



CD-1089 DIGITAL

Auf dem Wasser zu singen

Water in songs by Franz Schubert

Peter Kooij
baritone

Leo van Doeselaar
piano

SCHUBERT, Franz (1797-1828)

- | | | |
|------------|--|--------------|
| [1] | Meeres Stille , Op. 3 No. 2 <i>(Peters)</i>
(Text: Johann Wolfgang von Goethe) | 2'18 |
| [2] | Der Taucher , Nachlass, Lfg. 12 <i>(Peters)</i>
(Text: Friedrich Schiller) | 24'10 |
| [3] | Auf dem Wasser zu singen , Op. 72 <i>(Peters)</i>
(Text: Friedrich Leopold, Graf zu Stolberg-Stolberg) | 3'21 |
| [4] | Am Meer <i>(Peters)</i>
(Text: Heinrich Heine) | 4'10 |
| [5] | Der Schiffer , Op. 21 No. 2 <i>(Peters)</i>
(Text: Johann Mayrhofer) | 2'05 |
| [6] | Auf der Donau , Op. 21 No. 1 <i>(Peters)</i>
(Text: Johann Mayrhofer) | 2'45 |
| [7] | Auf dem See, Op. 92 No. 2 <i>(Peters)</i>
(Text: Johann Wolfgang von Goethe) | 3'13 |
| [8] | Die Bürgschaft , Nachlass, Lfg. 8 <i>(Peters)</i>
(Text: Friedrich Schiller) | 18'54 |

Peter Kooij, baritone**Leo van Doeselaar**, fortepiano/Hammerflügel

The extent to which the specific language of the poetry does or does not complement that of the music during the composition of a song undergoes radical change in Schubert's case round about 1815. In the same year Goethe wrote to the Berlin-born composer Zelter, who had been of great help to him in this respect, about the perfect integration of both elements: 'eine tüchtige Jacke (die Musik) auf den Leib (das Gedicht) passen', 'fitting a decent coat (the music) on the body (the poem)'. The fact that at about the same time the coat had already become too small for Schubert can be explained by both the explosive expansion of his musical and literary genius and by the great emotional amplitude in the 'Sturm und Drang' poems of the self-same Goethe and his Weimar companion Schiller. It is in this context that the choice of 'water songs' for this CD becomes so interesting.

Schubert's choice of the great ballads of Schiller and Goethe makes clear his intention that Goethe's preferred musical form of the folk-song should come apart at the seams. In *Gretchen am Spinnrade* (*Gretchen at the spinning-wheel*, 1814) the spinning-wheel figure in the accompaniment, which falters only once, could still have been devised in the context of the old tradition of harmonic underpinning; but the musical form can only be described as revolutionary: the strophic model is abandoned, and the song is through-composed. Goethe's reaction is disapproving: 'He is creating new songs from my songs'. In *Meeres Stille* (*Calm Sea*) Schubert appears to be adhering to Goethe's principle: sparse arpeggio chords underline the restrained atmosphere of the text: 'The dreadful silence of death!' The most delicate harmonic shifts become more and more oppressive, and only the modulation into D major at 'in the vast breadth' provides any relief from this mood. Schubert identifies himself totally with the motionless: in one page of 32 bars he unfolds a peculiarly terrifying image of nature. In the companion poem *Glückliche Fahrt* (*Prosperous Voyage*) Goethe releases us from this oppressiveness by having 'Aeolus loose the fearful bond'. Schubert did not set this to music, despite Goethe's express wish that the connection between the two poems should be maintained. Ludwig van Beethoven did fulfil Goethe's wish with his choral work *Meeresstille und glückliche Fahrt*.

The fact that at the same time Schubert takes on the challenge of setting to music the gigantic (certainly compared with *Meeres Stille*) Schiller ballads *Der Taucher* (*The Diver*) and *Die Bürgschaft* (*The Surety*) is simply amazing. Both were written in the 'ballad year' 1797, when Goethe and Schiller put an end to the animosity between them by challenging one another to a ballad competition. The 17-year-old Schubert tackled *Der Taucher* in 1814. With unimaginable consistency he created an almost literal sound-painting of the poem. Its 27 verses form a veritably encyclopædic summary of vivid effects, unprecedented in their diversity and original-

ity. This enormous quantity, however, is never at the expense of the quality: Schubert does not indulge in clichéd decoration. That year he wrote no solo piano works, but in particular the piano part of *Der Taucher* is programmatically no simple task. Curious in this context, for instance, is the marking *bedauernd* (pityingly), which appears above the descending ‘sighing’ pattern in the piano interlude, which is otherwise almost symphonic in character. By means of very precise directions for tempo changes and transitions between recitative and *arioso* sections Schubert attempts to divide this colossal work into segments, and thereby lend it structure. Whether or not one feels he succeeds in this, one has to conclude that he has – with boundless courage and unbridled imagination – given this poem musical stature.

In his setting of 20 verses from *Die Bürgschaft* Schubert also makes use of stylistic devices borrowed from the cantata, such as recitative (declamation) and *arioso* (lyrical, melodious.) The thirty or so markings are designed to strengthen the epic span of the story. Friendship, loyalty and death emerge as its great themes, which must have attracted Schubert to this poem. The eruption of creative drive evident in Schubert in the years 1814-1815 gave rise to a new genre of song-writing: the German Lied as successor to the simple strophic song.

As an intimate friend of Mayrhofer (having shared a house with him for five years) Schubert was well acquainted with his sombre, secretive nature. As a classicist he was generally respected, and in his poems he often reveals a melancholy hankering after the classical. The impossible contradiction between his life as a free-thinking, democratic poet and that as state auditor and censor ultimately led to his tragic end by suicide (at the second attempt.)

Against this background the poem *Auf der Donau* (*On the Danube*) – at first sight a fairly ordinary ‘memento mori’ – acquires a dimension beyond the theme of transience. In setting it Schubert seems to be taking very much to heart the poet E.T.A. Hoffmann’s exhortation to song composers to examine the emotions and affects of a poem through a magnifying glass, and thus create a ‘blown-up’ vocal image. By means of a musical language of incredibly rich detail, by personal additions, drama-enhancing repetitions and a whole range of doom-laden motifs Schubert gives the poem an apocalyptic dimension. Mayrhofer indeed stated that he often came to understand his own poems better through Schubert’s interpretation and setting of them.

That the song *Der Schiffer* was written by Schubert in the same year (1817), after *Auf der Donau*, is scarcely imaginable. The high seas of life hold no terror for the seafarers Schubert and Mayrhofer. The semiquaver figure shows them shaking off the wetness and misery, and tackling life with reckless (over)confidence.

Schubert must have known in 1817 why Goethe had been sailing on the Züricher See in

1775: the poet Friedrich Leopold Count of Stolberg had accompanied him. Goethe had fallen rather too much under the spell of Berlin society diva Lili Schöнемann, and the Switzerland trip was meant to get him away from her. In the first verse the carefree barcarolle wafts over the lake, until Goethe resolutely banishes his dream: 'Away with you, dream, golden as you are'. The 6/8 rhythm is promptly exchanged for 2/4, and thus Schubert brings Goethe firmly back to earth. And with the repetition of the last verse he seems to want to keep the poet alert to the danger...

It was the self-same Stolberg who produced the somewhat puzzling poem for *Auf dem Wasser zu singen* (*To be sung on the water*; 1823). Schubert's selection of both the musical material and the form into which it is moulded – and with the lesser poems he seems in this respect even more committed than usual – results in one of his greatest works of genius. The rippling motif in the piano, the shifts in colour from major to minor, the choice of the original key of A flat (cf. the impromptu in the same key) all result in an absolute lyrical high point in all of song-writing.

In this programme every song has its specific water-in-motion motif. In the opening bars of *Am Meer* (*By the Sea*; 1828) by Heine, Schubert manages to capture perfectly the sound of the surf. He converts the poet's effective use of language into finely etched melodic lines, and uses recitatives to lend emphasis to moments of drama. Heine's latent irony seems not to figure in the composition, unless it is to be found in the anachronistic ornament on the word 'Tränen' ('tears').

After Schubert's death his heirs published his hitherto unpublished songs with texts by Rellstab and Heine under the title *Schwanengesang* (*Swan Song*). These fourteen songs, including *Am Meer*, are not connected with one another at all, and cannot be described as a cycle.

© Lodewijk Meeuwse 2000

Peter Kooij started his musical career at the age of six as a choir boy, singing many solo soprano parts. He started his musical studies, however, as a violin student. This was followed by singing tuition from Max van Egmond at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam, which led to the award of the diploma for solo performance. He has been active as a soloist all over the world, in prestigious venues such as the Concertgebouw in Amsterdam, Musikverein in Vienna, Carnegie Hall in New York, Royal Albert Hall in London, Teatro Colón in Buenos Aires and the Berlin Philharmonie, where he performed with famous conductors including Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Frans Brüggen, Gustav Leonhardt, René Jacobs, Sigiswald Kuijken, Roger Norrington and Iván Fischer.

Peter Kooij's wide repertoire contains all kinds of music, from Schütz to Weill. He is a regular participant in BIS's complete Bach cantata, passion, and mass recording series with the Bach Collegium Japan under the direction of Masaaki Suzuki. He is the artistic director of the 'Ensemble Vocal Europeen', and is professor of singing at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam and the Tokyo University of Fine Arts and Music. He has been invited to give masterclasses in Germany, France, Portugal, Spain, Belgium, Finland and Japan.

Leo van Doeselaar studied the organ with Albert de Klerk and piano with Jan Wijn at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam. After obtaining his solo degrees, he was awarded the Prix d'excellence in organ in 1979. In 1980 he was awarded the Toonkunst-Jubileum Prize, and in 1981 he won the 'Zilveren Vriendenkrans' of the Amsterdam Concertgebouw. Having completed his conservatory training, he specialized in the organ repertoire of the Baroque; he also studied French organ repertoire in Paris under André Isoir and took fortepiano lessons with Malcolm Bilson and Jos van Immerseel.

Leo van Doeselaar appears frequently in concert throughout Europe and the United States; he has also appeared as a soloist and teacher at numerous important Early Music festivals. He has performed as a soloist with various orchestras and conductors including Ernest Bour, Riccardo Chailly, Jean Fournet and David Zinman. He has appeared as a continuo player with many baroque ensembles including those led by Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Sigiswald Kuijken, Gustav Leonhardt and Andrew Parrott. He is also a dedicated chamber music performer and partners Wyneke Jordans in a widely acclaimed duo-piano team, using both historical and modern instruments.

In 1993, on the occasion of the dedication of the restored Concertgebouw organ, Leo van Doeselaar was the soloist with the Royal Concertgebouw Orchestra and Riccardo Chailly. In 1995 he was appointed as professor of organ at the Hochschule der Künste in Berlin. In addition he is organist of the Van Hagerbeer organ (1643) of the Leiden Pieterskerk.

De mate waarin de klanktaal van de poëzie en de klanktaal van de muziek bij het componeren van een lied al of niet samengaan, ondergaat bij Schubert rond 1815 radicale verandering. In dat jaar schrijft Goethe aan de hem in dit opzicht zeer gediensgiste Berlijnse componist Zelter over de volmaakte integratie van beide fenomenen: „eine tüchtige Jacke (die Musik) auf den Leib (das Gedicht) passen“. Dat die jas juist in die tijd bij Schubert al te krap geworden was, kan worden verklaard uit de explosieve ontplooiing van het muzikale literair genie Schubert en de grote emotionele amplitude in de *Sturm und Drang*-gedichten van diezelfde Goethe en zijn Weimar kompaan Schiller. In samenhang hiermee is de keuze van de „Waterliederen“ voor deze cd belangwekkend te noemen.

Met de keuze van Schubert voor de grote ballades van Schiller en Goethe wordt duidelijk, dat de door Goethe gewenste muzikale volksliedvorm wel uit zijn voegen moest barsten. Bij *Gretchen am Spinnrade* (1814) zou de slechts een enkele keer stokkende spinnenwielbegeleidingsfiguur nog vanuit de traditionele oude harmonische ondersteuning gedacht kunnen zijn; maar de muzikale vorm is ronduit revolutionair te noemen: de strofische indeling wordt losgelaten en het lied wordt doorgecomponeed. Goethe reageert afkeurend: „Er macht neue Lieder aus meine Lieder.“ Bij *Meeres Stille* lijkt Schubert zich nog aan het Goethe-concept te houden: spaarzame arpeggio-akkoorden onderstrepen de ingehouden sfeer in de tekst: „Todesstille fürchterlich!“. Uiterst delicate harmonische verschuivingen worden steeds beklemmender en alleen de ontwikkeling naar D-dur bij „in der ungeheuern Weite“ zou op enige relativering kunnen duiden. Schubert identificeert zich volledig met het bewegingsloze, op één bladzijde met 32 maten ontvouwt zich een zeldzaam huiveringwekkend natuurbild. Als bevrijding uit deze beklemming laat Goethe in het als tegenhanger bedoelde gedicht *Glückliche Fahrt* „Äolus das ängstliche Band lösen“. Schubert heeft dit niet gecomponeerd, ondanks Goethes uitdrukkelijke wens de samenhang van beide gedichten te bewaren. Beethoven voldeed met zijn koorwerk *Meeresstille und glückliche Fahrt* wel aan Goethes wens.

Dat Schubert in dezelfde tijd de uitdaging aangaat om de (zeker vergeleken met *Meeres Stille*) gigantische Schiller ballades *Der Taucher* en *Die Bürgschaft* te componeren is ronduit verbijsterend. Beide ballades werden in het balladenjaar 1797 geschreven, toen aan de animositeit tussen Goethe en Schiller een eind kwam, door elkaar tot een ballade-wedstrijd uit te dagen. De 17-jarige Schubert waagt zich in 1814 aan *Der Taucher*. Met onvoorstelbare consequentie vult Schubert bijna woordelijk het gedicht al klankschilderend in. Aan het eind van de 27 strofen kunnen we dan ook spreken van een encyclopedisch overzicht van klankbeeldende middelen, onthoord in hun diversiteit en originaliteit. De enorme kwantiteit gaat echter nooit ten koste

van de kwaliteit; Schubert verliest zich nooit in clichématig decoreren. Hij schreef in dat jaar geen solo-pianowerken, maar met name de pianopartij in *Der Taucher* is vooral in programma-tisch opzicht geen eenvoudige opgave. Zo is de aanwijzing „bedauernd“ bij de dalende Seufzer-figuren in het verder qua karakter bijna symfonische tussenspel curieus te noemen. Met zeer precieze aanwijzingen voor tempo-overgangen en recitatief- arioso overgangen probeert Schubert de kolossale vorm in zijn geledingen te structureren. De mate waarin hij hierin meer of minder geslaagd is, zal ook gemeten moeten worden aan de hand van de vaststelling, dat Schubert met telmoelzoe moed en ongebreidelde fantasie het gedicht muzikaal gestalte geeft.

Ook bij het componeren van 20 strofen van *Die Bürgschaft* bedient Schubert zich van de aan de cantate ontleende stijlmiddeleu als recitatief (= declamatie) en arioso (lyrisch, zangerig). Een dertigtal aanwijzingen moeten de epische boog in het verhaal versterken. Vriendschap, trouw en dood zijn de grote thema's in het verloop, die Schubert tot dit gedicht aangetrokken moeten hebben. De eruptieve scheppingsdrift, die zich bij Schubert in de jaren 1814-1815 manifesteert, leidt tot het ontstaan van een nieuw genre in de liedkunst: het Duitse lied als vervolg op het eenvoudige strofenlied.

Als intieme vriend van Mayrhofer (ze woonden 5 jaar in hetzelfde huis) was Schubert vertrouwd met zijn sombere, gesloten natuur. Als classicus was hij algemeen gerespecteerd en in zijn gedichten toont hij vaak een melancholische hang naar het klassieke. De onmogelijke tegenstrijdigheid tussen zijn leven als vrij, democratisch dichter en dat van staatsrevisor, sensor, leidde uiteindelijk tot zijn tragisch einde bij zijn tweede zelfmoordpoging.

Tegen deze achtergrond krijgt het gedicht *Auf der Donau* (op het eerste gezicht een niet ongewoon „Memento Mori“) een lading die meer behelst dan de vergankelijkheid. Bij de verklanking ervan lijkt Schubert de aansporing van de dichter E.T.A. Hoffmann, dat liedcomponisten de emoties, de affecten van een gedicht onder een brandglas moeten bekijken en zo moeten „uitcomponeren“, zich zeer ter harte te nemen. Met ongelooflijk rijk gedetailleerde muziektaal, persoonlijke toevoegingen, dramatiekversterkende herhalingen en een scala aan ondergangsmotieven geeft Schubert een apocalyptische dimensie aan het gedicht. Mayrhofer zei dan ook dat hij, aan de hand van Schuberts vertoningen, interpretaties, zijn eigen gedichten vaak beter begreep.

Dat het lied *Der Schiffer* in hetzelfde jaar 1817 door Schubert geschreven werd, is na *Auf der Donau* nauwelijks voor te stellen. Geen zee gaat de schippers Schubert en Mayrhofer in het leven te hoog. Alle te natte ellende wordt in de zestiendenbeweging afgeschud en met drieste (over)moed gaat ze het leven te lijf.

Schubert moet in 1817 geweten hebben waarom Goethe in 1775 op de Züricher See voer: de dichter Friedrich Leopold Graf zu Stolberg vergezelde hem. Goethe was te zeer in de ban geraakt van de Berlijnse society diva Lili Schönemann, en wilde met deze Zwitserland trip afstand nemen.

In de eerste strofe wiegt de barcarole onbekommerd over het meer, tot Goethe zijn droom resoluut uitbant: „Weg du Traum, so gold du bist“. De 6/8 beweging wordt prompt verruild voor een 2/4 en zo zet Schubert de dromer Goethe weer met beide benen op de grond. En door de herhaling van de laatste strofe lijkt hij de dichter bij de les te willen houden.

Dezelfde Stolberg leverde het hier en daar raadselachtige gedicht voor *Auf dem Wasser zu singen* (1823). Schubert weet echter ook in dit geval de tekortkomingen van het gedicht ruimschoots te compenseren. De keuzes, die Schubert voor het muzikale materiaal en de vormgeving daarvan maakt, leiden tot een van zijn meest geniale scheppingen. Het kabbelmotief in de piano, de majeur-mineur kleurschakeringen, de keuze van de originele toonsoort As (vergeleijk de impromptu in dezelfde toonsoort), resulteert in een absoluut lyrisch hoogtepunt in de gehele liedkunst.

In dit programma heeft ieder lied zijn specifieke waterbewegingsmotief. In *Am Meer* (1828) van Heine weet Schubert in de openingsmaten trefzeker het geruis van de branding te laten klinken. Het effectieve taalgebruik van de dichter zet Schubert in uitgeëtste melodische lijnen om, en dramatische accenten worden in recitatieven bekrachtigd. De latente ironie van Heine lijkt niet meegecomponeed, of het zou in de archaïserende versiering van het woord „Tränen“ moeten zijn.

Na Schuberts dood hebben zijn erfgenamen zijn nog onuitgegeven liederen op tekst van Rellstab en Heine onder de titel *Schwanengesang* uitgegeven. Van enige samenhang of cyclus kan bij deze veertien liederen, waaronder *Am Meer*, geen sprake zijn.

© Lodewijk Meeuwsen 2000

Peter Kooij begon op zesjarige leeftijd met zingen in het koor van zijn vader en als jongens-sopraan maakte hij reeds vele radio- TV- en plaatopnamen. Na zijn viool- en zangstudie aan het Utrechts Conservatorium behaalde hij het solo-diploma zang aan het Sweelinck-Conservatorium te Amsterdam, waar hij bij Max van Egmond studeerde. Zijn concertreizen voerden hem naar de belangrijkste muziekcentra in de hele wereld zoals: Concertgebouw Amsterdam, Musikverein Wien, Carnegie Hall New York, Royal Albert Hall London, Teatro Colón Buenos Aires, Berliner en Kölner Philharmonie, Palais Garnier Parijs, Suntory en Casals Hall Tokyo, waar hij o.a.

onder leiding van Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Frans Brüggen, Gustav Leonhardt, René Jacobs, Sigiswald Kuijken, Roger Norrington en Iván Fischer zong.

Door BIS werd hij uitgenodigd alle cantates, passionen en verdere belangrijke vocale werken van J.S. Bach op te nemen met het Bach Collegium Japan o.l.v. Masaaki Suzuki. Naast zijn concertpraktijk is Peter Kooij artistiek adviseur van het „Ensemble Vocal Europeen“ en is docent aan het Sweelinck Conservatorium in Amsterdam en de Tokyo University of Fine Arts and Music. Verder wordt hij regelmatig uitgenodigd voor het geven van masterclasses, o.a. in Duitsland, Japan, Finland, Frankrijk, België en Spanje.

Leo van Doeselaar is een veelzijdig musicus, die als organist, pianist en fortepianist een enkele eeuwen omvattend repertoire bestrijkt. Naast zijn „Professur“ aan de Hochschule der Kuenste in Berlijn heeft hij als organist een grote concertpraktijk opgebouwd in binnen- en buitenland. Ook is Leo van Doeselaar een veelgevraagd pianist. Al meer dan twintig jaar vormt hij een pianoduo met Wyneke Jordans, speelt veel kamermuziek en treedt op als liedbegeleider.

Leo van Doeselaar begon zijn orgel- en pianostudie bij Gerard Akkerhuis in Den Haag en studeerde vervolgens aan het Amsterdamse Sweelinck Conservatorium orgel bij Albert de Klerk en piano bij Jan Wijn. Naast beide solistendiploma's behaalde hij in 1979 de Prix d'Excellence orgel. Na zijn studie verdiepte hij zich middels enkele cursussen in „historisch“ orgelspel, studeerde bij Andre Isoir Frans orgelrepertoire en volgde fortepianolessen bij Malcolm Bilson en Jos van Immerseel.

Als organist van het Barokorkest van de Nederlandse Bachvereniging werkte van Doeselaar samen met vele vooraanstaande oude muziekspecialisten. Hij verleende zijn medewerking aan een groot aantal Oude Muziek Festivals in Europa en de Verenigde Staten. Als „huisorganist“ van het Concertgebouw in Amsterdam treedt hij veelvuldig op met gerenommeerde orkesten, ensembles en solisten. Daarnaast is Leo van Doeselaar organist van het Van Hagerbeer-orgel (1643) in de Pieterskerk te Leiden.

Das Ausmaß, in dem die spezifische Sprache der Dichtung bei der Liedkomposition diejenige der Musik ergänzt oder auch nicht, unterliegt im Falle Schuberts um das Jahr 1815 einem radikalen Wandel. Im selben Jahr bezeichnete Goethe in einem Brief an den in Berlin geborenen Komponisten Zelter, der ihm in diesem Zusammenhang eine große Hilfe gewesen war, die vollkommene Vereinigung beider Elemente als „eine tüchtige Jacke (die Musik) auf den Leib (das Gedicht) passen“. Der Umstand, daß ungefähr zur selben Zeit diese Jacke für Schubert bereits zu eng geworden war, kann sowohl durch die explosionsartige Erweiterung seiner musikalischen und literarischen Schöpferkraft als auch durch die große emotionale Fülle der „Sturm und Drang“-Gedichte desselben Goethe und seines Weimarer Freundes Schiller erklärt werden. In diesem Kontext wird die Auswahl von „Wasserliedern“ auf dieser CD so interessant.

Schuberts Wahl der großen Balladen von Schiller und Goethe zeigt deutlich seine Absicht, Goethes bevorzugte musikalische Form, das Volkslied, aus den Nähten platzen zu lassen. In *Gretchen am Spinnrade* (1814) könnte die nur einmal stockende Spinnradfigur in der Begleitung immer noch im Sinne der alten Tradition harmonischen Unterbaus erfunden sein; doch die musikalische Form kann nur als revolutionär bezeichnet werden: das strophische Modell wird verlassen, das Lied ist durchkomponiert. Goethes Reaktion ist Mißbilligung: „Er macht neue Lieder aus meinen Liedern“. In *Meeres Stille* scheint Schubert sich an Goethes Grundsatz zu halten: spärliche Arpeggios unterstreichen die gedämpfte Atmosphäre des Texts: „Todesstille fürchterlich!“ Die delikatesten harmonischen Schritte werden zusehends drückender, und allein die Modulation nach D-Dur bei „In der ungeheuren Weite“ verschafft irgend Erholung von dieser Stimmung.

Schubert identifiziert sich vollkommen mit dem Bewegungslosen: auf einer Seite mit 32 Takten entfaltet er ein ausgesprochen furchterregendes Bild der Natur. Im Schwestergedicht *Glückliche Fahrt* befreit uns Goethe von dieser Bedrückung: „Und Äolus löset / Das ängstliche Band“. Trotz Goethes ausdrücklichem Wunsch, daß die Verbindung zwischen den beiden Gedichten beibehalten werden solle, hat Schubert dieses Gedicht nicht vertont. Ludwig van Beethovens erfüllte Goethes Wunsch mit seiner Chorkomposition *Meeres Stille und Glückliche Fahrt*.

Die Tatsache, daß Schubert sich gleichzeitig der Herausforderung stellt, die – verglichen mit *Meeres Stille* – gigantischen Schiller-Balladen *Der Taucher* und *Die Bürgschaft* zu vertonen, ist schier unbegreiflich. Beide wurden im „Balladenjahr“ 1797 geschrieben, als Goethe und Schiller ihre Feindseligkeiten beendeten, indem sie sich zu einem Balladenwettbewerb herausforderten. Der siebzehnjährige Schubert nahm *Der Taucher* im Jahr 1814 in Angriff. Mit unvorstellbarer

Kongenialität schuf er ein beinahe wörtliches Klanggemälde des Gedichts. Seine 27 Verse bilden eine wahrlich enzyklopädische Übersicht lebendiger Effekte, die in ihrer Vielfalt und Originalität beispiellos waren. Diese enorme Quantität geht jedoch nie zu Lasten der Qualität: Schubert erlaubt sich keine dekorativen Klischees. In diesem Jahr hat er kein Soloklavierwerk geschrieben, doch insbesondere der Klavierpart von *Der Taucher* ist dramaturgisch keine einfache Aufgabe.

Verwunderlich ist in diesem Zusammenhang beispielsweise die Spielanweisung *bedauernd*, die über der absteigenden „Seufzer“-Figur im Klavierzwischenpiel erscheint, das ansonsten von beinahe symphonischem Charakter ist. Anhand sehr präziser Angaben für Tempowechsel und Übergänge zwischen rezitativen und ariosen Abschnitten versucht Schubert, das kolossale Werk in Segmente zu zerschneiden und ihm auf diese Weise Struktur zu verleihen. Ganz gleich, ob man dies nun konzidiert oder nicht, so muß man doch darin übereinkommen, daß er – mit grenzenlosem Mut und ungezügelter Phantasie – diesem Gedicht musikalische Größe gegeben hat.

Bei seiner Vertonung von 20 Versen aus *Die Bürgschaft* hat Schubert ebenfalls stilistische Mittel verwendet, die der Kantate entlehnt sind, so etwa Rezitativ (Deklamation) und Arioso (lyrisch, melodisch). Die rund 30 Anweisungen sollen die epische Spannweite der Geschichte stärken. Freundschaft, Loyalität und Tod erscheinen als die großen Themen, die Schubert an dieses Gedicht herangeführt haben müssen. Der eruptive Schaffensdrang, der den Schubert der Jahre 1814 und 1815 prägt, hat eine neue Gattung der Liedkomposition entstehen lassen: das deutsche Lied als Nachfolgerin des einfachen strophischen Lieds.

Als enger Freund von Mayrhofer (mit dem er fünf Jahre lang das Haus geteilt hatte) war Schubert mit dessen düsterer, verschlossener Art gut vertraut. Als Klassizist war Mayrhofer allgemein anerkannt; in seinen Gedichten offenbart er vielfach ein melancholisches Verlangen nach dem Klassischen. Der unerträgliche Widerspruch zwischen seinem Leben als freidenkender, demokratischer Dichter und dem eines Staatlichen Zensurbeamten führte schließlich zu seinem tragischen Freitod (beim zweiten Versuch).

Vor diesem Hintergrund gewinnt das Gedicht *Auf der Donau* – auf den ersten Blick ein recht gewöhnliches „memento mori“ – eine Dimension jenseits des Themas der Vergänglichkeit. Bei seiner Vertonung scheint sich Schubert die Ermahnung des Dichters E.T.A. Hoffmann sehr zu Herzen genommen zu haben, die Gefühle und Affekte eines Gedichts unter einer Lupe zu betrachten und solcherart ein „vergrößertes“ vokales Bild zu schaffen. Mittels einer musikalischen Sprache von unglaublich reichen Details, durch eigene Hinzufügungen, dramatische Wiederholungen und ein ganzes Arsenal an schicksalsschweren Motiven gibt Schubert dem Gedicht eine apokalyptische Dimension. Tatsächlich sagte Mayrhofer, daß er seine eigenen Gedichte

durch Schuberts Interpretationen und Vertonungen oft besser verstehen lerne.

Daß Schubert das Lied *Der Schiffer* im gleichen Jahr (1817) geschrieben hat, ist kaum vorstellbar. Die hohe See des Lebens hält für die Seefahrer Schubert und Mayrhofer keinen Schrecken bereit. Die Sechzehntelfigur zeigt, wie sie Nässe und Not abschütteln und das Leben mit unbekümmertem (und übermäßigem) Selbstvertrauen anpacken.

Schubert muß 1817 gewußt haben, warum Goethe 1775 über den Züricher See gesegelt war: der Dichter Friedrich Leopold Graf zu Stolberg hatte ihn begleitet. Goethe war damals in bedenklichem Ausmaß dem Zauber der Berliner Gesellschaftsdiva Lili Schönemann verfallen; die Reise in die Schweiz sollte ihm helfen, von ihr loszukommen. Im ersten Vers wiegt die sorglose Barkarole auf dem See, bis Goethe seinen Traum entschieden verscheucht: „Weg, du Traum! so gold du bist“. Der 6/8-Rhythmus wird prompt gegen den 2/4-Rhythmus ausgetauscht, und so bringt Schubert Goethe sicher zurück auf den Boden. Mit der Wiederholung des letzten Verses scheint er den Dichter wachsam halten zu wollen ...

Derselbe Stolberg schrieb das etwas rätselhafte Gedicht *Auf dem Wasser zu singen* (1823). Schuberts Wahl des musikalischen Materials und der Form, in die er es goß – und den unbedeutenderen Gedichten scheint er in dieser Hinsicht noch verpflichtet zu sein – fördert eines der größten Werke seines Genies hervor. Das Wellenmotiv im Klavier, die Farbwechsel von Dur nach Moll, die Wahl der Originaltonart As-Dur (vgl. das Impromptu in derselben Tonart) vereinen sich allesamt zu einem absoluten lyrischen Höhepunkt der Liedkomposition überhaupt.

In unserem Programm hat jedes Lied sein besonderes Wasserbewegungsmotiv. In den Anfangstakten von *Am Meer* (1828) nach Heine erreicht Schubert es auf vollkommene Weise, den Klang der Brandung einzufangen. Er wandelt den wirkungsvollen Sprachgebrauch des Dichters in feingestochene Melodien um und verwendet Rezitative, um dramatische Momente zu betonen. Heines latente Ironie scheint in der Komposition keine Rolle zu spielen, sofern man vom Gebrauch einer anachronistischen Verzierung bei dem Wort „Tränen“ absieht.

Schuberts Tod veröffentlichten seine Erben die damals unveröffentlichten Lieder auf Texte von Rellstab und Heine unter dem Titel *Schwanengesang*. Diese 14 Lieder, darunter *Am Meer*, sind in keiner Weise miteinander verbunden und können nicht als Zyklus betrachtet werden.

© Lodewijk Meeuwse 2000

Peter Kooij begann seine musikalische Laufbahn im Alter von sechs Jahren als Chorknabe und sang viele Solo-Sopranrollen. Sein musikalisches Studium jedoch trat er als Geiger an. Dem schloß sich der Gesangsunterricht bei Max van Egmond am Sweelinck Konservatorium in

Amsterdam an, den er mit dem Solistendiplom abschloß. Als Solist hat er in der ganzen Welt Aufführungen gegeben, an angesehenen Orten wie dem Concertgebouw Amsterdam, dem Musikverein in Wien, der Carnegie Hall in New York, der Royal Albert Hall in London, dem Teatro Colón in Buenos Aires und der Berliner Philharmonie, wo er unter der Leitung berühmter Dirigenten auftrat, u.a. Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Frans Brüggen, Gustav Leonhardt, René Jacobs, Sigiwald Kuijken, Roger Norrington und Iván Fischer.

Zu Peter Kooijs umfangreichem Repertoire zählen alle Arten von Musik, von Schütz bis hin zu Weill. Regelmäßig ist er an der BIS-Gesamteinspielung der Kantaten, Passionen und Messen von Bach mit dem Bach Collegium Japan unter der Leitung von Masaaki Suzuki beteiligt. Er ist außerdem der künstlerische Leiter des „Ensemble Vocal Europeen“ und hat Gesangsprofessuren am Sweelick Konservatorium in Amsterdam und an der Tokyo University of Fine Arts and Music inne. Einladungen, Meisterklassen zu geben, erhielt er aus Deutschland, Frankreich, Portugal, Spanien, Belgien, Finnland und Japan.

Leo van Doeselaar studierte Orgel bei Albert de Klerk und Klavier bei Jan Wijn am Sweelinck Konservatorium in Amsterdam. Nachdem er seine Solistenabschlüsse erhalten hatte, wurde er 1979 mit dem Prix d'excellence für Orgel ausgezeichnet. 1980 erhielt er den Toonkunst-Jubiläum Preis; 1981 gewann er den „Zilveren Vriendenkrans“ des Concertgebouw Amsterdam. Nach Abschluß seiner Konservatoriumsausbildung spezialisierte er sich auf das Orgelrepertoire des Barock; außerdem studierte er französisches Orgelrepertoire bei André Isoir in Paris und nahm Hammerklavier-Unterricht bei Malcolm Bilson und Jos van Immerseel.

Leo van Doeselaar gibt zahlreiche Konzerte in Europa und den USA; außerdem ist er bei bedeutenden Festivals Alter Musik als Solist und Lehrer aufgetreten. Als Solist hat er mit verschiedenen Orchestern und Dirigenten konzertiert, darunter Ernest Bour, Riccardo Chailly, Jean Fournet und David Zinman. Als Continuo-Spieler wirkte er in vielen Barockensembles mit, u.a. unter Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Sigiswald Kuijken, Gustav Leonhardt und Andrew Parrott. Er ist ferner ein passionierter Kammermusikinterpret und der Partner von Wyneke Jordans in einem renommierten Klavierduo, das sowohl historische wie moderne Instrumente verwendet.

Bei der Einweihungsfeier der restaurierten Orgel des Concertgebouw im Jahr 1993 spielte Leo van Doeselaar mit dem Royal Concertgebouw Orchestra und Riccardo Chailly. 1995 wurde er zum Professor für Orgel an der Hochschule der Künste in Berlin ernannt. Zugleich ist er Organist an der Van Hagerbeer Orgel (1643) der Leidener Pieterskerk.

L'étendue sur laquelle le langage spécifique de la poésie complète ou ne complète pas celui de la musique au cours de la composition d'une chanson subit un changement radical dans le cas de Schubert vers 1815. La même année, Goethe écrivit au compositeur berlinois Zelter qui avait été d'une grande aide dans ce domaine, au sujet de l'intégration parfaite des deux éléments: "eine tüchtige Jacke (die Musik) auf den Leib (das Gedicht) passen", "un manteau décent (la musique) moulant le corps (le poème)". Le fait qu'à la même époque, le manteau était déjà devenu trop petit pour Schubert peut être expliqué par l'expansion explosive de son génie musical et littéraire et par la grande amplitude émotionnelle des poèmes de "Sturm und Drang" du même Goethe et de son compagnon Schiller de Weimar. C'est dans ce contexte que la sélection des "chansons d'eau" pour ce CD devient si intéressante.

Le choix de Schubert des grandes ballades de Schiller et de Goethe montre clairement son idée que la forme musicale préférée de Goethe en matière de chanson folklorique devait être étendue. Dans *Gretchen am Spinnrade* (*Gretchen au rouet*, 1814), le motif du rouet dans l'accompagnement, qui ne faiblit qu'une fois, pourrait encore avoir été imaginé dans le contexte de la vieille tradition de l'étayage; mais la forme musicale ne peut être décrite que comme révolutionnaire; le modèle strophique est abandonné et la chanson est composée d'un bout à l'autre. La réaction de Goethe est désapprobante: "Il crée de nouvelles chansons à partir de mes chansons." Dans *Meeres Stille* (*Le lac paisible*), Schubert semble adhérer au principe de Goethe. De rares accords arpégés soulignent l'atmosphère restreinte du texte: "L'atroce silence de la mort!" Les changements harmoniques les plus délicats deviennent de plus en plus accablants et seule la modulation en ré majeur à "dans la vaste étendue" allège un peu cette atmosphère. Schubert s'identifie totalement à l'immobilité: une image particulièrement terrifiante de la nature est imprimée dans une page de 32 mesures. Dans le poème compagnon *Glückliche Fahrt* (*Heureux voyage*), Goethe nous délivre de cette oppression avec "Aeolus desserre le lien terrifiant". Schubert ne le mit pas en musique malgré le souhait exprès de Goethe que le lien entre les deux poèmes soit maintenu. Ludwig van Beethoven remplit le désir de Goethe avec son œuvre chorale *Meeresstille und glückliche Fahrt*.

Le fait que Schubert ait relevé le défi de mettre en même temps en musique les ballades gigantesques (certainement, par comparaison avec *Meeres Stille*) *Der Taucher* (*Le Plongeur*) et *Die Bürgschaft* (*La Caution*) de Schiller est tout simplement incroyable. Les deux datent de "l'année de ballades" 1797 quand Goethe et Schiller enterrent la hache de guerre en s'engageant dans un duel de composition de ballades. Agé de 17 ans, Schubert s'attaqua à *Der Taucher* en 1814. Avec une cohérence inimaginable, il créa une peinture sonore presque littérale

du poème. Ses 27 versets forment un résumé véritablement encyclopédique d'effets frappants, d'une diversité et originalité encore jamais vues. Cette énorme quantité n'est cependant jamais au détriment de la qualité: Schubert n'aimait pas les clichés. Il n'écrivit pas d'œuvre pour piano solo cette année-là mais, vu le programme, la partie pour piano en particulier de *Der Taucher* n'est pas une sinécure. L'indication *bedauernd* (plaintivement) par exemple, est curieuse dans ce contexte; elle est placée au-dessus du motif de "soupir" dans l'interlude de piano qui est autrement de caractère presque symphonique. Grâce à des directions de changements de tempo très précises et à des transitions entre les sections récitées et ariosos, Schubert essaie de diviser cette œuvre colossale en segments et de lui donner ainsi de la structure. Que l'on reconnaisse ou non son succès en la matière, on doit conclure qu'il a – avec un courage illimité et une imagination débridée – donné une stature musicale à ce poème.

Dans son arrangement de 20 versets de *Die Bürgschaft*, Schubert se sert aussi de tournures stylistiques empruntées à la cantate, comme le récitatif (déclamation) et l'arioso (lyrique, mélodieux). La trentaine d'indications veulent renforcer la dimension épique de l'histoire. Amitié, loyauté et mort émergent comme ses grands thèmes qui ont dû avoir attiré Schubert à ce poème. L'éruption de force créatrice évidente chez Schubert dans les années 1814-1815 donna lieu à un nouveau genre d'écriture de chanson: le lied allemand comme successeur de la simple chanson strophique.

En tant qu'ami intime de Mayrhofer (il a habité la même maison que lui pendant cinq ans), Schubert connaissait bien sa nature sombre et réservée. Il était généralement respecté comme classique et, dans ses poèmes, il révèle souvent une mélancolie portant vers le classicisme. La contradiction impossible entre sa vie de poète démocrate libre-penseur et celle de réviseur et censeur public mena à sa fin tragique par suicide (à la seconde tentative).

Contre cet arrière-plan, le poème *Auf der Donau* (*Sur le Danube*) – à première vue un "memento mori" assez ordinaire – acquiert une dimension au-delà du thème de courte durée. Dans son arrangement musical, Schubert semble prendre très à cœur l'exhortation du poète E.T.A. Hoffmann aux compositeurs de chansons d'examiner les émotions et les effets d'un poème à travers une loupe, et de créer ainsi une image vocale "soufflée". Par un langage musical au détail incroyablement riche, des additions personnelles, répétitions dramatiques et une série de motifs tragiques, Schubert donne au poème une dimension apocalyptique. Mayrhofer avançait d'ailleurs qu'il en vint souvent à mieux comprendre ses propres poèmes grâce à l'interprétation et à la mise en musique de Schubert.

Il est difficilement imaginable que la chanson *Der Schiffer* (*Le Marinier*) fût écrite par Schu-

bert la même année (1817) après *Auf der Donau*. La haute mer de la vie n'épouvante pas des marins comme Schubert et Mayrhofer. Le motif de doubles croches les montre secouant l'eau et la misère et s'attaquant à la vie avec une confiance (ou même une présomption) téméraire.

Schubert devait savoir en 1817 pourquoi Goethe avait fait de la voile sur le lac de Zurich en 1775: le poète Friedrich Leopold comte de Stolberg l'accompagnait. Goethe s'était trouvé un peu trop sous le charme de la diva Lili Schönemann de la société berlinoise et le voyage en Suisse avait pour but de l'en éloigner. Dans la première strophe, la barcarolle insouciance glisse sur le lac jusqu'à ce que Goethe bannisse résolument son rêve: "Va-t-en, rêve, tout doré que tu sois." Le rythme à 6/8 se change rapidement en 2/4 et Schubert ramène ainsi Goethe les deux pieds sur terre. Et la répétition du dernier verset semble vouloir garder le poète en alerte contre le danger...

C'est bien le même Stolberg qui produisit le poème un peu étonnant pour *Auf dem Wasser zu singen* (*A chanter sur l'eau*; 1823). Le choix de Schubert du matériel et de la forme musicale dans lesquels il l'a moulé – et il semble encore plus engagé à cet égard que d'habitude devant des poèmes de moindre envergure – a résulté en l'une de ses plus grandes œuvres de génie. Le motif ondulant au piano, les changements de couleur du majeur au mineur, le choix de la tonalité originale de la bémol (voir l'impromptu dans la même tonalité), tout aboutit à un sommet lyrique absolu dans l'écriture de chansons.

Dans ce programme, chaque chanson a son motif spécifique d'eau en mouvement. Dans les premières mesures de *Am Meer* (*Sur le Lac*, 1828) de Heine, Schubert réussit à capter parfaitement le son du ressac. Il transmet l'emploi à effet du langage du poète dans des lignes mélodiques finement gravées et utilise des récitatifs pour souligner les moments dramatiques. L'ironie latente de Heine ne semble pas figurer dans la composition à moins de la trouver dans l'ornement anachronique sur le mot "Tränen" ("larmes").

Après la mort de Schubert, ses héritiers publièrent ses chansons jusque-là inédites sur des textes de Rellstab et Heine sous le titre de *Schwanengesang* (*Chant du cygne*). Ces quatorze chansons, y compris *Am Meer*, ne sont pas reliées du tout entre elles et ne peuvent pas être dites former un cycle.

© Lodewijk Meeuwsen 2000

Peter Kooij commença sa carrière musicale à l'âge de six ans comme choriste, chantant plusieurs parties de soprano solo. Il entreprit ses études musicales cependant comme violoniste. Il prit ensuite des cours de chant avec Max van Egmond au conservatoire Sweelinck à Amsterdam

où il obtint son diplôme de soliste. Il a chanté comme soliste partout au monde dont au Concertgebouw à Amsterdam, Musikverein à Vienne, Carnegie Hall à New York, Royal Albert Hall à Londres, Teatro Colón à Buenos Aires et Berlin Philharmonie sous la direction de chefs aussi célèbres que Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Frans Brüggen, Gustav Leonhardt, René Jacobs, Sigiswald Kuijken, Roger Norrington et Iván Fischer.

Le large répertoire de Peter Kooij couvre toute sorte de musique, de Schütz à Weill. Il participe régulièrement à la série de l'enregistrement de l'intégrale des cantates, passions et messes de Bach sur étiquette BIS avec le Collegium Bach du Japon dirigé par Masaaki Suzuki. Il est directeur artistique de l'Ensemble Vocal Européen ainsi que professeur de chant au conservatoire Sweelinck à Amsterdam et à l'Université des Beaux-Arts et Musique de Tokyo. Il a été invité à donner des cours de maître en Allemagne, France, Portugal, Espagne, Belgique, Finlande et Japon.

Leo van Doeselaar a étudié l'orgue avec Albert de Klerk et le piano avec Jan Wijn au conservatoire Sweelinck à Amsterdam. Après avoir obtenu ses diplômes de soliste, il reçut le Prix d'excellence en orgue en 1979. En 1980, il gagna le Prix du Toonkunst-Jubiläum et, en 1981, le "Zilveren Vriendenkrans" du Concertgebouw d'Amsterdam. Après avoir terminé ses études au conservatoire, il se spécialisa dans le répertoire d'orgue de l'ère baroque; il étudia aussi le répertoire d'orgue français à Paris avec André Isoir et il prit des cours de fortepiano avec Malcolm Bilson et Jos van Immerseel.

Leo van Doeselaar donne fréquemment des concerts en Europe et aux Etats-Unis; il fut aussi soliste et professeur à de nombreux festivals importants de musique ancienne. Il s'est produit comme soliste avec plusieurs orchestres et chefs dont Ernest Bour, Riccardo Chailly, Jean Fournet et David Zinman. Il a joué le continuo avec plusieurs ensembles baroques dont ceux de Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Sigiswald Kuijken, Gustav Leonhardt et Andrew Parrott. Il est aussi un chambriste engagé et le partenaire de Wyneke Kordans dans une équipe de pianistes duettistes très applaudie sur des instruments historiques et modernes.

En 1993, à l'occasion de l'inauguration de l'orgue restauré du Concertgebouw, Leo van Doeselaar fut soliste avec l'orchestre Royal du Concertgebouw dirigé par Riccardo Chailly. En 1995, il fut nommé professeur d'orgue à la Hochschule der Künste à Berlin. Il est aussi titulaire de l'orgue de Van Hagerbeer (1643) de la Leiden Pieterskerk.

1 Meeres Stille

Text: Johann Wolfgang von Goethe

Tiefe Stille herrscht im Wasser,
ohne Regung ruht das Meer,
und bekümmert sieht der Schiffer
glatte Fläche rings umher.

Keine Luft von Keiner Seite!
Todesstille fürchterlich!
In der ungeheuern Weite
reget keine Welle sich.

2 Der Taucher

Text: Friedrich Schiller

„Wer wagt es, Rittersmann oder Knapp,
zu tauchen in diesen Schlund?
Einen gold'nen Becher werf' ich hinab,
verschlungen schon hat ihn der schwarze Mund.
Wer mit den Becher kann wieder zeigen,
er mag ihn behalten, er ist sein eigen.“

König spricht es und wirft von der Höh'
der Klippe, die schroff und steil
hinaus hängt in die unendliche See,
den Becher in der Charybde Geheul.
„Wer ist der Beherzte, ich frage wieder,
zu tauchen in diese Tiefe nieder?“

Und die Ritter, die Knappen um ihn her,
vernehmne's und schweigen still,
sehen hinab in das wilde Meer,
und keiner den Becher gewinnen will.
Und der König zum dritten Mal wieder fraget:
„Ist keiner, der sich hinunter waget?“

Calm Sea

2'18

Deep calm rules the water,
The sea is motionless,
And the sailor looks worriedly
At the smooth surface that surrounds him.

No breeze from any quarter!
Dead calm, appalling!
For vast distances
There is not a single wave.

The Diver

24'10

‘Which knight or a page dares
To dive into this abyss?
I will throw into it a golden cup,
The black mouth has already devoured it.
Whoever can fetch me back the cup
He may retain it, it is his own.’

Thus spake the king and threw from the height
Of the cliff, precipitously steep
Hanging above the endless sea,
Threw the cup into the howling Charybdis.
‘Who is the brave man, I ask again,
Who will dive down into those depths.’

And the knights and the pages around him
Listen and are silent,
They look down into the wild sea
And no one wants to win the cup.
And for a third time the king asks:
‘Is there no one who dares to descend?’

Doch Alles noch stumm bleibt, wie zuvor,
und ein Edelknecht, sanft und keck,
tritt aus der Knappen zagendem Chor,
und den Gürtel wirft er, den Mantel weg,
und alle die Männer umher und Frauen
auf den herrlichen Jüngling verwundert schau'n.

Und wie er tritt an des Felsen Hang
und blickt in den Schlund hinab,
die Wasser, die sie hinunterschlang,
die Charybde jetzt brüllend wiedergab,
und wie mit des fernen Donners Getöse
entstürzen sie schäumend dem finstern Schosse.

Und es waltet und siedet und brauset und zischt,
wie wenn Wasser mit Feuer sich mengt,
bis zum Himmel spritzt die dampfende Gischt,
und Fluth auf Fluth sich ohn' Ende drängt,
und will sich nimmer erschöpfen und leeren,
als wollte das Meer noch ein Meer gebären.

Doch endlich, da legt sich die wilde Gewalt,
und schwarz aus dem weissen Schaum
klafft hinunter ein gähnender Spalt,
grundlos, als ging's in den Höllenraum,
und reissend sieht man die brandenden Wogen
hinab in den strudelnden Trichter gezogen.

Jetzt schnell, eh' die Brandung wiederkehret,
der Jüngling sich Gott befiehlt,
und ein Schrei des Entsetzens wird rings gehört,
und schon hat ihn der Wirbel hinweggespilt,
urgeheimnissvoll über dem kühnen Schwimmer
schliesst sich der Rachen; er zeigt sich nimmer.

Und stille wird's über dem Wasserschlund,
in der Tiefe nur brauset es hohl,
und bebend hört man von Mund zu Mund:
„Hochherziger Jüngling, fahre wohl!“
Und hohler und hohler hört man's heulen,
und es harrt noch mit bangem, mit schrecklichen Weilen.

Yet all remain silent as before
And the servant of a nobleman, gentle and bold,
Steps forth from the timid choir of pages
And takes off his girdle and cloak,
And all the men and women
Look in awe at the wonderful young man.

And as he steps to the edge of the cliff
And looks down into the abyss
He sees the waves that Charybdis devoured
And that she now gives spouting back,
As with distant thundering rage
They fall foaming out of the darkness.

And it bubbles and simmers, roars and hisses,
As when water and fire mix,
Up to heaven the steaming spray leaps
And surge upon surge presses on unendingly
Never wishing to empty itself
As though the sea would engender another sea.

Then finally, this violence calms
And black from the white foam
There gapes a yawning gap,
Bottomless, as though leading to hell,
And one sees the raging waves
As they are drawn down into this swirling funnel.

Now fast, before the waves return
The youth entrusts himself to God
And a cry of dismay is heard all around
And the whirlpool has already swept over him
Mysteriously above the bold swimmer
The abyss closes and he is seen no more.

And it becomes calm above the water,
In the deep there is hollow roaring
And tremblingly one hears from mouth to mouth:
'Courageous youth, farewell.'
And ever hollower it shrieks
And awaits with an anxious, terrible interlude.

Und würfst du die Krone selber hinein
und sprachst: wer mir bringet die Kron',
er soll sie tragen und König sein!
mich gelüste nicht nach deinem theuren Lohn.
Was die heulende Tiefe da unter verhehle,
das erzählt keine lebende glückliche Seele.

Wohl manches Fahrzeug, vom Strudel gefasst,
schoss jäh in die Tiefe hinab;
doch zerschmettert nur rangen sich Kiel und Mast
hervor aus dem Alles verschlingenden Grab.
Und heller und heller, wie Sturmes Sausen,
hört man's näher und immer näher brausen.

Und es wallet und siedet und brauset und zischt,
wie wenn Wasser mit Feuer sich mengt,
bis zum Himmel spritzt der dampfende Gischt,
und Well' auf Well' sich ohn' Ende drängt,
und wie mit des fernen Donners Getöse
entstürzt es brüllend dem finstern Schosse.

Und sieh! aus dem finster fluthenden Schoss
da hebet sich's schwanenweiss,
und ein Arm und ein glänzender Nacken wird bloss
und es rudert mit Kraft und mit emsigem Fleiss,
und er ist's und hoch in seiner Linken
schwingt er den Becher mit freudigem Winken.

Und athmete lang und athmete tief,
und begrüßte das himmlische Licht.
Mit Frohlockenes einer dem andern rief:
„Er lebt! Er ist da! Es behielt ihn nicht!
Aus dem Grab, aus der strudelnden Wasserhöhle
hat der Brave gerettet die lebende Seele.“

Und er kommt, es umringt ihn die jubelnde Schar!
zu des Königs Füßen er sinkt,
den Becher reicht er ihm kniend dar,
und der König der lieblichen Tochter winkt,
die füllt ihn mit funkelndem Wein bis zum Rande;
und der Jüngling sich also zum König wandte:

And if you were to throw the crown itself
And were you to ask: who brings me the crown.
He should bear the crown and be a king!
I will not be overcome by desire for your great reward.
What the howling depths down there conceal
No living happy soul will reveal.

Many boats fasten in the whirlpool
And are suddenly cast into the depths.
But only crushed keel and mast wrestle
Themselves out of this all-consuming grave.
And louder and louder, as the noise of the storm
One hears the noise ever closer.

And it bubbles and simmers, roars and hisses,
As when water and fire mix,
Up to heaven the steaming spray leaps
And surge upon surge presses on unendingly
As with distant thundering rage
They fall foaming out of the darkness.

And see how out of the flowing womb
There rises, white as a swan,
An arm, and a shining neck are seen
And it flails with power and eager application
And it is he and high with his left hand
He swings the cup with joyous salutations.

And he breathes long and deep
And greets the heavenly light.
And joyfully they call to each other:
'He is alive. He is there. It kept him not!
Out of the grave of the whirling cave
The noble youth saved his living soul.'

And he comes up, is surrounded by a jubilant crowd.
He falls at the king's feet,
And hands him the cup on his knees.
And the king signals to his lovely daughter,
To fill the cup with bright wine;
And the youth then turns to the king:

„Lange lebe der König! Es freue sich,
wer da athmet im rosigen Licht.
Aber da unten ist's fürchterlich,
und der Mensch versuche die Götter nicht,
und begehre nimmer und nimmer zu schauen,
was sie gnädig bedecken mit Nacht und Grauen.

Es riss mich hinunter blitzesschnell,
da stürzt' mir aus felsigem Schacht
entgegen ein reissender Quell;
mich packte des Doppelstroms wüthende Macht,
und wie einen Kreisel mit schwindelndem Drehen
trieb mich's um, ich konnte nicht widersteh'n.

Da zeigte mir Gott, zu dem ich rief,
in der höchsten schrecklichen Noth,
aus der Tiefe ragend, ein Felsenriff,
das erfasst' ich behend und entrann dem Tod.
Und da hing auch der Becher an spitzen Korallen,
sonst wär' er in's Bodenlose gefallen.

Denn unter mir lag's noch bergetief
in purpurner Finsternis da,
und ob's hier dem Ohre gleich ewig schlief,
das Auge mit Schauern hinunter sah,
wie's von Salamandern und Molchen und Drachen
sich regte in dem furchtbaren Höllenrachen.

Schwarz wimmelten da, in grausem Gemisch,
zu scheusslichen Klumpen geballt,
der stachelige Roche, der Klippenfisch,
des Hammers gräuliche Ungestalt,
und dräuend wies mir die grimmigen Zähne
der entsetzliche Hai, des Meeres Hyäne.

Und da hing ich und war's mir mit Grausen bewusst,
von der menschlichen Hülfe so weit, so weit,
unter Larven die einzige fühlende Brust,
allein in der grässlichen Einsamkeit,
tief unter dem Schall der menschlichen Rede
bei den Ungeheuern der traurigen Oede.

'Long live the king. It is a joy
To breathe in the rosy light.
But down there it is terrible,
And man should not tempt the gods,
And should never desire to see
What they so graciously cover with horror and darkness.

It pulled me down as fast as lightning,
And pushed me through a rocky passage
Towards a gigantic spring.
The double surge drew me,
Like a top that dizzily spins,
Pulling me along, for I could not withstand it.

But God, to whom I called, showed me
In the height of my desperate need,
Out of the raging depths, a shelf of rock
To which I clung, trembling to escape death.
And there too the cup hung on a piece of coral
Otherwise it would have fallen into the bottomless depths.

Below me lay endlessly depth
In the purple darkness
And though here the ear hears nothing,
The eye shudders at the sight
Of salamanders and dragons and other creatures
As they move in this terrible hell.

Teeming black in a terrible mix,
Conglomerated into a fearsome lump,
The prickly ray, the cod,
The hammerhead's misshapen form,
And threatening with its fearsome teeth
The scaring shark, hyena of the seas.

And there I hung deadly afraid,
So far away from human help,
The only human breast among the creeping things,
Alone in a terrible loneliness,
Deep beneath the sound of human conversation
Among the hideous beasts of this sad desert.

Und schaudernd dacht ich's, da kroch's heran,
regte hundert Gelenke zugleich,
will schnappen nach mir; in des Schreckens Wahn
lass ich los der Koralle umklammerten Zweig;
gleich fasst mich der Strudel mit rasendem Toben,
doch es war mir zum Heil, er riss mich nach oben.“

Der König darob sich verwundert schier
und spricht: „Der Becher ist dein,
und diesen Ring noch bestimm' ich dir,
geschmückt mit dem köstlichsten Edelgestein,
versuchst du's noch einmal und bringst mir Kunde,
was du sahst auf des Meers tiefundertem Grunde.“

Das hörte die Tochter mit weichem Gefühl,
und mit schmeichelndem Munde sie fleht:
„Lass, Vater, genug sein das grausame Spiel!
Er hat euch bestanden, was keiner besteht,
und könnt ihr des Herzens Gelüste nich zähnen,
so mögen die Ritter den Knappen beschämen.“

D'rauf der König greift nach dem Becher schnell,
in den Strudel ihn schleudert hinein:
„Und schaffst du den Becher mir wieder zur Stell',
so sollst du der trefflichste Ritter mir sein,
und stollst sie als Eh'gemahl heut noch umarmen,
die jetzt für dich bittet mit zartem Erbarmen.“

Da ergreift's ihm die Seele mit Himmelsgevalt,
und es blitzt aus den Augen ihm kühn,
und er siehet erröten die schöne Gestalt,
und sinken hin, da treibt's ihn,
den köstlichen Preis zu erwerben,
und stürzt hinunter auf Leben und Sterben.

Wohl hört man die Brandung, wohl kehrt sie zurück,
sie verkündigt der donnernde Schall:
da bückt sich's hinunter mit liebendem Blick,
es kommen, es kommen die Wasser all',
sie rauschen herauf, sie rauschen nieder,
doch den Jüngling bringt keines wieder.

And shuddering I perceive it creeping
On a hundred limbs,
It snaps at me, and deluded by fear
I let go of the coralled branch;
And the whirlpool seizes me in its frenzy
But it was my salvation for it pulled me upwards.'

The king above is mightily astounded
And speaks: 'The cup is yours
And this ring I will give to you,
Decorated with precious jewels
If you try once more and bring me the knowledge
Of what can be seen in the deepest depths of the sea.'

The daughter heard this with emotion
And with faltering mouth she said:
'Stop, father, enough of this dreadful game!
He has withstood what no one can survive
And if you cannot tame your heart's desires
Then the page's knight should be shamed.'

Whereupon the king quickly grasped the cup
And threw it down into the whirlpool:
'And if you bring the cup back to me,
You will be my dearest knight
And you shall today be betrothed
To she who pleads for you so sweetly.'

Then his soul is filled with heavenly strength
And his eyes blaze,
And he sees the lovely figure blush and swoon
And he is driven
To win the costly prize,
And he dives down for life and death.

One hears the waves and hears them return,
As they repeat their thundering call;
Then she bends down with loving gaze
They are coming, they are coming, the waters
They rush up and they rush down
But they do not bring the young man back.

3 Auf dem Wasser zu singen

Text: Friedrich Leopold, Graf zu Stolberg-Stolberg

Mitten im Schimmer der spiegelnden Wellen
gleitet, wie Schwäne, der wankende Kahn;
ach, auf der Freude sanft schimmernden Wellen
gleitet die Seele dahin wie der Kahn;
denn von dem Himmel herab auf die Wellen
tanzt das abendrot rund um den Kahn.

Über den Wipfeln des westlichen Haines
winket uns freundlich der rötliche Schein;
unter den Zweigendes östlichen Haines
säuselt der Kalmus im rötlichen Schein,
Freude des Himmels und Ruhe des Haines
atmet die Seel im errötenden Schein.

Ach, es entschwindet mit tauigem Flügel
mir auf den wiegenden Wellen die Zeit.
Morgen entschwinde mit schimmerndem Flügel
wieder wie gestern und heute die Zeit,
bis ich auf höherem strahlenden Flügel
selber entschwinde der wechselnden Zeit.

4 Am Meer

Text: Heinrich Heine

Das Meer erglänzte weit hinaus
im letzten Abendscheine;
wir sassen am einsamen Fischerhaus,
wir sassen stumm und alleine.

Der Nebel stieg, das Wasser schwell,
die Möwe flog hin und wieder;
aus deinen Augen liebevoll
fielen die Tränen nieder.

Ich sah sie fallen auf deine Hand
und bin aufs Knie gesunken;
ich hab von deiner weissen Hand
die Tränen fort getrunken.

Singing on the Water

3'21

In the midst of the shimmering, sparkling waves
Glides, like swans, the tottering boat;
Oh, on shimmering waves of joy
Glides the soul just like the boat;
For from the heavens here on the waves
The dying sun dances round the boat.

Above the top of the western grove
The red glow winks in a friendly way;
Beneath the silent eastern grove,
Whispers the Kalmus in a red glow
Joy of the heavens and the calm of the grove
Are breathed by the soul in the reddening glow.

Oh, time disappears with dewy wing
From the cradling waves.
The morning disappears on shining wings
Just as time yesterday and today,
Until on high, glowing wings
I vanish from changing time.

By the Sea

4'10

The sea sparkles all around
In the last rays of the sun;
We sat by the lonely fisherman's cottage,
We sat there silent and alone.

The mist rose, the water swelled,
The gulls flew hither and thither;
From your loving eyes
The tears fell.

I saw them fall onto your hand
And I fell on my knees;
And from your white hand
I wiped the tears away.

Seit jener Stunde verzehrt sich mein Leib,
die Seele stirbt vor Sehnen;
mich hat das unglückselge Weib
vergiftet mit ihren Tränen.

5 Der Schiffer

Text: Johann Mayrhofer

Im Winde, im Sturme befahr ich den Fluss,
die Kleider durchweicht der Regen im Guss:
ich peitsche die Wellen mit mächtigem Schlag,
erhoffend, erhoffend mir heiteren Tag.

Die Wellen, sie jagen das ächzende Schiff,
es drohet der Strudel, es drohet das Riff,
Gesteine entkoltern den felsigen Höhen,
und Tannen erseufzen wie Geigergestöhn.

So musste es kommen, ich hab es gewollt,
ich hasse ein Leben, behaglich entrollt;
und schlängen die Wellen den ächzenden Kahn,
ich priese doch immer die eigene Bahn.

Drum tose des Wassers ohn mächtiger Zorn,
dem Herzen entquillet ein seliger Born,
die Nerven erfrischend, o himmlische Lust!
dem Sturme zu trotzen mit männlicher Brust.

6 Auf der Donau

Text: Johann Mayrhofer

Auf der Wellen Spiegel
schwimmt der Kahn.
Alte Burgen ragen
himmeln;
Tannenwälder rauschen
geistergleich
und das Herz im Busen
wird uns weich.

Since that hour my body has been consumed,
My soul is dying of longing:
The unfortunate woman
Has poisoned me with her tears.

The Captain

2'05

In wind, in storm I travel on the river,
My clothes wet through from the downpour;
I pierce the waves with mighty blows,
Hoping, hoping for warmer days.

The waves, they chase the groaning boat,
There are whirlpools, there are reefs,
Rocks guard the rocky heights,
And fir trees sigh like a fiddler.

So it must come, I have willed it,
I hate a life that is comfortably organized.
And the waves strike the pitching boat
But may I prize my own path forever.

The water rages without fierce anger,
A blessed fount wells up from the heart,
The nerves are so refreshed, O heavenly joy!
By defying the storm with manly breast.

On the Danube

2'45

On the mirror of the waves
The little boat swims.
Old castles strive
Heavenwards;
Forests of fir trees rustle
In a ghostly way
And our hearts are
Faint within our breasts.

Denn der Menschen Werke
sinken all,
wo ist Turm, wo Pforte,
wo der Wall
wo sie selbst, die Starken
erzgeschirmt,
die in Krieg und Jagden
hingestürzt?

Trauriges Gestrüppe
wuchert fort,
während frommer Sage
Kraft verdorrt.
Und im kleinen Kahn
wird uns bang
Wellen drohn, wie Zeiten,
Untergang.

[7] Auf dem See

Text: Johann Wolfgang von Goethe

Und frische Nahrung, neues Blut
saug' ich aus freier Welt;
wie ist Natur so hold und gut,
die mich am Busen hält!

Die Welle wieget unsern Kahn
im Rudertakt hinauf,
und Berge, wolkig himmelan,
begegnen unserm Lauf.

Aug', mein Aug', was sinkst du nieder?
Gold'ne Träume, kommt ihr wieder?
Weg, du Traum! so Gold du bist;
hier auch Lieb' und Leben ist.

Auf der Wellen blinken
tausend schwebende Sterne;
weiche Nebel trinken
rings die türmende Ferne;

For all human works
Must perish,
Where is the tower, the gate,
The wall,
Where are they,
Their strength protected,
That in war and chase
Are forced?

Sad undergrowth
Grows up
While pious legends
Dry up.
And in our little boat
We are uneasy
The waves pull, like time,
To destruction.

On the Lake

3'13

And fresh nourishment, new blood
I suck from the new world;
How fair and good is nature
That holds me to its breast.

The waves rock our little boat
As we row along
And mountains covered in cloud
Accompany our trip.

My eyes, why do you close?
Golden dreams, will they return?
Away, you dream, though you be gold;
Here is both love and life.

Upon the waves
A thousand hovering stars twinkle;
Soft mist drinks
Round the towering distance.

Morgenwind umflügelt
die beschattete Bucht,
und im See bespiegelt
sich die reife Frucht.

[8] Die Bürgschaft

Text: Friedrich Schiller

Zu Dionys, dem Tyrannen, schlich
Möros, den Dolch im Gewande;
ihn schlugen die Häsher in Bande.
„Was wolltest du mit dem Dolche? sprich!“
entgegnet ihm finster der Wütherich.
„Die Stadt vom Tyrannen befreien!“
„Das sollst du am Kreuze bereuen!“

„Ich bin“, spricht jener, „zu sterben bereit
und bitte nicht um mein Leben;
doch willst du Gnade mir geben,
ich flehe dich um drei Tage Zeit,
bis ich die Schwester dem Gatten gefreit
ich lasse den Freund dir als Bürgen,
ihn magst du, entrinn' ich, erwürgen.“

Da lächelt der König mit arger List
und spricht nach kurzem Bedenken:
„Drei Tage will ich dir schenken,
doch wisse! wenn sie verstrichen, die Frist,
eh' du zurück mir gegeben bist,
so muss er statt deiner erblassen,
doch dir ist die Strafe erlassen.“

Und er kommt zum Freunde: „Der König gebeut,
dass ich am Kreuz mit dem Leben
bezahle das frevelnde Streben;
doch will er mir gönnen drei Tage Zeit,
bis ich die Schwester dem Gatten gefreit;
so bleibe du dem König zum Pfande,
bis ich komme, zu lösen die Bande.“

The morning breeze flies around
The shady bay,
And in the lake is reflected
The ripening fruit.

The Surety

18'54

To Dionysius the Tyrant crept
Möros, the dagger in his clothes;
The henchmen apprehended him.
‘What do you want the dagger for? Speak!’
Opposes him darkly the Tartar.
‘To free the city from the tyrant!’
‘You will repent that on the cross!’

‘I am ready’, he says, ‘to die,
And I do not beg for my life;
But if you should show me mercy,
I beg of you three days
Until I have liberated the sister of the consort,
I leave you my friend as a surety,
You may, if I flee, strangle him.’

The king smiles cunningly
And speaks, after a brief consideration:
‘Three days I shall give you,
But know this! if you break the respite
And do not return to me,
He must in your place grow pale,
But the punishment is remitted to you.’

And he comes to his friend: ‘The king commands
That I pay for the wicked deeds
On the cross with my life;
But he wishes to grant me the space of three days
To free the sister of the husband;
So you remain a hostage to the king,
Until I come to loose your fetters.’

Und schweigend umarmt ihn der treue Freund
und liefert sich aus dem Tyrannen;
der And're zieht von dannen.
Und eh' noch das dritte Morgenroth erscheint,
hat er schnell mit dem Gatten die Schwester vereint,
eilt heim mit sorgender Seele,
damit er die Frist nicht verfehle.

Da giesst unendlicher Regen herab,
von den Bergen stürzen die Quellen
herab, und die Bäche, die Ströme schwellen.
Und er kommt an's Ufer mit wanderndem Stab,
da reisset die Brücke der Strudel hinab,
und donnernd sprengen die Wogen
des Gewölbes krachenden Bogen.

Und trostlos irrt er an Ufers Rand,
wie weit er auch spähet und blicket;
und die Stimme, die rufende, schickt;
da stösst kein Nachen vom sichern Strand,
der ihn setze an das gewünschte Land,
kein Schiffer lenket die Fähr, und
und der wilde Strom wird zum Meere.

Da sinkt er an's Ufer und weint und fleht,
die Hände zum Zeus erhoben:
„O hemme des Stromes Toben!
Es eilen die Stunden im Mittag steht
die Sonne, und wenn sie niedergeht,
und ich kann die Stadt nicht erreichen,
so muss der Freund mir erleichen.“

Doch wachsend erneut sich des Stromes Toben,
und Welle auf Welle zerrinnet,
und Stunde an Stunde entrinnet;
da treibt ihn die Angst, da fasst er sich Mut
und wirft sich hinein in die brausende Flut,
und teilt mit gewaltigen Armen
den Strom, und ein Gott hat Erbarmen.

And silently he embraces his faithful friend
And delivers him to the tyrant;
The other man leaves that place.
And before the dawn of the third day appears
He has rapidly united husband and sister
And hurried home with a sorrowful soul,
In order not to break the respite.

The rain pours down without cease
And springs flow from the mountains
And brooks and rivers swell.
And he comes to the bank with a wanderer's stick,
And the bridge is swept away by a whirlpool
And thunderously the waves destroy
The vaults of the cracking arches.

And disconsolately he wanders on the river bank,
And stares into the distance,
And his voice calls out;
But no boat rows from the safety of the shore
To sail him to the land he desires,
No sailor guides the ferry
And the wild river seeks the sea.

Then he sinks onto the bank and weeps and begs
Raising his hands to Zeus:
'O stop the raging of the river!
The hours pass and midday
Shows the sun, and when it sinks
And I have not been able to reach the city
Then my friend will grow pale.'

But the raging of the waters grows
And wave falls upon wave
And hour upon hour runs by;
And his anguish grows, and his courage
And he throws himself into the raging flood
And he parts the river
With forceful arms, and a God has mercy.

Und gewinnt das Ufer und eilet fort
und danket dem rettenden Gotte;
da stürzt die raubende Rotte
hervor aus dem Waldes nächtlichem Ort,
den Pfad ihm sperrend, und schnaubet Mord,
und hemmet des Wanderers Eile,
mit drohend geschwungener Keule.

„Was wollt ihr?“ ruft er, vor Schrecken bleich,
„ich habe nichts, als mein Leben,
das muss ich dem Könige geben!“
Und entreisst die Keule dem Nächsten gleich:
„Um des Freundes willen erbarmt euch!“
Und drei, mit gewaltigen Streichen,
erlegt er, die andern entweichen.

Und die Sonne versendet glühenden Brand,
und von der unendlichen Mühe
ermattet, sinken die Knie.
„O hast du mich gnädig aus Räubershand,
aus dem Strom mich gerettet an's heilige Land,
und soll hier verschmachend verderben,
und der Freund mir, der liebende, sterben!“

Und horch! da sprudelt es silberhell,
ganz nahe, wie rieselndes Rauschen,
und stille hält er, zu lauschen;
und sieh', aus dem Felsen, geschwätzig, schnell,
springt murmelnd hervor ein lebendiger Quell,
und freudig bückt er sich nieder
und erfrischt die brennenden Glieder.

Und die Sonne blickt durch der Zweige Grün
und malt auf glänzenden Matten
der Bäume gigantische Schatten.
Und zwei Wand'rer sieht er die Strasse zieh'n,
will eilenden Laufes vorüber flieh'n,
da hört er die Worte sie sagen:
„Jetzt wird er an's Kreuz geschlagen!“

And he reaches the bank and hurries on
And thanks his saving God;
Then a band of robbers charge out
From their nocturnal place in the forest,
And impede his path and shout murderously
And restrict the wanderer's progress
With threateningly lifted cudgels.

‘What do you want?’ he calls, pale with fright,
‘I have nothing but my life
Which I must give to the king!’
And seizes the cudgel from the closest man:
‘For my friend's sake, have mercy!’
And with powerful blows he fells three of them;
The others run away.

And the sun sinks with a fiery glow
And infinitely tired by his ordeals,
Exhausted he sinks to his knees.
‘O have you mercifully from robbers' hands
Rescued me, from the river onto holy ground,
And must I pine here and perish
And my friend, my dear friend die?’

And hark! there is a sprinkling silvery sound,
At hand, as of rustling waters,
And he stops to listen;
And see, from the rocks, chattering and rapid
Leaps a murmuring, life-giving spring,
And joyfully he bends down
To refresh his burning limbs.

And the sun looks through the green boughs
And paints a glowing carpet
With the giant shadows of the trees.
And he sees two wanderers on the road
He wants to pass by rapidly,
Then he heard the words that they are saying:
‘Now he will be nailed to the cross.’

Und die Angst beflügelt den eilenden Fuss,
ihn jagen der Sorgen Qualen;
da schimmern in Abendrots Strahlen
von ferne die Zinnen von Syracus,
und entgegen kommt ihm Philostratus,
des Hauses redlicher Hüter,
der erkennt entsetzt den Gebieter:

„Zurück! du rettetest den Freund nicht mehr,
so rette das eigene Leben!
den Tod erleidet er eben.
Von Stunde zu Stunde gewartet’ er
mit hoffender Seele der Wiederkehr,
ihm konnte den muthigen Glauben
der Hohn des Tyrannen nicht rauben.“

„Und ist es zu spät, und kann ich ihm nicht
ein Retter willkommen erscheinen,
so soll mich der Tod mit ihm vereinen.
Des rühme der blut’ge Tyrann sich nicht,
dass der Freund dem Freunde gebrochen die Pflicht,
er schlachte der Opfer zweie
und glaube an Lieb’ und Treue!“

Und die Sonne geht unter, da steht er am Thor
und sieht das Kreuz schon erhöht,
das die Menge gaffend umstehet;
und an dem Seile schon zieht man den Freund empor
da zertrennt er gewaltig den dichten Chor:
„Mich, Henker!“ ruft er, „erwürgt!
da bin ich, für den er gebürgt!“

Und Erstaunen ergreift das Volk umher,
in den Armen liegen sich Beide
und weinen vor Schmerzen und Freude.
Da sieht man kein Auge tränenleer,
und zum König bringt man die Wundermähr;
der fühlt ein menschlich Rühren
lässt schnell vor den Thron sie führen.

And anguish bewings his hurrying feet
And sorrow and distress chase him;
There glow in the evening rays
The distant spires of Syracuse,
And towards him comes Philostratus
The honest guardian of the house,
Who, horrified, recognizes his master.

‘Go back. You will not save your friend
So save your own life!
He is right now suffering death.
Hour by hour he awaited you,
Hopefully attended your return.
His courageous faith
Was not destroyed by the scorn of the tyrant.’

‘And if it is too late, and if I cannot
Appear to him like a welcome saviour,
So death will unite me with him.
The bloody tyrant will not boast
That he made a friend break his duty to a friend.
May he slaughter two victims
And believe in love and faith.’

And the sun goes down, there he stands at the gate
And sees the cross already raised
Surrounded by a gaping crowd;
And his friend being led out by the rope,
Then, violently, he parts the dense throng:
‘Executioner, strangle me!’, he cries,
‘Here I am, the one for whom he stands as security’

And astonishment grips the people,
And the two embrace each other
And weep with pain and joy.
And not an eye is free of tears,
And to the king they bring the wondrous tale;
The King feels a human emotion
And has them brought swiftly before the throne.

Und blickt sie lange verwundert an.
D'rauf spricht er: „Es ist euch gelungen,
ihr habt das Herz mir bezwungen:
und die Treue ist doch kein leerer Wahn;
so nehmt auch mich zum Genossen an!
Ich sei, gewährt mir die Bitte,
in eurem Bunde der Dritte.“

And he looks around in wonder.
Thereupon he said: 'You have succeeded
In moving my heart;
And good faith is indeed no empty delusion;
So accept me as a comrade!
I would be, if you will allow it,
The third person in your alliance.'

INSTRUMENTARIUM

Piano: Graf Flügel 1835

Piano technician: Edwin Beunk

Recording data: November 1999 at the ev. Kirche Großenrode, Germany

Balance engineer/Tonmeister: Jens Braun

Producer: Jens Braun

Neumann microphones; Studer Mic AD 19 microphone pre-amplifier; Yamaha O2R mixer; Stax headphones

Digital editing: Martin Nagomi

Cover text: © Lodewijk Mccuwsen 2000

Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover: *Svagt strömmande vatten* by S. Jonsson/N. Naturfotografernas Bildbyrå

Back cover: photograph of Leo van Doeselaar (left) and Peter Kooij (right)

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett and Emil Johansson, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

Colour origination: Jenson Studio Colour, Leeds, England

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 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© 1999 & © 2000, BIS Records AB

