



WARNER
CLASSICS

SONGS
AND
FOLKSONGS

BEETHOVEN

IAN
BOSTRIDGE

VILDE
FRANG

NICOLAS
ALTSTAEDT

ANTONIO
PAPPANO

LUDWIG VAN BEETHOVEN 1770–1827

An die ferne Geliebte Op.98

1 No.1 Auf dem Hügel sitz ich spähend	2.37
2 No.2 Wo die Berge so blau	1.42
3 No.3 Leichte Segler in den Höhen	1.38
4 No.4 Diese Wolken in den Höhen	0.57
5 No.5 Es kehret der Maien, es blühet die Au	2.36
6 No.6 Nimm sie hin denn, diese Lieder	3.51

7 Adelaide Op.46	5.24
-------------------------	------

4 settings of **Sehnsucht Wo0 134**

8 1st Setting: Andante, poco agitato	0.55
9 2nd Setting: Poco andante	0.59
10 3rd Setting: Poco adagio	1.31
11 4th Setting: Assai adagio	1.38

12 Aus Goethes Faust (Flohlied) Op.75/3	1.55
--	------

13 Ich liebe dich (Zärtliche Liebe) Wo0 123	2.03
--	------

14 In questa tomba oscura Wo0 133	3.09
--	------

15 Maigesang (Mailed) Op.52/4	1.55
--------------------------------------	------

16 Andenken Wo0 136	2.24
----------------------------	------

17 Resignation Wo0 149	2.33
-------------------------------	------

Selected folksong settings

18 The pulse of an Irishman No.46 in Irish songs Wo0 153 [ex Wo0 154/4]*	2.11
19 Avenging and bright (O who, my dear Dermot) No.45 in Irish songs Wo0 153 [ex Wo0 154/5]*	2.22
20 O Mary, ye's be clad in silk No.3 in Scottish songs Wo0 156 [ex Wo0 158b/6]*	1.47
21 The Parting Kiss No.25 in Welsh songs Wo0 155	3.07
22 The lovely lass of Inverness No.8 in Scottish songs Op.108	3.15
23 The Return to Ulster No.1 in Irish songs Wo0 152	5.34
24 Come draw we round a cheerful ring No.8 in Irish songs Wo0 152	1.24
25 Sunset No.2 in Scottish songs Op.108	2.37
26 Marmotte Op.52/7	1.55

62.05

* former number; many of the Folksong Settings were renumbered in the Kinsky-Halm catalogue's 2nd Edition (2014)

IAN BOSTRIDGE *tenor*

ANTONIO PAPPANO *piano*

with **VILDE FRANG** *violin* & **NICOLAS ALTSTAEDT** *cello* (18–25)

Recorded: 2–4.X.2019, St Jude-on-the-Hill, London

Executive Producer: Alain Lanceron

Producer: John Fraser

Sound & Mix: Philip Siney

Editing: Jules Thomas

Design: Paul Marc Mitchell for WLP Ltd 

Cover photo: Eric Richmond · Session photos: Paul Bates

© 2020 Parlophone Records Limited

© 2020 Parlophone Records Limited, a Warner Music Group Company

warnerclassics.com

All rights of the producer and of the owner of the work reproduced reserved.
Unauthorised copying, hiring, lending, public performance and broadcasting of this record prohibited.

On the nine occasions that Beethoven and Schubert set the same text, Beethoven often composed the finer version, as two songs on this album, “Andenken” and “Adelaide”, illustrate. **Adelaide**, composed between 1794 and 1796, breathes adoration in every bar of its ten pages, and Beethoven mentions Adelaide’s name an obsessive 14 times. The pulsing triplet figure of the accompaniment is either lulling and reflective, or rhapsodically joyous. The 23-year-old Robert Louis Stevenson, in a letter to Mrs Sitwell dated Edinburgh, 16 September 1873, describes his admiration of the song:

I have tried to write some verses; but I find I have nothing to say that has not been already perfectly said and perfectly sung in *Adelaide*. I have so perfect an idea out of that song! The great Alps, a wonder in the starlight – the river, strong from the hills, and turbulent, and loudly audible at night – the country, a scented *Frühlingsgarten* of orchards and deep wood where the nightingales harbour – a sort of German flavour over all – and this love-drunken man, wandering on by sleeping village and silent town, pours out of his full heart, *Einst, O Wunder, einst* etc. I wonder if I am wrong about this being the most beautiful and perfect thing in the world – the only marriage of really accordant words and music – both drunk with the same poignant, unutterable sentiment.

Goethe’s “Mailed” – set by Beethoven as **Maigesang** – was inspired by his love for Friederike Brion, a pastor’s daughter in the Alsatian village of Sessenheim. He met her in October 1770 and wrote some of his most memorable love poetry during the first ten months of their affair: “Willkommen und Abschied”, “Mit einem gemalten Band” and, of course, “Mailed”. The stress in the second line falls forcefully on “mir”: the poet is concerned with the intensity of his own love, and as in so many of these exultant early love poems, the girl is hardly described at all. As his excitement mounts, the verbs vanish, the ellipses increase, each line flows into the next and new words are coined to express new feelings – ellipsis, neologism and *enjambement* are the technical hallmarks of many of these highly charged love poems. Beethoven’s setting forms part of the eight songs published as Op.52 in 1805, but was almost certainly composed around 1795. Although the style is that of the 18th rather than the 19th century, especially in the word repetitions and the way the piano repeats the vocal line, there is a freshness and melodic verve about the song that is as irresistible as anything Schubert wrote.

Beethoven’s setting of Matthisson’s **Andenken** was offered initially to Leo von Seckendorf for publication in his periodical *Prometheus*, and in a letter to him accompanying the manuscript Beethoven apologised for the delay in sending the song, explaining that he had lent it to “ein paar Schöne Hände”. Paul Reid in his *Beethoven Song Companion* (MUP, 2007) argues convincingly that the lady in question was Countess Josephine Deym (née Brunsvik), to whom Beethoven had already written 14 letters, several of which express openly his love for her. And “Andenken” is an ardent avowal of love. The first three strophes end with specific questions (“When, where and how do you think of me?”) that Beethoven sets each time to an exquisitely apposite *fermata*, which allows the listener to hear the insistent interrogative tone. Verse four, which abandons the questioning and instead apostrophises the beloved, sees Beethoven veer away from the main melody, and choose instead a related tune and a wholly different structure, which enables the singer to repeat words and phrases in typically florid 18th-century fashion.

In questa tomba oscura, one of Beethoven’s most introspective songs, was written in 1806 as a contribution to a collection of 63 settings of Giuseppe Carpani’s text by a total of 46 composers. The collection was dedicated by the Mollo publishing house to Prince Lobkowitz, one of Beethoven’s most important patrons who was also the dedicatee of the Op.18 String Quartets, the Triple Concerto, the Third, Fifth and Sixth Symphonies, the Op.74 String Quartet, and the song cycle *An die ferne Geliebte*.

Aus Goethes Faust (“Es war einmal ein König”) comes from Beethoven’s Six Songs Op.75, three of which are to poems by Goethe. Also known as “Flohlied” or “Song of the Flea”, the text is taken from the “Auerbachs Keller” scene of Goethe’s *Faust*. Goethe’s poem is clearly inspired by “Der Hahn und der Adler” by Christian Daniel Schubart (the poet of Schubert’s *Die Forelle*), a splendid burlesque of court life that had been published at the end of 1774, shortly before Goethe wrote his poem. The autobiographical relevance to Goethe is unmistakable: the poet’s father had objected strongly to his becoming a courtier when the Duke of Weimar extended an invitation to him for the first time in December 1774, and Goethe commented on this parental opposition in Book XV of his autobiography *Dichtung und Wahrheit*. Beethoven’s witty setting reveals a side to his own character that is often ignored: he was not always high-minded and heroic, and with songs such as “Der Kuß”, “Marmotte”, “Selbstgespräch” and “Aus Goethes Faust”, he joins the ranks of that rare phenomenon – the comic Lieder composer.

Particularly witty is the way that Beethoven directs the accompanist in the final two bars of the postlude to play two notes at a time with the tip of the his right-hand thumb, as though he were squashing a flea. The text of **Marmotte** was added by Goethe to his comic dramatic scene *Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilern* (1774) in 1778. This strange piece has no plot but consists rather of a succession of quick-fire exchanges between the market folk. Beethoven sets the song in A minor with a plethora of *sforzandi* on inconsequential words, as though the market singer were grinding out the song on his hurdy-gurdy.

The original title of Herrosee's **Ich liebe dich** was "Duett eines sich zärtlich liebenden Ehepaares" (Duet of a tenderly loving married couple) – which in itself would have attracted Beethoven. Herrosee's poem tells of a married couple's mutual love, and how they support each other through thick and thin. Beethoven's music – he sets only three of ten stanzas – breathes devotion and serenity in every bar.

Many other poems chosen by Beethoven also have autobiographical significance. A case in point is **Resignation**. Beethoven's setting of Haugwitz's poem, whose first and last lines plead for extinction, seems to embody some of the despair and helplessness that he felt at various times in his life. We know from the *Heiligenstadt Testament* that he contemplated suicide but was held back through patience, devotion to his art, and resignation to fate. Beethoven's detailed instruction to the singer: "To be performed with feeling, yet with determination, well accentuated and declaimed" shows how concerned he was to obtain the right expression for his music.

The text of **Sehnsucht** (WoO 134) attracted many of the great song composers of the 19th century, including Zelter, Reichardt, Beethoven, Schubert, Loewe, Fanny Hensel, Schumann, Medtner, Tchaikovsky and Wolf. Schubert composed six versions, Beethoven four. The poem ("Nur wer die Sehnsucht kennt") is sung by Mignon in the first version of Goethe's novel *Wilhelm Meister* and could be regarded as an expression of generalised longing for her Italian homeland rather than the effusions of a young woman for a distant beloved. The poem, written in June 1785, can equally be interpreted as an expression of Goethe's own longing for Italy: it was only a year later that he fled Weimar clandestinely at the dead of night and embarked on his Italian Journey. It seems that the first three of Beethoven's four settings were written expressly for Seckendorf's *Prometheus* in late 1807 and early 1809.

An die ferne Geliebte is widely considered to be the first ever song cycle – it was certainly the first time that a major composer had organised a group of songs with piano accompaniment into a coherent whole. The poet Alois Jeitteles (or Aloys Jeiteles) was a doctor by profession. His medical studies took him to Vienna, where he wrote some poems for Ignaz Castelli's almanac *Selam*, the same publication that provided Schubert with the poems for some of his songs. Though Jeitteles's verse appeared in several pamphlets, the poems were never published in book form, and Beethoven was probably delighted to have found a virtually unknown collaborator who was not only musical and cultured but almost certainly willing to be directed. Each of the six poems is dominated by the image of the distant beloved. **Auf dem Hügel sitz ich spähend** tells us of their first meeting (in "the distant meadows") and their subsequent separation which, we are told, is a torment ("Qual") to both of them. **Wo die Berge so blau** expresses the poet's obsessive wish (the "wo" is mentioned four times) to be by her side. His reverie is banished in the next song, **Leichte Segler in den Höhen**, in which he begs the scudding clouds, rippling brook and gusting breeze to convey to her his longing. The same idea (and the same key) is continued in **Diese Wolken in den Höhen** which contains the only sensuous phrase in the cycle that describes the breeze frolicking about her cheeks and breast and burrowing in her silken locks. All these fond imaginings, however, vanish in the fifth song, **Es kehret der Maien, es blühet die Au**, as the poet comes down to earth with a bump, and the joy of all nature (especially the conjugal bliss of the swallow) is contrasted with the barrenness of his own love, which leads him to conclude in **Nimm sie hin denn, diese Lieder** – with a mixture of reverence and stoicism – that only through his poetry will he be at one with the object of his desire.

Beethoven's numerous folksong settings – we hear eight of them on this album – were all commissioned by the Edinburgh publisher George Thomson, an avid collector of Scottish, Welsh and Irish folk melodies, who also approached a number of other celebrated contemporary composers, including Haydn, Hummel and Weber. Beethoven's keen response was motivated primarily by financial considerations (Thomson paid him £550 for Op.108 alone), but he took great

care with the arrangements, as is shown by the meticulous performance indications that pepper the scores. Between 1809 and 1823, Beethoven arranged for Thomson 164 existing song melodies, initially without knowing the words – a circumstance that irritated the composer who, on 29 February 1812, wrote to Thomson:

I beg you always to add immediately the text for the Scottish songs. I fail to understand how you, who are a connoisseur, cannot realise that I would produce completely different compositions if I had the text to hand, and the songs can never become perfect products if you do not send me the text; and you will eventually force me to refuse further orders.

When the first batch of 53 settings finally reached Thomson in July 1812, their dispatch having been delayed by the Napoleonic Wars, the publisher, who felt the string parts were unlikely to be used much, admonished him for the complexity of the arrangements. Beethoven wrote back, asking Thomson to specify exactly the kind of accompaniment he required, and the publisher replied in a letter of 5 August 1812:

Let me beg that, to conform yourself to the national taste (which cherishes simplicity), you make the piano part absolutely simple and easy to decipher and execute, and that you give the right hand the melody itself, or something like it, as you have done with most excellent effect in several of the airs ... Such a piano accompaniment is useful for us especially as we only rarely have the violin and cello, and the piano is almost the only instrument used for accompanying the voice; and the ladies who do not sing, sometimes amuse themselves by playing the piano part *without the voice*.

Richard Stokes

Des neuf fois où Beethoven et Schubert ont mis en musique le même texte, c'est souvent Beethoven qui a composé la version la plus raffinée, comme l'illustrent deux lieder de cet album, « *Andenken* » et « *Adelaide* ». La musique d'**Adelaide**, qui date de 1794–1796, exhale l'adoration à chaque mesure des dix pages de la partition, le compositeur répétant obsessivement le prénom du titre pas moins de quatorze fois. L'accompagnement en triolets est soit berçant et méditatif, soit joyeux et rhapsodique. Dans une lettre du 16 septembre 1873 à son amie madame Sitwell, le jeune Robert Louis Stevenson de 23 ans évoque ce lied avec admiration :

J'ai essayé d'écrire quelques vers, mais réalisé que je n'ai rien à dire qui n'ait été déjà parfaitement exprimé et parfaitement chanté dans *Adelaide*. Je me représente ce chant de manière tellement parfaite ! Les Alpes majestueuses, un miracle dans la lumière des étoiles – la rivière qui descend des collines, forte, turbulente, et très sonore la nuit – la campagne, des vergers odorants et des forêts profondes où chantent les rossignols – une sorte de parfum allemand sur tout cela – et cet homme ivre d'amour, vagabondant de village endormi en ville silencieuse, qui déverse son cœur entier, *Einst, o Wunder, einst* etc. Je me demande si j'ai tort de considérer cela comme la chose la plus belle et la plus parfaite du monde – le seul mariage vraiment réussi entre texte et musique – l'un et l'autre ivres du même sentiment poignant, ineffable.

Le poème « *Mailed* », dont Beethoven a tiré son lied **Maigesang**, a été inspiré à Goethe par son amour pour Friederike Brion, la fille d'un pasteur alsacien de Sessenheim. Après avoir fait sa connaissance, en octobre 1770, il écrit certains de ses poèmes d'amour les plus mémorables au cours de leur liaison qui dure dix mois : « *Willkommen und Abschied* » et « *Mit einem gemalten Band* », outre « *Mailed* ». L'accent du deuxième vers de ce chant de mai tombe sur le réflexif « mir » : le poète exprime l'intensité de son amour, et comme dans tant de ces poèmes d'amour de jeunesse, la jeune femme est à peine décrite. Tandis que monte l'exaltation, les verbes disparaissent, les ellipses s'accumulent, chaque vers se déverse dans le suivant et de nouveaux mots sont forgés pour exprimer de nouveaux sentiments – ellipses, néologismes et enjambements sont les vecteurs de nombre de ces textes débordant d'amour. Le lied de Beethoven figure dans le recueil de huit chants op. 52 publié en 1805, mais il date presque certainement des environs de 1795. Si le style musical penche plus vers le XVIII^e que le XIX^e siècle, notamment par les répétitions de mots et la manière dont le piano reprend la ligne vocale, le morceau dégage une fraîcheur et une verve mélodique qui sont tout aussi irrésistibles que n'importe quel lied de Schubert.

Dans la lettre qu'il adresse à Leo von Seckendorf – auquel il avait demandé de publier dans sa revue périodique *Prometheus* un de ses lieder, **Andenken**, sur un texte de Friedrich von Matthisson –, Beethoven s'excuse d'envoyer le manuscrit du lied avec retard, expliquant qu'il a dû le prêter à « de belles mains ». Ces « belles mains » étaient sans doute celles de la comtesse Joséphine Deym (née Brunsvik), comme le montre Paul Reid de manière convaincante dans son ouvrage *Beethoven Song Companion* (MUP, 2007) : le compositeur lui avait déjà écrit quatorze lettres et dans plusieurs d'entre elles exprimé ouvertement son amour. « *Andenken* » est d'ailleurs une ardente déclaration d'amour. Les trois premières strophes se terminent chacune par une question similaire (« Quand/Où/Comment penses-tu à moi ? ») que Beethoven souligne chaque fois par un point d'orgue d'une éloquence exquise qui met en valeur le ton interrogateur insistant. Dans la quatrième strophe, qui abandonne le questionnement pour une injonction à la personne aimée (« Pense à moi ! »), le compositeur se départit de la mélodie principale, brode sur un motif analogue et adopte une structure complètement différente qui permet au chanteur de répéter des morceaux de texte d'une manière emphatique typique du XVIII^e.

In questa tomba oscura, l'une des mélodies de Beethoven les plus introspectives, qui date de 1806, était une contribution à une publication collective de soixante-trois mises en musique d'un seul et même texte de Giuseppe Carpani par un total de quarante-six compositeurs. Le volume fut dédié par l'éditeur Mollo au prince Lobkowitz, l'un des principaux mécènes de Beethoven, dédicataire des Quatuors op. 18, du Triple Concerto, des Troisième, Cinquième et Sixième Symphonies, du Quatuor op. 74, et du cycle de lieder *An die ferne Geliebte*.

Aus Goethes Faust (« Es war einmal ein König ») figure dans les *Six Chants* op. 75, dont trois sont sur des poèmes de Goethe. Cet extrait de *Faust* est tiré de la scène de la Cave d'Auerbach et connu sous le nom de « Chant de la puce ». Goethe s'est inspiré ici du poème « *Der Hahn und der Adler* » de Christian Daniel Schubart (l'auteur du texte de *La Truite* de Schubert), splendide parodie de la vie de cour qui venait d'être publiée, fin 1774. Ce « Chant de la puce » a sans aucun doute une connotation autobiographique : le père de Goethe s'était opposé à ce qu'il devienne un courtisan lorsque le duc de Weimar l'avait invité à sa cour, en décembre 1774, ce que le poète commente dans le livre XV de son autobiographie *Dichtung und Wahrheit*. La musique humoristique de Beethoven sur ce texte révèle un aspect souvent ignoré de son caractère : loin de chercher toujours le sublime et l'héroïque, il figure également parmi les rangs des rares compositeurs de lieder comiques avec notamment « *Der Kuß* », « *Marmotte* », « *Selbstgespräch* » et « *Aus Goethes Faust* ». Détail particulièrement amusant, dans les deux dernières mesures du postlude Beethoven demande au pianiste de jouer deux notes à la fois avec le pouce de la main droite comme s'il écrasait une puce. En 1778, Goethe ajouta le texte de la **Marmotte** à sa comédie populaire *Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilern* (1774). Il n'y a pas d'histoire dans ce morceau singulier qui consiste plutôt en échanges rapides entre les gens de la foire. Beethoven a choisi la tonalité de *la* mineur pour ce texte et mis une série de *sforzandi* sur des syllabes inconséquentes du refrain, comme si le chanteur faisait grincer le chant sur sa vieille à roue.

Le titre original du poème de Karl Friedrich Herrosee, « Duo d'époux s'aimant tendrement », sur lequel est écrit **Ich liebe dich**, avait de quoi plaire à Beethoven. Il y est question d'amour conjugal, d'époux qui se soutiennent mutuellement contre vents et marées. La musique – le compositeur n'a gardé que trois des dix strophes – respire le dévouement et la sérénité à chaque mesure.

Bien d'autres poèmes choisis par Beethoven ont une connotation autobiographique. **Resignation**, par exemple. La musique de ce lied sur un poème de Paul von Haugwitz, dont les premier et dernier vers supplient : « Éteins-toi, ma lumière ! », semble incarner le désespoir et l'impuissance qu'il a ressenti à divers moments de son existence. Nous savons par le *Testament d'Heiligenstadt* qu'il a envisagé le suicide mais a finalement reculé, trouvant la force de vivre dans la patience, le dévouement à son art, et la résignation à son destin. L'indication destinée au chanteur : « Avec sentiment, mais de manière résolue, bien accentuée et articulée » montre l'importance qu'il attachait à ce que sa musique soit interprétée avec la juste expression.

Le texte de **Sehnsucht** (WoO 134) a séduit nombre des principaux compositeurs de mélodies du XIX^e siècle, dont Zelter, Reichardt, Beethoven, Schubert, Loewe, Fanny Hensel, Schumann, Medtner, Tchaïkovski et Wolf. Schubert en a tiré six versions différentes, Beethoven quatre. Le poème (« *Nur wer die Sehnsucht kennt* »), chanté par Mignon dans la première version du *Wilhelm Meister* de Goethe, exprime plutôt son amour pour son pays, l'Italie, que les effusions d'une jeune femme pour un amant lointain. Ce texte écrit en juin 1785 peut également être interprété comme l'expression de la passion de Goethe pour l'Italie : ce n'est qu'un an plus tard qu'il quittera clandestinement Weimar au beau milieu de la nuit et entreprendra son voyage dans la Péninsule. Les trois premières versions du lied de Beethoven semblent avoir été écrites pour la revue de Seckendorf *Prometheus*, fin 1807 et début 1809.

An die ferne Geliebte (« À la bien-aimée lointaine ») est généralement considéré comme le premier cycle de lieder de l'histoire – c'est en tout cas la première fois qu'un grand compositeur concevait un groupe de mélodies avec accompagnement de piano comme un tout cohérent. L'auteur des textes, Alois Jeitteles, était médecin de profession. Ses études médicales le menèrent à Vienne où des poèmes de sa plume furent publiés dans *Selam*, un almanach d'Ignaz Castelli – la même publication où Schubert puisa les textes de certains de ses lieder. Si sa poésie parut dans plusieurs almanachs, elle ne fut jamais publiée dans un livre et Beethoven fut probablement ravi d'avoir trouvé un collaborateur pratiquement inconnu qui n'était pas seulement cultivé et musicien mais aussi presque certainement prêt à recevoir des consignes. Chacun des six poèmes est dominé par l'image de la bien-aimée lointaine. **Auf dem Hügel sitz ich spähend** évoque la première rencontre (« dans les pâturages lointains »), la séparation qui s'ensuit, laquelle est un tourment (« *Qual* ») pour les deux amants. **Wo die Berge so blau** exprime le désir obsessionnel du poète d'être près de sa bien-aimée (« là où... », « là-bas », revient comme une litanie). Dans le lied suivant, **Leichte Segler in den Höhen**, sa rêverie fait place à une supplique aux nuages, à la brise et au ruisseau de transmettre à sa bien-aimée sa plainte amoureuse. Cette veine se prolonge (dans la même tonalité) dans **Diese Wolken in den Höhen**, qui renferme les seuls vers sensuels du cycle où il est question de la brise batifolant autour de la joue et de la poitrine

de la bien-aimée et plongeant dans ses boucles soyeuses. Tous ces trésors de l'imagination disparaissent cependant dans le cinquième lied, **Es kehret der Maien, es blühet die Au**, où le poète retombe brutalement sur terre : la joie de la nature au mois de mai (notamment le retour de l'hirondelle qui construit sa demeure nuptiale) contraste avec son amour qui ne connaît pas de printemps, ce qui lui fait conclure dans **Nimm sie hin denn, diese Lieder**, avec un mélange de vénération et de stoïcisme, que l'union avec l'objet de son désir ne pourra se réaliser que par ses chants.

Les nombreux chants populaires de Beethoven – dont huit figurent sur cet album – furent tous commandés par George Thomson, éditeur à Édimbourg et fervent collectionneur de mélodies populaires écossaises, galloises et irlandaises. Thomson prit contact avec toute une série de compositeurs contemporains célèbres, dont Haydn, Hummel et Weber, outre Beethoven. Si celui-ci accepta avec enthousiasme la proposition principalement pour des raisons financières (Thomson lui versa 550 livres pour le seul Opus 108), il mit un grand soin à écrire ses arrangements, comme le montrent les méticuleuses indications destinées aux interprètes dont sont parsemées ses partitions. Entre 1809 et 1823, il réalise 164 arrangements, au départ sans connaître les paroles des chants, ce qu'il déplore. Aussi écrit-il à Thomson le 29 février 1812, en français :

Je vous prie instamment d'adjoindre toujours le texte aux chansons écossaises. Je ne comprends pas comme vous qui êtes connaisseur ne pouvez comprendre, que je produirais des compositions tout à fait autre, si j'aurai le texte à la main, et les chansons ne peuvent jamais devenir des produits parfaits, si vous ne m'envoyez pas le texte et vous m'obligerez à la fin de refuser vos ordres ultérieurs.

En juillet 1812, Thomson reçoit le premier lot de cinquante-trois arrangements, leur envoi ayant été retardé par le désordre des guerres napoléoniennes. Il les trouve trop complexes, a le sentiment que les parties de cordes ne vont guère être utilisées, et s'en ouvre à Beethoven. Celui-ci lui demande alors de lui préciser quel type d'accompagnement il souhaite précisément. Thomson lui répond dans une lettre du 5 août 1812 :

Laissez-moi vous prier de vous conformer au goût national (qui chérit la simplicité) et de créer une partie de piano tout à fait simple, facile à déchiffrer et à jouer, et de donner la mélodie, ou quelque chose d'approchant, à la main droite, comme vous l'avez fait avec le plus bel effet dans plusieurs airs [...] Ce genre d'accompagnement pour piano est d'autant plus utile pour nous que nous ne disposons que rarement d'un violon et d'un violoncelle, et le piano est presque le seul instrument utilisé pour accompagner la voix ; et les dames qui ne chantent pas s'amuse parfois à jouer la partie de piano *sans la voix*.

Richard Stokes

Traduction : Daniel Fesquet

Neinmal haben Beethoven und Schubert dieselben Gedichte vertont, wobei Beethovens Versionen oft gelungener sind, wie die der beiden Lieder „Andenken“ und „Adelaide“ in diesem Album. **Adelaide**, zwischen 1794 und 1796 komponiert, verströmt in jedem Takt Anbetung, und der Name Adelaide wird in Beethovens Vertonung 14 Mal wie besessen wiederholt. Die pulsierende Triolenfigur in der Begleitung ist entweder einlullend und besinnlich oder von schwärmerischer Freude erfüllt. In einem Brief an Mrs Sitwell (Edinburgh, 16. September 1873) schreibt der 23-jährige Robert Louis Stevenson über seine Bewunderung für dieses Lied:

Ich habe versucht, einige Strophen zu schreiben; aber ich glaube, dass ich nichts zu sagen habe, das nicht bereits in *Adelaide* vollendet gesagt und gesungen wird. Ich habe eine so vollkommene Vorstellung von diesem Lied! Die großartigen Alpen, ein Wunder im Licht der Sterne – der Fluss, der kraftvoll und aufgewühlt von den Hügeln herabströmt und nachts laut zu vernehmen ist – das Land, ein duftender *Frühlingsgarten*, Obsthaine und dichtes Gehölz, in dem die Nachtigallen nisten – über allem liegt ein Hauch von Deutschland – und dieser liebestrunkene Mann, der durch verschlafene Orte und stille Städte wandert und sein ganzes Herz ausschüttet, *Einst, o Wunder einst* usw. Vielleicht liege ich falsch, wenn ich dies für das Schönste und Vollkommenste in der Welt halte – die einzigartige Verschmelzung von Worten und Musik, die einander wirklich entsprechen – beide trunken von der gleichen ergreifenden unaussprechlichen Empfindung.

Goethes *Mailed* (von Beethoven mit dem Titel **Maigesang** vertont) wurde durch seine Liebe zu Friederike Brion angeregt, einer Pfarrerstochter aus dem elsässischen Ort Sesenheim. Er hatte sie im Oktober 1770 kennengelernt und schrieb in den ersten zehn Monaten ihrer Liebesbeziehung einige seiner denkwürdigsten Liebesgedichte: „Willkommen und Abschied“, „Mit einem gemalten Band“ und natürlich „Mailed“. Die Betonung in der zweiten Zeile liegt nachdrücklich auf „mir“: der Dichter befasst sich mit seiner eigenen intensiven Liebe, und das Mädchen wird (wie in vielen dieser überschwenglichen frühen Liebesgedichte) kaum je beschrieben. Mit der steigenden Erregung verschwinden die Verben, Ellipsen nehmen zu, jede Zeile geht in die nächste über, und neue Begriffe werden für den Ausdruck neuer Gefühle geprägt; Ellipse, Neologismen und Enjambement sind die Stilmerkmale vieler dieser exaltierten Liebesgedichte. Beethovens Vertonung gehört in die Reihe der 1805 als op. 52 erschienenen acht Lieder, wurde aber sehr wahrscheinlich um 1795 komponiert. Zwar gehört es stilistisch eher dem 18. als dem 19. Jahrhundert an, besonders hinsichtlich der Wortwiederholungen und der Wiederholung der Gesangslinie im Klavier, doch hat das Lied einen frischen und melodischen Schwung, der so unwiderstehlich ist wie alles von Schubert.

Beethoven hat seine Vertonung von Matthissons **Andenken** anfangs Leo von Seckendorf zur Veröffentlichung in dessen Zeitschrift *Prometheus* angeboten und sich in einem dem Autograph beigelegten Brief für die verzögerte Zusendung des Liedes entschuldigt und diese u. a. damit erklärt, dass er es „in ein paar Schöne Hände schon längst gegeben“ habe. Paul Reid legt in seinem *Beethoven Song Companion* (MUP, 2007) überzeugend dar, dass die fragliche Dame Gräfin Josephine Deym (geborene Brunsvik) gewesen sei, der Beethoven bereits 14 Briefe geschrieben hatte, darunter einige, in denen er ihr offen seine Liebe erklärt. Und „Andenken“ ist ein glühendes Liebesbekenntnis. Die ersten drei Strophen enden jeweils mit bestimmten Fragen („Wann denkst du mein?“, „Wo denkst du mein?“, „Wie denkst du mein?“), bei denen Beethoven jedesmal sehr schön eine Fermate anbringt, so dass der beharrliche Frageton gut zu vernehmen ist. In der vierten Strophe, die keine Frage, sondern eine direkte Wendung an die Geliebte enthält, wechselt Beethoven von der Hauptmelodie zu einer verwandten Melodie sowie einer ganz anderen Struktur, die es dem Sänger ermöglicht, Worte und Phrasen in der typischen blumigen Art des 18. Jahrhunderts zu wiederholen.

In questa tomba oscura, eines von Beethovens besinnlichsten Liedern, wurde 1806 als Beitrag für eine Sammlung mit 63 Vertonungen von Giuseppe Carpanis Gedicht geschrieben, an der insgesamt 46 Komponisten beteiligt waren. Der Verleger Mollo widmete die Sammlung dem Fürsten Lobkowitz, einem der wichtigsten Gönner von Beethoven, dem auch die Streichquartette op. 18, das Tripelkonzert, die Dritte, Fünfte und Sechste Sinfonie, das Streichquartett op. 74 sowie der Liederzyklus *An die ferne Geliebte* gewidmet sind.

Aus Goethes Faust („Es war einmal ein König“) ist eines von Beethovens Sechs Gesängen op. 75, von denen drei Vertonungen von Goethe-Gedichten sind. Der auch als „Flohlied“ bekannte Text stammt aus der Szene in „Auerbachs Keller“ aus Goethes *Faust*. Goethes Lied ist sicherlich durch „Der Hahn und der Adler“ von Christian Daniel Schubart (dem Dichter von Schuberts Lied *Die Forelle*) angeregt, einer glänzenden Burleske über das Hofleben, die Ende 1774 erschienen war, kurz bevor Goethe sein Lied verfasst hat. Die autobiografische Bedeutung für Goethe ist unverkennbar: Der Vater des Dichters war entschieden dagegen,

dass er Höfling wurde, als der Herzog von Weimar eine Einladung an ihn erstmals im Dezember 1774 verlängerte; Goethe hat über diesen väterlichen Widerstand in Buch XV seiner Autobiografie *Dichtung und Wahrheit* geschrieben. Beethovens witzige Vertonung offenbart eine oft verkannte Seite seines Charakters: Er war nicht immer hochgestimmt und heroisch und mit Liedern wie „Der Kuß“, „Marmotte“, „Selbstgespräch“ und „Aus Goethes *Faust*“ erreicht er den seltenen Rang eines Komponisten komischer Lieder. Besonders witzig ist Beethovens Anweisung für den Begleiter, in den letzten beiden Takten des Nachspiels zwei Töne auf einmal mit der rechten Daumenspitze zu spielen, als wolle er einen Floh zerquetschen. Den Text von **Marmotte** fügte Goethe in die komische dramatische Farce *Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilern* (1774) 1778 ein. Dieses merkwürdige Stück hat keine Handlung, sondern besteht aus einer Folge schneller Wortwechsel unter Marktleuten. Beethoven vertont das Lied in a-Moll mit zahlreichen Sforzandi auf belanglosen Worten, als würde der Marktsänger es auf seinem Leierkasten hervorbringen.

Der ursprüngliche Titel von Herrosees **Ich liebe dich** lautete „Duett eines sich zärtlich liebenden Ehepaares“, was schon allein Beethoven angesprochen haben könnte. Herrosees Gedicht erzählt von der gegenseitigen Liebe und Unterstützung eines Ehepaares. Beethovens Komposition (er hat nur drei der zehn Strophen vertont) atmet Hingabe und Ausgeglichenheit in jedem Takt.

Viele andere von Beethoven gewählte Gedichte haben ebenfalls eine autobiografische Bedeutung. Ein typisches Beispiel ist **Resignation**. Beethovens Vertonung von Haugwitz' Gedicht bringt mit der Bitte um Auslöschung in der ersten und letzten Zeile die Verzweiflung und Hilflosigkeit zum Ausdruck, die er verschiedentlich in seinem Leben verspürte. Aus dem *Heiligenstädter Testament* ist bekannt, dass er an Selbstmord dachte, doch dank seiner Geduld, der Hingabe an seine Kunst und der Ergebenheit in sein Schicksal davon zurückgehalten wurde. Beethovens detaillierte Anweisung für den Sänger: „Mit Empfindung jedoch entschlossen, wohl accentuirt und sprechend vorgetragen“ zeigt, wie sehr er um den richtigen Ausdruck seiner Vertonung bemüht war.

Der Text von **Sehnsucht** (WoO 134) reizte viele große Liedkomponisten des 19. Jahrhunderts, darunter Zelter, Reichardt, Beethoven, Schubert, Loewe, Fanny Hensel, Schumann, Medtner, Tschaikowsky und Wolf. Schubert hat sechs Fassungen, Beethoven vier geschrieben. Das Lied („Nur wer die Sehnsucht kennt“) wird von Mignon in der ersten Fassung von Goethes Roman *Wilhelm Meister* gesungen und könnte eher als Ausdruck einer allgemeinen Sehnsucht nach ihrer Heimat Italien betrachtet werden denn als das Sichverzehren einer jungen Frau nach einem entfernten Geliebten. Das im Juni 1785 geschriebene Gedicht lässt sich auch als Ausdruck von Goethes eigener Italiensehnsucht verstehen: Nur ein Jahr später floh er heimlich mitten in der Nacht aus Weimar und begab sich auf seine „Italienische Reise“. Beethoven hat anscheinend die ersten drei seiner vier Vertonungen eigens für Seckendorfs Zeitschrift *Prometheus* Ende 1807 / Anfang 1809 geschrieben.

An die ferne Geliebte gilt allgemein als der erste Liederzyklus überhaupt – sicherlich hat ein bedeutender Komponist damit zum ersten Mal eine Gruppe von Liedern mit Klavierbegleitung zu einem zusammenhängenden Ganzen gefügt. Der Schriftsteller Alois Jeitteles (oder Aloys Jeiteles) war von Beruf Arzt. Sein Medizinstudium führte ihn nach Wien, wo er einige Gedichte für Ignaz Castells Taschenbuch *Selam* schrieb, in der auch Schubert Gedichte für einige seiner Lieder fand. Zwar erschienen Jeitteles' Gedichte in verschiedenen Almanachen, wurden aber nie in Buchform veröffentlicht, und Beethoven war vermutlich erfreut, einen praktisch unbekannten Mitarbeiter gefunden zu haben, der nicht nur musikalisch und gebildet war, sondern sicherlich auch damit einverstanden war, angeleitet zu werden. In allen sechs Gedichten dominiert das Bild der entfernten Geliebten. **Auf dem Hügel sitz ich spähend** erzählt von der ersten Begegnung der Liebenden („in den fernen Triften“) und ihrer anschließenden Trennung, die für beide eine „Qual“ ist. In **Wo die Berge so blau** kommt der innige Wunsch des Dichters, an ihrer Seite zu sein, zum Ausdruck (viermal wird „wo“ erwähnt). Seine Träumerei löst sich im nächsten Lied **Leichte Segler in den Höhen** auf, in dem er die eilenden Wolken, das plätschernde Bächlein und die milden Winde bittet, ihr seine Sehnsucht zuzuflüstern. Der gleiche Gedanke wird (wie die gleiche Tonart) in **Diese Wolken in den Höhen** beibehalten, das die einzige sinnliche Wendung in dem Zyklus enthält: „Diese Weste werden spielen/Scherzend dir um Wang' und Brust,/ In den seidnen Locken wühlen.“ Diese zärtlichen Vorstellungen verschwinden jedoch gänzlich im fünften Lied **Es kehret der Maien, es blühet die Au**, wenn der Dichter auf einmal wieder in die Wirklichkeit zurückkehrt und die Freude der ganzen Natur (besonders das eheliche Glück der Schwalben) mit der Leere seiner

eigenen Liebe kontrastiert wird. Andächtig und zugleich stoisch kommt er in **Nimm sie hin denn, diese Lieder** zu der Schlussfolgerung, dass er nur durch seine Dichtung mit dem Gegenstand seiner Sehnsucht vereint sein wird.

Die zahlreichen Volksliedvertonungen Beethovens (dieses Album enthält acht) wurden von dem Edinburgher Verleger George Thomson in Auftrag gegeben, einem leidenschaftlichen Sammler schottischer, walisischer und irischer Volksweisen, der sich auch an weitere berühmte zeitgenössische Komponisten gewandt hat, darunter Haydn, Hummel und Weber. Beethovens eilfertige Antwort war hauptsächlich durch finanzielle Erwägungen motiviert (Thomson zahlte ihm £550 allein für op. 108), aber er gab sich große Mühe mit den Bearbeitungen, wie aus den zahlreichen minutiösen Aufführungsanweisungen in den Noten ersichtlich ist. Zwischen 1809 und 1823 bearbeitete Beethoven 164 Lieder für Thomson, anfangs ohne Kenntnis der Texte – ein Umstand, der den Komponisten irritierte; am 29. Februar 1812 schrieb er an Thomson:

Ich bitte Sie angelegentlich, mir immer die Texte für die schottischen Lieder beizufügen. Ich verstehe nicht, weshalb Sie, ein Kenner, nicht begreifen, dass ich ganz andere Kompositionen hervorbringen könnte, hätte ich den Text zur Hand, und die Lieder können niemals vollendete Werke werden, wenn Sie mir nicht den Text schicken; und endlich veranlassen Sie mich, weitere Aufträge von Ihnen zurückzuweisen.

Als Thomson endlich die erste Sendung mit 53 Liedern im Juli 1812 erhielt, deren Auslieferung sich durch die Napoleonischen Kriege verzögert hatte, ermahnte der Verleger ihn wegen der komplizierten Bearbeitungen, da er der Meinung war, dass die Streicherstimmen wohl nicht viel verwendet werden würden. Beethoven schrieb zurück und bat Thomson um die genaue Art der gewünschten Begleitung, und der Verleger erwiderte in einem Brief vom 5. August 1812:

Erlauben Sie mir die Bitte, dass Sie, um sich dem Nationalgeschmack (der Einfachheit schätzt) anzugleichen, den Klavierpart absolut einfach, leicht zu entziffern und auszuführen machen, und dass Sie der rechten Hand die Melodie oder etwas Ähnliches geben, wie Sie es mit ausgezeichneter Wirkung in einigen *Airs* getan haben ... Eine derartige Klavierbegleitung ist für uns deshalb besonders nützlich, da wir nur selten über Geige und Cello verfügen und das Klavier nahezu als einziges Instrument zur Begleitung der Stimme verwendet wird; und die Damen, die nicht singen, erfreuen sich gelegentlich daran, den Klavierpart *ohne die Stimme* zu spielen.

Richard Stokes

Übersetzung: Christiane Frobenius



AN DIE FERNE GELIEBTE

Alois Jeitteles (1794–1858)

I.

- 1 **Auf dem Hügel sitz ich spähend**
In das blaue Nebelland,
Nach den fernen Triften sehend,
Wo ich dich, Geliebte, fand.
Weit bin ich von dir geschieden,
Trennend liegen Berg und Tal
Zwischen uns und unserm Frieden,
Unserm Glück und unsrer Qual.
Ach, den Blick kannst du nicht sehen,
Der zu dir so glühend eilt,
Und die Seufzer, sie verwehen
In dem Raume, der uns teilt.
Will denn nichts mehr zu dir dringen,
Nichts der Liebe Bote sein?
Singen will ich, Lieder singen,
Die dir klagen meine Pein!
Denn vor Liebesklang entweicht
Jeder Raum und jede Zeit,
Und ein liebend Herz erreicht
Was ein liebend Herz geweiht!

II.

- 2 **Wo die Berge so blau,**
Aus dem nebligen Grau
Schauen herein,
Wo die Sonne verglüht,
Wo die Wolke umzieht,
Möchte ich sein!
Dort im ruhigen Tal
Schweigen Schmerzen und Qual.
Wo im Gestein
Still die Primel dort sinnt,
Weht so leise der Wind,
Möchte ich sein!
Hin zum sinnigen Wald
Drängt mich Liebesgewalt,
Innere Pein.
Ach, mich zög's nicht von hier,
Könnt ich, Traute, bei dir
Ewiglich sein!

TO THE DISTANT BELOVED

I.

I sit on the hill, gazing
Into the misty blue countryside,
Towards the distant meadows
Where, my love, I first found you.
Now I'm far away from you,
Mountain and valley intervene
Between us and our peace,
Our happiness and our pain.
Ah, you cannot see the fiery gaze
That wings its way towards you,
And my sighs are lost
In the space that comes between us.
Will nothing ever reach you again?
Will nothing be love's messenger?
I shall sing, sing songs
That speak to you of my distress!
For sounds of singing put to flight
All space and all time;
And a loving heart is reached
By what a loving heart has hallowed!

II.

Where the blue mountains
From the misty grey
Look out towards me,
Where the sun's glow fades,
Where the clouds scud by –
There would I be!
There, in the peaceful valley,
Pain and torment cease.
Where among the rocks
The primrose meditates in silence,
And the wind blows so softly –
There would I be!
I am driven to the musing wood
By the power of love,
Inner pain.
Ah, nothing could tempt me from here,
If I were able, my love,
To be with you eternally!

III.

- 3 **Leichte Segler in den Höhen,**
Und du, Bächlein klein und schmal,
Könnt mein Liebchen ihr erspähen,
Grüßt sie mir viel tausendmal.
Seht ihr, Wolken, sie dann gehen
Sinnend in dem stillen Tal,
Laßt mein Bild vor ihr entstehen
In dem luft'gen Himmelssaal.
Wird sie an den Büschen stehen,
Die nun herbstlich falb und kahl.
Klagt ihr, wie mir ist geschehen,
Klagt ihr, Vöglein, meine Qual.
Stille Weste, bringt im Wehen
Hin zu meiner Herzenswahl
Meine Seufzer, die vergehen
Wie der Sonne letzter Strahl.
Flüstr' ihr zu mein Liebesflehen,
Laß sie, Bächlein klein und schmal,
Treu in deinen Wogen sehen
Meine Tränen ohne Zahl!

IV.

- 4 **Diese Wolken in den Höhen,**
Dieser Vöglein munter Zug,
Werden dich, o Huldin, sehen.
Nehmt mich mit im leichten Flug!
Diese Weste werden spielen
Scherzend dir um Wang' und Brust,
In den seidnen Locken wühlen. –
Teilt ich mit euch diese Lust!
Hin zu dir von jenen Hügeln
Emsig dieses Bächlein eilt.
Wird ihr Bild sich in dir spiegeln,
Fließ zurück dann unverweilt!

III.

Light clouds sailing on high,
And you, narrow little brook,
If you catch sight of my love,
Greet her a thousand times.
If, clouds, you see her walking
Thoughtful in the silent valley,
Let my image loom before her
In the airy vaults of heaven.
If she be standing by the bushes
Autumn has turned fallow and bare,
Pour out to her my fate,
Pour out, you birds, my torment.
Soft west winds, waft my sighs
To her my heart has chosen –
Sighs that fade away
Like the sun's last ray.
Whisper to her my entreaties,
Let her, narrow little brook,
Truly see in your ripples
My never-ending tears!

IV.

These clouds on high,
This cheerful flight of birds
Will see you, O gracious one.
Take me lightly winging too!
These west winds will playfully
Blow about your cheeks and breast,
Will ruffle your silken tresses. –
Would I might share that joy!
This brooklet hastens eagerly
To you from those hills.
If she's reflected in you,
Flows directly back to me!

5 **V.**
Es kehret der Maien,
Es blühet die Au,
 Die Lüfte, sie wehen
 So milde, so lau,
 Geschwätzig die Bäche nun rinnen.
 Die Schwalbe, die kehret
 Zum wirtlichen Dach,
 Sie baut sich so emsig
 Ihr bräutlich Gemach,
 Die Liebe soll wohnen da drinnen.
 Sie bringt sich geschäftig
 Von Kreuz und von Quer
 Manch weicherer Stück
 Zu dem Brautbett hieher,
 Manch wärmeres Stück für die Kleinen.
 Nun wohnen die Gatten
 Beisammen so treu,
 Was Winter geschieden,
 Verband nun der Mai,
 Was liebet, das weiß er zu einen.
 Es kehret der Maien,
 Es blühet die Au.
 Die Lüfte, sie wehen
 So milde, so lau;
 Nur ich kann nicht ziehen von hinnen.
 Wenn alles, was liebet,
 Der Frühling vereint,
 Nur unserer Liebe
 Kein Frühling erscheint,
 Und Tränen sind all ihr Gewinnen.

6 **VI.**
Nimm sie hin denn, diese Lieder,
 Die ich dir, Geliebte, sang,
 Singe sie dann abends wieder
 Zu der Laute süßem Klang!
 Wenn das Dämmerungsrot dann ziehet
 Nach dem stillen blauen See,
 Und sein letzter Strahl verglühet
 Hinter jener Bergeshöh;
 Und du singst, was ich gesungen,
 Was mir aus der vollen Brust
 Ohne Kunstgeprägung erklungen,
 Nur der Sehnsucht sich bewußt:
 Dann vor diesen Liedern weicht
 Was geschieden uns so weit,
 Und ein liebend Herz erreichet
 Was ein liebend Herz geweiht!

V.
May returns,
The meadow blooms.
 The breezes blow
 So gentle, so mild,
 The babbling brooks flow again,
 The swallow returns
 To its rooftop home,
 And eagerly builds
 Her bridal chamber,
 Where love shall dwell.
 She busily brings
 From every direction
 Many soft scraps
 For the bridal bed,
 Many warm scraps for her young.
 Now the pair lives
 Faithfully together,
 What winter parted,
 May has joined,
 For May can unite all who love.
 May returns,
 The meadow blooms.
 The breezes blow
 So gentle, so mild;
 I alone cannot move on.
 When spring unites
 All lovers,
 Our love alone
 Knows no spring,
 And tears are its only gain.

VI.
Accept, then, these songs
 I sang for you, beloved;
 Sing them again at evening
 To the lute's sweet sound!
 As the red light of evening draws
 Towards the calm blue lake,
 And its last rays fade
 Behind those mountain heights;
 And you sing what I sang
 From a full heart
 With no display of art,
 Aware only of longing:
 Then, at these songs,
 The distance that parted us shall recede,
 And a loving heart be reached
 By what a loving heart has hallowed!

Adelaide
 7 Einsam wandelt dein Freund im Frühlingsgarten,
 Mild vom lieblichen Zauberlicht umflossen,
 Das durch wankende Blütenzweige zittert,
 Adelaide!

 In der spiegelnden Flut, im Schnee der Alpen,
 In des sinkenden Tages Goldgewölken,
 Im Gefilde der Sterne strait dein Bildnis,
 Adelaide!

 Abendlüftchen im zarten Laube flüstern,
 Silberglöckchen des Mais im Grase säuseln,
 Wellen rauschen und Nachtigallen flöten:
 Adelaide!

 Einst, o Wunder! entblüht, auf meinem Grabe,
 Eine Blume der Asche meines Herzens;
 Deutlich schimmert auf jedem Purpurblättchen:
 Adelaide!

Friedrich von Matthisson (1761–1831)

Sehnsucht
 8–11 Nur wer die Sehnsucht kennt
 Weiß, was ich leide!
 Allein und abgetrennt
 Von aller Freude,
 Seh ich ans Firmament
 Nach jener Seite.
 Ach! der mich liebt und kennt,
 Ist in der Weite.
 Es schwindelt mir, es brennt
 Mein Eingeweide.
 Nur wer die Sehnsucht kennt
 Weiß, was ich leide!

Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832)

Adelaide
 Your friend wanders lonely in the spring garden,
 Gently bathed in the magical sweet light
 That shimmers through swaying boughs in bloom,
 Adelaide!

 In the mirroring waves, in the Alpine snows,
 In the golden clouds of the dying day,
 In the fields of stars your image shines,
 Adelaide!

 Evening breezes whisper in the tender leaves,
 The silvery bells of May rustle in the grass,
 Waves murmur and nightingales sing:
 Adelaide!

 One day, O miracle! there shall bloom on my grave
 A flower from the ashes of my heart;
 On every purple leaf shall clearly shimmer:
 Adelaide!

Longing
 Only those who know longing
 Know what I suffer!
 Alone and cut off
 From every joy,
 I search the sky
 In that direction.
 Ah! he who loves and knows me
 Is far away.
 My head reels,
 My body blazes.
 Only those who know longing
 Know what I suffer!

Aus Goethes Faust (Flohlied)

12 Es war einmal ein König,
Der hatt' einen großen Floh,
Den liebt' er gar nicht wenig,
Als wie seinen eig'nen Sohn.
Da rief er seinen Schneider,
Der Schneider kam heran;
„Da, miß dem Junker Kleider
Und miß ihm Hosen an!“

In Sammet und in Seide
War er nun angetan,
Hatte Bänder auf dem Kleide,
Hatt' auch ein Kreuz daran,
Und war sogleich Minister,
Und hatt einen großen Stern.
Da wurden seine Geschwister
Bei Hof auch große Herrn.

Und Herrn und Frau'n am Hofe,
Die waren sehr geplagt,
Die Königin und die Zofe
Gestochen und genagt,
Und durften sie nicht knicken,
Und weg sie jucken nicht.
Wir knicken und ersticken
Doch gleich, wenn einer sticht.

Johann Wolfgang von Goethe, from FAUST

13 **Ich liebe dich**, so wie du mich,
Am Abend und am Morgen,
Noch war kein Tag, wo du und ich
Nicht teilten unsre Sorgen.
Auch waren sie für dich und mich
Geteilt leicht zu ertragen;
Du tröstetest im Kummer mich,
Ich weint' in deine Klagen.

Drum Gottes Segen über dir,
Du, meines Lebens Freude.
Gott schütze dich, erhalt' dich mir,
Schütz und erhalt' uns beide.

Karl Friedrich Wilhelm Herrosee (1754–1821)

14 **In questa tomba oscura**

Lasciami riposar;
Quando vivevo, ingrata,
Dovevi a me pensar.
Lascia che l'ombre ignude
Godansi pace almen
E non, e non bagnar mie ceneri
D'inutile velen.

Giuseppe Carpani (1752–1825)

From Goethe's Faust (Song of the Flea)

There was once a king
Who had a large flea,
Whom he loved not a little,
Just like his own son.
He summoned his tailor,
The tailor appeared:
“Here – make robes for this knight
And make him breeches too!”

In silk and satin
The flea was now attired,
With ribbons on his coat,
And a medal too,
And became a minister straightaway
And wore an enormous star.
His brothers and his sisters
Became grand at court as well.

And courtly lords and ladies
Were most grievously plagued,
Queen and maid-in-waiting
Were bitten and were stung,
Yet they were not allowed
To squash or scratch them away. –
We bow and scrape and suffocate,
As soon as any bite.

I love you as you love me,
At evening and at morning,
No day there was when you and I
Did not share our sorrows.
And for me and you they were,
When shared, an easy burden;
You comforted me in my distress,
I wept when you lamented.

May God then bless you,
You, my life's delight.
God protect and keep you for me,
Protect and keep us both.

In this dark tomb

Let me rest;
While I still lived, O faithless one,
You should have thought of me.
Allow, at least, a naked shade
To enjoy its peace,
And do not bathe my ashes
In useless venom.

Maigesang (Mailed)

15 Wie herrlich leuchtet
Mir die Natur!
Wie glänzt die Sonne!
Wie lacht die Flur!

Es dringen Blüten
Aus jedem Zweig
Und tausend Stimmen
Aus dem Gesträuch,

Und Freud und Wonne
Aus jeder Brust.
O Erd, o Sonne!
O Glück, o Lust!

O Lieb, o Liebe!
So golden schön,
Wie Morgenwolken
Auf jenen Höhen!

Du segnest herrlich
Das frische Feld,
Im Blütendampfe
Die volle Welt.

O Mädchen, Mädchen,
Wie lieb ich dich!
Wie blickt dein Auge!
Wie liebst du mich!

So liebt die Lerche
Gesang und Luft,
Und Morgenblumen
Den Himmelsduft,

Wie ich dich liebe
Mit warmen Blut,
Die du mir Jugend
Und Freud und Mut

Zu neuen Liedern
Und Tänz'n gibst.
Sei ewig glücklich,
Wie du mich liebst!

Johann Wolfgang von Goethe

May Song

How gloriously
Nature gleams for me!
How the sun sparkles!
How the field laughs!

Blossoms burst
From every bough
And a thousand voices
From every bush

And delight and rapture
From every breast.
O earth, O sun!
O joy, O bliss!

O love, O love!
So golden fair
As morning clouds
On yonder hills!

You bless with glory
The fresh field,
In a mist of blossom
The teeming world.

O maiden, maiden,
How I love you!
How you look at me!
How you love me!

The skylark loves
Song and air,
And morning flowers
The hazy sky,

As I with warm blood
Love you,
Who give me youth
And joy and heart

For new songs
And new dances.
Be happy always
As in your love for me!

Andenken

16 Ich denke dein,
Wenn durch den Hain
Der Nachtigallen
Akkorde schallen!
Wann denkst du mein?

Ich denke dein
Im Dämmerchein
Der Abendhelle
Am Schattenquelle!
Wo denkst du mein?

Ich denke dein
Mit süßer Pein,
Mit bangem Sehnen
Und heißen Tränen!
Wie denkst du mein?

O denke mein,
Bis zum Verein
Auf besserm Sterne!
In jeder Ferne
Denk' ich nur dein!

Friedrich von Matthisson

Resignation

17 Lisch aus, mein Licht!
Was dir gebricht,
Das ist nun fort,
An diesem Ort
Kannst du's nicht wieder finden!
Du mußt nun los dich binden.

Sonst hast du lustig aufgebrannt,
Nun hat man dir die Luft entwandt;
Wenn diese fort gewehet,
die Flamme irgehet –
Sucht – findet nicht –
Lisch aus, mein Licht!

Paul von Haugwitz (1791–1856)

Remembrance

I think of you
When through the grove
The nightingales'
Songs resound!
When do you think of me?

I think of you
In the twilight
Of evening
By the shadowed spring!
Where do you think of me?

I think of you
In sweet agony,
with fearful longing
And passionate tears!
How do you think of me?

O think of me
Until we are united
On a better star!
However far away,
I think only of you!

Resignation

Go out, my light!
What you lack
Is now departed,
In this place
You shall never find it again!
You must now break free.

Once you burned brightly,
Now you've been deprived of air;
When that has blown away,
The flame splutters –
Seeks – fails to find –
Go out, my light!

The pulse of an Irishman

18 The pulse of an Irishman ever beats quicker,
When war is the story, or love is the theme;
And place him where bullets fly thicker and thicker,
You'll find him all cowardice scorning.
And tho' a ball should maim poor Darby,
Light at the heart he rallies on:
"Fortune is cruel, but Norah, my jewel,
Is kind, and with smiling, all sorrow beguiling,
Shall bid from our cabin all care to be gone,
And how they will jig it, and tug at the spigot,
On Patrick's day in the mornin'."

O blest by the land in the wide western waters,
Sweet Erin, lov'd Erin, the pride of my song;
Still brave be the sons, and still fair be the daughters
Thy meads and thy mountains adorning!
And tho' the eastern sun seems tardy,
Tho' the pure light of knowledge slow,
Night and delusion, and darkling confusion
Like mists from the river shall vanish for ever,
And true Irish hearts with warm loyalty glow;
And proud exaltation burst forth from the nation
On Patrick's day in the mornin'.

Alexander Boswell (1775–1822)

19 **Avenging and bright** fall the swift sword of Erin
On him who the brave sons of Usna betrayed! –
For every fond eye he hath waken'd a tear in,
A drop from his heart-wounds shall weep o'er her blade.

By the red cloud that hung over Conor's dark dwelling,
When Ulad's three champions lay sleeping in gore –
By the billows of war, which so often, high swelling,
Have wafted these heroes to victory's shore –

We swear to avenge them! – no joy shall be tasted,
The harp shall be silent, the maiden unwed,
Our halls shall be mute, and our fields shall lie wasted,
Till vengeance is wreak'd on the murderer's head.

Thomas Moore (1779–1852)

Irish Blut

Das Blut eines Iren wird feuriger wallen,
So oft es um Krieg oder Liebe sich dreht;
Und just wo die Kugeln am dichtesten fallen,
Habt acht, wie am kühnsten er glühe.
Macht auch die Kugel ihn zum Stelzfuß,
Er trällert leichten Herzens fort:
„Schicksal hat Mängel, doch Nora, mein Engel,
Die sanft aus dem Herzen mir lächelt die Schmerzen,
Scheucht jegliches Leid durch ein trauliches Wort;
Und hei, wie sie springen und trinken und singen
An Patricks Tag in der Frühe!“

O Heil dir, du Perle der westlichen Meere,
Mein liebliches Eiland, du Stolz meines Sangs;
Dass ewig der Mut deiner Söhne dich mehre,
Der Reiz deiner Töchter durchglühe!
Säumt scheinbar auch des Ostens Sonne,
Wird Weisheitslicht auch spät gesehen,
Nacht und Beirung und dunkle Verwirrung
Wird spurlos entweichen wie Nebel von Teichen,
Und Irland, die Ketten zerbrechend, erstehn;
Und hell wird, wie Glocken, die Heimat frohlocken
An Patricks Tag in der Frühe!

Rachsüchtig und leuchtend fällt das schnelle Schwert der Iren
Auf den, der die mutigen Söhne Usnas verraten hat!
Für jedes liebevolle Auge, das er zum Weinen gebracht hat,
Vergießt er einen Tropfen seines Herzbluts auf der Klinge.

Bei der roten Wolke, die über Connors dunkler Behausung hing,
Als die drei Söhne Ulads tödlich verletzt schlafen –
Auf den Brandungswellen des Krieges, die so oft hochsteigen,
Wehten diese Helden auf das Siegesufer zu! –

Wir schwören, sie zu rächen! – keine Freude wird erlebt,
Die Harfe wird verstummen, die Frau bleibt unverheiratet,
Unsere Hallen bleiben stumm und unsere Felder liegen brach,
Bis Rache auf dem Kopf des Mörders ausgeübt wird.

20 **O Mary, ye's be clad in silk**
 And diamonds in your hair,
 Gin ye'll consent to be my bride
 Nor think on Arthur mair.
 Oh, wha wad wear a silken gown,
 Wi' tears blinding their ee,
 Before I'll break my true love's heart,
 I'll lay me down and die.

For I have pledg'd my virgin troth,
 Brave Arthur's fate to share,
 And he has gi'en to me his heart
 Wi' a' its virtues rare.
 The mind whose every wish is pure,
 Far dearer is to me,
 And e'er I'm forced to break my faith,
 I'll lay me down and die.

So trust me when I swear to thee,
 By a' that is on high,
 Though, ye had a' this world's gear,
 My heart ye couldna buy;
 For langest life can ne'er repay,
 The love he bears to me;
 And e'er I'm forced to break my troth,
 I'll lay me down and die.

The Parting Kiss

21 Laura, thy sighs must now no more
 My falt'ring step detain,
 Nor dare I hang thy sorrows o'er,
 Nor clasp thee thus in vain:
 Yet while thy bosom heaves that sigh,
 While tears thy cheek bedew,
 Ah! think tho' doom'd from thee to fly,
 My heart speaks no adieu.

Thee would I bid to check those sighs,
 If thine were heard alone –
 Thee would I bid to dry those eyes,
 But tears are in my own.
 One last, long kiss – and then we part –
 Another – and adieu! –
 I cannot aid thy breaking heart,
 For mine is breaking too.

William Smyth (1765–1849)

O Mary, du wirst dich in Seide kleiden
 Und Diamanten tragen im Haar,
 Wenn du bereit bist, meine Braut zu werden
 Und Arthur für immer zu vergessen.
 Wozu ein seidenes Kleid tragen,
 Wozu Tränen, ihre Augen zu trüben?
 Ehe ich meines Liebsten Herz breche,
 Lege ich mich zum Sterben nieder.

Denn ich habe mein jungfräuliches Wort verpfändet,
 Des tapferen Arthur Schicksal zu teilen,
 Und er schenkte mir sein Herz
 Mit all seinen seltenen Tugenden.
 Sein Sinn, der nur reine Wünsche kennt,
 Ist mir viel teurer,
 Und ehe ich zum Treuebruch gezwungen werde,
 Lege ich mich zum Sterben nieder.

So glaube mir, wenn ich dir schwöre
 Bei allem, was über uns ist:
 Wäre die ganze Welt dein,
 Mein Herz könntest du nicht kaufen;
 Das längste Leben könnte
 Seine Liebe zu mir nicht aufwiegen;
 Und ehe ich zum Treuebruch gezwungen werde,
 Lege ich mich zum Sterben nieder.

Traditional

Der Scheidekuss

Laura, o hemmen darf dein Schmerz
 Nicht länger meinen Schritt;
 Vergebens sinkst du mir ans Herz,
 Du darfst, du kannst nicht mit!
 Ob Seufzer deiner Brust entfliehn,
 Ob ich zum fernen Pol von dir,
 Mein weinend Kind muss ziehn,
 Mein Herz spricht kein Lebwohl!

Gern löscht' ich deiner Seufzer Glut,
 Entsprühten sie nur dir;
 Gern stillt' ich deiner Tränen Flut,
 Versiegt meine hier.
 Ein langer Kuss – o Trennungsschmerz!
 Ein letzter, und ade!
 Kann trösten nicht dein brechend Herz,
 Mein eignes bricht vor Weh!

22 **The lovely lass of Inverness,**
 Nae joy nor pleasure can she see;
 For e'en to morn she cries, (Alas!)
 And ay the salt tear blins her e'e:

Drumossie muir, Drumossie day,
 A wae fu' day it was to me;
 For there I lost my father dear,
 My father dear, and brethren three.

Their winding-sheet the bluidy clay,
 Their graves are growing green to see,
 And by them lies the dearest lad
 That ever blest a woman's e'e!

Now wae to thee, thou cruel laird,
 A bluidy man I trow thou be,
 For mony a heart thou hast made sair,
 That ne'er did wrang to thine or thee!

Robert Burns (1759–1796)

The Return to Ulster

23 Once again, but how chang'd since my wanderings began
 I have heard the deep voice of the Lagan and Bann,
 And the pines of Clanbrasil resound to the roar
 That wearies the echoes of fair Tullamore.
 Alas! my poor bosom, and why shouldst thou burn!
 With the scenes of my youth can its raptures return?
 Can I live the dear life of delusion again,
 That flow'd when these echoes first mix'd with my strain?

It was then that around me, though poor and unknown,
 High spells of mysterious enchantment were thrown;
 The streams were of silver, of diamond the dew,
 The land was an Eden, for fancy was new.
 I had heard of our bards, and my soul was on fire
 At the rush of their verse, and the sweep of their lyre:
 To me 'twas not legend, nor tale to the ear,
 But a vision of noontide, distinguish'd and clear.

But was she, too, a phantom, the maid who stood by,
 And list'd my lay, while she turn'd from mine eye?
 Was she, too, a vision, just glancing to view,
 Then dispers'd in the sunbeam, or melted to dew?
 Oh! Would it had been so, – O would that her eye
 Had been but a star-glance that shot through the sky,
 And her voice, that was moulded to melody's thrill
 Had been but a zephyr that sigh'd and was still.

Sir Walter Scott (1771–1832)

Die holde Maid von Inverness
 Kennt keine Freuden früh noch spät,
 In Weheruf und Tränenguss
 Der schönen Augen Licht vergeht!

So übertäube denn mein Herz,
 O Schmerzenstagestrommel du!
 Wo mein geliebter Vater fiel,
 Drei Brüder gingen ein zur Ruh!

Ihr Leichentuch der blut'ge Grund,
 Ihr Grab in wogend grüner Pracht!
 Dicht ruht dabei der schönste Mann,
 Dem je ein Mädchenblick gelacht.

Dir, harter Ritter, zehnfach weh!
 Du brachst manch Herz, du blut'ger Mann,
 Das harmlos schlägt und nimmer hat
 Dir noch den Deinen wehgetan.

Heimkehr nach Ulster

Wie anders als einst, da mein Wandern begann,
 Traf mich wieder die Stimme von Lagan und Bann,
 Und die Felsen Clanbrasil begrüßten mein Ohr,
 Umrauscht von dem Echo von schön Tullamore.
 Ach, trauriges Herz! Und was solltest du glühn?
 Kann die Lust mit den Bildern der Jugend erblühn?
 Kann wieder so traumhaft mir lächeln die Welt
 Wie vordem, da mein Lied sich dem Echo gesellt?

Da war's, wo mich Armen, von niemand gekannt,
 Ein Zauber geheimen Entzückens gebannt;
 Der Strom war von Silber, der Tau von Demant,
 Ein Eden das Land, weil ich jung noch empfand.
 Ich lauscht' unsern Barden mit wallendem Blut,
 Wie rauschten die Harfen in lieblicher Glut!
 Kein Wunder erschien mir's, kein Märchen fürwahr,
 Nein, ein Traumbild um Mittag, vernehmlich und klar.

Doch war Traum nur auch sie, die zur Seite mir stand,
 Die gelauscht meinem Lied und verschämt sich gewandt?
 War auch sie nur ein strahlendes Bildnis der Luft,
 Das im Mondschein verschwebt, das zerschmolzen in Duft?
 O dass es so war! Dass ihr Blick nur ein Stern,
 Der feurig geizicht kam aus himmlischer Fern!
 O dass ihre Stimme, so schmelzend von Ton,
 Nur ein Lüftchen gewesen, das seufzend entflohn!

24 **Come draw we round a cheerful ring**

And broach the foaming ale,
And let the merry maiden sing,
The beldame tell her tale:
And let the sightless harper sit
The blazing faggot by;
And let the jester vent his wit,
His tricks the urchin try.

Who shakes the door with angry din;
And would admitted be?
No, Gossip Winter, snug within,
We have no room for thee.
Go, scud it o'er Killarney's lake,
And shake the willows bare;
The water-elf his sport doth take,
Thou'lt find a comrade there.

Will o' the Wisp skips in the dell,
The owl hoots on the tree,
They hold their nightly vigil well,
And so the while will we.
Then strike we up the rousing glee,
And pass the beaker round,
While ev'ry head right merrily
Is moving to the sound.

Joanna Baillie (1762–1851)

Sunset

25 The sun upon the Weirclaw hill,
In Ettrick's vale is sinking sweet;
The westland wind is hush and still,
The lake lies sleeping at my feet.

Yet not the landscape to mine eyes
Bears those bright hues that once it bore;
Tho' Ev'ning, with her richest dye,
Flames o'er the hills on Ettrick's shore.

With listless look along the plain,
I see Tweed's silver current glide,
And coldly mark the holy fane
Of Melrose rise in ruin'd pride.

The quiet lake, the balmy air,
The hill, the stream, the tower, the tree,
Are they still such as once they were,
Or is the dreary change in me?

Alas, the warp'd and broken board,
How can it bear the painter's dye?
The harp of strain'd and tuneless chord,
How to the minstrel's skill reply?

To aching eyes each landscape lowers,
To feverish pulse each gale blows chill:
And Araby's or Eden's bowers,
Were barren as this moorland hill.

Sir Walter Scott

Kommt, schließt mir einen frohen Kreis,

Und bringt frisch' Bier herbei;
Ihr Dirnen, gebt ein Liedchen preis,
Und Märchen Anne Marei.
Und gebt am Herd dem Blinden Sitz,
Der auf dem Hackbrett hackt,
Ihr Spötter, drehset Witz auf Witz,
Ihr Buben schabernack!

Wer pocht ans Tor in blinder Wut?
Wer sucht hier Einlass sich?
Freund Winter? Nein, wir sitzen gut,
Hier ist kein Platz für dich.
Geh, troll dich nach Killarneys See,
Gar lauschig ist der Ort,
Dort spuken Wassermix' und Fee,
Du triffst Gesellschaft fort.

Der Kobold hüpf't durch Talesnacht,
Der Uhu ruft vom Teich;
Sie halten treu die späte Wacht,
Und wir tun ihnen gleich.
Drum jauchzt mit mir aus voller Brust,
Und Bier herumgeschickt,
Da jedes Haupt mit froher Lust
Im Takte dazu nickt!

Der Abend

Die Sonne sinkt ins Ettrick Tal
An Weirclaws hainumkränzter Höh',
Der Westhauch flüstert mit dem Strahl,
Zu meinen Füßen schläft der See.

Doch nicht entzückt mich wie zuvor
Der Landschaft glanzgefüllte Pracht,
Wenn auch im reichsten Farbenflor
Auf Ettrick's Strand der Abend lacht.

Kalt bleibt mein Blick, wo grün umlaubt
Die Tweed in feuchtem Silber prangt,
Auf hoher Trümmer stolzem Haupt
Melroses heil'ge Fahne schwankt.

Der stille See, die Balsamluft,
Der Berg, der Strom, die Burg, der Baum,
Hat sich's verwandelt? oder ruft mein Ich:
Verschwunden ist der Traum?

Ach, ein zerrissen Pergament
Nimmt nicht des Künstlers Farben an,
Und dem gebrochenen Instrument
Kein Bard' ein Lied entlocken kann!

Ein wundes Auge sieht nur Nacht,
Dem Kranken haucht kein Zephyr lau,
Ach, ihm ist Edens Sonnenpracht
Wie dieser Heidehügel rau!

Marmotte

26 *Ich komme schon durch manches Land*
Avecque la marmotte,
Und immer was zu essen fand
Avecque la marmotte,
Avecque si, avecque la,
Avecque la marmotte.

Ich hab' gesehn gar manchen Herrn
Avecque la marmotte,
Der häßt die Jungfern gar zu gern
Avecque la marmotte,
Avecque si, avecque la,
Avecque la marmotte.

Hab' auch gesehn die Jungfer schön
Avecque la marmotte,
Die täte nach mir Kleinem sehn
Avecque la marmotte,
Avecque si, avecque la,
Avecque la marmotte.

Nun laßt mich nicht so gehn, ihr Herrn,
Avecque la marmotte,
Die Burschen essen und trinken gern
Avecque la marmotte,
Avecque si, avecque la,
Avecque la marmotte.

*Johann Wolfgang von Goethe,
from DAS JAHRMARKTSFEST ZU PLUNDERSWEILERN*

Marmotte

I've travelled already through many lands
Avecque la marmotte,
And always found something to eat
Avecque la marmotte,
Avecque si, avecque la,
Avecque la marmotte.

Many a fine gentleman I've seen
Avecque la marmotte,
Far too fond of young girls
Avecque la marmotte,
Avecque si, avecque la,
Avecque la marmotte.

And I've also seen a beautiful girl
Avecque la marmotte,
Who paid attention to little me
Avecque la marmotte,
Avecque si, avecque la,
Avecque la marmotte.

Let me not depart like this, good sirs,
Avecque la marmotte,
Young lads like to eat and drink
Avecque la marmotte,
Avecque si, avecque la,
Avecque la marmotte.

*English translations: © Richard Stokes
from THE BOOK OF LIEDER (Faber, 2005)*

