



TRENNUNG

songs of separation

CAROLYN SAMPSON *soprano*

KRISTIAN BEZUIDENHOUT *fortepiano*

HERBING, August Bernhard Valentin (1735–66)

- 1 Montan und Lalage – Eine Erzählung 12'15
from *Musikalischer Versuch* (1759)

MOZART, Wolfgang Amadeus (1756–91)

- 2 Das Lied der Trennung, K 519 6'27

FLEISCHER, Friedrich Gottlob (1722–1806)

- 3 An den Schlaf 4'17
from *Oden und Lieder mit Melodien*, zweiter Teil (1757)

MOZART, Wolfgang Amadeus (1756–91)

- 4 An Chloe, K 524 2'28
5 Als Luise die Briefe ihres ungetreuen
Liebhabers verbrannte, K 520 1'39
6 Abendempfindung, K 523 4'35

WOLFF, Christian Michael (1707–89)

- 7 An das Clavier 6'37
from *Sammlung von Oden und Liedern zum Singen* (1777)

FLEISCHER, Friedrich Gottlob

- [8] Das Clavier** 2'48
from *Oden und Lieder mit Melodien* (1756)

HAYDN, Joseph (1732–1809)

- [9] Die Verlassene**, Hob. XXVIa:5 4'34
[10] Antwort auf die Frage eines Mädchens, Hob. XXVIa:46 3'36
[11] Das Leben ist ein Traum, Hob. XXVIa:21 3'29
Arianna a Naxos, cantata a voce sola, Hob. XXVIb:2 18'25
[12] Recitative. Teseo mio ben 6'08
[13] Aria. Dove sei, mio bel tesoro? 4'25
[14] Recitative. Ma, a chi parlo? 4'02
[15] Aria. Ah! che morir vorrei 3'50

TT: 72'50

Carolyn Sampson *soprano*

Kristian Bezuidenhout *fortepiano*

Instrumentarium:

Paul McNulty, Divisov, Czech Republic, 2009, after Anton Walter & Sohn, Vienna, 1805.
From the collection of Alexander Skeaping.

Kristian Bezuidenhout appears by kind permission of Harmonia Mundi.

With the formation of the Classical canon in the early nineteenth century, many once admired contemporaries of Haydn and Mozart quickly fell into oblivion. You might call it cultural Darwinism. Yet in the process much delightful, finely crafted music was lost from view. While duly honouring the Classical giants, Carolyn Sampson and Kristian Bezuidenhout seek to make amends in a recital centred on songs of parting and separation from the second half of the eighteenth century.

Virtually unknown today, **August Bernhard Valentin Herbing** began his short career as assistant organist of Magdeburg Cathedral, graduating to principal organist two years before his premature death. In his lifetime he achieved modest fame with his collections of humorous songs (*Musikalische Belustigungen*) and his *Musikalischer Versuch* – ‘Musical Essay in fables and tales by Professor Gellert’. This consists of nine settings for voice and keyboard of verses by the famous Saxon poet Christian Fürchtegott Gellert, who took as his model the morality tales of La Fontaine. Each of Herbing’s settings is in effect a miniature opera for one singer, with the keyboard-as-orchestra providing the scenery and stage action – a foretaste here of the ballads of Johann Zumsteeg and the young Schubert.

Montan und Lalage is a story of everlasting love with a nasty, admonitory twist. Mingling recitative, song (with the vocal line often pitched perilously high) and keyboard interludes, Herbing vividly depicts the storm and shipwreck (cue for torrential scales and seething arpeggios), Lalage’s anguished sighs and Montan’s fears. Then, in a sequence of tense, shifting harmonies, he paints the terrible dilemma as to which of the lovers should sacrifice themselves.

Lalage proves the braver and the truer, and plunges into the ocean. But the waves will not let such a noble soul perish, and guide her safely to the shore in a florid arioso, with octave plunges to illustrate ‘Grab’ – ‘grave’. In a lilting yet chromatically troubled aria, Lalage spells out the moral to Montan: that she cannot love a man ‘that loves when all is well, but not in times of peril’. She then abandons him in a few bars of stark recitative.

Wolfgang Amadeus Mozart's songs form a sideshow to his main concerns of opera and large-scale instrumental works. Most are simple strophic settings (i.e. with the same music for each verse) of rococo poetry that now seems coy or faded. Yet even in this self-effacing domestic medium, Mozart remained a consummate craftsman. While most of the songs are closer to the Italian canzonetta or the operatic aria than to the Lied as we know it from Schubert onwards, even the slightest are touched by Mozart's feel for graceful, balanced melody that cunningly avoids the banal or obvious.

All four Mozart songs in Carolyn Sampson's selection date from May and June 1787, shortly after his father's death. *Das Lied der Trennung* is at once parodistic in intent – the lover luxuriating ad nauseam in the pain of separation – and deeply touching: a typical Mozart paradox embodied most disconcertingly in Fiordiligi's music in *Così fan tutte*. It begins as a straightforward strophic design, but breaks away in the verse beginning 'Vergessen raubt in Stunden' for a dramatic, even melodramatic, development in distant keys, before a reprise of the original melody and a few bars of coda.

Mining the coyly risqué vein popular with the Viennese, *An Chloe* is a small masterpiece of understated wit. After the erotic climax (the poem's 'sombre cloud'), Mozart delicately depicts the lover's post-coital lassitude, with repeated sighs on 'ermattet' – 'exhausted'.

The unsnappily titled *Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte*, in a turbulent C minor, is often sung straight. Yet on another level Mozart seems to send up Luise's overwrought emotions in a parody of an operatic scena, with a hint of baroque pastiche in the suspensions and the angular dotted figures in the bass. The song might be heard as a domestic counterpart to Donna Elvira's 'Ah fuggi, il traditor' (another baroque parody) and Dorabella's melodramatic 'Smania implacabili' in *Così fan tutte*.

In *Abendempfindung*, composed on the same day in June 1787 as *An Chloe*, Mozart transcends the mawkish album verses (attributed to Joachim Campe) in music at once serene and elegiac, intensified by remote, poetic modulations. Composed against the

background of sonata form, the song is unified by a hauntingly simple keyboard cadence – an echo of the vocal line in the first verse – that recurs in different keys. More than in any other Mozart song, Schubert is already glimpsed on the horizon.

Of the three obscure composers in this programme, probably the most celebrated in his lifetime was **Friedrich Gottlob Fleischer**. Born in Cöthen, he worked as court musician and organist in Braunschweig (Brunswick), where he acquired a reputation as ‘one of the greatest keyboard players of the Bach school’. Charles Burney, the famous British music historian, praised his church works, comic operas and keyboard music for their ‘elegant and pleasing style’. Fleischer must have encountered Sebastian Bach and his sons while studying in Leipzig in 1746–47, though there is no evidence that he had lessons with them.

Fleischer’s sets of *Oden und Lieder* were widely admired in North Germany, though some music lovers objected that their many ornamental flourishes were more suited to the opera house than the salon. His gift for beguiling melody can be heard in both *An den Schlaf* and the melancholy *Das Clavier*. In *An den Schlaf* the keyboard is relatively independent, interjecting its own little commentaries on the voice part. In *Das Clavier* the piano right hand doubles the florid, chromatically tense vocal line throughout – a reminder that in the eighteenth century singer and player were often the same person.

Another forgotten musician, **Christian Michael Wolff** was born in Stettin (now Szczecin in Poland) and made his career there as organist in St Mary’s Church. His reputation as a composer rested mainly on a set of sonatas for violin or flute, organ preludes and a collection of ‘Odes and Songs to be sung with Keyboard and Harp’. The most impressive, and extended, of these is *An das Clavier*, a combination of song and keyboard fantasia that mines the vein of *Empfindsamkeit* (roughly, ‘heightened sensibility’) cultivated by C. P. E. Bach and other north German composers. The poem’s subject – a glorying in solitude and melancholy, with the keyboard (i.e. the intimate clavichord) as confidant – was a commonplace of the day. But from it Wolff creates music both dramatic and soulfully expressive, with picturesque keyboard figuration, plangent chromatic

lines (a hallmark of *Empfindsamkeit*) and an arresting plunge to a remote key (A flat after C major) to illustrate the idea of disguise at ‘verhüllet sich vor mir’.

The German Lieder which **Joseph Haydn** composed between 1781 and 1784 rarely feature in recitals today. Yet despite their often arch texts, the best of them have a grace, wit and depth of feeling that go beyond mere rococo charm. This was a time when Joseph II was vigorously promoting German-language culture at the expense of French and Italian. In response to the growing popularity of German songs in the amateur domestic market, Haydn composed two sets of twelve, choosing his texts for maximum expressive variety. As the possessor of a light, pleasing tenor well above the average *voix de compositeur*, he also announced his intention of singing the songs himself, ‘in the best houses’ – i.e. at the private music parties held at the homes of the Viennese social élite.

One of the most powerful songs in Haydn’s first collection, published in 1781, is *Die Verlassene*, a quasi-operatic scena for an abandoned heroine. While the poem vacillates between self-pity, tenderness and masochistic self-sacrifice, Haydn’s music, with its poignant diminished harmonies, is pure pathos. From the set published in 1784, *Das Leben ist ein Traum* likewise transplants *opera seria* into the drawing room. Especially vivid are the orchestrally conceived climax at ‘bis wir nicht mehr an Erde kleben’ and the dramatic pauses near the end, where Haydn reinforces the question ‘Was ist’s?’ with a darkening from major to minor.

Dating from around 1800 – the period of *The Seasons* – the other song in Carolyn Sampson’s Haydn group, *Antwort auf die Frage eines Mädchens*, is a real rarity. The anonymous poem is the stuff of cliché. Yet from it Haydn creates a gently eloquent avowal of a love that will outlast separation, even death.

‘I am delighted that my favourite Arianna is well received at the Schottenhof, but I do recommend Fräulein Pepperl to articulate the words clearly, especially the passage “chi tanto amai”.’ So wrote Haydn in March 1790 to his friend and confidante Maria Anna von Genzinger, wife of Prince Nikolaus Esterházy’s doctor. While it is unlikely

that Haydn intended his recently composed dramatic cantata primarily for ‘Pepperl’, Maria Anna’s teenaged daughter, its keyboard, rather than orchestral, accompaniment, limited vocal range (spanning only a twelfth) and modest virtuosity suggest that it was aimed at the cultured amateur rather than the professional.

Arianna a Naxos quickly became one of Haydn’s best-loved works. In 1791 it was a hit at his London concerts, performed, improbably to us, by the castrato Gasparo Pacchierotti; and when Lord Nelson and his retinue visited the Esterházy’s Eisenstadt palace in 1800, the company was treated to a less than immaculately tuned rendering by ‘Mylady Hammelton’. Haydn wrote to his English publisher John Bland that he intended to orchestrate the cantata, but he never got round to it.

The myth of the Cretan princess Ariadne’s desertion by Theseus on the island of Naxos has attracted composers from Monteverdi to Richard Strauss. In some sources (and in Strauss’s opera), Bacchus turns up in the nick of time to rescue her. In others she dies, half-crazed with grief; and the anonymous text set by Haydn implies such a tragic outcome. The cantata opens with a slow, reflective recitative depicting Ariadne’s voluptuous awakening, the dawn and her mingled languor and impatience for Theseus’s return. In a *Largo* aria (‘Dove sei, mio bel tesoro?’) that opens with a wonderfully sensuous phrase reminiscent of the Countess’s ‘Dove sono?’ from *Figaro*, she begs the gods to bring him back to her. Haydn suggests Ariadne’s underlying anxiety in an increasingly faltering vocal line, with sudden shifts from major to minor.

The aria breaks off for the second recitative (‘Ma, a chi parlo?’). Ariadne climbs the cliff, duly illustrated by the piano; then, after the numb realisation of her abandonment (‘Ei qui mi lascia’), she comes close to collapse in a poignant, ‘tottering’ arioso (‘Già piu non reggo’). The daughter of Minos briefly recovers her regal dignity in the slightly formal opening of the final aria (‘Ah! che morir vorrei’). But her anguish and outrage erupt in the closing F minor *Presto*, with its yearning repetitions of the key phrase ‘Chi tanto amai’, cited by Haydn in his letter to Frau von Genzinger.

© Richard Wigmore 2021

Carolyn Sampson has enjoyed notable successes worldwide in repertoire ranging from early baroque to the present day. On the opera stage she has appeared with English National Opera, Glyndebourne Festival Opera, Scottish Opera, Opéra de Paris, Opéra de Lille, Opéra de Montpellier and Opéra National du Rhin. In concert she performs regularly at the BBC Proms and with orchestras including the Bach Collegium Japan, Concertgebouworkest, Freiburg Baroque Orchestra, Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Leipzig Gewandhaus Orchestra, Vienna Symphony Orchestra and with numerous orchestras in the USA. She has worked with conductors such as Harry Bicket, Ivor Bolton, Riccardo Chailly, William Christie, Harry Christophers, Sir Mark Elder, Philippe Herreweghe, Andris Nelsons, Yannick Nézet-Séguin and Trevor Pinnock.

In recital, Carolyn Sampson is a regular guest at Wigmore Hall, and has performed at the Amsterdam Concertgebouw, Carnegie Hall and in San Francisco, Frankfurt, Berlin, Vienna, Barcelona and Freiburg, as well as a recital tour of Japan. An extensive discography has earned her accolades including the recital award in the 2015 *Gramophone* Awards, a Diapason d'or and nomination for Artist of the Year in the 2017 *Gramophone* Awards. For BIS she has recorded a series of acclaimed recital discs with the pianist Joseph Middleton as well as an album with Canteloube's *Chants d'Auvergne* with the Tapiola Sinfonietta and Pascal Rophé.

www.carolynsampson.com

Kristian Bezuidenhout is one of today's most notable and exciting keyboard artists, equally at home on the fortepiano, harpsichord and modern piano. Born in South Africa, he began his studies in Australia, completed them at the Eastman School of Music and now lives in London. Bezuidenhout is an artistic director of the Freiburger Barockorchester and principal guest director with English Concert. He is a regular guest with leading ensembles including Les Arts Florissants, Orchestra of the Age of Enlightenment, Concertgebouworkest, Chicago Symphony Orchestra and Leipzig Gewandhausorchester, and has guest-directed (from the keyboard) the Orchestra of the Eighteenth

Century, Tafelmusik, Collegium Vocale, Juilliard 415, Kammerakademie Potsdam and Dunedin Consort (*St Matthew Passion*).

He has performed with celebrated artists including John Eliot Gardiner, Philippe Herreweghe, Frans Brüggen, Trevor Pinnock, Giovanni Antonini, Jean-Guihen Queyras, Isabelle Faust, Alina Ibragimova, Carolyn Sampson, Anne Sofie von Otter, Mark Padmore and Matthias Goerne. Kristian Bezuidenhout's rich discography on Harmonia Mundi has won him awards and distinctions such as Diapason d'or de l'année, Preis der Deutschen Schallplattenkritik and Edison Award. In 2013 he was nominated as *Gramophone Magazine's* Artist of the Year.

<http://kristianbezuidenhout.com>

Mit der Herausbildung des klassischen Kanons im frühen 19. Jahrhundert fielen zahlreiche einst bewunderte Zeitgenossen Haydns und Mozarts dem Vergessen anheim. Im Zuge dieser Entwicklung – eine Art kultureller Darwinismus – geriet eine Vielzahl wunderbarer, kunstvoll gearbeiteter Werke aus dem Blickfeld. Natürlich zollen Carolyn Sampson und Kristian Bezuidenhout den klassischen Titanen gebührenden Respekt, doch möchten sie mit dem vorliegenden Liederalbum, in dessen Mittelpunkt Abschieds- und Trennungslieder aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stehen, auch eine Art Wiedergutmachung betreiben.

Der heute nahezu unbekannte **August Bernhard Valentin Herbing** begann seine kurze Laufbahn als Assistenzorganist am Magdeburger Dom und wurde zwei Jahre vor seinem frühen Tod zum Hauptorganisten ernannt. Zu Lebzeiten erlangte er bescheidenen Ruhm mit seinen Sammlungen humoristischer Lieder (*Musikalische Belustigungen*) und seinem *Musikalischen Versuch in Fabeln und Erzählungen des Herrn Prof. Gellert*. Bei seinem *Versuch* handelt es sich um neun Stücke für Gesang und Klavier auf Verse des berühmten sächsischen Dichters Christian Fürchtegott Gellert, der sich die Moritaten von La Fontaine zum Vorbild genommen hatte. Jede von Herbings Vertonungen ist im Grunde eine Miniaturoper für eine einzelne Stimme, wobei das als Orchester fungierende Klavier Bühnenbild und -handlung liefert – ein Vorgeschmack auf die Balladen Johann Zumsteegs und des jungen Schubert.

Montan und Lalage erzählt von ewiger Liebe, um dann mit einer herben, mahnenden Wendung zu überraschen. Im Ineinander von Rezitativ, Lied (in dem die Gesangslinie oft heikle Höhen erreicht) und Klavierzwischenspielen schildert Herbing eindringlich den Sturm und den Schiffbruch (Anlass für sturzflutartige Skalen und brodelnde Arpeggien), Lalgas schmerzreiche Seufzer und Montans Ängste. Eine Folge spannungsgeladener Harmoniewechsel unterstreicht sodann das schreckliche Dilemma, wer von den Liebenden sich opfern solle.

Lalage erweist sich als die Mutigere und Treuere und überantwortet sich den Fluten. Doch das Meer lässt eine derart edle Seele nicht zugrunde gehen und führt sie in einem

ausladenden Arioso, in dem fallende Oktaven das „Grab“ symbolisieren, sicher ans Ufer. In einer beschwingten, aber chromatisch aufgewühlten Arie vermittelt Lalage Montan die Moral der Geschichte: Sie könne niemanden lieben, der „in der Ruhe zwar, doch in Gefahr nicht liebt“. Und wendet sich mit einigen schroff rezitativischen Takten von ihm ab.

Im Vergleich zu **Wolfgang Amadeus Mozarts** Hauptaugenmerk – Oper und großformatige Instrumentalwerke – bilden seine Lieder eher einen Nebenschauplatz. Bei den meisten handelt es sich um einfache strophische Vertonungen (d.h. alle Strophe teilen dieselbe Musik) von heute eher geziert oder verblüht erscheinenden Rokokogedichten. Doch selbst in dieser bescheidenen häuslichen Gattung zeigt Mozart sich als vollendeter Meister. Auch wenn die meisten Lieder der italienischen Canzonetta oder der Opernarie näherstehen als dem Lied, wie wir es seit Schubert kennen, zeigen selbst die unscheinbarsten darunter Mozarts Gespür für anmutige, ausgewogene Melodien, die Banales oder Offensichtliches zu meiden wissen.

Alle vier von Carolyn Sampson ausgewählten Lieder Mozarts stammen aus den Monaten Mai und Juni 1787, kurz nach dem Tod seines Vaters. *Das Lied der Trennung* ist parodistisch (der Liebende schwelgt bis zum Überdruß in Trennungsschmerz) und zugleich zutiefst berührend – ein typisch Mozart'sches Paradox, das seinen irritierendsten Ausdruck in der Musik von Fiordiligi in *Così fan tutte* findet. Es beginnt als gradliniges Strophenlied, bricht aber in der mit „Vergessen raubt in Stunden“ beginnenden Strophe zugunsten eines dramatischen, ja melodramatischen Exkurses in entfernte Tonarten ab, bis die Ausgangsmelodie erneut erklingt und eine kurze Coda das Lied beschließt.

An Chloe ist ein kleines Meisterwerk subtilen Witzes mit einer typisch „weanerischen“ Mischung aus Koketterie und Pikanterie. Nach dem erotischen Höhepunkt (der „düst'ren Wolke“ des Gedichts) schildert Mozart mit wiederholten Seufzern auf „ermattet“ taktvoll die postkoitale Erschöpfung des Liebhabers.

Das in stürmischem c-moll stehende und etwas ungenlenk betitelt *Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte* wird oft als unmittelbarer Gefühlsausdruck ge-

sungen. Doch auf einer anderen Ebene scheint Mozart Luises überreizte Gefühle als Parodie einer Opern-Scena angelegt zu haben – mit einem Hauch Barock in den Vorhalten und den kantigen Punktierungen im Bass. Das Lied ist gewissermaßen ein häusliches Gegenstück zu Donna Elviras „Ah fuggi, il traditor“ (eine weitere Barockparodie) und Dorabellas melodramatischem „Smania implacabili“ in *Così fan tutte*.

In *Abendempfindung*, das im Juni 1787 am selben Tag wie *An Chloe* komponiert wurde, lässt Mozart die rührseligen, Joachim Campe zugeschriebenen Albumverse hinter sich; die zugleich heitere und elegische Musik unterstützen entlegene, poetische Modulationen. Das auf der Folie der Sonatenhauptsatzform komponierte Lied wird durch eine eindringliche, schlichte und in verschiedenen Tonarten wiederkehrende Klavierkadenz geeint – Wiederhall der Gesangslinie in der ersten Strophe. Mehr als jedes andere Lied Mozarts weist dieses bereits auf Schubert voraus.

Von den drei unbekannten Komponisten dieses Programms war **Friedrich Gottlob Fleischer** zu Lebzeiten wohl der berühmteste. Geboren in Köthen, arbeitete er als Hofmusiker und Organist in Braunschweig, wo er sich einen Ruf als „einer der größten Klavierspieler der Bach-Schule“ erwarb. Der berühmte britische Musikhistoriker Charles Burney lobte seine Klaviermusik, Kirchenwerke und komischen Opern wegen ihres „eleganten und gefälligen Stils“. Fleischer muss Johann Sebastian Bach und seinen Söhnen während seiner Leipziger Studienzeit in den Jahren 1746/47 begegnet sein, obwohl es keine Belege dafür gibt, dass er bei ihnen Unterricht hatte.

Fleischers *Oden und Lieder* wurden in Norddeutschland weithin bewundert, auch wenn einige Musikliebhaber bemängelten, dass sich ihre üppigen Verzierungen eher für die Oper als für den Salon eigneten. Seine Gabe für betörende Melodien lässt sich sowohl in *An den Schlaf* als auch im melancholischen *Das Clavier* erkennen. In *An den Schlaf* ist das Klavier relativ unabhängig und versieht den Vokalpart mit eigenen kleinen Kommentaren. In *Das Clavier* verdoppelt die rechte Hand des Klaviers die chromatisch aufgeladene Gesangslinie – eine Erinnerung daran, dass im 18. Jahrhundert Sänger und Begleitmusiker oft ein und dieselbe Person waren.

Christian Michael Wolff, ein weiterer vergessener Musiker, wurde in Stettin (heute: Szczecin/Polen) geboren und war als Organist an der dortigen Marienkirche tätig. Sein Ruf als Komponist beruhte vor allem auf einer Reihe von Sonaten für Violine oder Flöte, Orgelvorspielen und einer „Sammlung von Oden und Liedern, zum Singen beym Clavier und Harfe“. Das eindrucksvollste und umfangreichste darunter ist *An das Clavier*, eine Mischung aus Lied und Klavierfantasie, die dem von C. P. E. Bach und anderen norddeutschen Komponisten kultivierten „empfindsamen“ Stil verpflichtet ist. Das Thema des Gedichts – die Verherrlichung von Einsamkeit und Melancholie, mit dem Klavier (genauer: dem intimen Clavichord) als Vertrautem – war ein Gemeinplatz der damaligen Zeit. Aber Wolff erschafft daraus eine sowohl dramatische als auch expressiv beseelte Musik mit malerischen Klavierfigurationen, klagenden chromatischen Linien (ein Markenzeichen der Empfindsamkeit) sowie einem atemberaubenden Sprung in eine entfernte Tonart (von C-Dur nach As-Dur), um die Idee der Verschleierung bei „verhüllet sich vor mir“ zu veranschaulichen.

Die deutschen Lieder, die **Joseph Haydn** zwischen 1781 und 1784 komponierte, begegnen heute nur noch selten im Konzert. Trotz ihrer oft koketten Texte besitzen die besten unter ihnen eine Anmut, einen Esprit und eine Gefühlstiefe, die über bloßen Rokoko-Charme hinausgehen. Zu jener Zeit förderte Joseph II. mit Nachdruck die deutschsprachige Kultur gegenüber der französischen und italienischen. Als Reaktion auf die wachsende Beliebtheit deutscher Lieder auf dem heimischen Amateurmarkt komponierte Haydn zwei Sammlungen von je zwölf Liedern, wobei er bei der Textauswahl auf größtmöglichen Ausdrucksreichtum achtete. Da er über einen hellen, angenehmen Tenor verfügte, der weit über der durchschnittlichen *voix de compositeur* lag, kündigte er außerdem an, die Lieder selbst „in den besten Häusern“ singen zu wollen, d.h. bei den privaten Soireen der feinen Wiener Gesellschaft.

Eines der stärksten Lieder in Haydns erster, 1781 veröffentlichter Sammlung, ist *Die Verlassene* – eine opernhafte scena für eine verlassene Heldin. Während das Gedicht zwischen Selbstmitleid, Zärtlichkeit und masochistischer Selbstaufopferung oszilliert,

ist Haydns Musik mit ihren ergreifenden verminderten Harmonien pure Leidenschaft. *Das Leben ist ein Traum* aus der 1784 veröffentlichten zweiten Sammlung verlegt die Opera seria ebenfalls in den Salon. Besonders eindringlich sind der orchestral konzipierte Höhepunkt bei „bis wir nicht mehr an Erde kleben“ und die dramatischen Pausen gegen Ende, wo Haydn die Frage „Was ist’s? Was ist das Leben“ mit einer Eintrübung von Dur nach Moll unterstreicht.

Das andere Lied aus Carolyn Sampsons Haydn-Gruppe, *Antwort auf die Frage eines Mädchens*, wurde um 1800 im Umfeld der *Jahreszeiten* komponiert und stellt eine echte Rarität dar. Das anonyme Gedicht ist reinstes Klischee, aber Haydn macht daraus ein sanftes, beredtes Bekenntnis zu einer Liebe, die Trennung und sogar den Tod überdauern wird.

„Dass Meine Liebe Arianna in schottenhof beyfall fand, ist für mich entzückend, nur Reccomendire ich der freyle Peperl die worte, besonders jene ‚chi tanto amai‘ gut auszusprechen“. Dies schrieb Haydn im März 1790 an seine Freundin und Vertraute Maria Anna von Genzinger, Gattin des Leibarztes von Fürst Nikolaus Esterházy. Es ist zwar unwahrscheinlich, dass Haydn seine kürzlich komponierte dramatische Kantate in erster Linie für „Peperl“, Maria Annas jugendliche Tochter, vorgesehen hatte, doch lassen die Begleitung durch ein Klavier (und nicht durch ein Orchester), der begrenzte Stimmumfang (der nur eine Duodezime umfasst) und der weitgehende Verzicht auf virtuose Elemente darauf schließen, dass sie sich eher an kultivierte Dilettantinnen denn an Berufssängerinnen richtete.

Die Kantate *Arianna a Naxos* wurde rasch zu einem von Haydns beliebtesten Werken. 1791 war sie ein großer Erfolg bei seinen Londoner Konzerten, wo sie – eine heute unmöglich erscheinende Vorstellung – von dem Kastraten Gasparo Pacchierotti gesungen wurde, und als Lord Nelson samt Gefolge im Jahr 1800 das Eisenstädter Schloss der Esterházy besuchte, kam die Gesellschaft in den zweifelhaften Genuss eines nicht immer tonsicheren Vortrags durch „Mylady Hammelton“. Seinem englischen Verleger John Bland stellte Haydn die Orchestrierung der Kantate in Aussicht, doch dazu kam es nie.

Der Mythos von der kretischen Prinzessin Ariadne, die von Theseus auf der Insel Naxos ausgesetzt wird, hat Komponisten von Monteverdi bis Richard Strauss fasziniert. In einigen Quellen (und in Strauss' Oper) taucht in letzter Sekunde Bacchus auf, um sie zu retten. In anderen stirbt sie, halb irr vor Kummer, und der anonyme Text, den Haydn vertont hat, läuft auf einen solchen tragischen Ausgang hinaus. Die Kantate beginnt mit einem langsamen, verhaltenen Rezitativ, das Ariadnes wollüstiges Erwachen, die Morgendämmerung und ihre Mischung aus Verträumtheit und ungeduldiger Vorfreude auf Theseus' Rückkehr schildert. In einer *Largo*-Arie („Dove sei, mio bel tesoro?“), die von einer wunderbar sinnlichen, an das „Dove sono?“ der Gräfin aus dem *Figaro* erinnernden Phrase eröffnet wird, fleht sie die Götter an, ihn zurückzubringen. In der zunehmend stockenden, mit plötzlichen Molltrübungen aufwartenden Gesangslinie lässt Haydn Ariadnes unterschwellige Angst erahnen.

Die Arie bricht ab und weicht dem zweiten Rezitativ („Ma, a chi parlo?“). Ariadne erklimmt die Klippe und wird dabei vom Klavier gebührend unterstützt; dann, nachdem sie wie betäubt erkennt, dass sie verlassen wurde („Ei qui mi lascia“), kommt sie in einem ergreifenden, „taumelnden“ *Arioso* („Già piu non reggo“) dem Zusammenbruch nahe. In der etwas formellen Eröffnung der Schlussarie („Ah! che morir vorrei“) gewinnt die Tochter des Minos ihre königliche Würde für kurze Zeit wieder. Ihr Schmerz und ihre Empörung aber brechen im abschließenden f-moll-*Presto* hervor, das sehnstchtig die Schlüsselphrase „Chi tanto amai“ wiederholt, die Haydn in seinem Brief an Frau von Genzinger zitierte.

© *Richard Wigmore 2021*

Carolyn Sampson genießt weltweit großen Erfolg mit einem Repertoire, das vom Frühbarock bis zur Gegenwart reicht. Sie tritt an Opernhäusern wie der English National Opera, der Glyndebourne Festival Opera, der Scottish Opera, der Opéra de Paris, der Opéra de Lille, der Opéra de Montpellier und der Opéra National du Rhin auf. Auf der

Konzertbühne ist sie regelmäßig bei den BBC Proms sowie mit Orchestern wie dem Bach Collegium Japan, dem Concertgebouworkest, dem Freiburger Barockorchester, dem Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, dem Gewandhausorchester Leipzig, den Wiener Symphonikern und zahlreichen Orchestern in den USA zu erleben. Zu den Dirigenten, mit denen sie zusammengearbeitet hat, gehören Harry Bicket, Ivor Bolton, Riccardo Chailly, William Christie, Harry Christophers, Sir Mark Elder, Philippe Herreweghe, Andris Nelsons, Yannick Nézet-Séguin und Trevor Pinnock.

Als Liedinterpretin ist Carolyn Sampson regelmäßig in der Wigmore Hall zu Gast, außerdem gibt sie Liederabende im Concertgebouw Amsterdam, in der Carnegie Hall sowie in San Francisco, Frankfurt, Berlin, Wien, Barcelona und Freiburg und in Japan. Für ihre umfangreiche Diskographie hat sie Auszeichnungen wie den „Recital Award“ bei den *Gramophone* Awards 2015, einen „Diapason d'or“ und eine Nominierung als „Artist of the Year“ bei den *Gramophone* Awards 2017 erhalten. Für BIS hat sie eine Reihe hoch gelobter Liederaltben mit dem Pianisten Joseph Middleton sowie Canteloubes *Chants d'Auvergne* mit der Tapiola Sinfonietta und Pascal Rophé aufgenommen.
www.carolynsampson.com

Als einer der bemerkenswertesten und aufregendsten Pianisten der Gegenwart ist **Kristian Bezuidenhout** auf dem Hammerklavier, dem Cembalo und dem modernen Klavier gleichermaßen zu Hause. Der gebürtige Südafrikaner begann seine Studien in Australien, schloss sie an der Eastman School of Music ab und lebt heute in London. Bezuidenhout ist einer der Künstlerischen Leiter des Freiburger Barockorchesters und Erster Gastdirigent des English Concert. Regelmäßig ist er zu Gast bei führenden Ensembles wie Les Arts Florissants, Orchestra of the Age of Enlightenment, Concertgebouworkest, Chicago Symphony Orchestra und Gewandhausorchester Leipzig; als Gastdirigent hat er (vom Klavier aus) das Orchestra of the Eighteenth Century, Tafelmusik, Collegium Vocale, Juilliard 415, Kammerakademie Potsdam und Dunedin Consort (*Matthäuspassion*) geleitet.

Zu den renommierten Künstlern, mit denen er zusammengearbeitet hat, gehören John Eliot Gardiner, Philippe Herreweghe, Frans Brüggen, Trevor Pinnock, Giovanni Antonini, Jean-Guihen Queyras, Isabelle Faust, Alina Ibragimova, Carolyn Sampson, Anne Sofie von Otter, Mark Padmore und Matthias Goerne. Für seine umfangreiche Diskografie bei Harmonia Mundi hat Kristian Bezuidenhout Preise und Auszeichnungen wie den Diapason d'or de l'année, den Preis der Deutschen Schallplattenkritik und den Edison Award erhalten. 2013 wurde er vom *Gramophone* Magazine als „Künstler des Jahres“ nominiert.

<http://kristianbezuidenhout.com>

Avec la formation du canon classique au début du 19^e siècle, plusieurs des contemporains de Haydn et Mozart, jadis admirés, tombèrent rapidement dans l'oubli. On pourrait appeler ce phénomène du darwinisme culturel. Dans le processus pourtant, beaucoup de ravissante musique, d'écriture raffinée, fut perdue de vue. Tout en honorant dûment les géants classiques, Carolyn Sampson et Kristian Bezuidenhout cherchèrent à faire des changements dans un récital centré sur des chansons de départ et de séparation de la seconde moitié du 18^e siècle.

Pratiquement inconnu aujourd'hui, **August Bernhard Valentin Herbing** entreprit sa brève carrière comme assistant organiste à la cathédrale de Magdebourg, décrochant le poste d'organiste titulaire deux ans avant son décès prématuré. Dans sa vie, il parvint à une modeste renommée avec ses collections de chansons humoristiques (*Musikalische Belustigungen*) et son *Musikalischer Versuch* – « Essai musical en fables et contes du Professeur Gellert ». Il s'agit de neuf arrangements pour voix et piano de poésie du célèbre poète saxon Christian Fürchtegott qui prit pour modèle la morale des fables de La Fontaine. Chacun des arrangements de Herbing est en fait un opéra en miniature pour une chanteuse où le piano comme orchestre fournit le décor et l'action scénique – un avant-goût ici des ballades de Johann Zumstegg et du jeune Schubert.

Montan und Lalage est l'histoire d'un amour éternel avec une mauvaise tournure d'avertissement. En confondant récitatif, chanson (dont la ligne vocale est lancée à une hauteur périlleuse) et interludes de piano, Herbing décrit vivement l'orage et le naufrage (entrée des gammes torrentielles et arpèges bouillonnants), soupirs angoissés de Lalage et craintes de Montan. Puis, dans une suite d'harmonies tendues et changeantes, il décrit le terrible dilemme, à savoir lequel des deux amants devait se sacrifier.

Lalage se montre la plus courageuse et la plus véridique et plonge dans l'océan. Mais les vagues ne laissent pas une âme si noble périr et la guident en sécurité au rivage dans un arioso fleuri avec des plongées d'octaves pour illustrer « Grab » – la tombe. Dans une aria cadencée mais troublée de chromatisme, Lalage fait la morale à Montan : « Je ne peux pas aimer un homme qui m'aime seulement quand la vie est facile. » Puis

elle l'abandonne dans quelques mesures d'un récitatif austère.

Les chansons de **Wolfgang Amadeus Mozart** forment une récréation à ses principaux soucis d'opéra et de grandes œuvres instrumentales. Elles consistent généralement en de simples mises en musique strophiques (c'est-à-dire la même musique pour chaque couplet) de poésie rococo qui semble maintenant timide ou délavée. Pourtant, même dans ce moyen d'effacement, Mozart restait un artiste consommé. Tandis que la plupart des chansons se rapprochent plus de la *canzonetta* italienne ou de l'aria d'opéra qu'au *Lied* tel que nous le connaissons par Schubert et ses successeurs, même la plus petite est affectée du sens de Mozart pour la mélodie gracieuse et équilibrée qui évite élégamment le banal ou l'évident.

Les quatre chansons de Mozart dans le choix de Carolyn Sampson datent de mai et juin 1787, peu après le décès de son père. *Das Lied der Trennung* montre immédiatement une intention parodique – l'amant se délectant *ad nauseam* de la douleur de la séparation – et profondément touchante : un paradoxe typique de Mozart incarné de la manière la plus déconcertante dans la musique de Fiordiligi dans *Così fan tutte*. Elle commence par une simple forme strophique mais s'en détache dans un verset commençant par « Vergessen raubt in Stunden » pour un développement dramatique, même mélodramatique, dans des tonalités éloignées avant un retour de la mélodie originale et quelques mesures de coda.

Exploitant la veine populaire légèrement risquée avec les Viennois, *An Chloe* est un petit chef-d'œuvre d'esprit discret. Après l'apogée érotique (« le nuage noir » du poème), Mozart décrit délicatement la lassitude post-coïtale avec des soupirs répétés sur « ermattet » – épuisé.

La prochaine chanson, au titre malaisé de *Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte*, dans un do mineur turbulent, est souvent chantée en toute simplicité. Sur un autre niveau pourtant, Mozart semble envoyer les émotions débordantes de Luise dans une parodie d'une scène d'opéra avec une allusion au pastiche baroque dans les suspensions et les motifs pointés angulaires à la basse. On peut voir dans la chanson un

équivalent domestique de « Ah fuggi, il traditor » (une autre parodie baroque) de Donna Elvira et le mélodramatique « Smanie implacabili » de Dorabella dans *Così fan tutte*.

Dans *Abendempfindung*, composé le même jour de juin 1787 que *An Chloe*, Mozart transcende les vers de l'album au romantisme mielleux (attribué à Joachim Campe) en musique immédiatement sereine et élégiaque, intensifiée par des modulations poétiques éloignées. Composée sur le modèle de la forme de sonate, la chanson est unifiée par une simple cadence hantante au piano – un écho de la ligne vocale dans le premier couplet – qui revient en différentes tonalités. Schubert est déjà aperçu à l'horizon plus que dans tout autre chanson de Mozart.

Des trois compositeurs inconnus de ce programme, le plus célèbre de son vivant était probablement **Friedrich Gottlob Fleischer**. Né à Cöthen, il travailla comme musicien de cour et organiste à Braunschweig (Brunswick) où il acquit la réputation de « l'un des plus grands joueurs d'instrument à clavier de l'école de Bach ». Charles Burney, le réputé historien britannique en musique, fit l'éloge de ses œuvres religieuses, opéras comiques et musique pour instruments à clavier pour leur « style élégant et plaisant ». Fleischer doit avoir rencontré Sebastian Bach et ses fils au cours de ses études à Leipzig en 1746–47 mais il n'y a aucune évidence à l'effet qu'il eût pris des cours avec eux.

Les collections d'*Oden und Lieder* furent admirées partout en Allemagne du nord quoique certains mélomanes objectèrent que leurs nombreux ornements fleuris convenaient mieux à la maison d'opéra qu'au salon. Son talent pour les mélodies séduisantes s'entend dans *An den Schlaf* et la mélancolique *Das Clavier*. Dans *An den Schlaf*, le piano est relativement indépendant, lançant ses propres petits commentaires sur la partie vocale. Dans *Das Clavier*, la main droite double partout la ligne vocale ornée au chromatisme tendu – un rappel que chanteur et pianiste au 18^e siècle étaient souvent la même personne.

Un autre musicien oublié, **Christian Michael Wolff**, est né à Stettin (maintenant Szczecin en Pologne) et y fit carrière comme organiste à l'église Ste-Marie. Sa réputation

tion de compositeur repose surtout sur une série de sonates pour violon ou flûte, des préludes pour orgue et une collection de « Odes et chansons à être chantées avec instrument à clavier et harpe ». La plus impressionnante et étendue de ces dernières s'intitule *An das Clavier*, une combinaison de chanson et de fantaisie pour piano qui creuse la veine de l'*Empfindsamkeit* (environ une sensibilité exacerbée) cultivée par C. P. E. Bach et autres compositeurs du nord de l'Allemagne. Le sujet du poème – une gloire dans la solitude et la mélancolie, avec le clavier (c'est-à-dire l'intime clavicorde) comme confident – était chose courante à l'époque. À partir de cela, Wolff crée de la musique dramatique et entièrement expressive aux motifs pittoresques au clavier, des lignes chromatiques retentissantes (une caractéristique de l'*Empfindsamkeit*) et un plongeon saisissant à une tonalité éloignée (la bémol après do majeur) pour illustrer l'idée de mascarade à « *verhüllet sich vor mir* » [se cache de moi].

Les *Lieder* allemands composés par **Joseph Haydn** entre 1781 et 1784 sont rarement entendus en récital aujourd'hui. Malgré leurs textes souvent ludiques et taquins, les meilleurs indiquent une grâce, un esprit et une profondeur de sentiment qui dépassent le simple charme rococo. C'était au temps où Joseph II promouvait vigoureusement la culture de la langue allemande au dépend du français et de l'italien. En réponse à la popularité croissante des chansons allemandes sur le marché domestique amateur, Haydn en composa deux séries de douze, choisissant ses textes pour obtenir un maximum de variété expressive. Fort d'une voix légère et agréable de ténor, bien au-dessus de la « voix de compositeur » moyenne, il annonça aussi son intention de les chanter lui-même dans les meilleures maisons – c'est-à-dire aux fêtes de musique privées tenues aux résidences de l'élite sociale viennoise.

L'une des chansons des plus frappantes dans la première collection de Haydn, publiée en 1781, est *Die Verlassene*, une scène presque d'opéra pour une héroïne abandonnée. Tandis que le poème vacille entre l'apitoiement sur soi-même, la tendresse et un sacrifice masochiste de soi, la musique de Haydn, avec ses harmonies diminuées intenses, est du pur pathétique. Tiré du recueil publié en 1784, *Das Leben ist ein Traum*

transplante de la même façon l'*opera seria* au salon. Particulièrement expressifs sont le sommet de conception orchestrale à « bis wir nicht mehr an Erde kleben » et la pause dramatique près de la fin où Haydn renforce la question « Was ist's ? » avec un assombrissement du majeur au mineur.

Datée d'environ 1800 – la période des *Saisons* – l'autre chanson du groupe de Haydn de Carolyn Sampson *Antwort auf die Frage eines Mädchens* est une vraie rareté. Le poème anonyme est de l'étoffe à cliché. Pourtant, Haydn en tire un aveu d'amour doucement éloquent qui survivra à la séparation, même à la mort.

« Je me réjouis que mon Ariane préférée soit bien reçue à Schottenhof, mais je recommande à mademoiselle Pepperl d'articuler clairement les mots, surtout le passage < chi tanto amai > . » Voilà ce qu'écrivit Haydn en mars 1790 à son amie et confidente Maria Anna von Genzinger, femme du médecin du prince Nicolas Esterházy. Quoiqu'il soit improbable que Haydn eût pensé sa cantate dramatique nouvellement composée en premier lieu pour « Pepperl », la jeune fille adolescente de Maria Anna, son accompagnement pour clavecin, plutôt qu'orchestral, limitait l'étendue vocale (couvrant seulement une douzième) et la modeste virtuosité suggère qu'elle était destinée à un amateur cultivé plutôt qu'à un professionnel.

Arianna a Naxos est rapidement devenue l'une des œuvres préférées de Haydn. Elle fut un succès à ses concerts à Londres en 1701, chantée, improbablement pour nous, par le castrat Gasparo Pacchierotti ; et quand Lord Nelson et sa suite visitèrent le palais Esterházy à Eisenstadt en 1800, la compagnie dut écouter une interprétation à l'intonation moins qu'immaculée par « Mylady Hammelton ». Haydn écrivit à son éditeur anglais John Bland qu'il désirait orchestrer la cantate mais il n'y est jamais parvenu.

Le mythe de la princesse crétoise Ariane abandonnée par Thésée sur l'île de Naxos a plu aux compositeurs, de Monteverdi à Richard Strauss. Dans certaines sources (et dans l'opéra de Strauss), Bacchus arrive juste à temps pour la sauver. Dans d'autres, elle meurt à moitié folle de chagrin ; et le texte anonyme mis en musique par Haydn implique une telle fin tragique. La cantate s'ouvre sur un lent récitatif songeur décrivant

le réveil voluptueux d'Ariane, l'aurore et son mélange de langueur et d'impatience pour le retour de Thésée. Dans une aria *largo* (« Dove sei, mio bel tesoro ? ») qui commence sur une phrase merveilleusement sensuelle rappelant le « Dove sono ? » de la Comtesse dans *Figaro*, elle prie les dieux de le lui ramener. Haydn suggère l'anxiété secrète d'Ariane dans une ligne vocale de plus en plus chancelante ponctuée de changements du mode majeur au mineur.

L'aria s'interrompt pour le second récitatif (« Ma, a chi parlo ? ») Ariane escalade la falaise, ce qui est dûment illustré par le piano ; puis engourdie après avoir compris son abandon (« Ei qui mi lascia »), elle est au point de s'effondrer dans un arioso poignant, chancelant (« Già più non reggo »). La fille de Minos retrouve rapidement sa dignité royale au début légèrement formel de l'aria finale (« Ah ! che morir vorrei »). Mais son angoisse et son indignation font irruption dans le *Presto* final en fa mineur, rempli de répétitions ardentes de la phrase clé « Chi tanto amai » citée par Haydn dans sa lettre à Frau von Genzinger.

© *Richard Wigmore 2021*

Carolyn Sampson a profité de succès mondiaux remarquables dans un répertoire passant du jeune baroque à nos jours. Elle s'est produite sur les scènes d'opéra de l'English National Opera, Opéra du festival de Glyndebourne, Scottish Opera, Opéra de Paris, Opéra de Lille, Opéra de Montpellier et Opéra national du Rhin. Elle chante régulièrement en concert aux Proms de la BBC et avec le Bach Collegium Japan, Concertgebouwkest, Orchestre baroque de Freiburg, Orchestra dell'Accademia nazionale di Santa Cecilia, Gewandhausorchester Leipzig, Orchestre symphonique de Vienne et de nombreuses formations aux États-Unis. Elle a travaillé sous la direction de Harry Bicket, Ivor Bolton, Riccardo Chailly, William Christie, Harry Christophers, Sir Mark Elder, Philippe Herreweghe, Andris Nelsons, Yannick Nézet-Séguin et Trevor Pinnock.

En tant que récitaliste, Carolyn Sampson se produit régulièrement au Wigmore Hall

de Londres, au Concertgebouw d'Amsterdam, au Carnegie Hall de New York ainsi qu'à San Francisco, Francfort, Berlin, Vienne, Barcelone et Fribourg. Elle a également effectué une tournée de récitals au Japon. Sa vaste discographie a été maintes fois primée, notamment d'un Diapason d'or et du titre d'enregistrement de l'année dans la catégorie récital aux *Gramophone Awards* 2015. De plus, Sampson était en nomination au titre d'artiste de l'année aux *Gramophone Awards* 2017. Sur étiquette BIS elle a enregistré une série de récitals acclamés avec le pianiste Joseph Middleton ainsi qu'un album représentant *Chants d'Auvergne* de Canteloube avec la Sinfonietta de Tapiola et Pascal Rophé.
www.carolynsampson.com

Kristian Bezuidenhout est l'un des artistes des plus éminents et excitants du jour sur les instruments à clavier, aussi à l'aise sur le piano-forte, le clavicorde et le piano moderne. Né en Afrique du Sud, il entreprit ses études en Australie, les compléta à l'Eastman School of Music et vit maintenant à Londres. Bezuidenhout est directeur artistique du Freiburger Barockorchester et principal directeur invité à l'English Concert. Il est régulièrement invité par de grands ensembles dont Les Arts Florissants, Orchestra of the Age of Enlightenment, Concertgebouwkest, Orchestre symphonique de Chicago et Gewandhausorchester Leipzig. Il a également été invité à diriger (de son instrument) l'Orchestra of the Eighteenth Century, Tafelmusik, Collegium Vocale, Juilliard 415, Kammerakademie Potsdam et Dunedin Consort (*Passion selon St-Matthieu*).

Il s'est produit avec des artistes célèbres dont Sir John Eliot Gardiner, Philippe Herreweghe, Frans Brüggen, Trevor Pinnock, Giovanni Antonini, Jean-Guihen Queyras, Isabelle Faust, Alina Ibragimova, Carolyn Sampson, Anne Sofie von Otter, Mark Padmore et Matthias Goerne. La riche discographie de Kristian Bezuidenhout sur Harmonia Mundi lui a mérité des prix et distinctions dont Diapason d'or de l'année, Preis der Deutschen Schallplattenkritik et Edison Award. Il fut mis en nomination comme Artist of the Year du Magazine *Gramophone* en 2013.

<http://kristianbezuidenhout.com>

August Bernhard Valentin Herbing

[1] Montan und Lalage

(Christian Fürchtegott Gellert)

Montan und Lalagen trieb Lieb
und Not aufs Meer.

Nie, nie liebte sich ein Paar so rein, so treu,
so sehr, als diese zärtlichen.
Sie schwuren oft, ihr Leben,
zum Zeichen ihrer Glut, mit Freuden hinzugeben.

Ich weiß nicht, hat die See den
Schwur mit angehört?
Genug! Es kommt ein Sturm, der ihre Ruhe stört.
Die Wellen fangen an, sich so erhöht zu türmen,
Als wollten sie die Welt, und nicht ein Schiff bestürmen.

Montan und Lalage, ganz aus sich selbst gesetzt,
Umfangen in der Angst, sich noch
zu guterletzt
Und wollen noch umarmt, bei ihrem jähen Sterben
Eins an des andern Brust, aus Zärtlichkeit verderben.

Du meines Glückes Rest, und auch sein Innbegriff!
So seufzt noch Lalage. Darauf zerreißt das Schiff.
Und mitten in dem Sturm, und mitten im Zerspalten,
Muss noch ein schmales Brett, dies arme Paar erhalten.

Der Seesturm lagert sich.
Sie schwimmen durch das Meer:
Doch, für ein kleines Boot war diese Last zu schwer.

O! schrie Montan bestürzt:
O! das Brett wird untersinken,
Und beide müssen wir, wenn eins nicht weicht, ertrinken,
Wir müssen beid' ertrinken, wenn eins nicht weicht,
O das Brett wird untersinken!
O, wir müssen beid' ertrinken.

Montan and Lalage

Montan and Lalage were swept away
by love and distress at sea.

Never before had a couple loved so purely, so truly
and so ardently as these two dears.
They had repeatedly sworn willingly
to give up their lives as proof of their burning love.

I do not know: did the sea somehow
hear these proclamations?
Enough! There comes a storm that disrupts their peace.
The waves begin to rise to mighty heights,
as if to besiege the entire world and not just the ship.

Montan and Lalage, beside themselves with fear,
held each other in an embrace: for in the case
of an untimely death,
at least they would meet their horrible fate in the
tenderness of each other's arms.

Oh, you the quintessence of my hope!
So lamented Lalage. Thereupon the ship was torn to pieces.
And amidst the storm, and the splintering,
only a narrow plank supports the loving couple.

The sea-storm slowly settles down,
they paddle through the ocean:
but, for a boat so small, this load was far too great.

'Oh!' shouted the dismayed Montan:
'Oh, the plank will sink
and, unless one of us gives way, both of us will drown.
We will both drown, unless one of us gives way.
Oh the plank will sink!
Oh both of us will surely drown.'

O! Probe voller Angst!
Wer? Wer? Wer soll nun in die See?
Das Leben liebt Montan, auch liebt es Lalage.
Noch ist für beide nicht die Rettung zu vermuten,
Wenn eines leben soll, muss eines in die Fluten.

Wer? Wer? Wer überwindet sich?
Montan gewiss. Doch nein.

Ich, ich, rief hier Lalage, ich will dein Eretter sein.
Doch, dass du ewig weißt,
Dass dich mein Tod erhalten,
So stoße mich ins Meer.

Montan, nicht zu erkalten, stösst auch das zärtlichste,
Das treuste Herz hinab.

Doch, doch, edle Lalage, zu edel für dies Grab!
Die See kennt deinen Wert,
Und lässt es dir gelingen,
Und weiß dich ohne Brett
Gesund ans Land zu bringen.

Hier, hier trifft nun Lalage den Freund erettet an.
Er fleht und bittet sie, er bittet sie.

O! spricht sie: Geh, Montan!
Ich habe dich geliebt,
dich durch das Meer geleitet,
das Leben dir geschenkt,
Du mir den Tod bereitet.
Verlasse mich nunmehr,
Weil mich ein Herz betrübt,
Das in der Ruhe zwar,
Doch in Gefahr nicht liebt.
Sei stets beglückt, Montan!
Dich werd ich niemals hassen!
Bestrafen will ich dich!

Drauf, drauf hat sie ihn verlassen.

Oh! Fearful trial!
Who? Who? Who shall be forced into the sea?
Montan was a lover of life, as was Lalage.
Still, no one could have predicted that both would be saved:
if one should live, the other must contend with the tide.

Who? Who? Who would surrender their life?
Certainly Montan. But no.

‘I, I,’ cried Lalage, ‘I will be your saviour.
That you forever remember
that my death has ensured your survival.
So, cast me into the sea.’

Montan, to escape death, pushed this most tender
and loyal of hearts off the plank!

But, noble Lalage, too noble for such a grave!
The sea knows your worth,
and will let you succeed,
and knows, without a plank,
to bring you safely back to shore.

Here, Lalage encounters her rescued lover.
He begs and pleads with her.

‘Oh!’ says she: ‘Away, Montan!
I did love you,
led you through the sea
and gave you the gift of life,
and you prepared death for me.
Now, take your leave,
for I am saddened by a heart
that loves when all is well,
but not in times of peril.
Fare thee well, Montan!
I cannot bring myself to hate you!
You must be made to pay!’

Whereupon, she left him.

Wolfgang Amadeus Mozart

[2] Das Lied der Trennung

(Klamer Eberhard Karl Schmidt)

Die Engel Gottes weinen,
Wo Liebende sich trennen!
Wie werd' ich leben können,
O Mädchen, ohne dich?
Ein Fremdling allen Freuden,
Leb' ich fortan dem Leiden!
Und du? Vielleicht auf ewig
Vergisst Luisa/sie mich!

Im Wachen und im Traume,
Werd' ich Luisa nennen;
Den Namen zu bekennen,
Sei Gottesdienst für mich;
Ihn nennen und ihn loben
Werd' ich vor Gott noch droben.
Und du? Vielleicht auf ewig
Vergisst Luisa/sie mich!

Ich kann sie nicht vergessen!
Der kleinste Blick der Sonne
Gemahnt an jene Wonne
Der schönsten Augen mich!
Aus jedem Sterne leuchtet
Ein Blick, der Liebe beichtet!
Und du? Vielleicht auf ewig
Vergisst Luisa/sie mich!

Vergessen raubt in Stunden,
Was Liebe jahrlang spendet.
Wie eine Hand sich wendet,
So wenden Herzen sich.
Wenn neue Huldigungen
Mein Bild bei ihr verdrängen,
O Gott! Vielleicht auf ewig
Vergisst Luisa mich!

Song of Parting

The angels of God weep
when lovers part!
How shall I be able to live,
O maid, without you?
A stranger to all joy,
I shall live, henceforth to suffer!
And you? Perhaps Luisa will
forget me for ever!

In waking and in dreaming
I will call Luisa's name!
Confessing that name
is my sacrament!
Before God above
I will still invoke and praise her!
And you? Perhaps Luisa will
forget me for ever!

I cannot forget her!
The merest sight of the sun
reminds me of the bliss
those fairest of eyes bestowed on me!
Every star gleams
With a look that speaks of love!
And you? Perhaps Luisa will
forget me for ever!

Forgetting steals away in hours
what love took years to give.
As easily as turning a hand
a heart may change.
If new wooers
have supplanted me,
O God! Perhaps Luisa will
forget me for ever!

Ach denk' an unser Scheiden!
Dies tränenlose Schweigen,
Dies Auf- und Niedersteigen
Des Herzens drücke dich
Wie schweres Geist-Erscheinen,
Wirst du wen anders meinen,
Wirst du mich einst vergessen,
Vergessen Gott und dich.

Ach denk' an unser Scheiden!
Dies Denkmal, unter Küssen
Auf meinen Mund gebissen,
Das richte mich und dich!
Dies Denkmal auf dem Munde,
Komm ich zur Geisterstunde,
Mich warnend anzuzeigen
Vergisst Luisa/sie mich.

Friedrich Gottlob Fleischer

③ An den Schlaf

(Johann Wilhelm Ludwig Gleim)

Auf der Doris Nachttisch gelegt

Falle doch auf Doris Augenlieder,
Holder Schlaf, leichtwallend sanft hernieder!
Drücke doch, du Geber süßer Ruh,
Nun das Paar der schönsten Augen zu!

Denn so lass der Schönen, auf mein Flehen,
Bald im Traum doch dessen Bildnis sehen,
Der nach ihr schon tausend Seufzer schickt,
Seit er sie spazierend jüngst erblickt.

Aber ach! sollt' es ihr nicht gefallen,
O so flieh', entflieh' mit schnellem Wallen,
Dass sie sich, wenn sie erwacht, erfreut,
Dass es nur ein Traum gewesen sei.

Ah, think of our parting!
Without a word, without a tear,
my spirits now high, now low,
may this oppress
and haunt you,
if you ever love another,
if you ever forget me,
may I forget God, and you.

Ah, think of our parting!
Let the kisses
imprinted on my mouth
be our memorial!
And let these kisses,
as I approach the ghostly hour,
be a warning and a reminder
that Luisa has forgotten me.

To Sleep

Placed on Doris's night table

Fair sleep, float down lightly and softly
Upon Doris's eyelids!
Bringer of sweet rest, close now
This loveliest pair of eyes!

Then, I entreat you, may the beautiful maiden
Soon see in her dream the image
Of one who has already sent her a thousand sighs
Since he recently caught sight of her taking a walk.

Yet alas! Should his image not please her,
Flee, float quickly away,
So that when she wakes, she rejoices
That it was only a dream.

Wolfgang Amadeus Mozart

4 An Chloe

(Johann Georg Jacobi)

Wenn die Lieb' aus deinen blauen,
Hellen, offenen Augen sieht,
Und vor Lust, hineinzuschauen,
Mir's im Herzen klopf't und glüht;
Und ich halte dich und küsse
Deine Rosenwangen warm,
Liebes Mädchen, und ich schließe
Zitternd dich in meinen Arm,

Mädchen, Mädchen, und ich drücke
Dich an meinen Busen fest,
Der im letzten Augenblicke
Sterbend nur dich von sich läßt;
Den berauschten Blick umschattet
Eine düst're Wolke mir;
Und ich sitze dann ermattet,
Aber selig neben dir.

5 Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte

(Gabriele von Baumberg)

Erzeugt von heißer Phantasie,
In einer schwärmerischen Stunde
Zur Welt gebracht! – geht zu Grunde!
Ihr Kinder der Melancholie!

Ihr danket Flammen euer Sein:
Ich geb' euch nun den Flammen wieder,
Und all die schwärmerischen Lieder;
Denn ach! er sang nicht mir allein.

To Chloe

When love looks out of your blue,
bright and open eyes,
and the joy of gazing into them
causes my heart to throb and glow,
And I hold you and kiss
your rosy cheeks warm,
sweet girl, and clasp
you trembling in my arms,

Sweet girl, sweet girl, and press
you firmly to my breast,
where until my dying moment
I shall hold you tight –
My ecstatic gaze is blurred
by a sombre cloud;
and I sit then exhausted,
but blissful, by your side.

When Louise burned the Letters of her Unfaithful Lover

Begotten by ardent fantasy,
born in an emotional moment!
Perish, ye children
of melancholy!

You owe your existence to flames,
to flames I now return you
and all those passionate songs;
for ah! he did not sing for me alone.

Ihr brennet nun, und bald, ihr Lieben,
Ist keine Spur von euch mehr hier:
Doch ach! der Mann, der euch geschrieben,
Brennt lange noch vielleicht in mir.

[6] Abendempfindung

(Joachim Heinrich Campe)

Abend ist's, die Sonne ist verschwunden,
Und der Mond strahlt Silberglanz;
So entflieh'n des Lebens schönste Stunden
Flieh'n vorüber wie im Tanz!

Bald entflieht des Lebens bunte Szene,
Und der Vorhang rollt herab.
Aus ist unser Spiel! Des Freundes Träne
Fließet schon auf unser Grab.

Bald vielleicht mir weht, wie Westwind leise,
Eine stille Ahnung zu –
Schließ' ich dieses Lebens Pilgerreise,
Fliege in das Land der Ruh'.

Werd't ihr dann an meinem Grabe weinen,
Trauernd meine Asche seh'n,
Dann, o Freunde, will ich euch erscheinen
Und will Himmel auf euch weh'n.

Schenk' auch du ein Tränchen mir und pflücke
Mir ein Veilchen auf mein Grab;
Und mit deinem seelenvollen Blicke
Sieh' dann sanft auf mich herab.

Weih' mir eine Träne und ach! schäme
Dich nur nicht, sie mir zu weih'n,
O sie wird in meinem Diademe
Dann die schönste Perle sein.

Now you are burning, and soon, my dears,
not a trace of you will remain:
but ah! the man who wrote you,
may smoulder long yet in my heart.

Evening Thoughts

It is evening, the sun has vanished,
and the moon sheds its silver light;
so life's sweetest hours speed by,
flit by as in a dance!

Soon life's bright pageant will be over,
and the curtain will fall.
Our play is ended! Tears wept by a friend
flow already on our grave.

Soon perhaps, like a gentle zephyr,
a silent presentiment will reach me,
and I shall end this earthly pilgrimage,
fly to the land of rest.

If you then weep by my grave
and gaze mourning on my ashes,
then, dear friends, I shall appear to you
bringing a breath of heaven.

May you too shed a tear for me
and pluck a violet for my grave;
and let your compassionate gaze
look tenderly down on me.

Consecrate a tear to me and ah!
Be not ashamed to do so;
In my diadem it shall become
the fairest pearl of all.

Christian Michael Wolff

7 An das Clavier

(Henriette Ernestine von Hagen)

Erleichtre meine Sorgen,
Sanfttröstendes Clavier!
Der Hoffnung lichter Morgen
Verhüllet sich vor mir.
Lass deine treuen Saiten
Mein Herz zur Ruhe leiten,
Dem ein geheimer Gram
Längst alle Ruh benahm.

In kummervollen Tagen,
Hast du mich oft erquickt.
Noch muss ich Fesseln tragen:
Noch bin ich unbeglückt.
Hilf mir mein Leid versüßen.
Die Welt soll es nicht wissen;
Dir klag' ich es, nur dir:
Du seufzest ja mit mir.

Auf weichgedämpften Chorden
Ertönet dein Gesang
Voll rührender Accorden,
Im holden Lautenklang.
Gib meine Trauerlieder
Den stillen Nächten wieder
Sing, bis Aurora scheint,
Und bis ich ausgeweint.

Ode to the Clavichord

Assuager of my cares,
softly consoling clavichord!
The bright morning of hope
veils itself before me.
Let your faithful strings
calm my heart,
which a secret sorrow
has for a long time deprived of all tranquillity.

In troubled days
you have often refreshed me.
Yet I must still endure my fetters;
I have not yet been made happy.
Help me sweeten my suffering.
The world shall not know it;
I lament it to you, only you:
indeed, you sigh with me.

On softly muted strings
your song resounds
full of touching chords,
in lovely lute-like sounds.
Return my laments
to the silent nights;
sing, until dawn appears
and until I can cry no more.

Friedrich Gottlob Fleischer

8 Das Clavier

(Justus Friedrich Wilhelm Zachariae)

Du Echo meiner Klagen,
Mein treues Saitenspiel,
Nun kömmt nach trüben Tagen
Die Nacht, der Sorgen Ziel.
Gehorcht mir, sanfte Saiten,
Und helft mein Leid bestreiten –
Doch nein, lass mir mein Leid
Und meine Zärtlichkeit.

Wenn ich untröstbar scheine,
Lieb ich doch meinen Schmerz;
Und wenn ich einsam weine,
Weint doch ein liebend' Herz.
Die Zeit nur ist verloren,
Die ich mit goldnen Toren
Bei Spiel und Wein und Pracht
So fühllos durchgelacht.

Ihr holden Saiten, klinget
In sanfter Harmonie!
Fliehet, was die Oper singet,
Und folgt der Phantasie.
Seid sanft, wie meine Liebe,
Besinget ihre Triebe
Und zeigt durch eure Macht,
Dass sie euch siegeln macht.

The Clavichord

O echo of my laments,
my faithful stringed instrument,
now after dismal days comes
the night, the goal of sorrows.
Obey me, gentle strings,
and help combat my suffering;
but no, leave me my pain,
and my tenderness.

If I appear to be inconsolable,
nonetheless I love my pain;
and if I cry alone,
nonetheless it is a loving heart that cries.
Only that time is lost
that I wasted unfeelingly
with idle fools
in games, wine and glamour.

Sound, you fair strings,
in gentle harmony!
Flee, from what is sung at the opera,
but instead pursue fantasy.
Be gentle, like my love,
sing about its desires
and show through your powers
that love makes you victorious.

Joseph Haydn

[9] Die Verlassene

(Lorenz Leopold Haschka)

Hör auf, mein armes Herz, so bang zu schlagen!
Er spottet deiner Leiden, deiner Klagen!
Er schloss durch Leichtsinn sich das Tor der Reue,
Der Ungetreue!

Weil ich, o Falscher, dich so sehr geliebet,
Hast du dies Bubenstück an mir verübet.
Und doch kann ich, obsonen er mich verlassen,
Nicht ganz ihn hassen.

Weh mir! O schonet ihn, ihr Rächerinnen!
Kehrt wider mich eu'r grimmiges Beginnen!
Dies Herz, das noch den Frevler kann vertreten,
Müsst ihr erst töten!

[10] Antwort auf die Frage eines Mädchens

(Anonymous)

Denkst du auch so innig meiner,
Wie ich liebend denke deiner?
Wohl, trautes Mädchen, denk ich dein,
Wohl, jener süßen Wonnestunden,
Die, ach! zu schnell mir hingeschwunden,
Wenn heiß dein Herz an meinem schlug.
Vergessen sollt ich deine Liebe,
Vernichten die so schönen Triebe,
Die ich für dich, die ich für dich im Herzen trug?
Nein, nein! Ewig, ewig denk ich dein!
Ich denke dein im Todesschlummer,
Wenn tot dies Herz von stillem Kummer,
Verloschen dieser Augen Licht.

The Forsaken Maid

Cease, my heart, your fearful beating!
He laughs at your sorrow, your lamenting!
He thoughtlessly closed the door of remorse,
the faithless one!

It is because I, O false one, loved you so much,
that you played on me this knavish trick.
And yet I cannot, though he has left me,
hate him with all my heart.

Alas! O spare him, you avenging spirits!
Turn on me your fierce deeds!
You must first kill this heart
that can still plead for the offender!

Answer to a Maiden's Question

Do you think of me as tenderly
as I lovingly think of you?
Indeed, dear maiden, I think of you,
of those sweet hours of bliss
that, alas, have vanished so swiftly from me,
when your heart beat ardently against mine.
Should I forget your love
and banish those beautiful desires
that I bore for you in my heart?
No, no! I shall think of you forever!
I shall think of you in the sleep of death,
when my heart has died from silent sorrow
and the light of my eyes has gone out.

Dann sprießt aus meines Herzens Mitte
Ein Blümchen noch in voller Blüte;
Dies Blümchen heißt,
dies Blümchen heißt: Vergessmeinnicht.

[11] Das Leben ist ein Traum

(Johann Wilhelm Ludwig Gleim)

Das Leben ist ein Traum!
Wir schlüpfen in die Welt und schweben
Mit jungem Zahn
Und frischem Gaum
Auf ihrem Wahn
Und ihrem Schaum,
Bis wir nicht mehr an Erde kleben:
Und dann, was ist's, was ist das Leben?
Das Leben ist ein Traum!

Das Leben ist ein Traum:
Wir lieben, uns're Herzen schlagen,
Und Herz an Herz
Gefüget kaum,
Ist Lieb' und Scherz
Ein leerer Schaum,
Ist hingeschwunden, weggetragen!
Was ist das Leben? hör ich fragen:
Das Leben ist ein Traum!

Then from the centre of my heart
a little flower will shoot, still in full bloom;
this flower is called,
this flower is called forget-me-not.

Life is a Dream

Life is a dream!
We slip into the world and float
with young teeth
and fresh palate
on its illusions
and froth,
till we can cling to earth no more:
and then – what is this life?
Life is a dream!

Life is a dream:
we love, our hearts throb,
and hardly has heart
joined heart,
when love and jest,
turn to empty bubbles,
vanish and are borne away!
What, I hear you ask, is life?
Life is a dream!

Arianna a Naxos

(Anonymous)

[12] 1. Teseo mio ben

Teseo mio ben, dove sei tu?

Vicino d'averti mi pareo

ma un lusinghiero sogno fallace m'ingannò.

Già sorge in ciel la rosea Aurora

e l'erbe e i fior colora Febo

uscendo dal mar col crine aurato.

Sposo adorato, dove guidasti il piè?

Forse le fere ad inseguir

ti chiama il tuo nobile ardor.

Ah vieni, O caro ed offrirò

più grata preda a tuoi lacci.

Il cor d'Arianna amante, che t'adora costante,

stringi con nodo più tenace

e più bella la face splenda del nostro amor.

Soffrir non posso d'esser

da te diviso un sol momento.

Ah di vederti, O caro, già mi stringe il desio.

Ti sospira il mio cor. Vieni, idol mio.

[13] 2. Dove sei, mio bel tesoro?

Dove sei, mio bel tesoro?

Chi t'invola a questo cor?

Se non vieni, io già mi moro,

Né resisto al mio dolor.

Se pietade avete, O Dei,

Secondate i voti miei;

A me torni il caro ben.

Dove sei? Teseo!

[14] 3. Ma, a chi parlo?

Ma, a chi parlo? Gli accenti eco ripete sol.

Teseo non m'ode, Teseo non mi risponde,

e portano le voci e l'aure e l'onde.

Poco da me lontano esser egli dovria.

Ariadne on Naxos

1. Theseus my beloved

Theseus my beloved, where are you?

I thought you were close by,

but a sweet, false dream deceived me.

Already a rosy dawn is rising in the sky

and grass and flowers are coloured by Phoebus

emerging golden-haired from the sea.

Adored husband, where have your steps taken you?

Perhaps your noble ardour

calls you to hunt wild beasts.

Ah come, my dearest, and I shall offer

a more welcome prey to your snares.

Bind the loving heart of Ariadne, which adores you faithfully,

with a firmer bond, and the fairer

burns the splendid torch of our love.

I cannot bear to be parted

from you for a single moment.

Ah, beloved, I am consumed with longing to see you.

For you my heart sighs. Come, my idol.

2. Where are you, my fair treasure?

Where are you, my fair treasure?

Who is stealing you from my heart?

If you do not come, I will surely die,

unable to resist my grief.

If you have pity, O gods,

hear my prayers;

return my beloved to me.

Where are you? Theseus!

3. But to whom do I speak?

But to whom do I speak? Echo alone repeats my words.

Theseus hears me not, nor answers,

and carrying off my voice is wind and the waves.

He cannot be far from me.

Salgasi quello che più d'ogni altro s'alza
alpestro scoglio: ivi lo scoprirò.

Che miro? O stelle! Misera me!
Quest'è l'argivo legno, Greci son quelli.
Teseo! Ei sulla prora!

Ah, m'inganassi almen... No no, non m'inganno.

Ei fugge, ei qui mi lascia in abbandono.

Più speranza non v'è, tradita io sono.

Teseo, Teseo, m'ascolta Teseo! Ma oimè! Vaneggio.

I flutti e il vento lo involano per sempre agli occhi miei.

Ah, siete ingiusti, O Dei se l'empio non punite!

Ingrato!

Perchè ti trassi dalla morte? Dunque tu dovevi tradirmi?

E le promesse, e i giuramenti tuoi?

Spergiuro! Infido! Hai cor di lasciarmi!

A chi mi volgo? Da chi pietà sperar?

Già più non reggo: il piè vacilla,

e in così amaro istante sento mancarmi
in sen l'alma tremante.

15 4. Ah! che morir vorrei

Ah! che morir vorrei

In sì fatal momento,

Ma al mio crudel tormento

Mi serba ingiusto il ciel.

Misera abbandonata

Non ho chi mi consola.

Chi tanto amai s'involò,

Barbaro ed infidel.

Song translations:

Herbing: *Montan und Lalage* by Christel Thielmann, Kristian Bezuidenhout and Paul O'Dette

Mozart: *Das Leben ist ein Traum* and *Die Verlassene* by Richard Stokes

Fleischer: *An den Schlaf*; Haydn: *Antwort auf die Frage eines Mädchens* by Richard Wigmore

Wolff: *An das Clavier* by Annette Richards

Fleischer: *Das Clavier* by Annette Richards and Reinhild Steingröver

Haydn: *Arianna a Naxos* by BIS

If I climb this cliff, higher and steeper than
the others, then I will spot him.

What do I see? Oh heavens! Wretched me!

That is the Argive ship, and those are the Greeks.

Theseus! He is at the prow!

Ah, perhaps I am mistaken... no, I am not wrong.

He is fleeing, he leaves me, abandoned.

All hope is gone, I am betrayed.

Theseus! Hear me, Theseus! But alas, I am raving.

The waves and the wind carry him away from me forever.

Ah, you are unjust, O gods, if you do not punish him!

Ingrate!

Why did I save you from death? For you to betray me?

And your promises and vows?

Liar! Traitor! Have you the heart to leave me?

To whom may I turn? From whom seek compassion?

I can no longer stand: my feet give way,

and at this bitter moment, I feel my trembling soul
grog faint in my breast.

4. Ah, how I long to die

Ah, how I long to die

at this fatal moment,

But in this cruel agony

I am kept by unjust heaven.

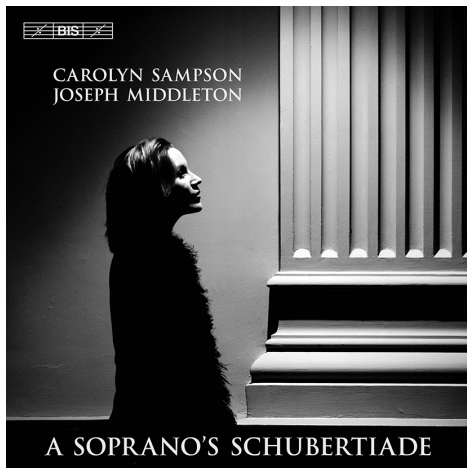
Miserable and abandoned,

There is no one to console me.

The one I loved so much has fled,

Cruel and faithless.

A Soprano's Schubertiade



Franz Schubert:

Suleika I & II

Four Songs from
'Wilhelm Meisters Lehrjahre'

Three Songs from 'Faust'

Ellens Gesänge I–III

Romanze (Der Vollmond strahlt)

Blondel zu Marien

Viola

with Joseph Middleton piano

BIS-2343

Recording of the Month – 'A wonderful recording, demonstrating from both performers their customary probing intelligence and sensitive insight.' *MusicWeb-International*

'This really is an outstanding disc; a recital to take at a gulp and then revisit at leisure.' *Limelight Magazine*

5 stars – 'What compels attention from beginning to end here is the depth to which Sampson inhabits the various characters... A major achievement.' *Allmusic.com*

„Carolyn Sampson präsentiert ein optimal zusammengestelltes Schubertprogramm und erweist sich dabei als Meisterin des deutschsprachigen Kunstliedes.“ *Rondo*

CD-Tipp – „Schubert entschlackt, von Carolyn Sampson aus einer Bach'schen Intensität heraus gestaltet, von Joseph Middleton im besten Team-Sinne begleitet: lebendig, klug, kein bisschen wuchtig.“ *BR Klassik*

This and other recordings from BIS are also available as high-quality downloads from eClassical.com

With grateful thanks to The Stradivari Trust for supporting this recording



The Stradivari Trust

The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 4.0 Surround sound (SACD).

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

Recording Data

Recording:	22nd–24th April 2021 at St Silas Church, Kentish Town, London, England Producer and sound engineer: Andrew Mellor Instrument technician: Simon Neal
Equipment:	DPA and Neumann microphones (KM84i / U67); DirectOut microphone pre-amplifier and high resolution A/D converter; Pyramix digital audio workstation; Dynaudio loudspeakers Original format: 24-bit / 192 kHz
Post-production:	Editing: Andrew Mellor
Executive producer:	Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Richard Wigmore 2021
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Cover photography: © Marco Borggreve
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

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

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2623 © & © 2022, BIS Records AB, Sweden.



We care

The cardboard sleeve used for this disc is made of FSC/PEFC-certified material with soy ink, eco-friendly glue and water-based varnish. It is easy to recycle, and no plastic is used.