la composition était au service exclusif du texte, conception qu’il étayait par ailleurs par des arguments empruntés au domaine de l’esthétique musicale. Ainsi rejetait-il les répétitions de certains mots ou fragments de phrase qui auraient forcément altéré et dénaturé la structure métrique de la poésie. C’est dans le *melos* propre au langage poétique que le compositeur devait chercher à distinguer la mélodie, et celle-ci devait être conçue de manière à pouvoir porter indifféremment toutes les strophes du poème. Donner à chacune d’elles un caractère particulier, individualisé, était donc une tâche qui incombait à l’interprète, et non au compositeur. Enfin, cette vision des choses accordait à l’accompagnement musical un rôle relativement limité, puisqu’il devait se contenter de soutenir le cours de la mélodie et ne pas outrepasser ce rôle en cherchant à exprimer quelque chose qui lui soit propre.

“Ne chantez pas sur un ton triste”

“Je sens tout de suite que tes compositions sont parfaitement identiques à mes poèmes, la musique se contente d’emporter le ballon dans le ciel, comme un gaz que l’on y introduirait. Chez d’autres compositeurs, il me faut d’abord comprendre comment ils ont perçu mes textes, et ce qu’ils en ont fait.”

– À Zelter, 11 mai 1820.

En réalité, aucune des compositions présentées ici ne se conforme à la rigueur de ces règles. À première vue, Walter Braunfels semble certes respecter l’idéal goethéen dans sa mise en musique de la chanson de Klärchen (extraite du premier acte d’*Egmont*), “Au loin un

tambour”, probablement composée en 1916/17. La mélodie chantée suit pour l’essentiel le rythme du texte et l’agencement motivique est relativement homogène. L’accompagnement de piano n’occupe que très rarement le premier plan, et le plus souvent, il soutient le chant ou le fait avancer. Braunfels rend cependant perceptible l’excitation de Klärchen lorsqu’elle pense à celui qu’elle aime en secret en choisissant pour la partie chantée un registre élevé (peu propice à la déclamation). Et le caractère grotesque de la situation, qui veut que Klärchen entonne justement cet air en la présence de Brackenburg, amoureux transi qu’elle fait ainsi souffrir, peut sembler se refléter dans les éléments modaux presque détournés de la mélodie et de l’harmonie, qui créent un effet de distanciation – l’apparente tonalité “populaire” de la chanson est en réalité fragile, car Klärchen est en quelque sorte hors d’elle.

Richard Wagner non plus ne s’autorise aucune répétition du texte, ni même de certains mots dans sa version de “Marguerite au rouet” de 1831. L’évocation très plastique, en harmonie imitative, du bourdonnement du rouet n’apparaît qu’occasionnellement dans les brefs intermèdes de la partie de piano. La composition wagnérienne est à cet égard sensiblement plus prudente que celle de Schubert, qui avait mis en musique ce même texte extrait du premier *Faust* dix-sept ans auparavant, signant par là même l’acte de naissance du lied moderne – mais ne suscitant de la part de Goethe que la plus grande indifférence, bien que, comme on le sait, des amis de Schubert lui aient fait parvenir cette composition.

C’est à un véritable renversement de l’intention du poète que procède Ernst Krenek en 1928 dans sa mise en musique du monologue de Stella (extrait du 4^e acte de la tragédie éponyme) : Stella, qui attend son ancien bien-aimé Fernando avec un mélange de désir et d’inquiétude, mais aussi de doutes et de prémonitions funestes, s’exclame à la fin sur un ton triomphant : “Il est là !”, tandis que Goethe la laissait s’interroger avec anxiété sur les mots : “Est-il là ?” – une concession à la dramaturgie en elle-même parfaitement cohérente de cette brillante aria de concert de style néo-classique,

qui fait évidemment peu de cas de la personnalité complexe de Stella (elle met fin à ses jours à la fin de la pièce).

C’est avec une “simplicité” hautement stylisée que Hugo Wolf caractérisa en 1888 l’inconstance gracile de Philine, un personnage du roman de formation *Les Années d’apprentissage de Wilhelm Meister*. Il n’y a guère que dans les ritournelles du piano que la mélodie capricieuse soit plus ou moins “gracieuse” et “plaisante”, pour reprendre les termes en lesquels la chanson est présentée dans le roman de Goethe. Mais lorsque Philine commence à chanter, sur un accompagnement de piano pour le moins vif et animé, son texte fait l’objet d’interprétations des plus subtiles par le biais de détours harmoniques et mélodiques particulièrement audacieux. Et quelle complexité dans la manière dont Wolf, à peine deux mois plus tard, dépeint la femme-enfant Mignon, personnage nimbé de mystère et l’une des principales figures tragiques du roman ! Dans “Ne m’ordonne pas de parler, ne m’ordonne pas de me taire”, il suscite d’emblée la plus grande attention par l’extravagance des moyens harmoniques mis en œuvre pour illustrer la descente de Mignon qui emporte en quelque sorte son secret dans sa tombe.

La composition d’Alphons Diepenbrock sur le texte dans lequel Mignon laisse libre cours à sa nostalgie de l’Italie (“Connais-tu le pays...”) n’est pas moins émouvante. Il recourt à un langage musical d’une extrême délicatesse qui convient parfaitement. Par un saut mélodique sur l’évocation des “citrons”, dont l’ardeur se déploie curieusement vers l’intériorité, il obtient un effet littéralement bouleversant, dans la mesure où un accord semi-diminué dans l’accompagnement de piano transforme la note aiguë de la mélodie en un retard particulièrement expressif.

“Un autre” – pourtant si différent

“Une profonde empathie avec une production poétique, quelle qu'elle soit, ne trouve pas meilleure expression que lorsque le musicien s'y plonge, s'y abîme pour lui donner vie et lui conférer par sa personnalité une individualité propre. Il en résulte un poème nouveau, qui ne peut que surprendre le poète lui-même.”

À Carl von Schlözer, 24 août 1820.

Six compositions différentes sur le *Chant nocturne du voyageur* II (intitulé plus tard *Un autre*) ont été disséminées dans le présent enregistrement. Chacune d'entre elles est un chef-d'œuvre et chacune projette sur ce petit texte aux multiples facettes, gravé par Goethe dans le mur en bois d'un abri de chasse près d'Ilmenau en Thuringe, un éclairage singulier. Robert Schumann choisit un geste déclamatif proche du choral et des tournures harmoniques “automnales” pour rappeler avec mélancolie le caractère éphémère de toute chose. Dans les dernières mesures pourtant, la voix chantée ne retombe pas définitivement sur la tonique : par un étonnant saut de septième ascendante, elle en atteint l'octave – faut-il entrevoir ici la possibilité d'une élévation de l'être humain au moment même où il disparaît ? Le pianiste et compositeur occasionnel Wilhelm Kempff en revanche, dont la miniature présente avec délicatesse les accents naturels d'un chant d'oiseau (que *de facto* on n'entend pourtant pas réellement), choisit de faire trouver à l'âme son repos le plus total dans un registre grave. Quelle différence chez Nicolaï Medtner, à qui la nuance du texte “... *kaum* einen Hauch” (“... un souffle à peine”) inspire une partie de piano qui transforme littéralement en musique le souffle du vent dans la cime des arbres.

En résumé : la grande qualité poétique du langage goethéen n'a pas seulement inspiré toutes ces envolées musicales – et bien d'autres encore – mais elle les a également supportées sans aucune difficulté. Le fait pour le moins “surprenant” au regard de la conception que s'en faisait Goethe, qu'un compositeur – qui soit dans le domaine musical l'égal du poète dans le sien – puisse intégrer à la musique une production poétique préexistante pour créer une œuvre d'art musicale et poétique tout à fait neuve et capable d'exister à part entière, rapprochant ainsi le texte de la sphère d'expression de la musique au point que celle-ci finit par se l'approprier, représente évidemment quelque chose de très particulier : dans aucun autre genre musical que le lied, on ne voit des textes littéraires, qui constituent en eux-mêmes déjà, sans l'aide de la musique, des œuvres d'art parfaitement accomplies, aussi souvent mis en musique et d'une manière qui laisse apparaître à quel point il semble s'agir là d'une évidence. Aujourd'hui encore, ce genre incite des compositeurs ambitieux à la réalisation de performances remarquables. L'œuvre la plus récente du programme proposé ici est la passionnante composition de Manfred Trojahn sur différents fragments extraits du rôle d'Hélène dans le 3^e acte du second *Faust*, réunis en un seul grand monologue. Cette composition de 2008 est enregistrée ici pour la première fois.

MICHAEL WERSIN

Traduction Elisabeth Rothmund

For this CD we made a selection of songs sung by several female characters from Goethe's dramas (*Stella*, *Egmont*, *Faust I* and *II*), his novel *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, and his anthology of poems *West-östlicher Divan*. Among them are a number of poems which have been set to music countless times in the past two centuries, but are today often known only in a standard setting: if one speaks of *Gretchen am Spinnrade* or Klärchen's *Freudvoll and leidvoll* (to take just two examples), then each of us thinks immediately of the compositions by Franz Schubert and Ludwig van Beethoven respectively. These poems too are on our CD, but set by Richard Wagner and Franz Liszt! By choosing composers who are not usually associated with the lied genre (Ernst Krenek, Charles Ives) or in certain cases probably completely unknown to some listeners (Nikolay Medtner, the pianist Wilhelm Kempff), we wanted to encourage a fresh approach to the poems, one not cluttered by listening traditions. However, to make the selection of songs as varied and balanced as possible, we have also included a few well-known settings like Schubert's *Was bedeutet die Bewegung* or Robert Schumann's *So laßt mich scheinen*. Furthermore, Manfred Trojahn has contributed a new setting of words portraying Helen of Troy, thus bringing our survey right up to date.

Between the individual groups and at the end we have placed a setting of Goethe's second 'Wanderer's Night Song', *Über allen Gipfeln ist Ruh*. This is intended to serve as a resting-point, an emotional 'reset'; at the same time, it gave us the possibility of presenting a single poem in the interpretation of six different composers: the naive idyll of Hans Sommer and the threatening, doom-laden atmosphere of Nikolay Medtner's setting are worlds away from each other.

It was a thrill and a delight for us to explore this virtually inexhaustible musical treasure-trove in order to come up with an interesting selection of songs that amply repay discovery. We hope you will be as fascinated by this rich diversity as we were!

MARLIS PETERSEN / JENDRIK SPRINGER
Translation: Charles Johnston

Musical and poetic flights

‘The vocal line itself must revert to simple language if it is to be supremely meaningful and touching; all the great composers have realised this.’

(Goethe to Christian Lobe, June 1820)

Although one certainly cannot deny that Johann Wolfgang von Goethe had a strong and lifelong interest in musical matters, it must at the same time be acknowledged that the Prince of Poets never really grasped the full significance of this sister art. Pure instrumental music aroused no great interest in him, and he tended to consider vocal music essentially from the literary perspective that was most familiar to him. In his view, the element of music could quite definitely strengthen, deepen or extend the effectiveness of a poetic creation already of a high standard in itself – but it could only do so by placing itself directly at the service of a flow of words immutably fixed by the poetry, complementing it in a subordinate role, but not as an artistic utterance on the same level as the poetic text.

This short-sighted viewpoint of Goethe’s has been so often berated and ridiculed that we can safely refrain here from gleefully dwelling on the obvious aporias that arise from such an approach to music. Many settings of this poet who was so fussy about musical transpositions of his work are wholly successful, even though – or precisely because – their composers did not follow Goethe’s questionable practical guidelines. The composer and conductor Carl Friedrich Zelter, who was entirely self-taught in musical matters, was to the poet the living justification of his own blinkered view of music: Zelter presented Goethe with those settings of his poems that did not violate the integrity of the poetic text, and, in his conversation and correspondence, backed up this idea of the exclusively subservient nature of musical setting with arguments drawn from musical

aesthetics. Thus, for example, he rejected repetition of individual words or phrases on the grounds that they inevitably altered and broke up the metre of the verse. The composer must cull his melody from the *melos* already inherent in the poetically charged language, and it should be conceived so as to fit all the strophes of the poem equally well. The task of individual characterisation of the strophes in terms of their content was therefore left to the performer, not the composer. Finally, little independence was accorded to the piano accompaniment: it had merely to support the unfolding of the melody and was not to add any commentary of its own.

‘Do not sing in mournful tones’

‘I immediately feel your compositions are identical with my songs; the music merely lifts the balloon into the air, like gas flowing into it. With other composers, I first have to discern how they have grasped the song, what they have made of it.’

(Goethe to Zelter, 11 May 1820)

In fact, not one of the Goethe settings presented here complies with these strict requirements. At first sight, **Walter Braunfels** does seem to meet the Goethean ideal with his version of Klärchen’s song *Die Trommel gerühret* from Act I of *Egmont*, probably composed in 1916/17. The sung melody largely follows the speech rhythm and is very homogeneous in motivic terms. The piano accompaniment only occasionally steps into the foreground, and mostly supports the vocal line or urges it on. Nevertheless, Braunfels characterises the excitement Klärchen feels when she thinks of Egmont (her secret lover) by rising to the high register of the voice, less congenial to clear diction. And the grotesque situation that has Klärchen singing a song with such words in the presence of Brackenburg, who is hopelessly

in love with her and to whom it can cause only pain, may perhaps be reflected in the alienating modal elements in the melody and harmony – the ostensible ‘folk’ tone of the little song is fragile, for Klärchen is, as it were, beside herself.

Like Braunfels, **Richard Wagner** allows himself no repetition of words in his 1831 setting of Gretchen’s song *Meine Ruh’ ist hin*. The onomatopoeic representation of the whirring spinning-wheel occurs only in the brief interludes for piano. In this respect Wagner treats the text much more cautiously than Franz Schubert, who set the same song from *Faust I* to music seventeen years earlier, thereby initiating the modern art song – but provoking not the slightest reaction from Goethe, even though, as is well known, the composition was sent to him directly by Schubert’s friends.

In 1928, **Ernst Krenek** permitted himself a downright reversal of the poet’s intention in his setting of Stella’s monologue from the fourth act of the tragedy of the same name. Here the heroine awaits her former beloved Fernando with a mixture of unease and longing, while also plagued by doubts and premonitions of death. Krenek allows her to exclaim triumphantly at the end ‘Er ist da!’ (He is here!), whereas Goethe has her conclude with an anxious ‘Ist er da? (Is he here?) – a concession to the dramaturgy of this brilliant concert aria in the neo-classical style which, while perfectly coherent on its own terms, nonetheless glosses over the complexity of Stella’s personality (she kills herself at the end of the play).

Forty years earlier, in 1888, **Hugo Wolf** had recourse to a highly stylised ‘simplicity’ to portray the glamorous inconstancy of Philine, one of the characters of the *Bildungsroman Wilhelm Meisters Lehrjahre* (Wilhelm Meister’s apprenticeship). Only the capricious melody of the piano ritornellos could really be described as ‘graceful’ and ‘winsome’, as Goethe himself designates her song in his novel. But when Philine sings over this effervescent piano part, her text is subjected to subtle interpretation by means of breathtakingly bold harmonic and melodic sidesteps. And what complexity is to be found in Wolf’s musical depiction, barely two months later, of that tragic

main character in the same novel, so shrouded in mystery, the child-woman Mignon! In *Heiß mich nicht reden, heiß mich schweigen*, he arouses the keenest attention right from the start by the extravagant harmonic resources with which he shows the girl, as it were, taking her secret to the grave with her.

No less moving for the listener is Mignon’s yearning for Italy (*Kennst du das Land*), clothed to perfection in the sensitive musical language of **Alphons Diepenbrock**. With the exalted yet in a sense introverted melodic leap on ‘Zitronen’ (lemons), he achieves a quite shattering effect, as a half-diminished seventh (‘Tristan’) chord in the piano part simultaneously turns the high melody note into an expressive appoggiatura.

‘Another of the same’ – totally different each time

‘A deeply felt sympathy for any poetic output cannot be more beautifully expressed than when the musician immerses himself therein in order to breathe essential life into it and individualise it through his personality. This produces a new poem, which must surprise the poet himself.’ – (Goethe to Carl von Schlözer, 24 August 1820)

Six settings of *Wanderers Nachtlied II* (later entitled ‘Ein Gleiches’, that is ‘another of the same’) are scattered at irregular intervals through the programme of this CD. Each of them is a masterpiece. Each of them sheds light in its own way on the multifaceted little

text that Goethe wrote on the wall of a wooden hunting lodge near Ilmenau in Thuringia in 1780. **Robert Schumann** chose a chorale-like style with ‘autumnal’ harmonic shifts, to remind us in somewhat melancholy fashion of the transitoriness of all things. However, at the end he does not let the vocal line descend to the tonic, but, surprisingly, rises to the upper octave of that tonic with an upward leap of a seventh: does this look forward to a possible elevation of the human being at the moment of departing this life? By contrast, the pianist and occasional composer **Wilhelm Kempff**, whose miniature tenderly presents something resembling the natural sound of birdsong (though this is not actually heard as such), lets the soul find total peace in the low register. How differently again is the poem treated by **Nikolay Medtner**, who is inspired by the textual nuance ‘. . . *kaum* einen Hauch’ (*scarcely* a breath) to write a continuous piano figure that turns the rustling of the treetops into music!

In short, the high quality of Goethe’s language has not only inspired all these elevated musical flights – and so many more – but has also readily sustained them. The ‘surprising’ fact, from Goethe’s point of view, that a composer, acting as the poet’s equal on his own, musical terrain, should be capable of integrating a pre-existing poetic achievement into a wholly new and autonomous work of art combining words and music, and thereby adapt the text to the musical sphere of expression, is obviously something quite special. In no other genre than the lied have literary texts that already, without the aid of music, constitute self-contained works of art, been set to music so often and with such self-evident naturalness. Even today this genre stimulates ambitious composers to notable accomplishments: the most recent work on the present programme is **Manfred Trojahn**’s compelling setting of a number of textual fragments from the ‘Helen of Troy’ section of the third act of *Faust II*, combined into a single monologue. This composition of the year 2008 is here given its first recording.

MICHAEL WERSIN

Translation: Charles Johnston

Für diese CD haben wir eine Auswahl von Liedern verschiedener Frauengestalten aus Goethes Dramen (Stella, Egmont, Faust I und II), seinem Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ und seiner Gedichtsammlung „West-östlicher Divan“ aufgenommen. Darunter finden sich einige Gedichte, die in den vergangenen zwei Jahrhunderten unzählige Male in Töne gesetzt wurden, aber heute oft nur mehr in einer Standardvertonung bekannt sind: „Gretchen am Spinnrade“, Klärchens *Freudvoll und leidvoll* (um nur zwei Beispiele zu nennen) – jedem fallen dazu wohl sofort die einschlägigen Kompositionen von Franz Schubert und Ludwig van Beethoven ein. Auch auf unserer CD finden sich diese Gedichte; allerdings vertont von Richard Wagner und Franz Liszt!

Wir wollten durch eine Auswahl von Komponisten, die man nicht unbedingt mit der Gattung Lied in Verbindung bringt (Ernst Krenek, Charles Ives) bzw. die einigen sogar überhaupt unbekannt sein werden (Nikolai Medtner, der Pianist Wilhelm Kempff), einen frischen, nicht von Hörtraditionen verstellten Zugang zu den Gedichten ermöglichen. Um die Liederauswahl möglichst vielseitig und ausgewogen zu gestalten, finden sich hier aber auch „Hits“ wie Schuberts *Was bedeutet die Bewegung* oder Robert Schumanns *So laßt mich scheinen*. Darüber hinaus hat Manfred Trojahn eine neue Helena-Vertonung beigesteuert und damit den Bogen ins Heute gespannt.

Zwischen den einzelnen Gruppen und am Ende findet sich je eine Vertonung von Goethes zweitem „Wandrer's Nachtlied“ *Über allen Gipfeln ist Ruh*. Zum einen soll dies als Ruhepol, als emotionaler „Reset“ dienen; zum anderen gab es uns die Möglichkeit, ein und dasselbe Gedicht in sechs verschiedenen Komponisten-Interpretationen vorzustellen: Welten liegen zwischen der naiven Idylle Hans Sommers und der unheilschwanger-bedrohlichen Atmosphäre in Nikolai Medtners Vertonung.

Für uns war es ein spannendes Vergnügen, aus diesem schier unerschöpflichen musikalischen Schatz eine interessante Auswahl von Liedern zu treffen, die eine Entdeckung lohnen; wir hoffen, Sie sind von dieser Vielfalt genauso fasziniert wie wir!

MARLIS PETERSEN / JENDRIK SPRINGER

Musikalisch-dichterische Höhenflüge

„Der Gesang selbst muss auf die simple Sprache zurückkehren, wenn er höchst bedeutungsvoll und rührend werden soll; dies haben auch schon alle großen Komponisten bemerkt.“

Zu Christian Lobe, Juni 1820

Obwohl man Johann Wolfgang von Goethe ein lebenslanges grundsätzliches Interesse am Musikalischen keinesfalls absprechen kann, muss man doch gleichzeitig annehmen, dass der Dichterstürm die benachbarte Kunstrichtung wohl niemals in ihrer vollen Größe begriffen hat. Reine Instrumentalmusik erregte bei ihm kein allzu tiefes Interesse, und die Vokalmusik pflegte er vor allem aus der ihm vertrauten Perspektive des dichterisch gebundenen Wortes zu betrachten: Das Musikalische konnte seiner Ansicht nach durchaus die Wirkmächtigkeit eines für sich genommen schon niveauvollen poetischen Elaborats verstärken, vertiefen, erweitern – aber dies eben nur im unmittelbaren Dienst am dichterisch unverrückbar festgelegten Fluss der Worte, nachrangig hinzutretend, nicht jedoch als gleichbedeutende künstlerische Aussage auf ein und derselben Augenhöhe mit der Poesie.

Diese eingeschränkte Sichtweise Goethes ist so oft gescholten und bespöttelt worden, dass wir an dieser Stelle getrost darauf verzichten können, genüsslich die offensichtlichen Aporien auszubreiten, die aus einer solchen Haltung gegenüber der Musik resultieren. Viele der Vertonungen des in puncto Musikalisierung seiner Werke so heiklen Dichters sind überaus gelungen, und das obwohl – oder gerade weil – sich die Komponisten überhaupt nicht an Goethes fragwürdige praktische Maßgaben gehalten haben. Der Komponist und Dirigent Carl Friedrich Zelter, in Sachen Musik selbst ein Autodidakt, war

dem Dichter leibhaftige Rechtfertigung seines eigenen verengten Blicks auf die Musik: Zelter lieferte Goethe jene Vertonungen seiner Gedichte, die die Integrität des Poetischen nicht störend antasteten, und untermauerte in Gespräch und Briefwechsel die ausschließlich dienende Art des Vertonens auch mit musikästhetischen Argumenten. Abgelehnt wurden zum Beispiel Wiederholungen einzelner Worte oder Satzteile, weil durch sie zwangsläufig das Metrum der Dichtung gestört und zerbrochen werde. Die Melodie solle der Komponist jenem Melos ablauschen, das schon die poetisch verdichtete Sprache in sich berge. Diese Melodie solle so beschaffen sein, dass sie alle Strophen des Gedichts gleichermaßen tragen könne. Die individuelle Gestaltung der Strophen von ihrer Aussage her sei somit Sache des Interpreten, nicht des Komponisten. Wenig Eigenleben wird schließlich der Klavierbegleitung zugestanden: Sie habe lediglich die Melodie in ihrem Verlauf zu stützen und brauche darüber hinaus keinerlei eigene Aussagen beizutragen.

„Singet nicht in Trauertönen“

„Deine Kompositionen fühle ich sogleich mit meinen Liedern identisch, die Musik nimmt nur, wie ein einströmendes Gas, den Luftballon mit in die Höhe. Bei andern Komponisten muss ich erst aufmerken, wie sie das Lied genommen, was sie daraus gemacht haben.“ – An Zelter, 11. Mai 1820

In dieses strenge Reglement fügt sich tatsächlich keine einzige der auf dieser CD präsentierten Goethe-Vertonungen. Auf den ersten Blick scheint **Walter Braunfels** mit seiner vermutlich 1916/17 entstandenen musikalischen Umsetzung von Klärchens Lied „Die Trommel gerühret“ (aus „Egmont“, 1. Akt) dem Goethe’schen Ideal zu entsprechen:

Die gesungene Melodie folgt weitgehend dem Sprachrhythmus und ist motivisch recht einheitlich gestaltet. Die Klavierbegleitung tritt nur gelegentlich in den Vordergrund, meistens trägt sie den Gesang oder treibt ihn voran. Allerdings charakterisiert Braunfels die Erregung, die Klärchen beim Gedanken an ihren heimlichen Geliebten Egmont befällt, durch die wenig deklamationsfreundliche Hochlage der Gesangsstimme. Und die groteske Situation, die Klärchen in Gegenwart des in sie verliebten Brackenburg zu dessen Schmerz ein solches Lied anstimmen lässt, mag man in den verfremdenden modalen Elementen der Melodik und Harmonik gespiegelt finden – der vordergründige „Volkston“ des Liedchens ist fragil, denn Klärchen ist gewissermaßen außer sich.

Keinerlei Wortwiederholungen erlaubt sich auch **Richard Wagner** in seiner Version des Gretchen-Liedes „Meine Ruh‘ ist hin“ von 1831. Die lautmalerische Darstellung des surrenden Spinnrades findet sich lediglich in den kurzen Zwischenspieltakten des Klavierparts. Insofern vertont Wagner weit behutsamer als Franz Schubert, der dasselbe Lied aus dem „Faust I“ 17 Jahre früher in Musik setzte, damit das moderne Kunstlied aus der Taufe hob – und bei Goethe freilich auf keinerlei Resonanz stieß, obwohl er die Komposition bekanntermaßen ja direkt von Schuberts Freunden zugesandt bekommen hatte.

Geradezu eine Umkehrung der Intention des Dichters erlaubte sich im Jahre 1928 **Ernst Krenek** mit seiner Vertonung des Monologs der Stella (aus dem 4. Aktes des gleichnamigen Trauerspiels): Er lässt Stella, die ihren einstigen Geliebten Fernando voller Unruhe und Sehnsucht, aber auch geplagt von Zweifeln und Todesahnungen erwartet, am Ende triumphal „Er ist da!“ ausrufen, während Goethe sie bang mit „Ist er da?“ enden ließ – ein Zugeständnis an die für sich genommen sinnvolle Dramaturgie dieser brillanten Konzertarie im neoklassizistischen Stil, die freilich die Komplexität der Persönlichkeit Stellas (sie bringt sich am Ende des Stückes um) unter den Teppich kehrt.

Mit einer in hohem Maße stilisierten „Einfachheit“ charakterisierte **Hugo Wolf** 1888 die grazile Flatterhaftigkeit der Philine, einer Figur aus dem Bildungsroman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“: Die kapriziöse Melodik ist höchstens in den Klavierritornellen wirklich einigermaßen „zierlich“ und „gefällig“, wie Goethe Philines Lied in seinem Roman selbst ankündigt. Wenn Philine allerdings zum quirligen Klavierpart singt, dann erfährt ihr Text subtile Ausdeutung durch atemberaubend gewagte harmonische und melodische Winkelzüge. Und wie komplex zeichnete Wolf knapp zwei Monate später die geheimnisvoll umwölkte Kindfrau Mignon, eine tragische Hauptfigur desselben Romans, musikalisch nach! In „Heiß mich nicht reden, heiß mich schweigen“ erregt er gleich zu Beginn höchste Aufmerksamkeit, indem er das Mädchen mit extravagantesten harmonischen Mitteln gewissermaßen zusammen mit seinem Geheimnis in die Gruft fahren lässt.

Nicht weniger bewegt den Hörer die Italiensehnsucht der Mignon („Kennst du das Land ...“) im passgenauen Gewand der feinsinnigen Tonsprache **Alphons Diepenbrocks**: Mit dem gewissermaßen nach innen hinein exaltierenden Melodiesprung bei „Zitronen“ erzielt er eine geradezu erschütternde Wirkung, weil ein halbverminderter Akkord im Klavierpart den hohen Melodieton gleichzeitig zur expressiven Vorhaltsnote macht.

„Ein Gleiches“ – ganz anders

„Ein tief gefühlter Anteil an irgendeiner poetischen Produktion kann nicht schöner ausgedrückt werden, als wenn der Musiker sich darein versenkt, um ihr erst das eigentliche Leben einzuhauchen und sie durch seine Persönlichkeit eigens zu individualisieren. Es entsteht dadurch ein neues Poem, welches den Dichter selbst überraschen muss.“ – An Carl v. Schlözer, 24. August 1820

Sechs Vertonungen von „Wanderers Nachtlied II“ (später mit „Ein Gleiches“ betitelt) sind locker ins Programm dieser CD gestreut. Jedes von ihnen ist ein Meisterwerk. Sie alle beleuchten den aspektreichen kleinen Text, den Goethe 1780 an die Wand einer hölzernen Jagdhütte nahe dem thüringischen Ilmenau schrieb, auf ihre eigene Weise: **Robert Schumann** wählte einen choralhaften Duktus mit „herbstlichen“ harmonischen Wendungen, um ein wenig wehmütig an die Vergänglichkeit alles Seienden zu erinnern. Er lässt die Gesangsstimme am Ende jedoch nicht endgültig zum Grundton absteigen, sondern erreicht im Septimsprung aufwärts überraschend die Oktave dieses Grundtons: Ausblick auf eine mögliche Erhöhung des Menschen im Vergehen?

Der gelegentlich komponierende Pianist **Wilhelm Kempff** dagegen, der in seiner Miniatur sanft das Naturlaufthafte des (de facto ja gar nicht erklingenden) Vogelrufs exponiert, lässt die Seele in tiefer Lage ganz zur Ruhe finden. Wie anders wiederum ging **Nicolai Medtner** vor, der sich durch die Textnuance „... kaum einen Hauch“ zu einer durchgängigen Klavierfigur anregen ließ, die das Rauschen der Wipfel in Musik verwandelt!

Kurzum: Die hohe Qualität der Goethe'schen Sprache hat all diese musikalischen Höhenflüge – und so manche mehr – nicht nur inspiriert, sondern auch ohne Weiteres ausgehalten. Der für Goethes Verständnis „überraschende“ Vorgang, dass ein auf musikalischem Terrain dem Dichter ebenbürtiger Komponist die poetische Vorleistung in ein ganz neues, eigenständiges sprachlich-musikalisches Kunstwerk einbringt und den Text damit der musikalischen Ausdruckssphäre anverwandelt, ist freilich auch etwas ganz Besonderes: In keiner musikalischen Gattung sonst gelangen so häufig und mit solch großer Selbstverständlichkeit literarische Texte zur Vertonung, die auch ohne die Musik selbst schon ein in sich geschlossenes Kunstwerk darstellen, wie im Lied. Bis heute regt diese Gattung ambitionierte Komponisten zu bemerkenswerten Leistungen an: Das jüngste Werk des vorliegenden Programms ist **Manfred Trojahn**s fesselnde Vertonung einiger zu einem großen Monolog gebündelter Textabschnitte der Helena-Partie aus dem dritten Akt des „Faust II“, entstanden im Jahr 2008 und hier zum ersten Mal auf CD präsentiert.

MICHAEL WERSIN

1 | Du blühst schön

Monolog der Stella

Du blühst schön, schöner als sonst,
liebe, liebe Stätte der gehofften ewigen Ruhe.
Aber du lockst mich nicht mehr,
mir schaudert vor dir, kühle lockre Erde.
Ach, wie oft, in Stunden der Einbildung,
hüllt' ich schon Haupt und Brust
dahingegeben in den Mantel des Todes,
und stand gelassen an deiner Tiefe,
und schritt hinunter und verbarg
mein jammervolles Herz unter deine lebendige Decke.
Da solltest du, Verwesung, wie ein liebes Kind,
diese überfüllte, drängende Brust aussaugen
und mein ganzes Dasein
in einen freundlichen Traum auflösen...
Doch nun... Sonne des Himmels, du scheinst herein!
Es ist so licht, so offen um mich her,
und ich freue mich des:
Er ist wieder da!
Und in einem Wink steht rings um mich die Schöpfung
lebevoll.
Ich bin ganz Leben,
und neues wärmeres glühenderes Leben
will ich von seinen Lippen trinken,
zu ihm, bei ihm, mit ihm in bleibender Kraft wohnen.
Fernando! Horch! Er kommt!
Nein, noch nicht! Hier soll er mich finden,
hier an meinem Rasenaltar unter meinen Rosenzweigen.
Diese Knöspchen will ich ihm brechen...
Hier! Hier! Und dann führ' ich ihn
in diese Laube. Wohl, wohl war's, dass ich sie doch,
so eng sie ist, für Zwei eingerichtet habe...
Käm' er doch! Käm' er nur!
Gleich verlassen? Hab' ich ihn denn wieder?
Er ist da! Er ist da!

Tes fleurs sont belles

Monologue de Stella

Tes fleurs sont belles, plus belles que jamais,
chère, chère demeure du repos éternel tant désiré.
Mais tu n'as plus d'attraits pour moi,
je frissonne à ta vue, terre froide et molle.
Ah ! que de fois, en des moments de vaine songerie,
ai-je, m'abandonnant, enfoui ma tête et mon sein
sous le manteau de la mort
et, droite, sereine, au bord de ton abîme,
que de fois suis-je descendue, cachant
mon cœur navré sous ta vivante voûte !
Et tu devais, ô pourrissement de la chair, comme un enfant
aimé,
aspirer ce sein trop gonflé et trop impatient,
et dissoudre tout mon être
en un rêve plein de douceur...
Mais maintenant... Astre du ciel, tu brilles jusqu'ici !
Tout est si lumineux, si épanoui autour de moi,
et je suis ivre de cette nouvelle :
il est revenu !
Et en un seul instant tout ce qui m'entoure s'est animé.
Je ne suis que vie,
et je boirai à ses lèvres
une vie nouvelle, plus chaude, plus ardente,
vers lui, près de lui, avec lui je veux demeurer, pleine de
force et de constance.
Fernando ! Écoute ! Il vient !
Non, pas encore ! C'est ici qu'il doit me retrouver,
près de mon autel de gazon, sous les branches de mes
rosiers.
Ces tendres boutons, je veux les cueillir pour lui...
Celui-ci ! Celui-là encore ! Puis je le mènerai
dans ce berceau de feuillage. Bien me prit,
si petit qu'il soit, de l'arranger pour deux...
Que ne vient-il ! Pourquoi n'est-il pas là ?
Serais-je déjà délaissée ? M'est-il vraiment revenu ?
Le voici ! Le voici !

You bloom in beauty

Stella's Monologue

You bloom in beauty, more beautiful than ever,
dear, dear place of longed-for eternal rest.
But you no longer attract me,
I shudder before you, cool, soft earth.
Ah, how often, in moments of delusion,
I have wrapped my head and my bosom,
wholly abandoned, in the mantle of death,
and stood serenely before your depths,
and stepped down and hidden
my wretched heart beneath your living vault!
And there, O putrefaction, like a beloved child,
you were to suck this overflowing, surging breast dry
and dissolve my whole existence
in a kindly dream . . .
But now . . . Sun of the heavens, you shine even here!
All is so luminous, so open around me,
and I rejoice at the news:
he has returned!
And in a trice, all creation is astir around me.
I am all life,
and new life, warmer, more ardent,
will I drink from his lips,
and near him, by him, with him, will I live in constancy
and strength.
Fernando! Hark! He comes!
No, not yet! It is here that he must find me,
here at my grassy altar, beneath my rose branches.
These tender rosebuds, I will pluck them for him . . .
Here! Here! And then I will lead him
into this bower. I did well, well indeed,
small though it is, to make it ready for two . . .
Ah, would that he were here! If only he would come!
Am I already forsaken? Has he really returned to me?
He is here! He is here!

2 | Wandrers Nachtlid

Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.

3 | Die Trommel gerühret

Die Trommel gerühret,
Das Pfeifchen gespielt!
Mein Liebster gewaffnet
Dem Haufen befiehlt,
Die Lanze hoch führet,
Die Leute regieret.
Wie klopft mir das Herz!
Wie wallt mir das Blut!
O hätt' ich ein Wämslein
Und Hosen und Hut!

Ich folgt' ihm zum Tor 'naus
mit mutigem Schritt,
Ging' durch die Provinzen,
ging' überall mit.
Die Feinde schon weichen,
Wir schießen da drein;
Welch' Glück sondergleichen,
Ein Mannsbild zu sein!

4 | Freudvoll und leidvoll

Freudvoll
Und leidvoll,
Gedankenvoll sein;
Langen
Und bängen
In schwebender Pein;
Himmelhoch jauchzend
Zum Tode betrübt;
Glücklich allein
Ist die Seele, die liebt.

Chant nocturne du voyageur

Sur tous les sommets
Silence,
Au faîte des arbres
À peine
Sens-tu la caresse d'un souffle ;
Au bois les oiseaux se sont tus.
Patience seulement, bientôt
Tu reposeras toi aussi.

On bat le tambour

On bat le tambour,
On sonne le fifre !
Mon aimé, en armes,
Commande ses troupes,
La lance brandie,
Il mène ses hommes.
Comme mon cœur bat !
Ah ! mon sang bouillonne !
Que n'ai-je pourpoint,
Culotte et chapeau !

Au-delà des portes,
D'un pas assuré,
Parmi les provinces,
Partout le suivrais.
Les ennemis cèdent
Au feu des mousquets ;
Quel bonheur suprême,
D'être un homme, un vrai !

Dans la joie et dans la souffrance

Dans la joie
Et dans la souffrance
S'abandonner à ses pensées ;
Dans une douleur indécise
À la fois craindre
Et désirer ;
Jusqu'aux cieux bondir d'allégresse
Et jusqu'à la mort s'affliger ;
Oui, seule peut se dire heureuse
L'âme qui sait vraiment aimer.

Wanderer's Night Song

Over all the hilltops
There is peace,
In all the treetops
You feel
Scarcely a breath.
The little birds are silent in the wood.
Just wait, soon
You too will rest.

Beat the drum!

Beat the drum!
Play the fife!
My lover in armour
Commands his troops.
He holds his lance high,
He directs his men.
How my heart throbs!
How my blood surges!
Oh, if only I had a doublet,
Breeches and a helmet!

I would follow him out through the gates
With resolute steps,
I would march through the provinces,
I would go everywhere with him.
The enemy is already falling back,
We fire into their ranks.
What happiness beyond compare
To be a man!

Full of joy and full of sorrow

Full of joy
And full of sorrow,
Full of thoughts;
Longing
And fearing
Amid suspenseful torment;
Rejoicing to the heavens
Or mortally afflicted;
Happy alone
Is the heart that loves.

5 | Wandrers Nachtlid

Über allen Gipfeln... (cf. p.17)

6 | Meine Ruh ist hin

Meine Ruh' ist hin,
Mein Herz ist schwer,
Ich finde sie nimmer
Und nimmermehr.

Wo ich ihn nicht hab
Ist mir das Grab,
Die ganze Welt
Ist mir vergällt.

Mein armer Kopf
Ist mir verrückt,
Mein armer Sinn
Ist mir zerstückt.

Meine Ruh' ist hin,
Mein Herz ist schwer,
Ich finde sie nimmer
Und nimmermehr.

Nach ihm nur schau ich
Zum Fenster hinaus,
Nach ihm nur geh ich
Aus dem Haus.

Sein hoher Gang,
Sein' edle Gestalt,
Seine Mundes Lächeln,
Seiner Augen Gewalt,

Und seiner Rede
Zauberfluß,
Sein Händedruck,
Und ach, sein Kuß!

Meine Ruh' ist hin,
Mein Herz ist schwer,
Ich finde sie nimmer
Und nimmermehr.

Chant nocturne du voyageur

Sur tous les sommets... (cf. p.17)

Le repos m'a fuie

Le repos m'a fuie
Et mon cœur est lourd,
Jamais, plus jamais,
Je ne retrouverai la paix.

Où je ne puis le voir,
C'est pour moi le tombeau,
Et l'univers entier
N'est que tristesse affreuse.

Ma pauvre tête
Perd la raison,
Mon pauvre esprit
S'anéantit.

Le repos m'a fuie
Et mon cœur est lourd,
Jamais, plus jamais,
Je ne retrouverai la paix.

C'est lui seul que je guette
À ma fenêtre tout le jour,
Si je sors du logis
Ce n'est qu'à sa rencontre.

Sa fière démarche,
Son port altier,
Le sourire de ses lèvres,
Le pouvoir de ses yeux,

Et de ses paroles
Le flux merveilleux,
De ses mains l'étreinte
Et, ah ! son baiser !

Le repos m'a fuie
Et mon cœur est lourd,
Jamais, plus jamais,
Je ne retrouverai la paix.

Wanderer's Night Song

Over all the hilltops... (cf. p.17)

My peace is gone

My peace is gone,
My heart is heavy,
Never will my peace return,
Never again!

When I am without him
It is the grave to me;
The whole world
Is turned to gall.

My poor head
Is crazed,
My poor mind
Is shattered.

My peace is gone,
My heart is heavy,
Never will my peace return,
Never again!

For him alone I look
Out of the window,
Only in hopes of seeing him
Do I go outdoors.

His proud gait,
His noble figure,
The smile on his lips,
The power in his eyes,

And the magical flow
Of his speech,
The pressure of his hands,
And oh, his kiss!

My peace is gone,
My heart is heavy,
Never will my peace return,
Never again!

Mein Busen drängt sich
Nach ihm hin.
Ach dürft ich fassen
Und halten ihn,

Und küssen ihn,
So wie ich wollt,
An seinen Küssen
Vergehen sollt!

7 | Ach neige, du Schmerzenreiche

Ach neige,
Du Schmerzenreiche,
Dein Antlitz gnädig meiner Not!

Das Schwert im Herzen,
Mit tausend Schmerzen
Blickst auf zu deines Sohnes Tod.

Zum Vater blickst du,
Und Seufzer schickst du
Hinauf um sein' und deine Not.

Wer fühlet,
Wie wühlet
Der Schmerz mir im Gebein?
Was mein armes Herz hier banget,
Was es zittert, was verlanget,
Weißt nur du, nur du allein!

Wohin ich immer gehe
Wie weh, wie weh, wie wehe
Wird mir im Busen hier!
Ich bin, ach, kaum alleine,
Ich wein', ich wein', ich weine,
Das Herz zerbricht in mir.

Die Scherben vor meinem Fenster
Betaut' ich mit Tränen, ach!
Als ich am frühen Morgen
Dir diese Blumen brach.

Mon cœur palpite
À son approche,
Ah ! que ne puis-je le saisir,
Le retenir,

Et l'embrasser
Sans me laisser,
Et puis mourir
Sous ses baisers.

Ah ! penche, ô Mère de douleurs

Ah ! penche,
Ô Mère de douleurs,
Dans ta pitié ton front sur ma misère !

Le glaive au cœur,
De mille douleurs transpercée,
Tu contemples ton fils sans vie.

Tu lèves les yeux vers le Père,
Et tes soupirs montent vers Lui,
Priant pour secourir sa détresse et la tienne.

Qui peut sentir,
Qui peut souffrir
La douleur qui ronge mes os ?
Comme ce pauvre cœur s'alarme,
Comme il frémit, comme il soupire,
Toi seule, toi seule le sais !

Où que mes pas me mènent,
L'atroce, atroce peine
Demeure dans mon sein !
À peine suis-je seule,
Je pleure, pleure, pleure,
À me briser le cœur.

Les pots, à ma fenêtre,
Je les ai arrosés de pleurs,
Quand, à l'aube nouvelle,
Je t'ai cueilli ces fleurs.

My bosom yearns
To be with him;
Oh, if I could embrace him
And hold him,

And kiss him
As I would like to;
If I could die
Kissing him!

Ah, you who are laden with sorrows¹

Ah, you who are laden with sorrows,
Graciously incline your countenance
To my distress!

With a sword piercing your heart,
And a thousand sorrows,
You look up at your Son's death throes.

You gaze up to the Father,
And proffer sighs
For His affliction and yours.

Who can feel
How the pain
Gnaws at my bones?
What my poor heart dreads here,
How it shudders, how it yearns,
Only you, only you know!

Wherever I go,
How it hurts, it hurts, it hurts
Here in my breast!
Alas, no sooner am I alone
Than I weep, I weep, I weep,
And my heart breaks inside me.

Ah, I bedewed with tears
The broken pots at my window
When, early this morning,
I picked these flowers for you.

¹ In this excerpt from *Faust I*, Margarethe (Gretchen), having been seduced and abandoned by Faust, prays to an image of the Virgin Mary as Mater Dolorosa. (Translator's note)

Schien hell in meine Kammer
Die Sonne früh herauf,
Saß ich in allem Jammer
In meinem Bett schon auf.

Hilf! Rette mich von Schmach und Tod!
Ach neige,
Du Schmerzenreiche,
Dein Antlitz gnädig meiner Not!

8 | Wandrers Nachtlied

Über allen Gipfeln... (cf. p.17)

9 | Kennst du das Land

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen,
Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glühen,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht?
Kennst du es wohl? Dahin! dahin
Möcht ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn.

Kennst du das Haus? Auf Säulen ruht sein Dach.
Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach,
Und Marmorbilder stehn und sehn mich an:
Was hat man dir, du armes Kind, getan?
Kennst du es wohl? Dahin! dahin
Möcht ich mit dir, o mein Beschützer, ziehn.

Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg?
Das Maultier sucht im Nebel seinen Weg;
In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut;
Es stürzt der Fels und über ihn die Flut!
Kennst du ihn wohl? Dahin! dahin
Geht unser Weg! O Vater, laß uns ziehn!

10 | Nur wer die Sehnsucht kennt

Nur wer die Sehnsucht kennt
Weiß, was ich leide!
Allein und abgetrennt
Von aller Freude,
Seh ich ans Firmament
Nach jener Seite.

À peine dans ma chambre
Brillait le soleil du matin
Que, sur mon lit assise,
Je me livrai à mon chagrin.

Secours-moi ! Sauve-moi de la honte et la mort !
Ah ! penche,
Ô Mère de douleurs,
Dans ta pitié ton front sur ma misère !

Chant nocturne du voyageur

Sur tous les sommets... (cf. p.17)

Connais-tu le pays

Connais-tu le pays des citronniers en fleurs,
L'orange d'or flamboie dans le sombre feuillage,
Du ciel un vent léger épanche sa douceur,
Le fier laurier grandit auprès du myrte sage.
Le connais-tu ? Là-bas, là-bas,
Je voudrais, mon aimé, m'en aller avec toi.

Connais-tu la maison, son toit sur des colonnes,
La salle lumineuse aux murs resplendissants,
Où les statues de marbre en me voyant s'étonnent :
Ah, qu'ont-ils fait de toi, dis-moi, ma pauvre enfant ?
Le connais-tu ? Là-bas, là-bas,
Je voudrais, mon soutien, m'en aller avec toi.

Connais-tu la montagne aux sentiers de nuages ?
Le muletier se fraie dans la brume un chemin,
Du dragon dans le roc vit l'antique lignage,
Et rochers et torrents s'abîment au ravin.
Le connais-tu ? Là-bas, là-bas,
Père, va notre route, ah ! laisse aller nos pas.

Celui-là seul qui sait

Celui-là seul qui sait ce qu'est la nostalgie,
Sait quelle est ma souffrance !
Seule et privée
De toute joie,
Mes yeux au firmament regardent
Là-bas, vers le lointain.

When the morning sun
Shone brightly into my bedroom,
In all my misery
I was already sitting up in bed.

Help me! Save me from shame and death!
Ah, you who are laden with sorrows,
Graciously incline your countenance
To my distress!

Wanderer's Night Song

Over all the hilltops... (cf. p.17)

Do you know the land?

Do you know the land where the lemon-trees blossom?
Amid the dark leaves the golden oranges glow,
A gentle breeze wafts from the blue sky,
The still myrtle and the tall laurel tree grow.
Do you know it? There, there
I should like to go with you, my love!

Do you know the house? Its roof rests on columns,
The hall gleams, the chamber glistens,
And marble statues stand and look at me:
'What have they done to you, you poor child?'
Do you know it? There, there
I should like to go with you, my protector!

Do you know the mountain and its cloud-wreathed path?
The mule picks its way in the mist;
In caves there lives the old brood of dragons,
The rock plunges sheer, and over it the torrent.
Do you know it? There, there
Lies our path – O father, let us go!

Only one who knows longing

Only one who knows longing
Can know what I suffer!
Alone and cut off
From all joy,
I look to the firmament
On yonder side.

Ach! der mich liebt und kennt,
Ist in der Weite.
Es schwindelt mir, es brennt
Mein Eingeweide.
Nur wer die Sehnsucht kennt
Weiß, was ich leide!

Celui qui m'aime, hélas, et me connaît,
Est demeuré au loin.
Le vertige me prend, tout mon être
S'embrase.
Celui-là seul qui sait ce qu'est la nostalgie,
Sait quelle est ma souffrance !

Alas, he who loves me and knows me
Is far away.
I feel giddy, my vitals
Are burning.
Only one who knows longing
Can know what I suffer!

11 Singet nicht in Trauertönen

Singet nicht in Trauertönen
Von der Einsamkeit der Nacht.
Nein, sie ist, o holde Schönen,
Zur Geselligkeit gemacht.

Wie das Weib dem Mann gegeben
Als die schönste Hälfte war,
Ist die Nacht das halbe Leben
Und die schönste Hälfte zwar.

Könnt ihr euch des Tages freuen,
Der nur Freuden unterbricht?
Er ist gut, sich zu zerstreuen;
Zu was anderm taugt er nicht.

Aber wenn in nächt'ger Stunde
Süßer Lampe Dämmrung fließt,
Und vom Mund zum nahen Munde
Scherz und Liebe sich ergießt;
Wenn der rasche, lose Knabe,
Der sonst wild und feurig eilt,
Oft bei einer kleinen Gabe
Unter leichten Spielen weilt;

Wenn die Nachtigall Verliebten
Liebevoll ein Liedchen singt,
Das Gefangnen und Betrübten
Nur wie Ach und Wehe klingt;

Mit wie leichtem Herzensregen
Horchet ihr der Glocke nicht,
Die mit zwölf bedächtigten Schlägen
Ruh und Sicherheit verspricht.

Ne chantez pas sur des airs languissants

Ne chantez pas sur des airs languissants
La solitude de la nuit ;
Non, car elle est, mes toutes belles,
Faite pour la joie d'être à deux.

Comme la femme à l'homme fut donnée
Pour être sa part la plus belle,
Ainsi la nuit, de toute notre vie
Est la moitié, et la plus belle aussi.

Du jour comment se réjouir
Quand il interrompt nos plaisirs ?
Non, il n'est bon qu'à nous distraire,
C'est bien là tout ce qu'il peut faire.

Mais lorsque à l'heure où la nuit veille,
De la lampe assoupie se répand la lueur,
Quand d'une bouche à l'autre bouche
Passent les rires et l'amour ;
Quand cet enfant, si prompt et si frivole,
Qui trop souvent s'emporte et se hâte de fuir,
Par un doux présent retenu,
S'attarde à de charmants ébats ;

Lorsque le rossignol murmure à ceux qui s'aiment
Un chant rempli d'amour,
Qui pour les prisonniers, pour tous ceux qui s'affligent,
Sonne comme une plainte et comme un long sanglot ;

Avec quel doux émoi au fond du cœur caché
Entendez-vous sonner la cloche,
Qui de ses douze coups pensivement frappés
Promet le repos et la paix.

Do not sing in mournful tones

Do not sing in mournful tones
Of the solitude of the night!
No, lovely ladies,
It is made for companionship.

Just as woman was given to man
To be his better half,
So the night is half of life,
And the better half at that.

Can you enjoy the daytime,
Which merely interrupts pleasures?
It's all right as a distraction,
But no use for anything else.

But when, at the night hour,
The lamp's sweet twilight flows,
And from lip to nearby lip
Laughter and love pour forth;
When that rash, frivolous boy²
Who at other times races wildly and fierily by,
Will often, in exchange for a small gift,
Dally amid carefree games;

When the nightingale lovingly
Sings a little song for lovers,
Which to the captive and the afflicted
Tells only of pain and woe:

With how lightly throbbing a heart
Do you then listen to the bell
That with twelve measured strokes
Promises repose and security!

² Cupid. (Translator's note)

Darum an dem langen Tage,
Merke dir es, liebe Brust;
Jeder Tag hat seine Plage,
Und die Nacht hat ihre Lust.

Aussi, pendant le jour qui en longueur s'étire,
Retiens-bien cela, ô mon cœur :
Chaque jour a ses peines,
La nuit a ses plaisirs.

Therefore, all through the long day,
Bear this in mind, dear heart:
Each day has its troubles,
And the night has its pleasures.

12 | Heiß mich nicht reden

Heiß mich nicht reden, heiß mich schweigen,
Denn mein Geheimnis ist mir Pflicht,
Ich möchte dir mein ganzes Innre zeigen,
Allein das Schicksal will es nicht.

Zur rechten Zeit vertreibt der Sonne Lauf
Die finstre Nacht, und sie muß sich erhellen,
Der harte Fels schließt seinen Busen auf,
Mißgönnt der Erde nicht die tiefverborgnen Quellen.

Ein jeder sucht im Arm des Freundes Ruh,
Dort kann die Brust in Klagen sich ergießen,
Allein ein Schwur drückt mir die Lippen zu,
Und nur ein Gott vermag sie aufzuschließen.

Ne me demande rien

Ne me demande rien, si ce n'est de me taire,
Car mon secret m'est un devoir ;
Je voudrais t'ouvrir tout mon être,
Mais le destin ne me le permet pas.

Il vient un temps où les feux du soleil
Chassent la sombre nuit, qui reçoit sa lumière ;
Le dur rocher ouvre son flanc, et à la terre
De la source cachée accorde le présent.

Dans les bras de l'ami chacun cherche la paix,
Car c'est là que le cœur peut épancher sa peine ;
Mais un serment tient mes lèvres scellées,
Et un dieu seulement pourra les entrouvrir.

Bid me not speak

Bid me not speak, bid me be silent,
For to keep my secret is my duty;
I would like to show you all that is within me,
But fate will not allow it.

At the appointed time, the sun's course drives away
Dark night, and it must grow bright;
The hard rock opens its bosom,
And does not grudge the earth its deeply buried springs.

Each of us seeks repose in the arms of a friend;
There the heart can pour forth its laments;
But an oath seals my lips,
And only a god may open them.

13 | So lasst mich scheinen

So lasst mich scheinen, bis ich werde,
Zieht mir das weiße Kleid nicht aus!
Ich eile von der schönen Erde
Hinab in jenes feste Haus.

Dort ruh' ich eine kleine Stille,
Dann öffnet sich der frische Blick;
Ich lasse dann die reine Hülle,
Den Gürtel und den Kranz zurück.

Und jene himmlischen Gestalten
Sie fragen nicht nach Mann und Weib,
Und keine Kleider, keine Falten
Umgeben den verklärten Leib.

Ce qu'un jour je serai

Ce qu'un jour je serai laissez-moi le paraître,
Ne m'ôtez pas mon habit blanc !
Je descends promptement de la terre si belle
Vers cette immobile demeure.

Là, je reposerai un instant en silence,
Puis mes regards neufs s'ouvriront ;
Et je me déferai de ce manteau sans tache,
Déposant la ceinture et la couronne aussi.

Et ces créatures célestes
Ne veulent point savoir si l'on est homme ou femme ;
Nul vêtement et nulle draperie
Ne couvrent plus le corps transfiguré.

Thus let me appear

Thus let me appear, until thus I become:³
Do not take off my white dress!
I hasten from the fair earth
Down to that permanent dwelling-place.

There I will rest for a quiet moment,
Then my eyes will open afresh;
And then I will leave behind this pure raiment,
This girdle and this garland.

And those heavenly beings
Do not ask who is man and woman,
And no garments, no drapes
Cover the transfigured body.

³ Mignon is here dressed as an angel, at a children's party. In refusing to remove her white costume, she has a premonition of her imminent death. (Translator's note)

Zwar lebt' ich ohne Sorg' und Mühe,
Doch fühlt' ich tiefen Schmerz genug.
Vor Kummer altert' ich zu frühe;
Macht mich auf ewig wieder jung!

J'ai vécu, il est vrai, sans souci ni fatigue,
Mais maints profonds chagrins sont venus m'éprouver.
De tourments accablée j'ai vieilli avant l'heure ;
Rendez-moi ma jeunesse, et pour l'éternité !

True, I have lived without trouble and toil,
Yet I have felt pain enough.
Too soon I have grown old with grief;
Make me forever young again!

14 Wandrers Nachtlied

Über allen Gipfeln... (cf. p.17)

Chant nocturne du voyageur

Sur tous les sommets... (cf. p.17)

Wanderer's Night Song

Over all the hilltops... (cf. p.17)

15 Was bedeutet die Bewegung

Was bedeutet die Bewegung?
Bringt der Ost mir frohe Kunde?
Seiner Schwingen frische Regung
Kühlt des Herzens tiefe Wunde.

Kosend spielt er mit dem Staube,
Jagt ihn auf in leichten Wölkchen,
Treibt zur sichern Rebenlaube
Der Insekten frohes Völkchen.

Lindert sanft der Sonne Glühen,
Kühlt auch mir die heißen Wangen,
Küßt die Reben noch im Fliehen,
Die auf Feld und Hügel prangen.

Und mir bringt sein leises Flüstern
Von dem Freunde tausend Grüße;
Eh' noch diese Hügel düstern,
Grüßen mich wohl tausend Küsse.

Und so kannst du weiter ziehen!
Diene Freunden und Betrübten.
Dort wo hohe Mauern glühen,
Dort find' ich bald den Vielgeliebten.

Ach, die wahre Herzenskunde,
Liebeshauch, erfrischtes Leben
Wird mir nur aus seinem Munde,
Kann mir nur sein Atem geben.

Quel est donc ce frémissement

Quel est donc ce frémissement ?
Le vent d'Est porte-t-il de joyeuses nouvelles ?
Le frais mouvement de son aile
Rafraîchit de mon cœur la profonde blessure.

Son souffle caressant joue avec la poussière,
Il la soulève en nuages légers,
Poussant vers le refuge de la treille
Des insectes le peuple joyeux.

Du soleil doucement il apaise la flamme,
Rafraîchit le feu de mes joues,
Il dépose en passant un baiser sur les pampres
Qui rougeoient dans les champs et sur les verts coteaux.

Et son doux murmure m'apporte
Mille saluts de mon ami ;
Avant que le couchant sur ces monts ne descende,
Mille baisers encor viendront me saluer.

Tu peux alors continuer ta route,
Servant amis et affligés !
Là-bas, où les hauts murs flamboient,
Là-bas je trouverai bientôt celui que j'aime.

Ah ! le vrai message du cœur,
Le souffle de l'amour, la source de la vie,
Ne peuvent me venir que de sa seule bouche,
Et seule son haleine m'en peut faire présent.

What does this stirring portend?

What does this stirring portend?
Does the east wind bring me good tidings?
The fresh motion of its wings
Cools the heart's deep wound.

Caressingly it plays with the dust,
Tossing it up into light clouds,
Driving the cheerful little swarm of insects
To the safe refuge of the vine arbour.

It gently tempers the sun's ardour,
And cools my burning cheeks too;
In its flight, it kisses the grapes
That stand resplendent on the fields and hillsides.

And its gentle murmur brings me
A thousand greetings from my friend;
Even before these hills grow dark,
I will surely be greeted by a thousand kisses.

Now you may go on your way!
Be of service to friends and those who grieve.
There, where high walls are glowing,
I will soon find my dear beloved.

Ah, the heart's true message,
The breath of love, renewed life,
Will come to me only from his mouth,
Can be granted me only by his breath.

16 | Ach, um deine feuchten Schwingen

Ach, um deine feuchten Schwingen,
West, wie sehr ich dich beneide:
Denn du kannst ihm Kunde bringen
Was ich in der Trennung leide!

Die Bewegung deiner Flügel
Weckt im Busen stilles Sehnen;
Blumen, Auen, Wald und Hügel
Stehn bei deinem Hauch in Tränen.
Doch dein mildes sanftes Wehen
Kühlt die wunden Augenlider;
Ach, für Leid müßt' ich vergehen,
Hofft' ich nicht zu sehn ihn wieder.

Eile denn zu meinem Lieben,
Spreche sanft zu seinem Herzen;
Doch vermeid' ihn zu betrüben
Und verbirg ihm meine Schmerzen.

Sag' ihm, aber sag's bescheiden:
Seine Liebe sei mein Leben,
Freudiges Gefühl von beiden
Wird mir seine Nähe geben.

17 | Wandrers Nachtlied

Über allen Gipfeln... (cf. p.24)

18 | Bewundert viel und viel gescholten

Bewundert viel und viel gescholten, Helena,
Vom Strande komm ich, wo wir erst gelandet sind,
Noch immer trunken von des Gewoges regsamem
Geschaukel, das vom phrygischen Blachgefild uns her
Auf sträubig-hohem Rücken durch Poseidons Gunst
Und Euros' Kraft in vaterländischen Buchten trug.
Lasst mich hinein! Und alles bleibe hinter mir,
Was mich umstürmte bis hieher, verhängnisvoll,
Ist viel geschehen, was die Menschen weit und breit
So gern erzählen, aber der nicht gerne hört,

Ah ! pour tes ailes humides

Ah ! pour tes ailes humides,
Vent d'Ouest, combien je t'envie,
Car tu peux aller lui dire
Quelle est ma peine loin de lui !

Le mouvement de tes ailes
Met au cœur un muet désir ;
Fleurs, prairies, forêts et collines,
À ton souffle versent des pleurs.
Mais ta douce et suave haleine
Calme le feu de mes paupières ;
Ah ! de chagrin je rendrais l'âme
Si je n'espérais le revoir.

Donc, hâte-toi vers mon aimé,
Parle doucement à son cœur ;
Mais garde-toi de l'attrister,
Cache-lui ma peine cruelle.

Dis-lui, mais dis-lui tout bas,
Que son amour est ma vie,
Que la joie d'aimer et de vivre
De sa présence me viendra.

Chant nocturne du voyageur

Sur tous les sommets... (cf. p.17)

Admirée souvent, souvent dénigrée

Admirée souvent, souvent dénigrée, moi, Hélène,
J'arrive du rivage où nous venons d'aborder,
Ivre encore du balancement rapide du flot
Qui, des plaines rases de Phrygie,
Sur son dos hérissé et pentu, par la faveur
de Poséidon
Et la force d'Euros, nous a menées ici, vers les golfes natals.
Laissez-moi entrer ! Et que tout demeure derrière moi
De ce destin funeste qui jusqu'ici m'a assaillie ;
Bien des choses se sont passées, que les hommes autour d'eux

Ah, your moist wings

Ah, your moist wings,
West wind, how I envy you them:
For you can bring him word
Of what I suffer, parted from him!

The motion of your wings
Awakens silent longing in my breast;
Flowers, meadows, woods and hills
Are bedewed with your tears by your breath.
But your mild and gentle breeze
Cools my aching eyelids;
Ah, I would surely die of grief
Did I not hope to see him again!

Hasten, then, to my beloved,
Speak softly to his heart;
Yet take care not to distress him,
And hide my pain from him.

Tell him, but tell him discreetly,
That his love is my life,
And that his presence will give me
A joyful sense of both.

Wanderer's Night Song

Over all the hilltops... (cf. p.17)

I, much admired and much reviled Helen

I, much admired and much reviled Helen,
Come here from the shore where we have newly
Still giddy from the restless rocking [disembarked,
Of the waves that bore us here from the flat plains
of Phrygia
On their high bristling backs, with Poseidon's favour
And Euros' strength, to our native coves.
Let me come in! And let all remain behind
That hitherto has raged balefully about me;
Much has occurred that people like to relate

Von dem die Sage wachsend sich zum Märchen spann.
 Lasst mich hinein! Lasst mich hinein!
 Komm ich als Gattin? Komm ich eine Königin?
 Komm ich ein Opfer für des Fürsten bitterm Schmerz?
 Erobert bin ich; ob gefangen, weiß ich nicht!
 Das Übel, das ich brachte, darf ich nicht bestrafen.
 Weh mir! Welch streng Geschick
 Verfolgt mich, überall der Männer Busen
 So zu betören, dass sie weder sich
 Noch sonst ein Würdiges verschonten.
 Raubend jetzt, verführend, fechtend, hin und her
 entrückend,
 Halbgötter, Helden, Götter, ja Dämonen,
 Sie führten mich im Irren her und hin.
 Einfach die Welt verwirrt ich, doppelt mehr;
 Nun dreifach, vierfach bring ich Not auf Not.
 Ich fühle mich so fern und doch so nah
 Und sage nur zu gern: Da bin ich! Da!
 Ich scheine mir verlebt und doch so neu,
 In dich verwebt, dem Unbekannten treu.

Aiment à raconter, mais que n'entend pas volontiers
 Celui dont la renommée, grandissant, fut tissée des fils de
 la fable.
 Laissez-moi entrer ! Laissez-moi entrer !
 Est-ce en épouse que je reviens ? Est-ce en reine ?
 Est-ce en victime pour la douleur amère du prince ?
 Je suis conquise ; suis-je captive ? Je l'ignore.
 Le mal dont je fus cause, je ne le puis punir.
 Infortunée ! Quel destin rigoureux
 Me poursuit, me poussant ainsi en tous lieux
 À égarer le cœur des hommes, au point
 Qu'ils n'aient de respect ni d'eux-mêmes,
 ni d'aucune dignité.
 Tour à tour ravisseurs, séducteurs, combattants,
 ici et là me transportant,
 Demi-dieux, héros, dieux, démons même,
 M'ont partout entraînée dans cet égarement.
 Une, j'ai mis le monde en désarroi ; double,
 bien plus encore ;
 Triple, quadruple, j'apporte un malheur après l'autre.
 Je me sens si lointaine et si proche pourtant,
 Et dis trop volontiers : Me voici ! Je suis là !
 N'ayant que trop vécu je me sens pourtant neuve,
 Fondue en toi, à l'inconnu fidèle.

Far and wide, but that he does not hear gladly
 Whose growing legend has spun a fable.
 Let me come in! Let me come in!
 Do I come as a wife? Do I come as a queen?
 Do I come as a sacrifice for the prince's bitter pain?
 I am conquered; whether I am a captive, I do not know!
 The evil that I brought I cannot punish.
 Woe is me! What stern fate
 Pursues me, that everywhere I must beguile
 Men's hearts so that they respect
 Neither themselves nor the slightest dignity?
 Ravishing, seducing, quarrelling, carrying me back and forth,
 Demigods, heroes, gods, even demons
 Have led me astray, hither and thither.
 Once, I set the world in disarray; twice, still more;
 Now threefold, fourfold, I bring woe upon woe.
 I feel so far and yet so near
 And say all too willingly: Here I am! Here!
 I seem to myself jaded and yet so new,
 As one with you, yet faithful to the unknown.

19 | Wandrers Nachtlied

Über allen Gipfeln... (cf. p.17)

Chant nocturne du voyageur

Sur tous les sommets... (cf. p.17)

Wanderer's Night Song

Over all the hilltops... (cf. p.17)

Traduction : Michel Chasteau

Translations: Charles Johnston



Marlis Petersen étudie au Conservatoire de Stuttgart et avec Sylvia Geszty, et se spécialise dans l'opéra, la musique contemporaine et la danse. Elle débute comme membre de la troupe de l'opéra de Nuremberg, se produisant également sur les autres scènes allemandes en tant qu'invitée. En 1998, elle est engagée au Deutsche Oper am Rhein.

Marlis Petersen a chanté le rôle de Zerbinetta (*Ariane à Naxos*) au Covent Garden de Londres et celui d'Oscar (*Un bal masqué*) au festival de Bregenz ; à l'Opéra Bastille, au Metropolitan Opera de New York et au Lyric Opera de Chicago, elle incarnait Adele dans *La Chauve-souris* de Strauss ; au festival de Salzbourg, elle chantait dans *Il re pastore* (Elisa) et *Les Noces de Figaro* (Susanna) de Mozart ; elle interprétait également Konstanze (*L'Enlèvement au sérail*) au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles et au Festival d'Aix-en-Provence.

Interprète reconnue de musique contemporaine, Marlis Petersen faisait ses débuts au Staatsoper de Vienne en tant que *Lulu*, rôle central de son répertoire. Elle a pris part à plusieurs créations mondiales, comme *Phaedra* de Hans Werner Henze, *La grande magia* de Manfred Trojahn et *Medea* (rôle titre) d'Aribert Reimann.

En concert, elle se produit régulièrement avec Helmuth Rilling et l'Internationale Bachakademie de Stuttgart, ainsi qu'avec René Jacobs.

Marlis Petersen studied at the Stuttgart Conservatory and with Sylvia Geszty, specialising in opera, new music, and dance. She started her career as a member of the City Stage of Nuremberg, also giving guest performances throughout Germany. In 1998 she was engaged at the Deutsche Oper am Rhein.

Her many engagements include Zerbinetta (*Ariadne auf Naxos*) at Covent Garden and Oscar (*Un ballo in maschera*) at the Bregenz Festival; Adele in Strauss's *Die Fledermaus* at the Opéra Bastille in Paris, the Metropolitan Opera New York, and the Chicago Lyric Opera; Elisa in *Il re pastore* and Susanna in *Le nozze di Figaro* at the Salzburg Festival; and Konstanze (*Die Entführung aus dem Serail*) at the Théâtre de la Monnaie in Brussels and the Festival of Aix-en-Provence.

Marlis Petersen is also an active interpreter of modern and contemporary music. She made her debut at the Wiener Staatsoper as *Lulu*, a central role in her repertoire. Marlis Petersen has taken part in several world premieres, such as Hans Werner Henze's *Phaedra*, Manfred Trojahn's *La grande magia*, and Aribert Reimann's *Medea* (title role).

In concert, she works closely with Helmuth Rilling and the International Bach Academy Stuttgart, as well as with René Jacobs.

Marlis Petersen studierte an der Musik-hochschule Stuttgart bei Sylvia Geszty und ergänzte ihre Ausbildung in den Spezialgebieten Oper, Neue Musik und Tanz. Sie begann ihre Laufbahn als Ensemblemitglied der Städtischen Bühnen Nürnberg und hatte Gastauftritte an anderen Häusern in ganz Deutschland. 1998 wurde sie an die Deutsche Oper am Rhein engagiert.

Marlis Petersen brillierte als Zerbinetta (*Ariadne auf Naxos*) am Londoner Covent Garden und wirkte als Oscar (*Un ballo in maschera*) bei den Bregenzer Festspielen mit; an der Opéra Bastille, der Metropolitan Opera New York und der Chicago Lyric Opera verkörperte sie die Adele in *Die Fledermaus* von Strauss. Die Salzburger Festspiele verpflichteten sie für Mozarts *Il re pastore* (Elisa) und *Le nozze di Figaro* (Susanna); als Konstanze (*Die Entführung aus dem Serail*) gastierte sie am Théâtre de la Monnaie in Brüssel und beim Festival von Aix-en-Provence.

Marlis Petersen ist auch eine gefragte Interpretin zeitgenössischer Musik: sie debütierte an der Wiener Staatsoper in der Rolle der Lulu, einer zentralen Rolle ihres Repertoires, und wirkte bei mehreren Uraufführungen mit, u.a. in *Phaedra* von Hans Werner Henze, *La grande magia* von Manfred Trojahn und *Medea* (Titelrolle) von Aribert Reimann.

Im Konzertbereich arbeitet sie eng mit Helmuth Rilling und der Internationalen Bachakademie Stuttgart und mit René Jacobs zusammen.



Jendrik Springer est né à Göttingen en 1972. Il a étudié le piano avec le Professeur Karl-Heinz Kämmerling, dont il était l'élève depuis l'âge de sept ans, et la direction avec le Professeur Lutz Köhler à la Musikhochschule de Hanovre. Des master-classes avec Hartmut Höll et un premier prix de déchiffrement au Concours Karl Bergemann le confortent dans sa vocation de pianiste accompagnateur.

Aujourd'hui, Jendrik Springer se consacre principalement à deux activités : d'une part comme assistant pour les productions d'opéra (en particulier ceux de Wagner et Strauss) de chefs tels que Christian Thielemann (*La Tétralogie* au Festival de Bayreuth, *Le Chevalier à la rose* et *Elektra* au Festspielhaus de Baden-Baden et *La Femme sans ombre* au Festival de Salzbourg 2011), Sir Simon Rattle (*Parsifal* au Staatsoper de Vienne), Fabio Luisi et Franz Welser-Möst ; d'autre part, comme pianiste accompagnateur. Outre sa collaboration avec Marlis Petersen, qui dure depuis de nombreuses années, il se produit régulièrement avec des artistes tels que Ricarda Merbeth et Krassimira Stoyanova ; avec cette dernière et Vesselina Kasarova, il a été invité à participer à un récital de duos au Festival d'Opéra de Munich 2010. Il a joué plusieurs fois au Musikverein de Vienne (récitals de chant avec Janina Baechle et Adrian Eröd, entre autres), et en 2012 il fera ses débuts aux côtés de Marlis Petersen au Wigmore Hall de Londres ainsi qu'au Carnegie Hall de New York.

Jendrik Springer was born in Göttingen in 1972. He studied the piano with Professor Karl-Heinz Kämmerling, whose pupil he had already been since the age of seven, and conducting with Professor Lutz Köhler at the Musikhochschule in Hanover. While still a student he began to build up an extensive repertoire as a song pianist; masterclasses with Hartmut Höll stimulated him further in this direction. As a pianist he has won prizes at numerous competitions; his special gift for playing at sight was confirmed by the award of first prize at the Karl Bergemann Sight-Reading Competition in Hanover in 1995.

Today Jendrik Springer chiefly works in two domains. On the one hand, he is regularly invited by some of today's leading conductors to assist them on opera productions, especially in the Wagner-Strauss repertoire; among them are Christian Thielemann (including the *Ring* at the Bayreuth Festival, *Der Rosenkavalier* and *Elektra* at the Festspielhaus Baden-Baden, and *Die Frau ohne Schatten* at the 2011 Salzburg Festival), Sir Simon Rattle (*Parsifal* at the Vienna Staatsoper), Fabio Luisi and Franz Welser-Möst, to name only a few. On the other hand, he is also in demand as a pianist with internationally successful singers. In addition to his collaboration with Marlis Petersen, which now goes back many years, he regularly appears in concert with such artists as Ricarda Merbeth and Krassimira Stoyanova; he also performed with the latter in a duet recital alongside Vesselina Kasarova as a guest at the 2010 Munich Opera Festival. He has already played several times at the Vienna Musikverein (song recitals with Janina Baechle and Adrian Eröd, among others), and in 2012 he will make his debut with Marlis Petersen at both the Wigmore Hall in London and Carnegie Hall in New York.

Jendrik Springer wurde 1972 in Göttingen geboren. Er studierte Klavier bei Prof. Karl-Heinz Kämmerling, dessen Schüler er schon seit seinem siebten Lebensjahr war, und Dirigieren bei Prof. Lutz Köhler an der Musikhochschule Hannover. Noch während des Studiums begann er, sich ein großes Repertoire als Liedpianist aufzubauen; Meisterkurse bei Hartmut Höll gaben ihm weitere wichtige Anregungen in diesem Bereich. Als Pianist ist er Preisträger zahlreicher Wettbewerbe; einen Beweis für seine Spezialbegabung, das Prima-Vista-Spiel, liefert der 1. Preis beim Karl-Bergemann-Blattspielswettbewerb Hannover 1995. Heute arbeitet Jendrik Springer hauptsächlich in zwei Bereichen: Zum einen wird er von einigen der namhaftesten Dirigenten regelmäßig eingeladen, ihnen – vor allem im Wagner-Strauss-Repertoire – bei Operneinstudierungen zu assistieren, so z. B. Christian Thielemann (u. a. *Ring* bei den Bayreuther Festspielen, *Rosenkavalier* und *Elektra* im Festspielhaus Baden-Baden, *Frau ohne Schatten* bei den Salzburger Festspielen 2011), Sir Simon Rattle (*Parsifal* an der Wiener Staatsoper), Fabio Luisi und Franz Welser-Möst, um nur einigen Namen zu nennen. Auf der anderen Seite ist Jendrik Springer als Liedpianist international erfolgreicher Sänger gefragt.

Neben der langjährigen Zusammenarbeit mit Marlis Petersen konzertiert er regelmäßig mit Sängerinnen wie Ricarda Merbeth und Krassimira Stoyanova, mit der er auch anlässlich eines Duett-Liederabends zusammen mit Vesselina Kasarova bei den Münchner Opernfestspielen 2010 zu Gast war. Mehrfach spielte er bereits im Wiener Musikverein (Liederabende u. a. mit Janina Baechle und Adrian Eröd), und 2012 wird er mit Marlis Petersen sowohl in der Wigmore Hall in London als auch in der Carnegie Hall in New York debütieren.



*The making of this CD became an unforgettable experience
thanks to some wonderful people around us:*

Antigoni Neta & Kostas Sitiriou

Family Neta & Family Antoniadis

Reinhild Mees

Klaus Bertisch

M. P. / J. S.



harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles ® 2012

Enregistrement octobre 2010, Teldex Studio Berlin

Direction artistique et montage : Martin Sauer

Prise de son : Martin Litauer, Teldex Studio Berlin

© Universal Edition (Krenek), © Peer International Corp (Ives)

© Salabert Francis Edition (Medtner), Droits réservés (Braunfels, Kempff)

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

Photos : Yiorgos Mavropoulos

Maquette Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMC 902094