



Franz Schubert (1797-1828)

1	An den Mond D 259	3. 17
2	Der Zwerg D 771	5. 21
3	An mein Herz D 860	2. 52
4	Lied der Mignon - Nur wer die Sehnsucht kennt D 877/4	3. 20
5	Lied der Mignon - Heiß mich nicht reden D 877/2	4. 12
6	Lied der Mignon - So lasst mich scheinen D 877/3	3. 18
7	Heimweh D 456	2. 26
8	Totengräbers Heimweh D 842	6. 52
9	Viola - Blumenballade D 786	12. 57
10	Erster Verlust D 226	2. 12
11	Ellens Gesang - Raste Krieger D 837	8. 44
12	Ellens Gesang - Jäger ruhe von der Jagd D 838	3. 09
13	Ellens Gesang - Ave Maria D 839	5. 56
14	Abschied von der Erde D 829	2. 35
15	Der Hirt auf dem Felsen D 965	12. 26

Total playing time: 80. 58

Anna Lucia Richter, soprano

Gerold Huber, piano

Matthias Schorn, clarinet (track 15)



Heimweh. Homesickness. A beautifully bittersweet word, a little old-fashioned yet never outdated. Everyone associates the word with something different. But what is it, exactly? According to the Grimm edition of the *Deutsches Wörterbuch*, the word *Heimweh* was coined only a century before Franz Schubert's time. After first appearing in a well-known Swiss scientific journal (Scheuchzer's *Seltsame Naturgeschichten des Schweizerlandes wochentliche Erzählung*, 1705), it quickly came into general use, and soon inspired a number of poets (Claudius, Wieland, Uhland and Heine, just to name a few of the ones Schubert knew).

In Brentano's musical comedy *Die lustigen Musikanten*, Truffaldin says, "I became a night watchman and an astronomer here just so I wouldn't have to gaze by day upon the city I was driven back to by homesickness (*Heimweh*); I can assure you that I've often felt a kind of away-sickness (*Hinausweh*), too." This illustrates another fascinating aspect of the term *Heimweh*: its fleeting nature. We long for a certain place, and once we've been there for a while, a similar yet different feeling takes hold of us — "*Hinausweh*," wanderlust, the "travel bug." Home is easy to idealize from a distance, to the point that the image in our minds is practically divorced from reality; as a result, longing for home practically implies that, once we've gotten there, we'll start longing for somewhere else. But what exactly is it that we're homesick for? It's rarely an actual home, or some specific piece of furniture within it. For children, the answer is obvious: being

homesick usually means missing Mom and Dad. Home means security, because our parents keep us safe and secure. So when we feel homesick as adults, are we ultimately longing for a feeling of security? Are we hoping that being home will give us a sense of peace and quiet in this chaotic world? In other words, is *Heimweh* the desire to find something in the outside world — security, calm, awareness — that we can really only create within ourselves?

After all, the truly amazing thing about longing, about homesickness, is how diffuse and yet how insatiable it is. The child-woman Mignon and the Violet are both destroyed by it. But why? What is so heart-wrenching, so universal and timeless, about *Heimweh*? Personally, I think it's about the loss of childhood, which is something everyone goes through, and which is one of the most difficult goodbyes to say. As Schopenhauer writes in his 1817 book *The World as Will and Representation*, "Childhood is the time of innocence and happiness, the paradise of life, the lost Eden on which we look back longingly through the whole remaining course of our life. But the basis of that happiness is that in childhood our whole existence lies much more in knowing than in willing...."

The joy of unambitious knowing rather than willing is a constant goal in music as well, and when it works, it offers us a brief glimpse through the keyhole into paradise. We dissolve into the moment; our hearts understand everything without ever being able to put

it into words, nor needing to. When that happens, the longing is stilled — we simply ARE. Schubert, in particular, gives us a great many chances to peek through that keyhole. To me, he seems to transform vulnerability into solace, to make yearning so radiantly beautiful that it almost seems desirable. There is something comforting, something fulfilling, about highlighting so many different aspects of *Heimweh* through the characters found in the Schubert lieder here, so that I, as a young woman, feel connected to an old gravedigger or a dwarf (and his Queen, of course). Homesickness transcends gender and socioeconomic status — it's deeply human. And exploring that facet of humanity has been one of the greatest gifts and the greatest joys I have ever experienced as a singer.

A handwritten signature in black ink that reads "Anna L. Richter". The script is fluid and cursive, with a large initial 'A' and 'R'.

Heimweh

“No one,” Franz Schubert once confided in his journal, “no one understands other people’s *pain*, and no one understands other people’s *joy*! People always believe they’re coming together, but they’re merely walking side-by-side. Oh, what anguish for those who realize it!” The torture of being an outsider; inner restlessness; the search for happiness, security, home — all major themes in Schubert’s life as well as forces driving his artistic work. With the lieder on this album, Anna Lucia Richter explores different facets of *Heimweh* (homesickness) in Schubert’s works. Mignon, the mysterious girl in Goethe’s *Wilhelm Meister*, sparked Schubert’s

imagination again and again with her longing for warmth and homeland, her insatiable thirst for the absolute. In Walter Scott’s *The Lady of the Lake*, Ellen yearns for protection, peace of mind, and security — and Schubert’s music underscores how impossible these very things are to find in times of war. In one of Schubert’s darkest songs, the gravedigger questions the meaning of human existence; the *Shepherd on the Rock* wanders through nature in an effort to overcome his loneliness; and the dwarf pines for the Queen, agonizing over the taboo of loving her. Nowhere is pain more beautiful than in music — especially in the music of Schubert, who, as his contemporary Heinrich Heine would say, makes our “hearts bleed most pleasantly.”

An den Mond serves as a kind of prologue to the album, offering an initial glimpse of many themes covered in later songs. Johann Wolfgang von Goethe dedicated the poem to his girlfriend, Charlotte von Stein; though it was initially a love song,

Goethe later edited it into a melancholy reminiscence on past romance. The moon — which has long symbolized life and its fleeting nature — takes on the role of trusted companion and comforter, enveloping the world in its hazy glow and blurring its contours as well as the protagonist’s pain. The regularity of Schubert’s wonderfully spare strophic song, which dates back to 1815, gives everything a sense of relaxed composure — the musical arcs are divided evenly into four-bar groups, and the silken vocal line blends seamlessly with the clear harmonies — so the diminished chord is all the more dramatic when it flashes out briefly near the end of each verse, and then reappears in the piano postlude. With a single harmony, Schubert effectively conveys the depth of the wounds in this abandoned lover’s heart.

In **Der Zwerg** (1822), Schubert composes his way into the very chambers of an aching heart. Matthäus von Collin’s ballad describes the “breach of faith” (*Treubruch*,

also the original title of the poem) committed by the Queen against “her” dwarf. Aboard a ship, the stars foretell the death of the Queen; the dwarf strangles her (or so the text implies) and sinks her body in the ocean. Do the Queen and the dwarf in this mysterious poem stand for a love forbidden by society? Is the figure of the dwarf intended as a reference to Napoleon, who was often caricatured as such? To what extent did Schubert himself identify with the dwarf?

The music, at any rate, sketches out a psychological drama of overwhelming intensity. The right hand of the piano races around in wild, anxious sixteenth-note arpeggios without pause; the bass underneath is a pounding rhythm, possibly one Schubert borrowed from the “fate” motif in Beethoven’s Fifth. Against this backdrop, we hear the Queen and the dwarf on a rollercoaster of conflicting emotions: fear of death, painful goodbyes, heartache, defiance, *schadenfreude*,

self-hatred, love, inarticulable pain. As is so often the case in Schubert's songs, the harmonies reflect the characters' inner turmoil: they drift into strange and unimagined regions before landing (uncomfortably) a tritone away from the fundamental, when the dwarf declares that the Queen's death "alone will awaken joy" in him. Chromatic motion and the tritone interval, both old Baroque symbols of death and *weltschmerz*, dominate the vocal part when the Queen's senses fade and the dwarf sinks her in the ocean. With this violent crime, he has blocked his own return to society. "Upon no coast shall he ever land again," the text concludes, and the music washes over the deaths of both figures in a wave of octaves.

An mein Herz (1825) could almost depict the dwarf in a moment of self-reflection as he attempts to rein in his turbulent emotions, to come to terms with his beloved's rejection of him and turn to God for solace. But the music reveals that this

heart's agitation — with its penetrating long-short-short pounding (dactyls often symbolize death in Schubert's music, for example in his *Der Tod und das Mädchen*), its anxious fluttering, its rapid dynamic fluctuations from pianissimo to fortissimo and back again, and its constant, nervous harmonic vacillation between minor and major — drowns out any appeals to reason.

Mignon (French for "cute" or "sweetheart") is the androgynous girl in Goethe's novel *Wilhelm Meisters Lehrjahre* who is consumed by homesickness for Italy, and dies of a broken heart near the end of the book. Schubert and his contemporaries were fascinated by this mysterious literary figure, by her strange erotic allure and her tragic back story: Mignon has no idea that she is the product of an incestuous relationship between the old harper and his sister. Friedrich Schlegel called Mignon "a godly point of light" and saw her as one of those beings "who give everything romantic magic and music, and are eventually

consumed by the uncontrolled fires in their own souls." Mignon sings several songs in Goethe's novel, and they all seem to have sparked Schubert's imagination, as he composed several settings for each. Most frequent among them — seven versions! — was "Nur wer die Sehnsucht kennt, weiß, was ich leide." The version recorded here is strikingly compact in form and uses particularly subdued musical gestures: apart from the livelier middle section illustrating Mignon's faintness and burning desire, the pain weighing on her soul is a silent one. Schubert published the lied in 1827 as D877, along with two other Mignon settings.

Heimweh — that indescribable "yearning for a distant place, high up among better stars" — is one long musical sigh, and Schubert adorns it using every trick in the book: extending and varying it, coloring it with a vast spectrum of harmonies. He composed this simple yet expressive strophic song in 1816.

Totengräbers Heimwehe sounds almost as though from another era: in the cryptlike darkness of f minor, the tonality traditionally associated with pain and longing for death, an old gravedigger questions the meaning of life. Monotone eighth-note passages reflect the monotony of his difficult work; his shovel pierces the ground in strong fp accents. Amid the blackness (both atmospheric and on the page itself) of this musical landscape, the vocal line floats like an expressive recitativo. Then the gravedigger is suddenly struck with fear at the idea of dying alone, abandoned by everyone. The shovel movements stop, and the piano line whispers its oppressive dread in pianissimo, in unison with the voice. After that, "even slower," the gravedigger's thoughts turn to visions of paradise and hopes of being reunited with his beloved; Schubert shifts into F major, the key signifying heaven and a joyous world, and sets the scene over an ostinato-like dactyl rhythm he often uses to signify the approach of death. In the

end, the vocal line lingers weakly on a single tone (“ich komme, ich komm”) as the high piano descant beckons like a heavenly light. The extremely low bass notes sprinkled throughout the end seem to highlight the contrast between the coldness of the grave and the gravedigger’s own ecstasy in welcoming death.

Viola (composed in March 1823) is Schubert’s most expansive lied: his setting of Franz von Schober’s 19-verse poem stretches out across 334 bars. On the surface, this song is practically a bouquet of spring flowers in musical form — albeit one in A-flat major, which Schubert’s contemporaries characterized as a “graveyard key,” and which Schubert himself often used in anticipation of calamity and ruin. A blooming snowdrop signals the end of winter; this verse reappears three times over the course of the song, creating the primary arc within this musical/floral arrangement. One by one, other flowers appear as well: first

violets, then typical May blossoms like roses and lilies, and then spring flowers associated with ancient mythology, such as the daffodil (also known as the narcissus, after the self-infatuated figure of the same name) and the hyacinth (which grew out of a drop of blood shed by the dying youth Hyacinthos, whom the god Apollo accidentally struck with a discus). Tulips, which signify the fleeting nature of all earthly splendor, bloom along with bindweeds, their robust country counterparts. It all sounds pretty and harmless enough, but the flowers — especially the violet — are symbolic of human emotions, of submission, longing, and desire. The violet, “completely ablaze with the fires of love,” expends itself entirely in blooming, experiencing cold, fear, loneliness, rejection, shame, and grief before finally succumbing to the pain of its desire. Is this Schober’s allegorical depiction of the politically restrictive Metternich era, or simply the tragic story of a broken heart? How much of this lied is autobiographical?

Schubert and Schober did live together for some time as close, intimate friends; we can only speculate as to whether there was more to their relationship. In this context, it is striking how much pathos Schober and Schubert put into their text and musical descriptions of the violet’s passion, and how much of the work is centered on fear, abandonment, and the flower’s sobering death. Equally striking are the numerous changes in tempo, atmosphere, and tonality used to reflect these many nuances.

The **Erster Verlust** (first loss) is always a particularly bitter experience, and Schubert’s musical setting of Goethe’s poem is accordingly fervent. Sighing figures in the vocal part, melody lines rising in anguished semi-tones and then dropping again in resignation, articulate the brutal truth: “these days of first love” are lost forever, “this precious time” will never return. Schubert wrote the song in 1815, just weeks before *Erkönig*; it is one of many in

a long series of Goethe settings Schubert completed in his early years as a lied composer.

The Scotsman Sir Walter Scott was one of the 19th century’s most significant bestselling authors — his historical novels created an entirely new literary genre and brought it to flower. Translations of his works appeared throughout Europe and were devoured with enthusiasm by, among others, Theodor Fontane, who reverently referred to Scott as “the Shakespeare of narrative.” *The Lady of the Lake*, a narrative poem Scott published in 1810, tells of bloody 16th-century battles between the Scottish nobility, the powerful Highland clans, and the King’s supporters. King James loses his way while on the hunt, and a young girl named Ellen offers the stranger shelter — which puts them both in mortal danger, because Ellen is the daughter of the rebel James Douglas, whom the King has exiled. In **“Raste Krieger, Krieg ist aus,”** Ellen sings the stranger a lullaby, hoping the

beautiful *cantabile* will calm his agitated soul. Amid a serene accompaniment rich in thirds, the “delicate flowers of sleep... bloom in the land of magic” with an otherworldly beauty. This contrasts dramatically to the fanfare in the refrain section, whose almost obtrusive signals reveal the truth that the text attempts to hide: the war is far from over, their conflicts remain unresolved, and more lives will soon be lost. Ellen sings the tired stranger a second song: “**Jäger, ruhe von der Jagd.**” The piano imitates the sound of the hunting horn here, and yet again, real peace seems to elude the scene. The King, overwhelmed by Ellen’s warmth and kindness, promptly falls in love with her — but Ellen’s heart already belongs to another man whom, after several plot twists and turns, she will eventually marry.

In 1825, Schubert penned musical settings of seven songs from Walter Scott’s *The Lady of the Lake*, including several arrangements for larger ensembles. The

publication included Scott’s original texts as well as the German translations, and the vocal lines were composed such that they could be sung in either language. Schubert hoped that “bearing the celebrated name of Scott (...) would help them awaken more curiosity,” and also make Schubert “better-known in England.” One, Ellen’s “**Ave Maria,**” did indeed achieve lasting, worldwide fame. In it, Ellen pleads with the Holy Mother to protect her while she sleeps, and to help her father, the political outlaw. The majestic arc of the vocal line stretches out across a harplike piano accompaniment seasoned with elegant harmonies. “People were also surprised at my devoutness,” Schubert wrote his parents, “which (...) seems to touch everyone and inspire them to religious devotion. I think that comes from the fact that my own spirituality is never forced, and unless I am involuntarily overcome by it, I never compose these types of hymns or prayers.”

Abschied von der Erde is Schubert’s sole melodrama. It is set in F major, the same key as Beethoven’s Pastoral Symphony, and Schubert uses it to symbolize innocence, unspoiled nature, shepherd life, and paradisaic states. Buoyed along by the piano’s uniform, weightless triads, the speaker recites the text — Mechthild’s monologue from Adolf von Pratobevera’s verse drama *Der Falke*. With these words from an “old pilgrims’ song,” the aged Knight Hugo, Mechthild’s father-in-law, departs this life for the next. Schubert’s music was first played at a salon concert on February 17, 1826, to celebrate Pratobevera’s father’s birthday.

Schubert’s new composition needed to be “brilliant” and “in different time signatures (...) so that it can depict several sentiments.” Those were vocalist Anna Milder-Hauptmann’s requests, and Schubert obliged with **Der Hirt auf dem Felsen**, a song (or rather, a concert aria) for soprano, clarinet, and piano. The piece

was completed in October of 1828, making it one of Schubert’s last compositions. Indeed, Schubert’s shepherd experiences a number of “sentiments,” including longing, pain of separation, loneliness, and optimism. The text is a collage-like mixture of two different poems: the framing sections are drawn from Wilhelm Müller’s “Der Berghirt,” while the yearning middle section (“In tiefem Gram verzehr ich mich”) stems from Karl August Varnhagen’s poem “Nächtlicher Schall.” Long, held notes in the clarinet, swelling and fading gently, translate the expansive mountainous landscape into music. It enters into an alternating, minstrel-like dialogue with the singing shepherd, snaking exuberantly around the vocal lines in some places, echoing them softly in others. The highs and lows of the mountains are reflected in the impressively wide range and daring interval leaps in both the voice and the clarinet. The scene ends with a virtuosic stretto: the shepherd decides to prepare to travel, to go forth and seek a new love.

After all, “die Liebe liebt das Wandern,”
to quote from Schubert’s *Die Winterreise*
(which he completed not long before
this piece). Whether herding sheep in the
mountains and trekking out into the wide
world are mutually exclusive goals... well,
that’s another matter.

Doris Blaich

(translation: Jaime McGill)





Heimweh. Welch wunderschön bitter-süßes Wort. Ein bisschen altmodisch und doch nicht aus der Zeit gefallen. Jeder verbindet eine andere persönliche Erfahrung mit diesem kleinen Wort. Doch was ist Heimweh eigentlich genau? Laut Grimm'schem Wörterbuch wurde dieses Wort erst ein gutes Jahrhundert vor Franz Schubert gebräuchlich. Erstmals aufgetaucht in einem bekannten Schweizer Wissenschaftsjournal (Scheuchzers „Seltsame Naturgeschichten des Schweizerlandes wochentliche Erzählung“ 1705) wurde es alsbald in den allgemeinen Sprachgebrauch übernommen und regte vor allem die Fantasie vieler Poeten an (Claudius, Wieland, Uhland, Heine, um nur einige Dichter zu nennen, die auch Franz Schubert bekannt waren).

Brentano lässt in seinem Singspiel „Die lustigen Musikanten“ seinen Truffaldin sagen: „Ich bin Nachtwächter und Astronom hier geworden, um nur die Stadt bei Tage nicht zu sehen, zu der mich das Heimweh zurücktrieb; ich kann dir versichern, ich habe ordentlich oft wieder eine Art von Hinausweh empfunden.“ Hier zeigt sich ein faszinierender Aspekt des Heimweh-Begriffes: Er ist so flüchtig: Man sehnt sich nach einem bestimmten Ort und ist man eine Weile dort, packt einen ein ähnliches und doch anderes Gefühl, das „Hinausweh“, das Fernweh. Aus der Ferne lässt sich die Heimat herrlich idealisieren und verschönern, bis sie kaum noch der Realität entspricht, sodass das Heimweh als Folgeerscheinung schon das Fernweh impliziert, ist man erst am Ziel des Heimwehs angelangt. Doch wonach genau sehnen wir uns? Selten ist es eigentlich wirklich ein Haus oder ein

bestimmtes heimatliches Möbelstück. Für Kinder ist es recht klar:
Heimweh ist meist das Vermissen der Eltern. Bei den Eltern ist
Geborgenheit. Geborgenheit ist zu Hause. Sehnen wir Erwachsenen
uns also letztlich nach Geborgenheit, wenn wir Heimweh haben?
Nach einer Ruhe in dieser schnellen Welt, die sich hoffentlich zu Hause
einstellt? Ist Heimweh also eigentlich der Wunsch, im Außen etwas
zu finden, dass wir eigentlich nur im Innen selbst erschaffen können?
Sicherheit, Ruhe, Bewusstheit?

Das erstaunliche an der Sehnsucht, dem Heimweh ist ja, dass sie
letztlich unersättlich und diffus ist. Eine Kind-Frau Mignon, eine Viola
geht daran zu Grunde. Warum nur? Was ist an diesem Thema so
herzerreißend, so universell und so zeitlos? Ich glaube, es geht um die
verlorene Kindheit. Ein Abschied, den jeder Mensch in seinem Leben
zu bewältigen hat und eine der schwierigsten Lebensaufgaben hinzu.
Schopenhauer schreibt 1817 in seiner „Welt als Wille und Vorstellung“:

«Die Kindheit [ist] die Zeit der Unschuld und des Glückes, das
Paradies des Lebens, das verlorene Eden, auf welches wir, unsern
ganzen übrigen Lebensweg hindurch, sehnsüchtig zurückblicken. Die
Basis jenes Glückes aber ist, dass in der Kindheit unser ganzes
Daseyn viel mehr im Erkennen, als im Wollen liegt . . .»

Dieses Glück des unambitionierten Erkennens statt Wollens ist in der
Musik ebenfalls eine stetige Aufgabe und bei Gelingen ein kurzer Blick
durchs Schlüsselloch ins Paradies: Wenn wir in dem Moment aufgehen
können und für kurze Zeit im Herzen alles erkennen ohne es jemals in
Worte fassen zu können oder zu müssen. Dann ist Sehnsucht gestillt.

Dann IST man einfach. Gerade bei Schubert ist diese Möglichkeit
besonders groß und vielfältig. Mir scheint, er verwandelt Verletzlichkeit
in Trost, Sehnsucht, Heimweh leuchtet bei ihm vor Schönheit, dass
sie nahezu erstrebenswert erscheint. Es hat Tröstliches, Erfüllendes,
in all den Charakteren der ausgewählten Schubertlieder verschiedene
Aspekte dieses Heimwehs zu beleuchten und sich somit auch als junge
Frau verwandt zu fühlen mit einem alten Totengräber oder einem
Zwerg, sowie natürlich dessen Königin. Heimweh ist dem Geschlecht
und gesellschaftlichen Status übergeordnet. Es ist zutiefst menschlich.
Und sich mit dieser Menschlichkeit auseinanderzusetzen, ist eines der
größten Geschenke und Freuden meines Sängerrinnen-Daseins.

Anna L. Richter

Heimweh

„Keiner“, so vertraut Franz Schubert einmal seinem Tagebuch an, „Keiner, der den Schmerz des Andern, und Keiner, der die Freude des Andern versteht! Man glaubt immer, zu *einander* zu gehen, und man geht immer nur neben einander. O Qual für den, der dieß erkennt!“ Die Qual der Fremdheit, die innere Rastlosigkeit, die Suche nach Glück, Geborgenheit, Zuhause: das ist Schuberts großes Lebensthema und gleichzeitig seine künstlerische Triebfeder. Anna Lucia Richter erforscht mit den Liedern dieses Albums verschiedene Facetten des Heimwehs in Schuberts Liedern: Mignon, die rätselhafte Mädchenfigur aus Goethes „Wilhelm

Meister“, hat mit ihrer Sehnsucht nach Wärme und Heimat, ihrem unstillbaren Verlangen nach dem Absoluten, immer wieder Schuberts Fantasie entzündet. Ellen aus Walter Scotts „The Lady of the Lake“ sucht nach Schutz, Seelenruhe und Geborgenheit – und Schubert zeigt mit seiner Musik, dass gerade dies in Kriegszeiten nicht zu finden ist. Der Totengräber stellt in einem von Schuberts düstersten Liedern die Frage nach dem Sinn unserer menschlichen Existenz, der „Hirt auf dem Felsen“ versucht in der Natur und beim Wandern, seine Einsamkeit zu überwinden, der Zwerg schließlich verzehrt sich in seiner Liebe zur Königin und dem Tabu, sie zu leben. Nirgendwo ist der Schmerz schöner als in der Musik – besonders in derjenigen von Schubert, die einem (wie Schuberts Zeitgenosse Heinrich Heine sagen würde) „das Herz recht angenehm verbluten“ lässt.

„**An den Mond**“ ist eine Art Prolog dieses Albums: vieles, was später nochmals auftaucht, ist hier bereits angerissen.

Johann Wolfgang von Goethe hat das Gedicht seiner Freundin Charlotte von Stein zugeeignet. Ursprünglich war es ein Liebeslied, in Goethes späterer Bearbeitung wandelte es sich zu einem melancholischen Nachklang auf eine vergangene Liebe. Der Mond – uraltes Symbol für das Leben und seine Vergänglichkeit – bekommt darin die Rolle des Vertrauten und des Trösters: mit seinem Licht hüllt er die Welt in Nebelglanz und lässt die Konturen der Natur wie auch die des Seelenschmerzes verschwimmen. Schuberts wunderbar schlichtes Strophenlied stammt aus dem Jahr 1815. In seiner Regelmäßigkeit scheint alles darin gefasst und gelassen: die musikalischen Bögen sind gleichmäßig in Viertaktgruppen gegliedert, die geschmeidige Linie der Singstimme fügt sich ebenso bruchlos ein wie die Klarheit der Harmonik. Umso wirkungsvoller der verminderte Akkord, der kurz vor Strophenende überraschend aufblitzt und im Nachspiel des Klaviers nochmals auftaucht; mit einem einzigen Klang deutet Schubert an, wie tief die

Wunde im Herzen dieses verlassenem Liebenden klapft.

Mit dem „**Zwerg**“ (1822) komponiert sich Schubert in die Herzkammer des Liebesschmerzes. Die Ballade von Matthäus von Collin schildert einen „Treubruch“ (so der ursprüngliche Titel des Gedichts), begangen von der Königin an „ihrem“ Zwerg. An Bord eines Schiffes offenbart ein Sternenorakel den Tod der Königin, der Zwerg erwürgt sie – so deutet es der Text an – und versenkt sie im Meer. Stehen Königin und Zwerg in diesem rätselhaften Gedicht für die soziale Unmöglichkeit einer Liebe? Steckt in der Figur des Zwerges eine Anspielung auf Napoleon, der oft mit diesem Bild karikiert wurde? Inwieweit hat Schubert selbst sich mit dem Zwerg identifiziert?

Die Musik jedenfalls zeichnet ein Seelendrama von höchster Intensität. In nervösen Akkordbrechungen aus Sechzehnteln rast die rechte Hand im

Klavier dahin, ohne ein einziges Mal innezuhalten. Darunter im Bass: ein pochender Rhythmus, möglicherweise dem Schicksalsmotiv aus Beethovens Fünfter Sinfonie abgelauscht. Darin eingebettet der Dialog von Königin und Zwerg und das Wechselbad ihrer widerstreitenden Gefühle: Todesfurcht und Abschiedsschmerz, Kummer und Trotz, Schadenfreude, Selbsthass, Liebe und unsagbarer Schmerz. Wie so oft in Schuberts Liedern, ist die Harmonik ein Spiegel des inneren Erlebens: sie durchwandert unerhörte Regionen, landet im (denkbar weiten und ungemütlichen) Tritonus-Abstand zur Grundtonart, wenn der Zwerg den Tod der Königin ankündigt, der ihm „allein noch Freude“ bringt. Chromatische Schritte und das Intervall des Tritonus, beides alte barocke Symbole für Tod und Weltschmerz, prägen denn auch die Gesangsstimme, wenn der Königin die Sinne schwinden und der Zwerg sie ins Meer versenkt. Mit dieser Bluttat verbaut er sich selbst den Weg zurück in

die Gesellschaft. „An keiner Küste wird er je mehr landen“, so klingt der Text aus, und die Musik senkt sich in einem Wellenschlag aus Oktaven über den Tod der beiden Menschen.

„**An mein Herz**“ (1825) könnte fast ein Reflex des Zwerges sein, ein Versuch, die aufgewühlten Emotionen zu bändigen, sich mit der Zurückweisung der Geliebten zu versöhnen und Trost im Gottvertrauen zu suchen. Aber die Musik verrät, dass die Unruhe dieses Herzens alle Argumente der Vernunft übertönt: mit ihrem drängenden Pochen (der Daktylus-Rhythmus lang-kurz-kurz ist bei Schubert häufig eine Chiffre für den Tod; etwa auch in seinem Lied „Der Tod und das Mädchen“) ihrem nervösen Flattern, ihrer unstillen Dynamik, die auf engstem Raum vom pianissimo zum fortissimo aufflackert und wieder zurücksinkt und mit ihrer Harmonik, die ständig zwischen Dur und Moll schwankt und sich nirgendwo recht niederlassen will.

Mignon (französisch Herzchen oder Liebling) — so heißt jenes knabenhafte Mädchen aus Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“, das sich in ihrem Heimweh nach Italien verzehrt und am Ende des Romans an gebrochenem Herzen stirbt. Schubert und seine Zeitgenossen waren fasziniert von dieser geheimnisvollen Romanfigur, ihrer rätselhaften erotischen Ausstrahlung und den Verstrickungen ihrer Herkunft: Mignon ahnt nicht, dass sie das Kind einer inzestuösen Verbindung ist — zwischen dem alten Harfner und dessen Schwester. Friedrich Schlegel nannte Mignon „einen göttlich lichten Punkt“ und sah in ihr eines jener Wesen, „welche dem Ganzen romantischen Zauber und Musik geben und im Übermaß ihrer eigenen Seelenglut zugrunde gehen“. In Goethes Roman singt Mignon mehrere Lieder; sie haben Schuberts Fantasie offenbar besonders entzündet, jedes von ihnen hat er mehrfach vertont. Am häufigsten — sieben Mal! — „Nur wer die Sehnsucht kennt, weiß, was ich leide“. Die hier eingespielte Version

zeichnet sich aus durch ihre kompakte Form und einen besonders verhaltenen Gestus: abgesehen von einem bewegten Mittelteil, der Mignons Schwindel und ihre brennende Sehnsucht illustriert, ist es ein stiller Schmerz, der ihre Seele belastet. Schubert hat das Lied 1827 zusammen mit den beiden anderen Mignon-Liedern D877 im Druck veröffentlicht.

„**Heimweh**“ — jenes unerklärliche Gefühl, jene „Sehnsucht nach der Ferne, hoch hinauf in bess're Sterne“ — ist musikalisch ein einziger großer Seufzer, den Schubert nach allen Regeln der Kunst ausschmückt, dehnt, variiert und mit unterschiedlichsten Harmonien einfärbt. 1816 hat er dieses ausdrucksstarke schlichte Strophenlied komponiert.

Beinahe aus der Zeit gefallen wirkt „**Totengräbers Heimweh**“: in der Grabes-Düsternis von f-Moll (traditionell die Tonart des Schmerzes und der Todessehnsucht) fragt ein alter Totengräber

nach dem Sinn des Lebens. Die monotone Achtelbewegung spiegelt die Monotonie seiner schweren Arbeit; mit deutlichen fp-Akzenten sticht der Spaten in die Erde. Wie ein ausdrucksstarkes Rezitativ ist die Singstimme in diese – auch auf dem Notenbild schwarze – Landschaft eingefügt. Dann überfällt den Totengräber die Angst, in Einsamkeit, von allen verlassen, zu sterben. Die Schaufelbewegung setzt aus, im pianissimo raunt das Klavier unisono mit der Singstimme diese beklemmende Befürchtung. Schließlich „noch langsamer“ eine Vision des Paradieses und die Hoffnung auf ein Wiedersehen mit den Liebsten – Schubert verschiebt die Szenerie nach F-Dur, in die Tonart des Paradieses und der heilen Welt, und grundiert sie mit einem beinahe ostinaten Daktylus-Rhythmus, die er häufig als Gangart des Todes wählt. Zuletzt verharrt die Singstimme kraftlos auf einem Ton („ich komme, ich komm“), der Klaviersolist lockt mit einem hellen Leuchten in höchster Lage. Die eingestreuten extrem tiefen Basstöne

scheinen die Distanz zwischen der Kälte des Grabes und der Verzückung dieser Todessehnsucht zu illustrieren.

„**Viola**“ (komponiert im März 1823) ist Schuberts umfangreichstes Lied – in 334 Takten hat er die 19 Gedichtstropfen Franz von Schobers vertont. Oberflächlich betrachtet, ist dieses Lied ein klingender Frühlingsblumenstrauß – allerdings in der Tonart As-Dur, vom Zeitgenossen Schubart als „Gräberton“ charakterisiert und bei Schubert oft Unheil und Verfall kündend. Ein Schneeglöckchen läutet das Ende des Winters ein; drei Mal taucht diese Strophe im Lauf des Liedes auf und sorgt für den großen Bogen in diesem musikalisch-floralen Vielerlei. Nach und nach kommen andere Blumen zum Vorschein: als erstes das Veilchen, später typische Maien- und Marien-Blumen wie Rose und Lilie, dann Frühlingsblumen, die mit der antiken Mythologie verknüpft sind: die Narzisse (die an den schönen selbstverliebten Narziss erinnert), die Hyazinthe (sie wuchs

aus einem Blutstropfen des sterbenden Jünglings Hyakinthos, der versehentlich von Gott Apollon mit einer Diskusscheibe getroffen wurde), schließlich die Tulpe, Symbolblume der Vergänglichkeit aller irdischen Pracht und ihr bäuerlich-robustes Gegenstück, die Winde. Das alles wäre hübsch und unverfänglich. Doch die Blumen – allen voran das Veilchen – sind Chiffren für menschliche Gefühle, für Hingabe, Sehnsucht und Verlangen. Das Veilchen „ganz von Liebesglut durchglüht“ verausgabte sich vollkommen in der Blüte, erlebt Angst, Kälte, Schrecken, Einsamkeit, Zurückweisung, Scham und Trauer und geht schließlich an seiner Sehnsucht zugrunde. Ist es die politische Enge der Metternich-Ära, die Schober hier verklausuliert? Oder die tragische Geschichte eines zerbrochenen Herzens? Wieviel Autobiographisches steckt wohl in diesem Lied? Schubert und Schober lebten schließlich längere Zeit zusammen, als engste, innigste Freunde – und wieviel Erotik in dieser Beziehung steckte, darüber

kann man nur mutmaßen. Auffällig ist indes, mit welchem Pathos Schober und Schubert die explosive Verliebtheit des Veilchens in Worte und Musik setzen, welchen Raum Angst und Verlassenheit und der ernüchternde Tod der Blume in diesem Lied einnehmen. Auffällig auch die zahlreichen Wechsel in Tempo, Gestus und Tonarten, die all diese Nuancen einfangen.

Das Erlebnis des „**Ersten Verlusts**“ ist besonders bitter – mit entsprechender Inbrunst setzt Schubert Goethes Gedicht in Musik. Seufzerfiguren in der Singstimme, melodische Linien, die sich in quälenden Halbtonschritten nach oben schrauben und resigniert wieder herabfallen, sprechen die ungeliebte Wahrheit aus: Unwiederbringlich verloren sind „jene Tage der ersten Liebe“, verstrichen ist „jene holde Zeit“. Schubert hat das Lied 1815 komponiert, wenige Wochen vor dem „Erkönig“. Es reiht sich ein in eine ganze Serie von Goethe-Vertonungen aus dieser frühen Phase seines Liedschaffens.

Der Schotte Sir Walter Scott ist einer der großen Bestseller-Autoren des 19. Jahrhunderts. Mit seinen historischen Romanen hat er eine literarische Gattung begründet und zur Blüte gebracht; in ganz Europa erschienen Übersetzungen; mit Begeisterung verschlungen unter anderem von Theodor Fontane, der Scott ehrfürchtig den „Shakespeare der Erzählung“ nannte. Die Verserzählung „The Lady of the Lake“ (Das Fräulein vom See) veröffentlichte Scott 1810. Sie handelt von den blutigen Kämpfen zwischen dem schottischen Adel, der mächtigen Clans der Highlands und den Anhängern des Königs im 16. Jahrhundert. König James hat sich auf der Jagd verirrt. Ellen, ein junges Mädchen, gewährt dem Unbekannten Herberge — damit schweben beide in Lebensgefahr, denn Ellen ist die Tochter des Aufständischen vom König geächteten James Douglas. Mit **„Raste Krieger, Krieg ist aus“** singt Ellen dem Fremden ein Schlaflied und versucht, seine aufgewühlte Seele mit wunderbarer Kantabilität zu beruhigen. Die Schönheit der

„holden Schlummerblumen“, die — umrankt von einer terzenseligen Begleitung — „im Zauberlande blühen“, scheint nicht von dieser Welt. Was für ein Kontrast zu dem Fanfaren-Geschmetter in den Refrain-Abschnitten dieses Lieds! Die — beinahe penetranten — Signale verraten, was der Text verleugnet: Der Krieg ist keineswegs aus, die Konflikte sind ungelöst und es wird noch Todesopfer geben. Ellen singt dem müden Unbekannten noch ein weiteres Lied: **„Jäger, ruhe von der Jagd“** — diesmal imitiert das Klavier die Signale der Jagdhörner, wieder will dadurch keine rechte Ruhe einkehren. Der König, überwältigt von so viel Warmherzigkeit, verliebt sich in Ellen. Doch ihr Herz gehört bereits einem anderen — den sie am Ende, nach einigen Wirrungen, auch heiraten wird.

„Sieben Gesänge aus Walter Scott's Fräulein vom See“ hat Schubert 1825 in Musik gesetzt, darunter auch einige für größere Besetzungen. Im Druck hat er zusätzlich zur deutschsprachigen Übersetzung

Scotts Original hinzugefügt und dabei die Vokalpartie so gestaltet, dass sie in beiden Sprachen sangbar ist. Er erhoffte sich damit, dass die Lieder „indem sie den gefeierten Namen des Scott an der Stirne tragen (...), mehr Neugierde erregen könnten“ und ihn auch „in England bekannter machen würden“. Größte Bekanntheit auf der ganzen Welt hat jedenfalls Ellens **„Ave Maria“** erlangt. Sie fleht darin die Gottesmutter um Schutz an; um eine sichere Nachtruhe und um Beistand für ihren Vater, den politisch Geächteten. Über der harfenartigen, mit aparten Harmonien gewürzten Klavierbegleitung schweben die weit gedehnten Bögen der Gesangsstimme. „Auch wunderte man sich sehr“, schreibt Schubert an seine Eltern, „über meine Frömmigkeit, die (...), wie es scheint, alle Gemüther ergreift und zur Andacht stimmt. Ich glaube, das kommt daher, weil ich mich zur Andacht nie forcieren, und, außer wenn ich von ihr unwillkürlich übermannt werde, nie dergleichen Hymnen oder Gebete komponiere.“

„Abschied von der Erde“ ist Schuberts einziges Melodram. Es steht in F-Dur, der Tonart von Beethovens Pastoral-Sinfonie, die traditionell und noch bei Schubert, Ursprünglichkeit, Unschuld, Hirtenleben und paradiesische Zustände symbolisiert. Eingebettet in die gleichsam schwerelosen Triolen des Klaviersatzes, deklamiert die Sprecherin den Text — den Monolog der Mechthild aus dem dramatischen Gedicht „Der Falke“ von Adolf von Pratobevera. Zu den Worten dieses „alten Pilgerlieds“ scheidet der alte Ritter Hugo, Mechthilds Schwiegervater, aus dem Leben. Schuberts Musik erklang zum ersten Mal bei einem Hauskonzert am 17. Februar 1826, zum Geburtstag von Pratobeveras Vater.

„Brillant“ sollte Schuberts neue Komposition sein und „in verschiedenen Zeitmaßen (...), damit man mehrere Empfindungen darstellen lassen kann“. Darum bat die Sängerin Anna Milder-Hauptmann. Und Schubert kam ihren Wünschen entgegen: mit dem Lied (oder besser: der Konzertarie)

„**Der Hirt auf dem Felsen**“ für Sopran, Klarinette und Klavier, einer seiner letzten Kompositionen überhaupt, geschrieben im Oktober 1828. Trennungsschmerz, Sehnsucht, Einsamkeit und Zuversicht — das sind die „Empfindungen“, die Schuberts Hirte durchlebt. Schubert hat dafür zwei verschiedene Gedichte collagenartig zusammengebaut: Die Rahmenteile stammen aus Wilhelm Müllers „Der Berghirt“, der sehnsüchtige Mittelteil („In tiefem Gram verzehr ich mich“) ist Karl August Varnhagens Gedicht „Nächtlicher Schall“ entnommen. Mit langen Haltetönen, die gemächlich an- und abschwollen, übersetzt die Klarinette die Weite einer Berglandschaft in Klang. Im Gesang mit dem Hirten entspinnt sie ein musikantisches Wechselspiel, mal den Gesang quirlig umrankend, mal im Echo nachklingend. Die Höhen und Tiefen der Berglandschaft spiegeln sich dabei im eindrucksvoll großen Ambitus sowie in wagemutigen Sprüngen — sowohl in der Singstimme als auch in der Klarinette. Mit einer virtuosen Stretta klingt

die Szene aus: Der Hirte beschließt, sich „zum Wandern bereit“ zu machen und eine neue Liebe zu suchen. Denn — wie Schubert kurz vorher in der „Winterreise“ vertont hat — „die Liebe liebt das Wandern“. Dass es sich eigentlich ausschließt, in den Bergen Tiere zu hüten und auf Wanderschaft in die weite Welt zu gehen, das steht auf einem anderen Blatt.

Doris Blaich



Gerold Huber
© Marion Köll



Matthias Schorn
© Lukas Beck

An den Mond D259 (1815)

(Johann Wolfgang von Goethe)

Füllest wieder Busch und Tal
Still mit Nebelglanz,
Löstest endlich auch einmal
Meine Seele ganz.

Breitest über mein Gefild
Lindernd deinen Blick,
Wie des Freundes Auge mild
Über mein Geschick.

Rausche, Fluss, das Tal entlang,
Ohne Rast und Ruh,
Rausche, flüstre meinem Sang
Melodien zu,

Wenn du in der Winternacht
Wütend überschwillst,
Oder um die Frühlingspracht
Junger Knospen quillst.

Selig, wer sich vor der Welt
Ohne Hass verschliesst,

Once more you silently fill wood and vale
with your hazy gleam
and at last
fully set free my soul.

You cast your soothing gaze
over my fields;
with a friend's gentle eye
you watch over my fate.

Murmur on, river, through the valley,
Restlessly,
murmur on, whispering melodies
to my song,

When during winter nights
you angrily overflow,
or when you bathe the springtime splendour
of the young buds.

Happy he who, without hatred,
shuts himself off from the world,

Einen Freund am Busen hält
Und mit dem genießt,

holds one friend to his heart,
and with him enjoys

Was, von Menschen nicht gewusst
Oder nicht bedacht,
Durch das Labyrinth der Brust
Wandelt in der Nacht.

That which, unknown to
and unheard of by men,
wanders by night
through the labyrinth of the heart.

Der Zwerg D771 (1822)

(Matthäus von Collin)

Im trüben Licht verschwinden schon die Berge,
Es schwebt das Schiff auf glatten Meereswogen,
Worauf die Königin mit ihrem Zwerge.

The mountains already disappear
into the gloomy light,
On flat sea waves floats a boat:
on board are the queen and her dwarf.

2

Sie schaut empor zum hochgewölbten Bogen,
Hinauf zur lichtdurchwirkten blauen Ferne,
Die mit der Milch des Himmels blass durchzogen.

She gazes up into the high-arched vault,
into the blue, light-woven distance
that with the milk of the sky is streaked blue.

Nie habt ihr mir gelogen noch, ihr Sterne,
So ruft sie aus, bald werd' ich nun entschwinden,
Ihr sagt es mir, doch sterb' ich wahrlich gerne.

"Never, never have you lied to me yet, you stars"
She cries, "and soon I will vanish,
you tell me; but in truth, I will gladly die."

Da tritt der Zwerg zur Königin, mag binden
Um ihren Hals die Schnur von roter Seide,
Und weint, als wollt' er schnell vor Gram erblinden.

Then the dwarf steps up to the queen
to bind a red silk cord around her neck,
and he weeps, as if he wanted to blind himself
with grief.

Er spricht: Du selbst bist schuld an diesem Leide,
Weil um den König du mich hast verlassen,
Jetzt weckt dein Sterben einzig mir noch Freude.

He speaks: "You yourself are to blame for this
suffering,
because you have forsaken me for the king.
Now only your death will awaken joy in me.

Zwar werd' ich ewiglich mich selber hassen,
Der dir mit dieser Hand den Tod gegeben,
Doch mußst zum frühen Grab du nun erblassen.

"Indeed, I will hate myself forever,
for having bestowed death on you with my own
hand; but now you must go to your early grave."

Sie legt die Hand auf's Herz voll jungem Leben,
Und aus dem Aug die schweren Tränen rinnen,
Das sie zum Himmel betend will erheben.

She lays her hand on her heart full of youthful life,
and heavy tears run from her eyes
that she would lift imploringly to the heavens.

Mögest du nicht Schmerz durch meinen Tod
gewinnen!
Sie sagt's, da küßt der Zwerg die bleichen
Wangen,
Drauf alsobald vergehen ihr die Sinnen.

"May you suffer no pain through my death!"
she says, the dwarf kisses her pale cheeks
and in that moment her senses leave her.

Der Zwerg schaut an die Frau, vom Tod befangen,
Er senkt sie tief in's Meer mit eig'nen Händen,
Ihm brennt nach ihr das Herz so voll Verlangen,
An keiner Küste wird er je mehr landen.

The dwarf gazes at the lady, overcome with
death, and sinks her deep into the sea with his
own hands.
His heart burns with desire for her,
upon no coast will he ever land again.

An mein Herz D860 (1825)

(Ernst Schulze)

O Herz, sei endlich stille,
Was schlägst du so unruhvoll?
Es ist ja des Himmels Wille,
Dass ich sie lassen soll.

O heart, be silent at last!
Why do you beat so restlessly?
For it is heaven's will
that I should leave her.

3

Und gab auch dein junges Leben
Dir nichts als Wahn und Pein;
Hat's ihr nur Freude gegeben,
So mag's verloren sein.

Even though your youthful life
gave you nothing but delusion and pain,
as long as it gave her joy
then no matter if it was lost to you.

Und wenn sie auch nie dein Lieben
Und nie dein Leiden verstand,
So bist du doch treu geblieben,
Und Gott hat's droben erkannt.

And though she never understood
your loving or your pain
you nevertheless remained faithful,
and God above witnessed it.

Wir wollen es mutig ertragen,
So lang nur die Träne noch rinnt,
Und träumen von schöneren Tagen,
Die lange vorüber sind.

Let us bravely endure
as long as tears still flow,
and dream of fairer days
long since past.

Und siehst du die Blüten erscheinen,
Und singen die Vögel umher,
So magst du wohl heimlich weinen,
Doch klagen sollst du nicht mehr.

When you see the blossoms appearing,
when the birds sing all around,
then you may weep in secret,
but do not complain no more.

Gehn doch die ewigen Sterne
Dort oben mit goldenem Licht
Und lächeln so freundlich von ferne,
Und denken doch unser nicht.

For the eternal stars above
move with a golden light,
smiling kindly from afar
and yet do not think of us.

Lied der Mignon:

Nur wer die Sehnsucht kennt D877/4 (1826)

(Johann Wolfgang von Goethe)

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

Only he who knows longing
understands how I suffer.
Alone, cut off
from all joy,
I gaze at the firmament
in that direction.

4

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.

Ah, he who loves and knows me
is far away.
I feel bemused,
my guts are aflame.
Only he who knows longing
understands how I suffer.

Lied der Mignon:

Heiß mich nicht reden D 877/2 (1826)

(Johann Wolfgang von Goethe)

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.

Do not bid me speak; bid me be silent,
for my duty is to keep my secret;
I long to reveal my whole soul to you,
but fate does not permit it.

5

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.

At the right time the sun, in its course,
drives away the dark night, and dawn must
break;
the hard rock opens its bosom
and bestows on the earth its deep-hidden springs.

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.

Every man seeks peace in the arms of a friend;
there the heart can pour out its sorrows.
But an oath seals my lips,
and only a god can set them free.

Lied der Mignon:

So lasst mich scheinen D 877/3

(Johann Wolfgang von Goethe)

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

So let me seem till thus I become.
Do not take off my white dress!
I shall swiftly leave the fair earth
for that dark dwelling place below.

6

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

There, for a brief silence, I shall rest;
then my eyes shall open afresh.
And I shall leave behind this pure mantle,
this girdle and this rosary.

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

And those heavenly beings
do not ask who is man or woman,
and no garments, no folds
enclose their transfigured bodies.

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

Heimweh D456 (1816)

(Theodor Hell, pseud. Karl Gottfried Theodor Winkel)

Oft in einsam stillen Stunden
Hab' ich ein Gefühl empfunden,
Unerklärbar, wunderbar!
Das wie Sehnsucht nach der Ferne
Hoch hinauf in bess're Sterne,
Wie ein leises Ahnen war.

Wie wenn jenes Unerklärte,
Dessen heil'ge Glut ich nährte
Stets im stillen Herzensraum,
Wenn es auch ein Heimweh wäre
Nach der höhern, bessern Sphäre,
Und ein ahnungsvoller Traum!

True, I lived free from care and toil,
yet I knew much deep suffering.
Too soon I grew old with grief;
make me young again, young again forever.

Oftentimes, in quiet, solitary hours,
I have experienced a feeling,
inexplicable, marvellous,
like a yearning for the far distance,
high above, on a better star,
like a soft presentiment.

As if all the unexplainable,
Whose holy glow I had nourished
In the silent realm of my heart,
As if it also was homesickness
For a higher, better sphere,
And an apprehensive dream!

7

Totengräbers Heimwehe D 842 (1825)

(Jakob Nikolaus Craigher de Jachelutta)

O Menschheit, o Leben,
Was soll's? o was soll's?
Grabe aus – scharre zu,
Tag und Nacht keine Ruh.
Das Treiben, das Drängen,
Wohin? o wohin?
"Ins Grab – tief hinab!"

O Schicksal, o traurige Pflicht,
Ich trag's länger nicht,
Wann wirst du mir schlagen,
O Stunde der Ruh?
O Tod, komm und drücke
Die Augen mir zu.
Im Leben, da ist's, ach, so schwül,
Im Grabe so friedlich, so kühl!
Doch ach! wer legt mich hinein?
Ich stehe allein, so ganz allein.

Von allen verlassen,
Dem Tod nur verwandt,

O mankind, o life,
To what end? Oh what end?
Digging out – filling in,
Day and night no rest.
The urgency, the haste,
Where does it lead? Oh where?
"Deep down – into the grave!"

O fate – O doleful duty
I can bear it no more,
When will you toll for me,
O hour of peace?
O death, come
And close my eyes.
Life, alas, is so heavy,
The grave so placid, so cool!
But ah! Who will lay me there?
I stand alone, so utterly alone.

Abandoned by all,
With death my only kin,

8

Verweil ich am Rande,
Das Kreuz in der Hand,
Und starre mit sehndem Blick
Hinab ins tiefe Grab!

O Heimat des Friedens,
Der Seligen Land,
An dich knüpft die Seele
Ein magisches Band!
Du winkst mir von Ferne,
Du ewiges Licht!
Es schwinden die Sterne –
Das Auge schon bricht,
Ich sinke – ich sinke – Ihr Lieben,
Ich komme, ich komm!

Viola (Blumenballade) D 786

op. post. 123 (1823)

(Franz von Schober)

Schneeglöcklein, o Schneeglöcklein,
In den Auen läutest du,
Läutest in dem stillen Hain,
Läute immer, immer zu.

I linger on the edge –
Cross in hand,
And stare longingly
Down into the deep grave!

O homeland of peace,
Land of the blessed,
A magic bond
Binds my soul to you!
Eternal light,
You beckon me from afar!
The stars vanish –
My eyes close in death,
I am sinking – I am sinking – Loved ones –
I come, I come!

Snowdrop, O snowdrop,
In the meadows you ring out,
You ring in the quiet wood,
Ringing on, perpetually.

9

Denn du kündest frohe Zeit,
Frühling naht, der Bräutigam,
Kommt mit Sieg vom Winterstreit,
Dem er seine Eiswehr nahm.

Darum schwingt der gold'ne Stift,
Dass dein Silberhelm erschallt,
Und dein liebliches Gedüft
Leis' wie Schmeichelruf entwallt,

Dass die Blumen in der Erd'
Steigen aus dem düstern Nest,
Und des Bräutigams sich wert
Schmücken zu dem Hochzeitfest.

Schneeglöcklein, o Schneeglöcklein,
In den Auen läutest du,
Läutest in dem stillen Hain,
Läut die Blumen aus der Ruh!

Du Viola, zartes Kind,
Hörst zuerst den Wonnelaut,
Und sie stehet auf geschwind,
Schmücket sorglich sich als Braut,

Since you announce a happy time,
Spring draws near, the bridegroom,
Comes with triumph over winter's strife,
Whose ice-weapons he has taken.

So the golden clapper swings,
So that you silver casque rings out,
And your lovely fragrance
Gently floats away like a honeyed call,

That the flowers in the earth
Rise up from their dark abode,
And for the bridegroom
Adorn themselves for the wedding.

Snowdrop, O snowdrop,
In the meadows you ring out,
You ring in the quiet wood,
Ring the flowers from their rest!

You, violet, tender child,
First hear the sound of delight,
And quickly rise,
She adorns herself carefully as a bride.

Hüllet sich in's grüne Kleid,
Nimmt den Mantel sammetblau,
Nimmt das güldene Geschmeid,
Und den Brilliantentau.

Covers herself with a green robe,
Takes her velvet-blue mantle,
Takes her golden garments
And her diamonds of dew.

Eilt dann fort mit mächt'gem Schritt,
Nur den Freund im treuen Sinn,
Ganz von Liebesglut durchglüht,
Sieht nicht her und sieht nicht hin.

Then forth she hurries with firm step,
Only her friend in faith,
Fully glowing of love,
he looks not here and not there.

Doch ein ängstliches Gefühl
Ihre kleine Brust durchwallt,
Denn es ist noch rings so still,
Und die Lüfte wehn so kalt,

Yet an anxious feeling
Passes through her little heart
Since it is still so quiet around
And the breezes waft so cold.

Und sie hemmt den schnellen Lauf,
Schon bestrahlt vom Sonnenschein,
Doch mit Schrecken blickt sie auf,
Denn sie stehet ganz, ganz allein.

And she stops her rapid course,
Now lit with sunshine,
Yet with fear she looks up,
Then stands quite alone.

Schwestern nicht – nicht Bräutigam -
Zugedrungen und verschmäht!
Da durchschauert sie die Scham,
Fliehet wie vom Sturm geweht,

No sisters – no bridegroom -
Too close and spurned!
Then she shudders in shame,
Flies as from the storm,

Fliehet an den fernsten Ort,
Wo sie Gras und Schatten deckt,
Späht und lauschet immerfort,
Ob was rauschet und sich regt.

Flies to the furthest place,
Where grass and shade cover her,
Peeks and listens always
Whether something sound and stir.

Und gekränkert und getäuscht
Sitzet sie und schluchzt und weint,
Von der tiefsten Angst zerfleischt,
Ob kein Nahender sich zeigt.

And hurt and disappointed
She sits and sobs and weeps.
With deepest anxiety torn apart
that no one will come.

Schneeglöcklein, o Schneeglöcklein,
In den Auen läutest du,
Läutest in dem stillen Hain,
Läut die Schwestern ihr herzu -

Snowdrop, O snowdrop,
In the meadows you ring out,
You ring in the quiet wood,
Let your sisters ring out to her!

Rose nahet, Lilie schwankt,
Tulp' und Hyazinte schwellt,
Windling kommt daher gerankt,
Und Narziss hat sich gesellt.

The rose draws near, the lily nods,
Tulip and hyacinth swell,
Bindweed creeps along,
And the narcissus comes to them.

Als der Frühling nun erscheint,
Und das frohe Fest beginnt,
Sieht er alle die vereint,
Und vermisst sein liebstes Kind.

When spring now appears,
And the happy festival begins,
He sees them all together,
And misses his most beloved child.

Alle schickt er suchend fort
Um die eine, die ihm wert,
Und sie kommen an den Ort,
Wo sie einsam sich verzehrt.

He sends them all out to look
For the one precious to him,
And they come to the place
Where she grieves alone.

Doch es sitzt das liebe Herz
Stumm und bleich, das Haupt gebückt,
Ach, der Lieb' und Sehnsucht Schmerz
Hat die Zärtliche erdrückt.

Yet the dear heart sits
Silent and pale, her head bowed,
Ah, the pain of love and longing
Has crushed the tender thing.

Schneeglöcklein, o Schneeglöcklein,
In den Auen läutest du,
Läutest in dem stillen Hain,
Läut Viola sanfte Ruh.

Snowdrop, O snowdrop,
In the meadows you ring out,
You ring in the quiet wood,
Ring the violet gentle rest.

Erster Verlust D226 (1815)

(Johann Wolfgang von Goethe)

Ach, wer bringt die schönen Tage,
Jene Tage der ersten Liebe,
Ach, wer bringt nur eine Stunde
Jener holden Zeit zurück!
Einsam nähr' ich meine Wunde,

Ah, who will bring back those fair days,
those days of first love,
Ah, who will bring back but one hour
of that sweet time!
Alone I nurture my wound,

10

Und mit stets erneuter Klage
Traur' ich ums verlorne Glück,
Ach, wer bringt die schönen Tage,
Wer jene holde Zeit zurück!

and, forever renewing my lament,
mourn my lost happiness.
Ah, who will bring back those fair days,
who will bring back that sweet time!

Ellens Gesang I: Raste Krieger D 837 (1825)

(Walter Scott, German version of D. Adam Storck)

Raste Krieger, Krieg ist aus,
Schlaf den Schlaf, nichts wird dich wecken,
träume nicht von wildem Strauß,
nicht von Tag und Nacht voll Schrecken.

Soldier rest! Thy warfare o'er
Sleep the sleep that knows not breaking,
Dream of battled fields no more,
Days of danger, nights of waking.

In der Insel Zauberhallen
Wird ein weicher Schlafgesang
Um das müde Haupt dir wallen
Zu der Zauberharfe Klang.

In our isle's enchanted hall,
A soft sleeping song
Will surround your tired head
Accompanied by the sound of the magic harp.

Feen mit unsichtbaren Händen
Werden auf dein Lager hin
Holde Schlummerblumen senden,
Die im Zauberlande blühn.

Fairies with invisible hands,
Will send lovely slumber flowers
To your couch,
Flowers that blossom in a magic land.

11

Raste Krieger, Krieg ist aus,
Schlaf den Schlaf, nichts wird dich wecken,
träume nicht von wildem Strauß,
nicht von Tag und Nacht voll Schrecken.

Nicht der Trommel wildes Rasen,
Nicht des Kriegs gebietend Wort,
Nicht der Todeshörner Blasen
Scheuchen deinen Schlummer fort.

Nicht das Stampfen wilder Pferde,
Nicht der Schreckensruf der Wacht,
Nicht das Bild von Tagsbeschwerde
Stören deine stille Nacht.

Doch der Lerche Morgensänge
Wecken sanft dein schlummernd Ohr,
Und des Sumpfgefieders Klänge,
Steigend aus Geschilf und Rohr,

Raste Krieger, Krieg ist aus,
Schlaf den Schlaf, nichts wird dich wecken,
träume nicht von wildem Strauß,
nicht von Tag und Nacht voll Schrecken.

Soldier rest! Thy warfare o'er
Sleep the sleep that knows not breaking,
Dream of battled fields no more,
Days of danger, nights of waking.

No rude sound shall reach thine ear
Armour's clang or warsteed champing,
Trump nor pibroch summon here
Mustering clan, or squadron tramping.

Ruder sounds shall none be near,
Guards nor warders challenge here,
Here's no warsteed's neigh and champing,
Shouting clans, or squadrons stamping,

Yet the lark's shrill fife may come
At the daybreak from the fallow,
And the bittern sound his drum,
Booming from the sedgy shallow.

Soldier rest! Thy warfare o'er
Sleep the sleep that knows not breaking,
Dream of battled fields no more,
Days of danger, nights of waking.

Ellens Gesang II: Jäger, ruhe von der Jagd!

D 838 (1825)

(Walter Scott, German version by D. Adam Storck)

Jäger, ruhe von der Jagd!
Weicher Schlummer soll dich decken,
Träume nicht, wenn Sonn' erwacht,
Dass Jagdhörner dich erwecken.

Schlaf! der Hirsch ruht in der Höhle,
Bei dir sind die Hunde wach,
Schlaf, nicht quäl es deine Seele,
Dass dein edles Ross erlag.

Jäger, ruhe von der Jagd!
Weicher Schlummer soll dich decken,
Wenn der junge Tag erwacht,
Wird kein Jägerhorn dich wecken.

Huntsman, rest! Thy chase is done.
While our slumberous spells assail ye,
Dream not, with the rising sun,
Buggles here shall sound reveille,

Sleep! The deer is in his den,
the hounds are by thee lying,
sleep! Nor dream in yonder glen,
how thy gallant steed lay dying.

Huntsman, rest! Thy chase is done.
While our slumberous spells assail ye,
Dream not, with the rising sun,
Buggles here shall sound reveille,

Ellens Gesang III: Ave Maria D 839

(Walter Scott, German version of D. Adam Storck)

Ave Maria! Jungfrau mild,
Erhöre einer Jungfrau Flehen,
Aus diesem Felsen, starr und wild,
Soll mein Gebet zu dir hin wehen.
Wir schlafen sicher bis zum Morgen,
Ob Menschen noch so grausam sind.
O Jungfrau, sieh der Jungfrau Sorgen,
O Mutter, hör ein bittend Kind!
Ave Maria!

Ave Maria! Unbefleckt!
Wenn wir auf diesen Fels hinsinken
Zum Schlaf, und uns dein Schutz bedeckt
Wird weich der harte Fels uns dünken.
Du lächelst, Rosendüfte wehen
In dieser dumpfen Felsenkluft,
O Mutter, höre Kindes Flehen,
O Jungfrau, eine Jungfrau ruft!
Ave Maria!

Ave Maria! Maiden mild!
Listen to a maiden's prayer,
thou canst hear thought from the wild,
thou canst save amid despair.
Safe may we sleep beneath thy care,
Though banished, outcast, and reviled;
Then, Maiden! Hear a maiden's prayer,
Mother, hear a suppliant child!
Ave Maria!

Ave Maria! Undeified!
The flinty couch we now must share
Shall seem with down of eider piled,
If thy, if thy protection hover there.
The murky cavern's heavy air
Shall breathe of balm if thou hast smiled;
Then Maiden! Hear a maiden's prayer;
And mother, list a suppliant child!
Ave Maria!

13

Ave Maria! Reine Magd!
Der Erde und der Luft Dämonen,
Von deines Auges Huld verjagt,
Sie können hier nicht bei uns wohnen!
Wir woll'n uns still dem Schicksal beugen,
Da uns dein heil'ger Trost anweht,
der Jungfrau, wolle hold dich neigen,
Dem Kind, das für den Vater fleht!
Ave Maria!

Abschied von der Erde D829 (1825)

(Adolf von Pratobevera)

Leb wohl, du schöne Erde,
Kann Dich erst jetzt verstehn,
Wo Freude und wo Kummer
an uns vorüberwehen.

Leb wohl, du Meister Kummer,
Dank dir mit nassem Blick,
Mit mir nehm ich die Freude,
Dich lass ich hier zurück.

Ave Maria! Stainless styled!
Foul demons of the earth and air,
From this their wonted haunt expiled,
Shall flee, shall flee before thy presence fair.
We bow us to our lot of care,
Beneath thy guidance reconciled;
Hear for a maid a maiden's prayer,
And for a father hear a child!
Ave Maria!

Farewell, beautiful earth,
I can understand you only now,
when joy and sorrow
pass away from us.

Farewell, Master Anguish!
I thank you with moist eyes!
Joy I take with me,
you I leave behind.

14

Sei nur ein milder Lehrer,
Führ alle hin zu Gott;
Zeig in den trübsten Nächten
ein Streifen Morgenrot.

Lasse sie Liebe ahnen,
So danken sie Dir noch,
der früher und der später
sie danken weinend doch.

Dann glänzt das Leben heiter,
Mild lächelt jeder Schmerz,
die Freude hält umfangen
das ruhige, klare Herz.

Be a gentle teacher
and lead all men to God,
and in the darkest nights
reveal a gleam of dawn!

Let them know what love is
and thankful they will be,
some sooner, others later
will thank you, though, with tears.

Then life will glow cheerfully,
every sorrow will smile gently,
and joy will hold in its embrace
the pure, tranquil heart.

**Der Hirt auf dem Felsen D965 op. post. 129
(1828)**

(Wilhelm Müller and Helmina von Chézy)

Wenn auf dem höchsten Fels ich steh,
Ins tiefe Tal herniederseh und singe,
Fern aus dem tiefen, dunkeln Tal
Schwingt sich empor der Widerhall
Der Klüfte.

Je weiter meine Stimme dringt,
Je heller sie mir widerklingt
Von unten.

Mein Liebchen wohnt so weit von mir,
Drum seh'n ich mich so heiß nach ihr
Hinüber.

In tiefem Gram verzehr ich mich,
Mir ist die Freude hin,
Auf Erden mir die Hoffnung wich,
Ich hier so einsam bin.

So seh'nend klang im Wald das Lied,
So seh'nend klang es durch die Nacht.
Die Herzen es zum Himmel zieht
Mit wunderbarer Macht.

When I stand on the highest rock,
Look down into the deep valley and sing,
From far away in the deep dark valley
My voice's echo rises up
from the ravines.

The further my voice carries,
The clearer it echoes back to me
From below.

My sweetheart lives so far from me,
Therefore, I long so to be with her
Over there.

Deep grief consumes me,
My joy has fled,
All earthly hope has vanished,
I am so lonely here.

The song rang out so longingly through the wood,
Rang out so longingly through the night,
that it draws hearts to heaven
with wondrous power.

Der Frühling will kommen,
Der Frühling, meine Freud,
Nun mach ich mich fertig
Zum Wandern bereit.

Je weiter meine Stimme dringt,
Je heller sie mir widerklingt.

Spring is coming,
Spring, my joy,
I shall now prepare myself
For a journey.

The further my voice reaches,
The clearer I hear its echo.

Acknowledgments

PRODUCTION TEAM

Executive producer **Renaud Loranger**

A&R Manager **Kate Rockett**

Recording producer **Erdo Groot**

Liner notes **Doris Blaich**

English translation **Jaime McGill**

Cover photo and portraits of Anna Lucia Richter **Julia Wesely**

Design **Zigmunds Lapsa**

Product management **Kasper van Kooten**

This album was recorded in MCO Hilversum, Studio 1, May 2018.

For this recording, the **Bärenreiter Urtext, neue Gesamtausgabe sämtlicher Werke, Sammelbände** edition has been used

PENTATONE TEAM

Vice President A&R **Renaud Loranger** | Director **Simon M. Eder**

A&R Manager **Kate Rockett** | Head of Marketing, PR & Sales **Silvia Pietrosanti**



What we stand for:

The Power of Classical Music

PENTATONE believes in the power of classical music and is invested in the philosophy behind it: we are convinced that refined music is one of the most important wellsprings of culture and essential to human development.

True Artistic Expression

We hold the acoustic tastes and musical preferences of our artists in high regard, and these play a central role from the start to the end of every recording project. This ranges from repertoire selection and recording technology to choosing cover art and other visual assets for the booklet.

Sound Excellence

PENTATONE stands for premium quality. The musical interpretations delivered by our artists reach new standards in our recordings. Recorded with the most powerful and nuanced audio technologies, they are presented to you in the most luxurious, elegant products.



Sit back and enjoy