

SCHUMANN EDITION

Liner notes & sung texts (p. 30 – p. 76)

LINER NOTES

CD1-3

THE SYMPHONIES · OVERTURES · KONZERTSTÜCK

Even today Leipzig does not necessarily evoke associations with Robert Schumann among the music-loving public. Compared with the statues of Bach, Gellert, Leibniz and the young Goethe, the stele in the Rossplatz park featuring a medallion portrait of Schumann looks all too modest to say nothing of the crumbling neoclassical facade of Schumann's one-time home in the Inselstrasse.

The most likely candidate for musical patron saint of Leipzig would be Johann Sebastian Bach rather than Schumann. But the latter left an indelible imprint on the city's musical life as, indeed, did Felix Mendelssohn, his contemporary and much-admired friend. After a period of increasing neglect in the first half of this century, his orchestral work regained a firm place in the concert repertoire. The first important sign of a Schumann revival was the complete recording undertaken by Franz Konwitschny (1901-1962) and the Leipzig Gewandhaus Orchestra in 1960-61. Now released on CD, this comprises his four Symphonies, the "Sinfonietta" (Overture, Scherzo and Finale Op.52), the Konzertstück for Four Horns and Orchestra, and the Overtures to *Manfred* and *Genoveva*. Later recordings include another complete symphonic cycle, conducted by Kurt Masur, and two large-scale vocal compositions: the opera *Genoveva* (also under Masur) and the oratorio *Das Paradies und die Peri* (under Wolf-Dieter Hauschild). Schumann's piano works and lieder, and parts of his chamber music have never fallen out of favour with performers and audiences.

Schumann first set foot on Leipzig soil in the spring of 1828, moving into student digs on the Brühl together with Emil Flechsig, his Zwickau friend. Reluctantly he enrolled at the law school of Leipzig University, continuing his legal studies in Heidelberg in 1829-30. But his true bent lay elsewhere, and so he embarked on a musical career which brought him back to Leipzig for a period of almost 15 years. The town noted for its trade fairs, was also a thriving centre of the arts, providing an agreeable natural and architectural setting for the budding composer. The Arab Coffee Tree Inn in the Fleischergasse became his favourite haunt. It was there that he hit upon the idea of founding the *Neue Zeitschrift für Musik*. From 1834 to 1844, the year he left the town, he was the guiding spirit of this musical journal which still exists today, having survived the vagaries of time. As a writer on musical affairs, Schumann was seeking to prepare the way for a "new poetic age", his famous essay on Chopin published in 1831 being something of an opening shot.

While the brilliant piano works and lieder of his early years had merely attracted the attention of the cognoscenti, the compositions which he produced in the 1840's made a considerable impact on Leipzig's musical life. During a visit to Vienna in 1838-39, he had "discovered" Schubert's great symphony in C major, subsequently arranging for the score to be published and performed in Leipzig. He went on to make his mark as an orchestral composer in his own right when Mendelssohn conducted the first performance of the "Spring" Symphony in the March of 1841. A triumphant success, this work catapulted Schumann into the front ranks of German musicians. The Overture, Scherzo and Finale and the original version of the Symphony in D minor were introduced later that

year. Even after he had made his home in Dresden, his Piano Concerto, the Symphony in C, the incidental music to *Manfred* and *Faust*, the opera *Genoveva* (1850), the last two symphonies and many other compositions were first heard in Leipzig, or performed there soon after the premiere, with the composer present or even wielding the baton.

When Schumann visited Leipzig for the last time in the spring of 1852, he did so to direct the performance of his own works. The tragic circumstances which surrounded the composer's final years, his mental illness and untimely death, appeared to overshadow his late works, giving rise to a noticeable change in audience response. Even so the Leipzig Gewandhaus Orchestra remained the chief interpreter of his symphonies and other orchestral works, largely thanks to the efforts of Carl Reinecke, its Kapellmeister over many years, and numerous guest appearances by Clara Schumann. Reinecke was one of Schumann's pupils at the Leipzig Conservatory, founded in 1843. Clara Schumann, a native of Leipzig, made her debut as a pianist at the Gewandhaus when she was nine years old. Under her patronage, the Breitkopf & Härtel firm in Leipzig began to publish a complete edition of Schumann's works in 1879.

It was only after 1900 that the composer's orchestral compositions suffered a gradual decline in popularity while his more intimate lieder and keyboard pieces enjoyed high favour in middle-class salons. Eminent conductors like Wilhelm Furtwängler and Bruno Walter continued to include Schumann's symphonies in their programmes, notably Nos. 1 and 4. The Konwitschny era saw the beginning of a revival which has shown no signs of abating ever since. Konwitschny, who regarded Anton Bruckner as his musical "god", paid little attention to Schumann in the early years of his tenure as Kapellmeister of the Gewandhaus, but later on he conducted a number of symphonies and concertos even though the credit for most performances in the period 1950-60 must go to other conductors, primarily Helmut Seydelmann. The gramophone recordings of the symphonies and some other orchestral works are of abiding interest because they testify to Konwitschny's musicianship and felling for the intrinsic strength and originality of Schumann's scores. Despite changes in interpretation, right to the "authentic" style of some modern conductors, his readings will not fail to impress the discerning listener. Incidentally, the motto which Konwitschny chose for his musical activities in Leipzig was coined by Robert Schumann: "Respect is new, and treat unfamiliar names without prejudice."

© Gerd Nauhaus

CD4

CELLO CONCERTO IN A MINOR OP.129

There were no supernatural visitations involved in the creation or publication of the Cello Concerto, which has been revered by cellists for nearly a century and a half and has become a genuinely popular work in the last few decades. It was composed in October 1850, begun about six weeks after Schumann took up his duties as Music Director in Düsseldorf and fully orchestrated just two weeks later, about a week before he began work on the Rhenish Symphony. (Posthumous publication accounts for the high opus number of the Concerto) Early in 1854, in the first stages of the breakdown that led to his confinement, Schumann took out the still unpublished score of the Cello Concerto and began making corrections in it. That effort, according to Clara, “seemed to relieve him somewhat,” and one might well imagine that immersion in this score would have such an effect, for it is not only lyrical in character, but brimming over with song, at once sweetly elegiac and restorative.

Like many similarly constructed works, the Concerto has been described as being in three movements with clearly discernible sections corresponding to the separate movements. The three movements are linked together by a recitative-like bridge passage based on the “motto” theme enunciated in the work’s opening, which also returns in fragmented form in the finale and in its original form in the work’s only cadenza, near the end. There is little of the conventional concerto feeling about this work: for all the demands made on the soloist, it is not so much a display piece as a vehicle for Schumann’s characteristic expressiveness (even in the passages filled with double stops), with the intimate give-and-take of chamber music instead of anything resembling the traditional contrast or struggle between soloist (always firmly in the centre of things in this case) and orchestra.

The first two movements are especially songful, and there is a particularly lovely – and imaginative – touch in the second (a very Schumannesque romance), in which the soloist’s phrases are “answered” by another solo cello from the orchestra. The finale is a vigorous rondo which provides the most effective contrast with the preceding movements; it embodies another original touch in the form of an accompanied cadenza, an innovation almost certainly without precedent in Schumann’s time.

Schumann had shown his affectionate feeling for the cello in several earlier works – the scherzo of the Quartet in F major (Op.41 No.2), the Piano Quintet, the slow movements of the Piano Concerto and the Fourth Symphony; it is not surprising that he found surcease from his torments in spending his last productive hours refining one of the most beautiful works composed for the instrument.

VIOLIN CONCERTO IN D MINOR (1853) OP. POSTH.

The circumstances of both the neglect and the rediscovery of the Violin Concerto, Schumann’s last major work in any form, might well be described as bizarre. After Joachim’s acceptance of the Fantasy, and before that work was performed, Schumann in one of his characteristic “white-heat” spurts, wrote a full Concerto for violin (between September 27 and October 3, 1853) – which was not heard in public during his lifetime or Joachim’s. The score was sent to Joachim on October 7 with a request for suggestions for improvements, and several changes were subsequently noted in Schumann’s hand. Thoughts of introducing the Concerto in Düsseldorf were abandoned when Schumann stepped down as Music Director there later that fall, and within a few months his illness had advanced to the stage at which it required his confinement in the asylum in which he died a little more than two years later. In the decade or two following Schumann’s death Joachim was known to play the Concerto in private for friends with whom he discussed the score, but in his later years he not only stopped that practice but became reluctant even to talk about the work. In a letter to

his biographer Andreas Moser, dated August 5, 1898, Joachim broke his silence on the subject for the last time: “You ask me for information about a violin concerto by Schumann, the manuscript of which is in my possession. I cannot speak of it without emotion, as it is a product of the last half-year before my dear master and friend became insane...”

The fact that it has not been published must convince you that it cannot be ranked with his many other glorious creations. A new violin concerto by Schumann – with what rejoicing it would have been greeted by all my colleagues! And yet my conscientious anxiety for the reputation of the beloved composer kept me from allowing this work to be printed, despite the great clamour for it on the part of numerous publishers. It must be acknowledged that a certain mental lassitude, a semblance of true intellectual energy, shows how he tried to force matters. Certain parts (how could it be otherwise!) give evidence of the composer’s deep feeling, but these contrast with the work as a whole in a way that is all the more distressing...

“The first movement (in an energetic but not fast tempo, D minor, 4-4 time), reveals an aesthetic obstinacy, now taking a violent onward urge, now dragging defiantly. The first tutti goes over effectively into a second tender theme written in a pure and beautiful mood. Genuine Schumann! But this does not come to a spirited development, and reverts gradually to the faster tempo with bewildering passages which fail to achieve the desired brilliant climax of the solo part because of the unidiomatic writing for the violin. The second tutti repeats in F major the opening measures. In the following solo, which seems in the development almost too intimate for a violin concerto, there is sketched a beautiful organ point built up on the dominant of the principal key. This could produce a great effect, but falls short of it because of the position in which the violin part is written, and because the instrumentation does not lend sufficient support to the increasing intensity of the material.

“Profoundly characteristic and full of deep feeling is the opening of the second movement (it is headed “Slow”), and it leads to an expressive melody for the violin. Oh, that this blessed dreaming could have been held fast, glorious master! So warm, so tender as ever before! But... this blossoming fantasy soon gives way to a morbid brooding. The flow of ideas drags along...and, as though the composer himself longed to get free of the drabness of these reflections, he pulls himself together and, with an accelerated tempo, goes over into the finale, a polonaise-like movement in 3-4 time (lively, but not fast). The principal theme is introduced in a spirited manner, but becomes monotonous in the development and adopts a certain characteristic rigidity of rhythm. In this movement, too, there is no lack of interesting details, as, for instance the graceful suggestions of the dreamy Adagio, contrasting beautifully with the pompous principal motif of the finale. But here, too, you do not realize a feeling of complete and cheerful enjoyment...Tiresome repetitions now follow, and the brilliantly planned figuration forces unaccustomed and ineffective effort upon the solo violin. “Now that I have...given you the information about the Concerto, you will understand why you have had to urge me so often. Now willingly does one let reflection rule where one is accustomed to love and revere wholeheartedly.”

That, apparently, was Joachim’s last word on the subject. When he died in 1907 the score was left to the Prussian State Library in Berlin with the proviso that it should not be published until a hundred years after Schumann’s death. The matter had already been largely forgotten, and hardly anyone seemed to know where the score had been deposited.

As it turned out, the world did not have to wait till 1956 to hear the Concerto. Yelly d’Aranyi, the famous Hungarian violinist for whom Ravel wrote his Tzigane, was grandniece of Joachim and lived in his household during his final years. Early in 1937 she announced that she had been visited by the spirit of her great-uncle and that of Schumann himself, both urging her to retrieve

the score and make the work known. (This was not the first appearance of the supernatural in the life of the Concerto. The beginning of the theme of the work's slow movement is identical with that of a melody Schumann set down in February 1874, when he said the spirits of Schubert and Mendelssohn had wakened him from his sleep to give it to him. After Schumann's death Brahms used that spirit-dictated theme as the basis for a set of variations for piano duet, his Op.23). In any event, Miss D'Aranyi enlisted the aid of Wilhelm Strecker, then head of B. Schott's Söhne, the famous publishing house in Mainz, who succeeded in persuading the Library to release the score for publication.

The first public performance of the Concerto was given by Georg Kulenkampff with the Berlin Philharmonic under Hans Schmit-Isserstedt in a broadcast concert on November 26, 1937. Ten days later Yehudi Menuhin performed the work with accompaniment in Carnegie Hall, and on December 23 he gave the American orchestral premiere with Vladimir Golschmann and the Saint Louis Symphony Orchestra. Both Kulenkampff and Menuhin recorded the Concerto at that time on 78-r.p.m. discs, but the work has been heard only rarely since then. Listeners now may judge for themselves whether Joachim's initial judgement of the Concerto was too harsh and whether he was justified in reversing that verdict thirty years after his death, as reported by his grandniece.

KONZERTSTÜCK IN F MAJOR FOR FOUR HORNS AND ORCHESTRA OP.86

This unusual and seldom-heard work, composed in 1849, is so utterly characteristic of its composer – at once fiery, impetuous and filled with charm – that one might expect it to be far better-known than it is, particularly since the horn repertory is not exactly overburdened with interesting concerted works. The rub, of course, is that it requires not one but four virtuosos of this difficult and temperamental instrument.

In that respect the work is neither unique nor without precedent, one of its most attractive antecedents being the Suite for four horns, in the same key of F major, by the prolific Georg Philipp Telemann. Telemann, of course, roughly a hundred years before Schumann, was still writing for the valveless corno di caccia, while one of the motivations for Schumann's composition, in 1849, was the appearance of the modern valved horn. As he originally scored the Konzertstück, the work was to be played by two pairs each of the old-style and modern instrument; nowadays it is of course performed on four valved horns.

Schumann loved the horn and understood it well; he was one of the few composers to write for the instrument in his chamber music (the Adagio and Allegro for horn and piano Op.70, orchestrated several decades ago by the late Ernest Ansermet). The writing for the four soloists in the Konzertstück, but also exceptionally demanding, and the structure is more elaborate than the title would imply – instead of the single extended movement usually described by the term Konzertstück, there are three separate and distinct movements, of which the last two are linked together but in which the "Cyclic" procedure so noticeable in even the Piano Concerto is evident only in the subtlest details.

A festive note is sounded at the outset, and it runs through the outer movements unremittingly, with more than an undercurrent of feverish giddiness as the excitement expands. The slow movement, however (a Romanze), is no less characteristic of Schumann in its expansive tenderness, and here the chording of the solo instruments is most effective. It might be noted, but only in passing, that one of the secondary themes in the hectic finale is reminiscent of the mischievous principal theme in the Overture to Weber's Abu Hassan. At the end all various elements resolve into an outburst of sheer jubilation.

CD5

CONCERTO FOR PIANO AND ORCHESTRA IN A MINOR OP.54

Schumann's only full length Piano Concerto began life as a one movement monothematic Fantasy for Piano and Orchestra, composed between May 4 and 20, 1841 and first played at an informal rehearsal at the Leipzig Gewandhaus with Clara Schumann as soloist and Mendelssohn conducting. Although the Fantasia was greeted with moderate musical approbation it was put aside until 1845 when the composer tinkered with the original version and then added two more movements - an Intermezzo (Andantino grazioso), and a Rondo (Allegro vivace). The reasons for the expansion were apparently twofold: It can be surmised that Clara had anxiously hoped for a full-fledged bravura vehicle from her new husband (they had been married the previous year); and, furthermore, publishers were not, to say the least, enthused with the idea of issuing a one movement work. In any event, the complete reworked concerto received its first public hearing in December 1845, with Clara again the soloist; the conductor was Ferdinand Hiller.

In its familiar version, the orchestra fires the opening salvo with a low E and the piano jumps in with an impressive volley of fully voiced chords (interestingly, the original Fantasy had the soloist preceding the orchestra's E-which may well have complicated problems of ensemble - and, from my recollection of only a single hearing of the first draft at a concert with the late Malcolm Frager presiding, there were also a few differences in the C major section and a few extra bars in the cadenza).

As noted, the Allegro affettuoso first movement takes the shape of a monothematic sonata form. The plaintive oboe theme, immediately taken up by the piano, begins with the notes C, B natural, A, A (which some familiar with Schumann's fondness for spelling out musical anagrams will recognize Clara's presence - C, H, (i) A, (r) A is her name in its Italian form (she is likewise commemorated in the eleventh section of Carnival , Op.9).

The same idea passes through various mutations as the movement progresses: first in C major; against a backdrop of rising solo figurations against a clarinet solo; then transformed into a gently lyrical A flat major passage; and then a fervent and turbulent G major section (passionato) before settling peacefully in to the recapitulation. A resourceful cadenza in the conventional place is alertly followed by a 2/4 Allegro molto coda based on yet another transformation of the Chiarina idea. The wistful Intermezzo has very little to do with the preceding movement, but is notable for its gracious repose - and particularly for an expansive central Trio with a luscious cello that effusively embraces the piano's answering figurations. A few transitional bars allude to the first movement once again and propels an exhilarating Finale whose syncopated second subject deceptively suggests a slower 3/2 metre than the actual 3/4 (Hiller, the conductor, is said to have been nonplussed at the first performance). Although certain skeptics complained of a deficiency of bravura in 1845 (a moot conjecture), the concerto eventually garnered universal approval. Schumann's widow Clara championed it all her life, and the distinguished English critic, Sir Donald Francis Tovey, memorably characterized the composition as "recklessly pretty". The orchestration calls for two flutes, two oboes, two clarinets, two bassoons, two horns, two trumpets, timpani, strings and the solo piano.

FANTASY IN C MAJOR OP.131

It was for the illustrious Joseph Joachim that both Brahms and Dvorák wrote their respective violin concertos, and it was for a much younger – but already distinguished – Joachim that Schumann produced his own two concerted works for the violin, at the end of his creative life. Joachim was barely twenty-two when he wrote to Schumann in Düsseldorf, in the summer of 1853, to ask him for concerto: “I wish that you would follow the example of Beethoven and provide the poor violinists, who have such few opportunities, besides chamber music, to show off their instruments, with an opus out of the deep shaft of your creative genius.” Schumann responded promptly, composing the Fantasy in C major in the first week of September, and he sent a draft of the work to Joachim with a note advising: “During my work I have often thought of you... This is my first effort of this type for the violin.... Tell me if you should find something technically impracticable...and, in the manuscript, please mark the bowing at the arpeggios and elsewhere. I shall need the manuscript for a few days after you have finished with it – the cadenza seems to me too short, and I intend to replace it with a more suitable one...”

Joachim provided the requested counsel, accepted the dedication, and on October 27, barely six weeks after seeing the initial draft, gave the first performance of the Fantasy, under Schumann’s direction in Düsseldorf. Schumann was able to write to his publisher: “There is a considerable lack of such brilliant pieces for the violin. This one is a rather cheerful piece to boot. Joachim played it recently with tremendous success in one of our concerts.” The work was accepted at once, and in print by the following July.

As Schumann himself remarked, the orchestra “is not overly active” in the Fantasy, but serves an admittedly secondary role, as accompanist and foil for the brilliance of the soloist. The piece is developed from three themes which are introduced in its opening section, building on them to a perfectly calculated and suitably exuberant conclusion.

INTRODUCTION & ALLEGRO APPASSIONATO IN G OP.92

While Schumann made no further attempts at writing a piano concerto after completing his Op.54 in 1845, he did complete two shorter works for piano and orchestra which he considered complete without any later addition of further movements. These are the Konzertstück (Introduction and Allegro appassionato) in G major Op.92, composed in 1849, and the Introduction and Allegro in D minor Op.134, of 1853. Both, of course, like the Concerto itself, were written for Clara, but the dedication of the later work reads “To Johannes Brahms.”

The year in which the earlier of these two works was composed –1849– was another remarkably productive one for Schumann (songs, choral works, some piano pieces). It was also a time of considerable non-musical upheaval. Schumann and his family then lived in Dresden. On May 3, after a country outing, they returned home to find the revolution had broken out in the city, complete with gunshots and alarm bells. By the following morning a provisional government had been set up by the democrats, barricades were in the streets and men were being conscripted for the home guard. Schumann wanted none of this, so he and Clara who was then seven months pregnant, took their eldest daughter (Marie, then aged seven) and fled, leaving the younger children at home. Travelling partly by train and partly on foot, they went to a friend’s home in the town of Maxen. Clara stole back in the middle of the night, with two women friends, to collect the other children. Five days later, with the revolutionists under control (Prussian contingents had been brought in to quell them), the Schumanns returned home, but only to gather up their things for a longer stay in the country; they did not settle down in their home again until June 12, just five weeks before Clara gave birth to their third son (and fifth child), Ferdinand.

None of this excitement interrupted Schumann’s flow of compositions. The night he and Clara first reached Maxen he

wrote a vocal duet, and several other vocal works were produced during the extended “holiday”. His output that year was prodigious, and the rate at which new works appeared on paper incredible. Towards the end of September he interrupted his work on the Twelve Four-Hand Piano Pieces for Little and Big Children (Op.85) to compose the Konzertstück Op.92, which he executed from sketch to orchestration in the space of eight days.

There is certainly nothing in the music to suggest that it was a rush job: it was simply that it had formed itself fully in Schumann’s mind, like so many of his works, and had only to be set down on paper, not worried over. The expansive Introduction, typical of Schumann in his “Eusebius” mood, is interrupted early on by a brief outburst from the trumpet, which returns later, more insistently, and finally, after insinuation of a “kernel” theme by the horn, initiates the Allegro appassionato, in which “Florestan” is given full sway. Schumann showed excellent judgement in allowing the Konzertstück to stand as an independent work; it is self-sufficient and does not invite additional movements as the first movement of the Concerto does.

INTRODUCTION AND ALLEGRO IN D MINOR OP.134

The same may be said for Op.134, a somewhat more concise and more brilliant work that predecessor. It was composed in less than a week at the end of August 1853, by which time the Schumanns were resident in Düsseldorf, and was originally titled Concerto allegro mit Introduction. Schumann dedicated the composition Introduction and Allegro, making the work a gift to Brahms.

CD6-8

String Quartets + Piano Trios
Matteo Fosis

CD9

PIANO QUARTETS

In March 1828, the 17-year-old Schumann enrolled as a student at Leipzig University, ostensibly to study law in obedience to his mother’s wishes but in reality, as he himself put it, ‘in accordance with my own still vaguely formed intent to devote myself entirely to music’. True to his word, he never attended a single law lecture but spent many hours each day practising and improvising at the piano, and began lessons with the celebrated teacher Friedrich Wieck (which is when he made the acquaintance of his eight-year-old daughter Clara, already a keyboard prodigy). In early November 1828 he formed a quartet with three fellow students, and over the next few months this amateur ensemble performed informal, late-night ‘read-throughs’ of works by Mozart, Beethoven, Dussek, and Prinz Louis Ferdinand of Prussia, among others. Schumann immediately saw its potential for his own experimentation in chamber composition and began work on his Piano Quartet in C minor. At about the same time, he first heard a work that was to have a profound influence on his own recently-begun composition: Schubert’s Trio in E flat D929 (Op.100). Schumann idolised ‘the one and only’ Schubert and was devastated by news of his death a short time later, when his diary entry read ‘my quartet – Schubert dead – dismay’. This reveals how closely he identified the piece he was working on with Schubert and the E flat Trio, which he subsequently described as the ‘master trio of its age’ and his ‘most independent and original work’; the work was regularly performed by him and his friends during the period he was working on the C minor Quartet.

It is therefore unsurprising that the Quartet displays many of the E flat Trio’s characteristics, both formal and informal: the mirror imaging of its C minor and E flat tonality, its obsessive rhythms (particularly in the Finale whose ‘jovial ferocity’ is driven by a dactylic pattern common in Schubert and ultimately

derived from the second movement of Beethoven's Seventh Symphony), the canonic writing of the Minuetto movement, and the recall of thematic material from previous movements in the Finale (particularly that of the Minuetto's trio, whose return in C major launches the coda). Yet although the spirit of Schubert hovers over the quartet – particularly the first movement's mysterious first and lyrical second subjects – Schumann successfully manages to avoid pastiche. And while his inexperience is revealed in many ways – an overly formulaic adherence to sonata form in the first movement; awkward transitions and passages where repetition substitutes for invention – the C minor Quartet is an astonishingly confident work for someone who had received little or no formal musical training. Schumann later noted that in the second part of the Minuetto's trio 'a spirit different from that of my early music opened up for me, a new poetic life appeared to reveal itself': evidence that in this piece he was beginning to find his own musical voice. It received its first complete performance on 28 March 1829, which was also probably its last in Schumann's lifetime. The following year he stated his intention to 'cobble it together into a symphony', with several indications in the score of ideas for potential orchestration, but nothing came of this scheme and the work disappeared from view. In 1974 the library of the University of Bonn acquired the manuscript, missing several pages and certain passages of the left-hand piano part, from which performing editions have been created, firstly by Wolfgang Boetticher in 1979 (on which this performance is based) and then in 2009 by Joachim Draheim. Thirteen years after this first attempt at chamber music, Schumann returned to the genre in a concentrated burst of creativity in which he completed six works for chamber forces between June and December 1842. However, the year had not begun auspiciously. He had reluctantly agreed to accompany Clara – now his wife and a celebrated performer in her own right, whose reputation and earning power far exceeded his – on a concert tour of north Germany and Denmark; being unable to play the subordinate role of 'Mr Clara Wieck', he returned alone to Leipzig where he sank into one of his increasingly frequent depressive moods made worse by heavy drinking. As an antidote, he threw himself into the study of the string quartets of Mozart, Beethoven and Haydn, and between June and July completed three quartets, followed by a piano quintet between 23 September and 12 October and the piano quartet Op.47 between 25 October and 26 November. The two works for piano and strings share the same key of E flat (and are thus further offspring of the Schubert Trio) and are often regarded as twins, although they differ markedly in character – the quintet being more exuberantly joyous and the quartet more rigorously 'classical'. The quartet was premiered in December 1844 by the prestigious forces of Clara, Ferdinand David (who was to give the first performance of Mendelssohn's Violin Concerto), Niels Gade (viola) and Count Mateusz Wielhorski, a gifted amateur cellist to whom the work was dedicated when it was published in 1845. Wielhorski had given the Schumanns invaluable support during their 1844 tour of Russia, but Schumann is known to have admired his playing in Leipzig in 1840, and thus it is possible that he had him in mind when writing the prominent cello part (Wielhorski's Stradivarius cello – known as the 'Davidov' after a later owner – was subsequently owned and played by both Jacqueline du Pré and Yo-Yo Ma.) The work opens with a mysterious *Sostenuto assai* introduction in the manner of Beethoven's Op.74 and Op.127 quartets, with the first four notes taken up as a recurring motif in the *Allegro ma non troppo* first theme (these notes are also identical to those that begin the *Presto* section of the Op.130 quartet, although whether as a conscious reminiscence or simply a by-product of Schumann's immersion in Beethoven's quartets is unknown). This passage is repeated before the development and coda, punctuating and providing moments of reflection within the general bustling activity of the movement. The quicksilver passagework of the Scherzo (in which the cello

follows the piano line closely for much of the time) is rightly termed Mendelssohnian. As in the quintet, there are two trios, the first characterised by a stately, lilting melody, the second by a series of syncopated chords. The B flat *Andante cantabile* movement is in ternary form, the outer sections comprising variations in assorted duet combinations on the lush melody introduced by the cello, framing a meditative chorale-like inner section in G flat. Towards the end of the movement, Schumann instructs the cellist to tune the C string down a tone to B flat (giving the player 15 bars' rest to do so), in order to allow it to sustain a prolonged B flat octave drone as the other instruments quietly intone a three-note falling/ascending motif which recalls the chord sequence of the second trio. This three-note tag is taken up immediately in the opening bars of the *Vivace finale*, and in combination with a running-note pattern forms the basis, together with a second, more lyrical theme derived from one of the *Andante's* variations, of a complex contrapuntal scheme which culminates in some magisterial Bach-like passagework in the closing pages.

© Matteo Fossi

CD10

PIANO QUINTET

When the American composer Elliott Carter (1908–2012) came to write his piano quintet, he explicitly repudiated Schumann's version as a model, rejecting the piano as the driving force followed closely and often obediently by strings (such an interpretation would have been warmly greeted by Schumann) in favour of a piece in which the five instruments are more independent-minded and follow their own trajectory. Indeed, in many episodes of Schumann's work the piano presents the material and the strings follow and expand it thematically, and when the melody is in the strings and the accompaniment in the piano, the piano part sounds like a piano concerto played in a small hall. It is no great surprise, therefore, that the work is often performed with a great soloist who is very much at ease with concertos and knows how to make a small ensemble sound like a large one. Indeed, shortly after completing this work Schumann wrote the first movement of his Piano Concerto – a piece in which the piano also plays almost constantly, if not in the leading role then as a glorious intensifier of the orchestral part.

Just as in the String Quartet Op.41 No.3 and the Piano Concerto, therefore, the sound of a massive collective over clear presentation of the individual members is favoured in the Piano Quintet. And when the strings do play individually, all the attention in the music must be focused on the rhythmic drive, especially in the fast sections. Harmonically speaking the Quintet is clearly less adventurous than his early piano works, well attuned to the Classical framework.

The first movement has the hallmarks of a sonata with the traditional sections: exposition, development, recapitulation and coda. This grand scenario, which Schumann took from his models Mozart and Beethoven, didn't exclude Schumannesque surprises in the details, such as irregular phrasing and unexpected rhythmic accents. The second movement, *In modo d'una marcia*, has a theme with a clear vocal character. Maybe as a consequence of this, the strings are presented here much more individually. The third movement is a lively scherzo in an extended form also used by Chopin in his scherzos.

The theme of the finale begins in the relative minor key but continues in the major. It illustrates the Romantic focus (in a big work) on the final movement, with the emotional climax at the end. In this case Schumann enlarges and intensifies this climax by adopting Baroque counterpoint, a technique associated with religious music, especially that of Bach. The clearly prepared statement starts with long notes, as if Palestrina were writing for the keyboard, and continues with growing complexity with shorter notes, greater jumps and sudden harmonic shifts that make the counterpoint just as difficult to listen to as to play. It is

closer to the awkward polyphonic complexities of Beethoven than to the smooth changes of texture in Mozart and Bach. Romanticism is, bluntly summarised, a synthesis of the forms of the Classical masters, the counterpoint of the old Baroque masters and a new pathos and sentimentality. Schumann in his Piano Quintet, and even more in the A major String Quartet, likes to keep his emotions under firm control (in his chamber music more than in his songs, piano works and orchestral music), but fully confirms this cliché of Romantic music, showing his inward intensity here in a grand manner.

© Emanuel Overbeeke

CD11

COMPLETE MUSIC FOR VIOLA AND PIANO

Fantasiestücke Op.73 for viola and piano

The Drei Fantasiestücke (Three Fantasy Pieces) were written in 1849. Although they were originally written for clarinet and piano, Schumann stated that the clarinet part could also be performed on viola or cello. He wrote them over just two days in February 1849, and originally entitled them *Nachtstücke* (Night Pieces) before settling on the title *Fantasiestücke*. The implication of 'fantasy' justifies the sudden changes of mood, which are characteristic of so much of Schumann's music and reflect his turbulent emotions and mood swings. The pieces are like songs without words, or an instrumental song cycle.

Märchenbilder Op.113 for viola and piano

Märchenbilder (1851) is a suite for viola and piano dating from Schumann's later years when he was working on larger-scale vocal works (*Scenes from Faust*, *Requiem*) and orchestral works such as his *Symphony No.4*. He had given up writing for the piano altogether, having decided to focus on the violin instead (writing the *Violin Sonatas* Opp. 105 & 121). The *Märchenbilder* were written in Düsseldorf between 1 and 4 March 1851. Rather than telling specific stories, they are more like sketches of a mood or emotion: any story attached to them is left to the imagination of the listener. Schumann ensures the unity of the cycle through the sequence of the keys (D minor, F major, D minor, D major), time signatures (3/4, 2/4, 2/4, 3/8), tempi and moods (two rapid, energetic and virtuoso pieces alongside two slow, melancholy, dreamy works), and through the use of recurring theme and motifs. With his *Märchenbilder*, Schumann created the first important and ground-breaking composition for viola and piano that was not written in sonata or variation form.

Adagio and Allegro Op.70 for viola and piano

The *Adagio and Allegro* Op.70 was composed in February 1849. Though played here on the viola, it was originally composed for the newly developed valve horn, which had a greater expressive range and agility than earlier instruments. 'A magnificent piece, fresh and passionate!' was his wife Clara's comment. The opening theme foreshadows the intimate eloquence of the *Adagio*, and that theme occurs again in a slow episode between the two fast sections of the exhilarating *Allegro*.

Märchenerzählungen Op.132 for clarinet, viola and piano

When he composed the *Märchenerzählungen* (Fairy Tales) Op.132 (1853), Schumann's bouts of sleeplessness, impaired speech and movement, and deepening depression were getting worse. A temporary ray of light, in the form of a visit by the young 20-year-old Johannes Brahms, gave him one last burst of creative impetus. The *Märchenerzählungen* were composed during this all-too-brief Indian summer with the youthful genius of Brahms. Possibly inspired by Mozart's *Kegelstatt Trio* K498 (1786) for piano, clarinet and viola, with which he must have been familiar, Schumann decided to compose 'romances for clarinet, viola and piano' and thus to add a particularly delightful duo combination to his series of works for one wind or string instrument and piano. Schumann began to compose

the four pieces in Düsseldorf on 9 October 1853 and completed them just two days later, on 11 October.

In his multi-sectioned works, Schumann was not content to merely link together a series of separate pieces, but almost always arranged them in carefully calculated and well-balanced cycles, with just as much rigour as imagination. In the *Märchenerzählungen* he draws closer and closer to his solo pianistic roots, cleverly linking each movement and unifying them with subtle thematic references. The more intimate trio instrumentation allows his subtle harmonies, such as passing augmented sixth chords, and intricate melodic passages to be thrown into sharp focus.

© Sara Bacchini

CD12 + 13

Grützmacher and Schumann

'My main purpose has been to reflect and determine what these masters might have been thinking, and to set down all that they, themselves, could have indicated down to the smallest detail.'

Friedrich Grützmacher (1832–1903) is remembered today above all for his challenging studies for cello Op.38, which form a key part of the repertoire for many young cellists. They are interesting pages of music but in the second volume they stretch the virtuosity of the cello to such limits as to constitute a fearful and feared obstacle for every student. The truth is that Grützmacher, apart from being a virtuoso of the highest level, was a fine and accomplished musician. He was a child prodigy, and began performing from the age of eight. He became principal cellist of the *Gewandhaus Orchestra* in 1850, and subsequently pursued a career as a soloist who was much in demand and celebrated throughout Europe. In 1898 he gave the first performance of Richard Strauss's *Don Quixote* in Cologne. Grützmacher described Strauss as the 'Cello-Ritter' – the cavalier of the cello – because of his noble style.

Besides his incessant concert activity and his equally abundant gift for teaching (he was professor at the conservatories of Leipzig and Dresden and teacher of great cellists such as Wilhelm Fitzenhagen and Hugo Becker), he also developed into a composer, leaving many scores of great interest, among which, apart from the inevitable fantasies on opera themes, are three cello concertos, a quartet, a trio and a concert overture. His work as an editor was just as important as it initiated the rebirth of many classical cello works that had already been forgotten and were preserved only in manuscripts. Outstanding works like the *Suites* for solo cello by J.S. Bach, numerous works by Boccherini, and Haydn's *Concerto in D* were published in Grützmacher's editions. Some of the results might appear today to be dated and contentious – one thinks, for example, of the effective but arbitrary revision of Boccherini's celebrated B flat major *Concerto* in which Grützmacher substituted the original *Andante grazioso* with the *Adagio* of the *Concerto in G*, incorporating numerous other additions into the score – but we should understand that they appeared at a time when concerto works were predominantly superficial pieces of sheer virtuosity (thereby enriching the repertoire of the cello soloist). His transcriptions of Schumann are most definitely of great historical and musical interest. It was Grützmacher who gave the premiere of Schumann's *5 Stücke im Volkston* with Clara Schumann in Zwickau on 6 December 1859, and his cello transcriptions of these pieces are indeed close to the world of the Saxon composer, in the sense of both a biographical closeness and a true musical affinity. The nature of Grützmacher's transcriptions of Schumann works varies greatly, from the faithful transcription of the *Violin Sonata* Op.121 to the major inventions of the piano pieces and the lieder. In the first case he limited himself almost entirely to a transposition of the violin part to the cello, for the most part by simply moving it an octave lower. And then the dynamics and phrasing were

revised accordingly, but these interventions indicate precise interpretive choices that give a more personal touch. The case of the Kinderszenen is different, for here Grützmacher's transcription is a very skilful transformation into a beautiful and convincing work of chamber music, and the collections of piano pieces and lieder show him to be a curious and careful researcher of Schumann's works, even in the choice of his extracts. He juxtaposes familiar masterpieces ('Warum' from Fantasiestücke Op.12, some pieces from the Liederkreis Op.39) with far less well-known pieces (such as Am Springbrunnen from Op.85 for piano four-hands), creating a truly original pathway through all of Schumann's music. His interventions range from a simple change in tonality, sometimes necessary to adapt the pieces to a suitable register for the cello (e.g. 'Träumerei' from Kinderszenen Op.15), to small digressions at the end of a piece (the coda of the lied 'Mondnacht'); from elegant counterpoints (in the lied 'Er, der Herrlichste von allen'), to instrumental inventions (the natural harmonics at the end of 'Der Nußbaum' and 'Waldeggespräch') and even, in the case of the 'Fröhlicher Landmann von der Arbeit zurückkehrend', to the fusion of two pieces – the 'Fröhlicher Landmann' and the 'Soldatenmarsch', from the Album für die Jugend Op.68. Grützmacher's Schumann transcriptions show his desire to approach the music with respect but not without creativity. He was aware of the difficult task of translating such masterpieces indeed of maintaining intact (and even exalting) the vocality and expression that are characteristic of this great composer.

© Francesco Dillon

Translations: Michael Barbour

CD14

VIOLIN SONATAS

Robert Schumann wrote his first two sonatas for violin and piano in the autumn of 1851 at a short distance from one to the other, whereas the third sonata, based on the FAE sonata, was written two years later and thus returns to be confronted with the chamber repertory which after the two Trios with piano of 1847, was no longer touched.

Schumann's favourite instrument was undoubtedly the piano due to its infinite melodic possibilities used in an admirable way in the vocal production of the Lieder in the wake of Schubert.

His works are a rare example of a perfect balance between fiery and impetuous passion and a delicate and sensual intimacy, at times full of commotion.

Schumann's music breathes an extraordinary emotional ferment which, at the expense of sophisticated analysis, launches its roots into the events of his life. The real interaction of the musical material and its form with the interior world of a man who suffered from very strong psychological tension places Robert Schumann and his music as a symbol of a time in history when the music becomes the refined mirror of the most subtle nuances of human feelings.

There is an evident difference however between the Schumann of the piano and that of chamber music, particularly regarding the compositions of his later years.

The composer leaves Dresden in 1849 and settles in Düsseldorf as the director of concerts of the choral society: a position which probably doesn't bring him a lot of satisfaction; regardless of this, the first years of his new residency were quite prolific from the compositional point of view. Works came to light which are listed amongst his masterpieces such as the Trio Op.110, the concerto for cello and the aforementioned sonatas for violin and piano.

The inspiration for the first sonata could have been given by the first violin of the Gewandhaus in Leipzig: Ferdinand David, who wrote in a letter to Schumann in 1850, "I am uncommonly fond of your Fantasiestücke for piano and clarinet; why don't you write something for violin and piano? There is such a lack of good new pieces, and I can think of no one who could do it

better than you. How splendid it would be if you could write something of that kind, that your wife and I could play for you". Written in just 5 days - from the 12th to the 16th of September 1851 – the Sonata No.1 in A minor Op.105 expresses that interior tension with particular efficiency, moving between will and doubt, it is particularly characteristic of Schumann's sensitivity. Clara Schumann was so touched by this sonata that she declared that she was "enchanted and moved" above all by the first and second movement right from its first private performance with the violinist Wilhelm Joseph Wasielewsky, concertmaster of the orchestra in Düsseldorf. Clara did also express some doubts about the efficacy of third movement, an opinion which was shared by Wasielewsky.

Certainly the intimate and tormented music expressed in the violin sonatas, especially in the first one, seems almost to want to go deliberately against the dominant popular tastes, almost to confirm that it isn't the consensus of the public which counts but the personal quest which upholds the creative push. It can't be forgotten that that these were the years when Schumann's emotional instability reached its highest level and brought him to attempt suicide after which he was put into a lunatic asylum. The sonata No.2 in D minor Op.121, dedicated to his friend, the violinist Ferdinand David, was composed just a few weeks after the first and the title page reads "Second Great Sonata for violin and piano". We don't know exactly what he wanted to express by the term "great", but we can hazard a guess that the adjective refers not only to the big formal dimensions, but also to the greater commitment required from the compositional and performing points of view due to the complexity of the music.

In a letter of 1851 to his friend Wasielewsky, Schumann had confided to him that the main reason which urged him to write a Second Sonata for violin was his profound dissatisfaction for his First Sonata; he commented ironically "I don't care for the first violin sonata, so I wrote a second, which I hope has turned out better". Whatever the motivation, it is certain that Schumann, in spite of his fragile psychological condition, found creative energy in those months to complete another particularly engaging chamber work in a very short time. As in the first sonata, in this work the febrile expressive and introverted language seems to escape from the typical style of the salons of the majority of the nineteenth century chamber music; the musicians who find themselves face to face with this piece must deal with a restless style of writing, where the violin and the piano converse in an incessant and obsessive way.

In reality, this sonata was also completed with surprising ease and speed, in only seven days; it was performed privately for the first time in November 1851 as always with Wasielewsky on violin and Clara Schumann on the piano who again showed great enthusiasm for the work; but the composer can't have been completely satisfied with it as he wanted to widely rework it and finally had it performed in public by two of his dearest and most reliable musicians, the violinist Joseph Joachim and his wife Clara on 29th October 1853.

Some of the more typical aspects of Schumann can be recognised in this work: the passionate and fantastic character, the desire for an intimate and profound lyricism (the lower register of the violin is used a lot), an imaginative counterpoint which bears witness to the composer's great admiration for Bach but which crosses the boundaries of the doctrine to create space for freedom and invention. The enthusiastic Joachim wrote this to Arnold Weher after the first rehearsal of the 10th September 1853:

"I must not fail to draw your attention to the new sonata (D minor) . . . For me it is one of the most beautiful compositions of modern times, in its wonderful unity of mood and the succinctness of its themes. It is full of noble passion – almost harsh and bitter in its accents – and the last movement might remind one of a landscape of the soul, with its marvellous swaying back and forth".

In Düsseldorf, in 1853, a circle of friends had formed around Robert Schumann which included amongst others Albert Dietrich, Johannes Brahms and Joseph Joachim. The latter had only recently become a member of the group and Schumann, at the time of his birthday, decided to pay him homage, involving also the other two musicians. He had in mind a sonata inspired by the motto which was particularly dear to Joachim: *Frei aber einsam* (Free but alone) which was based on the notes corresponding respectively to the initials “F”, “A” and “E” Schumann was in charge of sharing the work load and kept the second movement for himself (the intermezzo) and the Finale. He assigned the opening *Allegro* to Dietrich and the *Scherzo* of the third movement to Brahms. The sonata was completed in just ten days and, at the end of October, Joachim was invited to Schumann’s house to perform it. The violinist really loved this unusual gift and guessed correctly who was behind each movement. The FAE sonata, a rare example of collaboration between composers, was not published initially and the different parts of which it was made, all had different destinies. Schumann used his two movements, with the addition of another two movements, to create the third sonata for violin and piano.

As with the majority of the works of the last period of Schumann’s life, this last sonata is characterised by a dense and complex polyphony which makes performing it quite challenging despite the apparent linearity of the writing. Even the tempos must somehow adapt to this complexity which pushes the performers to refuse an empty virtuosity, guiding them in a journey which researches the purity and essentialism, in an experience which forces you into an almost meditative stance of “here and now”, bar by bar, note by note. The third sonata shared the same fate as the other works of those years: Schumann’s heirs didn’t want either public performances or for the works to be published. Maybe there was an attempt to not ‘pollute’ Schumann’s image of that of the *Lieder* and the piano compositions with melancholic, reflexive and sometimes sombre visions, conditioned by the nervous problems of the later compositions.

Yet with a more attentive analysis we can see that in all the works by this talented composer we can find a great inner light cohabiting with the spectres of his soul, the contrast between energetic passion and meditative and reflexive lyricism, sometimes dark, but in every case a lively and authentic expression of the confines between which the human soul moves: fragility and free will, a glimpse of transparent and powerful humanity.

© Marco Venturi

Translation: Johanna Harvey

CD15

COMPLETE SOLO PIANO MUSIC

Kreisleriana Op.16

Kreisleriana, indisputably one of its composer’s richest and most personal creations, draws its name and inspiration from the fictional, eccentric Kapellmeister, Johannes Kreisler, who was the German novelist E.T.A. Hoffmann’s alter ego. Hoffmann (who likewise found posterity in Jacques Offenbach’s opera *Les Contes d’Hoffmann*) wrote a highly autobiographical work *Lebensansichten des Katers Murr* (The life and opinions of Tomcat Murr), which also contains a fragmentary biography of Kapellmeister Johannes Kreisler. In June 1831, Schumann wrote in his diary, ‘one hardly dare breathe when reading Hoffmann.’ And seven years later, in virtual white heat, the composer paid inspired tribute to Hoffmann and his quirky ‘Doppelgänger.’ The magnificent suite takes the form of eight fantasies, all widely contrasted in tempo and mood, and mutually co-dependent (one cannot, as in Schumann’s *Fantasiestücke* Op.12, play them as fragments). The first piece *Äusserst bewegt* (Extremely quickly) is a soaring, swirling, ascending affair whose bass line and impetuous brushstrokes paint a convincing tonal

portrait of Kapellmeister Kreisler as perceived by Schumann. The second piece, *Sehr innig und nicht zu rasch* (With deepest feeling and not too quickly) is based upon a tender melody which is, after two contrasting intermezzi, developed upon and, after a poignant modulation, finally resolved. The third piece, *Sehr aufgeregt – Etwas langsamer* (Very agitated; a little more slowly; tempo 1 even faster) and its immediate aftermath No.4, *Sehr langsam – Etwas bewegter* (Very slowly; a little more quickly; tempo 1) begins with a reference to the aria *Ombra adorata* and then takes the shape of a recitative. Interestingly, toward the end, there is a close reference to the swaying hobby horse motion of Chopin’s *Ballade* No.3 in A flat Op.47. The penultimate section, No.7 *Sehr rasch – noch schneller* (Very swiftly; even faster; a little more slowly) is a driving, even reckless, hurtling vortex, replete with contrapuntal detail. Its frenzy, almost without warning, relaxes its propelling gears with a final, touching epilogue that is in fact a transformation of the thematic material that came before it (maybe the driving, hurtling vortex wasn’t so reckless!).

A delightful conclusion is then provided by the final eighth movement *Schnell und spielend* (fast and playfully). Schumann’s delightfully ‘misplaced’ bass notes impart an element of quirky humor (another aspect of the idiosyncratic Herr Kreisler). Schumann habitually tinkered with his compositions and as a result *Kreisleriana* provides interpreters with the attendant dilemma of choosing preferred details from several textual options. These differences are subtle ones and many exponents habitually combine them in engaging synthesis.

Fantasy in C Major Op.17

The first cataclysmic phrases of Schumann’s seminal *Fantasy* in C Major Op.17 unleash an incredible torrent of passion and energy. Everything seems to be happening simultaneously and this unique opening salvo puts your annotator in mind with the extraordinary depiction of Chaos from which Haydn’s glorious oratorio *Die Schöpfung* commences. The C major *Fantasy*’s stormy, multifaceted gestation suggests an analogous ebullition. A litany of cryptic phrases and references impinge like shards – ‘Ruins’; ‘Triumphal Arch’; ‘Wreath of stars’; ‘Trophies’; ‘Palms’; ‘Constellation’ – so let us decipher these seemingly disparate elements as they take shape in the music as if unfolds....

The *Fantasy* was composed in 1836, the year that saw completion of the *Symphonic Etudes*. Clara Wieck had by that time superseded Ernestine von Fricken (better known as ‘Estrella’ in *Carnaval*) as Schumann’s immortal beloved. The 26-year-old composer had asked his professor, Friedrich Wieck, for his daughter’s hand (she was only 16) but the father had refused outright and forbade any further communication between the two protagonists (the embargo even extended to the writing of letters). ‘Ruins’ indeed: ‘You can understand the *Fantasia*’, Schumann wrote to Clara later, ‘only if you recall the summer of 1836 when I was separated from you. The first movement is probably the most impassioned I have ever written – a profound lament for you.’ Also, in the autumn of 1836, the authorities in Bonn decided to erect a monument to Beethoven. Schumann, who revered Beethoven, promptly wrote to the committee that Florestan and Eusebius would also like to contribute something, and to this end, they have composed a grand sonata with the title *Ruins, Triumphal Arch, Stellar and Poetic forms*. He added: ‘The first piece is the best; the others are perhaps less successful. Nevertheless, I have no cause to be ashamed of them.’

The Beethoven memorial ran into financial difficulties and the project, as projected, never saw fruition. And when the work was eventually published in 1838 by Breitkopf und Härtel, there was no longer an outspoken dedication to Beethoven’s memory and the original subtitles had disappeared. Instead, the *Fantasy* in C major is inscribed to Franz Liszt (who in turn reciprocated by dedicating his *Sonata* in B minor to Schumann). And the final edition of the *Fantasy* is also prefaced by four lines from

Friedrich Schlegel's poem 'Die Gebüsche': Durch alle Töne tönet, im bunten Erdentraum, ein leiser Ton gezogen, für den, der heimlich lauschet. (Through all notes and sounds, the earth's many-colored dream a soft note, sustained, for him who listens secretly.)

The first movement *Durchaus energisch und leidenschaftlich vorzutragen* (or in the more usual Italian, *sempre fantasticamente ed appassionatamente*) is cast in a highly modified sonata form. It abounds with a rich array of contrasting materials and thematic ideas. One motif, briefly touched on right near the beginning, returns at one point in the quasi-development section in a different incarnation under the directive 'Im legenden-ton'. Schumann asks that the reworked episode be given a narrative, legendary 'once upon a Time' character (in a memorable master class, the late Karl Ulrich Schnabel admonished a student not to exaggerate the passage melodramatically into a 'whodunnit'!). The movement ends with a quote from the sixth song of Beethoven's *Lieder cycle An die ferne Geliebte* (the distant beloved being alluded to was of course Clara).

The centerpiece *Mässig, durchaus energisch (moderato, sempre energico)* is a powerful, striding colossus, quintessentially Schumannesque; but highly influenced by the second movement of Beethoven's piano sonata No.28 in A Op.101 and also undoubtedly giving a foretaste of Chopin's Fantasy in F minor Op.49. This essay in relentless forward motion is almost symphonic in scope, and poses the performer with a cruel endurance test. Its celebrated coda uncompromisingly calls for rapid skips in opposite directions simultaneously. When it's obvious perils are vanquished, the end result is truly a 'March of Triumph'!

The triptych ends quietly with a retrospective, and introspective, *Langsam getragen (lento sostenuto e sempre piano)*. This postlude, propelled by flowing triplets, has very much the function of a soothing benediction. Coincidentally, a reference is made to the opening theme of Schubert's *Impromptu in G flat Major D.899 No.3*; and scholars of the word might be interested in knowing that Schumann, in an earlier version, returned to the aforementioned quote from Beethoven's *An die ferne Geliebte* in a different harmonization.
© Harris Goldsmith

CD16

As one of Music's 'High Romantics,' Schumann allegedly had his troubles grappling with the rigors of sonata form. Some of these allegations are in fact supported by tell-tale signs in the music itself. But he certainly didn't flinch from the challenge. On the contrary, he flung himself, and all his creative energies, at the demanding genre with vehemence and persistence. Even detractors – and there are still some – must admit that he came within a stone's throw of structural mastery.

As with Mendelssohn and Chopin, he began by studying the sonatas of his great forebears: Haydn, Mozart, and Beethoven, and then made some attempts of his own. In 1830, a year before publication of his 'Opus 1' *Abegg Variations*, Schumann completed two movements of a sonata in A flat major but abandoned the work as unsatisfactory. It was never published. A year later, he commenced work on another sonata, similarly unfinished, but his first movement survives as the *Allegro* in B minor Op.8. And lest its fabled technical difficulties make us forget, the daunting *Toccata* in C major Op.7 is a wholly representative specimen of sonata-allegro structure.

The *Sonata in F sharp minor Op.11*, the first of Schumann's published works that formally exist as a sonata, was begun in 1833 and completed a year later. In its first edition, the composition is identified as 'Sonata for Pianoforte, dedicated to Clara from Florestan and Eusebius.' The composer had asked his professor, Friedrich Wieck for Clara's hand in marriage (she was still only sixteen the time) and the father had responded by forbidding the two to communicate. The ban included even the

writing of letters, and when Clara performed the sonata at a Leipzig concert in August 1837, Schumann got the message, loud and clear, and thus began the saga that eventually resolved itself three years later in the couple's marriage over Wieck's acrimonious objections. (A second edition in 1840 retitles the work as 'Grand Sonata' and fully identifies its composer.)

The first movement begins with an ardent *Introduzione*, whose *ostinato* in arpeggiated triplets establishes a troubadour-like agitation. The main *Allegro vivace* changes the initial metre of 6/8 to a swinging 2/4, introducing a melody characterized by offbeat syncopes and bracing staccato articulation. After working itself up to a passionate lather and then gradually subsiding, this first subject leads to the lyrical second theme (with a reminder of the first in the bass). Development is thorough but, as already cited, a bit laboured and overly sequential. At one point, the introduction is alluded to. Instead of the usual textbook practice of approaching recapitulation by way of the home key, Schumann instead brings his development to a full stop with two bars of F sharp major, played FFF, and then gently resumes his narrative in the expected tonic tonality. The reprise is orderly and unremarkable.

The *Aria* which follows is surely one of Schumann's most poignant effusions – its relative brevity and concision actually intensifying its special intimacy. Schumann's directive, 'Senza passione, ma espressivo' suggests to this writer the second (G minor) *Arioso* of Beethoven's *Sonata Op.110*, as do the vamping chords (which impart a processional quality to both works). There is, however, also something suggestive here as the love music from Berlioz's 'Romeo et Juliette'. When the principal melody returns at the end, Schumann once again alludes to the first movement's dotted eighth-sixteenth-note figure. For his third movement *Scherzo ed intermezzo (Allegro)* the composer activates his material with the same kind of *Capriccio* rhythmic figuration that also characterizes the 'Coquette' episode of *Carnaval* and the fifth section ('sehr lebhaft') of *Kreisleriana*. There are two *Trio* sections – the first (*piu allegro*) is propelled by a manic *ostinato*. The *legatissimo* melodic line is notated in such a manner that the upbeats ambiguously suggest downbeats. The second *Trio (Intermezzo; Lento; Tempo one)* has something of an *Alla polacca* about it and leads to a dramatic *recitativo* section, written in *cadenza* fashion without bar lines.

The aura of Berlioz returns with a vengeance in the *Finale (Allegro un poco maestoso)*. The extravagant gestures, the plenitude and diversity of materials, and shifting rhythmic scansion all add to the movement's richness and inspiration, but make it the most problematic for a player seeking architectural unity. For all its reputed structural discursiveness, the sonata is an inspired masterpiece and one of this annotator's favourites among Schumann's myriad creations.

The *Sonata No.2 in G Minor Op.22* was composed in 1835-37 and possibly owing to extensive revision is structurally the most lucid and economical of Schumann's three piano sonatas. Whereas the two earlier works (the concerto without orchestra Op.14, though predating the one in G minor, is by common wisdom called 'No.3' thanks to its later second edition of 1853), tend to alternate magnificent ideas with turgid, sequential working out and textures that verge on clouded opacity and motivic workmanship, the first movement of the G minor *Sonata* handsomely keeps afloat by virtue of its canonic ingenuity and arrow-straight stringency. The formal unity, too, is strengthened by the fact that the first movement's lyrical second theme is, in actuality, closely derived from the scurrying first idea. A touch of typical High Romanticism is introduced into the otherwise (for Schumann) highly orthodox Classicism by way of his tempo marking, 'So rasch wie möglich' and then, in the coda, exhortations to play 'schneller' and then 'Noch Schneller'. Interestingly, this is an ideal place to clarify a commonly held misunderstanding apropos these instructions:

according to linguists more sophisticated in German, 'As rashly as possible' doesn't contradict those exhortations to play 'faster' and 'faster still.'

There is something eminently operatic about the Andantino slow movement, marked 'Getragen.' It begins with a haunting, long-lined melody, set forth (as in the first sonata's second movement) against a backdrop of vamping chords. It is repeated with an embellished ostinato and then digresses into a dramatic, shadowy (albeit closely related) middle section before returning to a quietly modified da capo.

The scherzo ('Sehr rasch und markiert') has an element of grotesque alla burlesca about it: extremely short, it nevertheless abounds with big, bold stalking gestures and clustered appoggiatura figurations which suggest to this listener a giant bird flapping its wings.

Clara Schumann expressed her reservation with the Finale on the grounds that it was technically and other have felt that, for all its inspiration, it lacked sufficient breadth and structural weight to serve as the end of a sonata edifice. So in 1838, the composer replaced his original fourth movement with another, similar in mood but with a bit more spaciousness and repose to provide a dichotomy for the prevailing daemonic bustle. The original 1836 Finale was published posthumously as 'Presto passionato' as a supplement to the sonata proper.

© Harris Goldsmith

CD17

Kinderszenen Op.15

'Schumann's delight in the child mind,' observed the English critic Joan Chissell (1972), 'went back to the time when he was the young Clara's 'moonstruck maker of charades'.' In the thirteen precious stones of Kinderszenen (Scenes from Childhood) Op.15 (1838) we meet with a grown-up remembering childhood and the make-believe of children. 'Adult reminiscences for adults,' their maker called them. 'Whether it was an echo of what you said to me once, 'that sometimes I seemed to you like a child', he tells his beloved, 'anyhow, I suddenly got an inspiration, and knocked off about thirty quaint little things, from which I have selected twelve [thirteen] and called them Kinderszenen. They will amuse you, but of course you must forget that you are a performer [.....] they all explain themselves, and what's more are as easy as possible' (March 1838).

Cyclically cross-referenced through the opening motif of the first number, Von fremden Ländern und Menschen (Of Strange Lands and Peoples), the compression and poetry of these 'wild imaginings and dreams' make for a unique universe. Hasche-Mann (Blind Man's Bluff, 3), a staccato scherzo in two; Glückes genug (Lots of Happiness, 5); the upliftingly buoyant, third beat accented Ritter vom Steckenpferd (Knight of the Hobbyhorse, 9), at first all bright and brittle C major, then chimingly sonorous in fortissimo reprise. Fast zu Ernst (Almost too serious, 10) in dark G sharp minor, right and left hands out of sync; Fürchtenmachen (Frightening, 11), recollecting the atmospheric mood contrasts of Fabel from the Fantasiestücke; Kind im Einschlummern (Child falling asleep, 12), a delicately layered lullaby with a rocking, tender E major heart, the moment of sleep and dream leaving wakefulness on an out-of-the blue A minor (rather than home-key E minor) chord – a touch comparing with the unresolved dominant-seventh at the end of Bittendes Kind (Pleading Child, 4). Der Dichter spricht (The Poet Speaks, 13), where chorale, recitative and die-away meet in a fading, slowing, bass-descending G major epilogue such as only Schumann could have imagined. Most famous, 'like a perfect poem of two short stanzas by Heinrich Heine' (Clayton Johns, The Etude Music Magazine April 1924), is Träumerei (Reverie, 7) – the part-playing and legato voicing so much harder than appears on the page. Twenty-four bars of F major magic that Horowitz was to make the late 20th century's most celebrated encore.

© Ates Orga

CD18

Fantasiestücke Op.12

Admired and played by Liszt, the eight (originally nine) numbers comprising the Fantasiestücke (Fantasy Pieces) Op.12 (1837) were the outpouring of a single July week. 'Dreams transmuted into music,' Marcel Brion called them (1956), 'with that combination of realism and fancy that is the property of all dreams'. Schumann took his title from ETA Hoffmann's Fantasiestücke in Callots Manier (1814-15), a collection of writings in the style of the 17th century French engraver Jacques Callot. A fact, Ronald Taylor says in his biography of the composer (1982) 'inviting us to hold side by side in our minds a vision of Callot's prints, with their freedom, their variety and their extraordinary concentration of figurative detail in a minute space, and the sounds of Schumann's highly original musical sketches, equally free-ranging and equally intense in the expressiveness of their individual moments... with a unity, like that of Callot's engravings and Hoffmann's stories, that is a unity not of substance but of imagination'.

The cycle is divided into two books of four pieces each, centred around D flat and F respectively. Familiar Schumann images crowd the pages, not least Eusebius and Florestan, the lyrical and the ardent. But it is his wife-to-be, Clara Wieck, forbidden by her father from seeing him, who lingers most. From the outset (the ciphered 'Clara scale' descent of Des Abends [At Evening] so familiar from the sonatas and Op.17 Fantasy) the music is an impassioned, tender love-song to her. 'You want everything [in art] to be stormy all the time, with flashes of lightning, as though it's all new and has never happened before. But there are also old and eternal states that control us.' Of Ende vom Lied (End of the Song), the last movement, Schumann wrote autobiographically, 'I thought that, now I had reached the end, everything would resolve itself in a merry wedding. But as I thought of you [back to the 'Clara scale'], sorrow came over me, and the result was a chime of wedding bells mingled with a death knell'. His favourite, In der Nacht (In the Night, 5), he told her (21 April 1838) was about Hero and Leander. 'You know how it goes. Every night Leander swims across the water [the Hellespont/Dardanelles] to his beloved who waits in the lighthouse and lights the way for him with a torch. It is a wonderful, romantic old legend. When I play [this music] I cannot get the picture out of my mind – first, how he dives into the sea. She calls, he answers. He swims through the waves and arrives safely at the other side. Then comes the cantilena, when they embrace; then he has to return but cannot bear to part – until night again shrouds the whole scene in darkness.' 'The Fantasiestücke,' André Boucourechliev claimed in his centenary study of the composer (1956), 'offer us one of Schumann's works that was always faithful to its nightmares, turned towards the night (In der Nacht), its dreams confused (Traumes-Wirren, 7), and with the black butterflies of melancholy (Grillen, 4). In this dark universe the eternal 'Why?' (Warum?, 3) remains unanswered.' Schumann framed the pieces in descriptive, extra-musical terms. However, following Carnival, the titles were actually added afterwards, the composer letting his 'imagination wander over the field of pictorial or narrative associations that the sounds brought to his mind, anxiously reading into notes a meaning that would relate to his condition' (Taylor). Of the several structural/emotional scenarios entertained, the boldest is that of Fabel, contrasting reflective 'once upon a time' narrative (Langsam) with rapid flashback episodes (Schnell). And the most transparently immediate those of Aufschwung (Soaring) and Grillen (Whims), orbiting around sonata-rondo.

Waldszenen Op.82

Written in nine winter days, over New Year, Schumann's Waldszenen (Forest Scenes) Op.82 (1848-49) explore an intimate Romantic vein – a sequence of impressionistic watercolours glimpsing the mysterious and the spectral, shadows and thickets, 'the breath of evening [.....] distant peaks [saluting] the last rays of the sun'. Originally each of the nine morceaux was prefaced by a poetic motto, omitted on publication save for that to the slow, double-dotted D minor rhythms of No 4 – Friedrich Hebbel's 'flowers that grow so high are here as pale as death; only in the middle grows one which gets its dark red not from the sun's glow but from the earth which drank human blood'. Like Kinderszenen, here are perfected miniatures of rarefied tracery and infinitely stratified texture, critically testing in the importance they place on expression, characterisation and tone-painting.

© Ates Orga

CD19

One might think that calling a piano piece simply Allegro would indicate a lack of imagination. In the case of Robert Schumann, a kindred spirit of E.T.A. Hoffmann, the title seems even more offputting. This piece, however, is the first movement of a piano sonata which was never completed, and as the title of such movement Allegro is quite normal. The piece was written in Leipzig in 1831 and was published in 1833 bearing a dedication to Schumann's great early love, Ernestine von Fricken. In the meantime the composer had come to regard the formal structure as too rhapsodic for a sonata, although we may consider him too critical when he described 'good intention' as the only positive quality of Prestissimo, at the beginning of which there is a section without bar-lines. On two occasions long-held octaves (of B – C sharp – F sharp and then of C sharp – D – F sharp) bring the B minor activity to a standstill. The daringly chromatic harmony disguises the sonata form structure to such an extent that it is hard to follow, but this is of little matter because the purpose of the Allegro is the struggle from B minor towards B major, a key which appears radiantly shortly before the end.

'I have written such an awful amount of music for you in the last three weeks – humorous pieces, Egmont stories, family scenes with fathers, a wedding, in short extremely lovable things – and I have called the whole thing Noveletten, because your name is Clara and 'Wiecketten' doesn't sound so good. – These lines come from a letter which Schumann sent to Clara Wieck in Vienna on 6th February 1838 and refer to the Novelletten Op.21. That Schumann composed 'an awful amount' is a remark which applies to the entire year, and the musical harvest was rich even by his standards, including the Sonatas Op.14 and Op.22, the Kinderszenen and Kreisleriana – piano works which alone would have sufficed to establish the composer's worldwide fame.

The title Novelletten should not be read as the diminutive form of a word meaning 'novelties'; indeed any diminutive would be entirely out of place in the in the context of this powerful piano work. The title refers instead to the pianist Clara Novello, whom Schumann admired greatly (the work is, however, dedicated to Adolf Henselt). This explains the reference to 'Wiecketten' in the quotation above. The reference to 'Egmont stories' is also a play on words: Egmont's beloved was called Klärchen, a familiar form of 'Clara'. The work is not programme music, however, even though Schumann wrote to Clara that she was present in each of the eight pieces. We might at best assume that the last Novellette represents the wedding which Schumann mentions. The pieces are constructed as rondos, in which a nocturne composed by Clara is quoted on several occasions: this melody, descending stepwise, is most apparent in the second trio of the last Novellette, where it is marked (and also resembles) 'a voice from afar'.

After a march-like first piece full of dynamic and harmonic contrasts comes the highly virtuoso second piece, which was highly regarded by Liszt. The third Novellette is humorous, almost comical, and in the original manuscript Schumann here placed a rather gloomy quotation from the opening witches' scène from Macbeth. No.4 is marked *Ballmäß'ig* (in the manner of a Ball) and is a waltz; the same description might also be applied to No.5, a polonaise marked *Rauschend und festlich* (euphoric and festive), a little too fast for dancing and with striking harmonic variety. No.6 takes us from key to key at a sparkling tempo: this magnificent scherzo presents eight themes in a very short period. Octaves dominate the equally rapid seventh Novellette, and then comes the finale – for the last piece is so extensive and carefully constructed that it is perceived as such. In fact it almost consists of two pieces, separated (or united) by the above-mentioned quotation from Clara's nocturne. The rondo form is thereby extended and broken up, and Schumann brings the work to an elegant conclusion in a sort of free fantasy.

Schumann wrote two piano collections (and two chamber music works) entitled *Phantasiestücke*. The earlier one Op.12, was composed in 1837 and consists of eight pieces with descriptive titles (perhaps the most famous of which is *Aufschwung*). The *Phantasiestücke* (Three Fantastic Pieces) Op.111 were written in 1851, after he had moved to Düsseldorf, and are quite different: three untitled pieces with the indication (rare for Schumann) to be played *attacca*, i.e. without a pause. It is as though the composer were urging us to regard this as absolute music. The passion of the first piece can be compared with Chopin's *Revolutionary Study*, but because the melodies are if anything more rudimentary and the harmonies even more daring, one thinks instead of a much later and equally highly-charged master of the piano: Alexander Scriabin. The second piece also calls two other composers to mind: Franz Schubert in the introverted beginning and Johannes Brahms later on in the bass line and associated harmony. At this time Schumann and Brahms had yet to meet, but we know that the younger man was very impressed by Schumann and, although they were only granted a short time together, they were to develop a warm friendship. By contrast the third piece is much simpler, at least as the beginning which recalls a wayfarer's song, an impression which is only briefly erased in the middle section.

The *Gesänge der Frühe* (Morning Songs) are Schumann's last completed piano works and were written in 1853, just a few months before his attempted suicide. The poet Friedrich Hölderlin, who died ten years earlier, can be regarded as the spiritual father of these pieces although they are dedicated to Bettina Brentano, a poetess and associate of Goethe and Beethoven. A glance at the score does not reveal any restless passion, but the title should not lead us to expect a pastoral morning mood; this is introverted music which Schumann himself described as the expression of a feeling rather than as a painting. It is strange that the dynamic and harmonic developments here go in different directions: although the dynamics form a great arch (quiet-loud-quiet) through the set of five pieces, the harmony is continually intensified until, in the last piece, it achieves a boldness reminiscent of Reger or Strauss. The work begins softly and cautiously, like a chorale into which chromatic elements only slowly appear; the second piece, in the same key (D major) could be seen as a variation, but the harmony develops ever further and engulfs the melody. The third piece adds a rhythmic nervousity in the form of a 9/8 time signature which is at times distorted by syncopations. In the fourth piece we encounter a minor key for the first time (F sharp minor), and harmonically distant notes occur with increasing frequency in the demisemiquavers of the accompaniment. The final piece is superficially peaceful but inwardly uneasy – a quaking which is underscored by awkward intervals – augmented octaves, seconds, and thirds. A question

seems to be forcing its way towards us, a question which Schumann had already once asked in his music: Why?
© Per Skans

CD20

Album Für die Jugend

Before Schumann many had composed instructive music (Bach, Clementi, Kuhlau, even Beethoven). But with the graded anthology comprising the Album für die Jugend (Album for the Young) Op 68 (1848) – ‘the Golden Treasury of music for children’ (Ernest Hutcheson) – Schumann modelled the medium as an art-form. ‘Especially wound [.....] around my heart,’ he informed his friend Carl Reinecke, ‘I wrote the first pieces for the album of our eldest child [Marie, born 1 September 1841] on her [seventh] birthday, and then one after another was added. I felt as though I was beginning to compose again for the first time [.....] you will come upon traces of the old humour here and there’. Intended originally to have been called Weihnachtsalbum (Christmas Album), the collection was completed in sixteen days. Yet as the sketches show no effort or refinement was spared, including the rejection of several numbers. ‘A composer delighting [.....] in a lost world of youthful fairytale, unstrained by the demands of a large canvas’ (Chissell).

The 43 numbers divide into two parts – Für Kleinere and Für Erwachsene – ranging from simple two-part melody/accompaniment (1) and canon (27 Canonisches Liedchen [Little Song in Canonic Style]), to three-part fugue (40 Kleine Fuge [Prelude and Little Fugue]), the latter’s 6/8 subject metamorphosed rhythmically out of the former’s 2/4 theme, and figurate chorale (42, on Freu dich sehr, o meine Seele, met originally in simple four-part harmonisation in 4). Contrasting issues are addressed from the outset. For instance, legato articulation in 1 and 3; staccato in 2; slurs and staccato plus left-hand melody in 8; detached and sustained left-hand accompaniment (9); sostenuto pedalling (7,14); una corda (15); dynamic contrast – as early as 7 but powerfully so in 12 Knecht Ruprecht (Knight Rupert), and 23 Reiterstück (The Horseman); piety in 4; sadness in 6 Armes Waisenkind (Poor Orphan); cheerfulness in 7 Jägerliedchen (Little Hunting Song). And so on. ‘By technical or imaginative means, Schumann was plainly out to develop expressive characterisation as soon as possible in the young’ (Chissell). Throughout blossom cameos that, in Hutcheson’s amiable phrase, ‘grown-ups need not disdain’ – evocative pages like Mai, lieber Mai (‘May, charming May/Soon will dawn with cheering ray!’), 13), a fully-formed, texturally complex ‘song without words’ in E major, the most distant base key Schumann ventures in the collection. Or Fremder Mann (Stranger, 29); the asterisked, untitled pieces (21, 26, 30), the first ‘a free improvisation’ on Florestan’s ‘O Dank! Ihr habt mich süß erquicket’ (Thank you! You have refreshed me sweetly) from Beethoven’s Fidelio (Act II Terzetto; Kathleen Dale 1952); the swaggering D major glitter of Kriegslied (Battle Song, 31); Sheherazade (32), the heroine of the Arabian Nights, orientally voluptuous in harmony, polyphony and aromatic nuance; the ‘string quartet’ intensity of Thema (34), as deep as anything Schumann crafted; the C minor bleakness of Winterszeit (Winter Time, 38). Twice, echoing Carnival, we meet with friends, albeit unsigned – Felix Mendelssohn, the day of whose death, 4 November 1847, is wistfully enshrined in Erinnerung (Remembrance, 28); and Niels W Gade (‘an entirely new musical personality’, RS1843), whose initials G-A-D-E provide the pitch order of Nordisches Lied (Northern Song, ‘Greeting to G’, 41)

© Ates Orga

CD21

Carnaval

These ‘Scenes mignonnes sur quatre notes’ Op. 9 from 1834–36, were originally titled ‘Fasching: Schwänke auf vier Noten für Pianoforte von Florestan’ and dedicated to the Polish violinist-composer Karol Lipinski. ‘A masked ball,’ maintained Schumann’s favourite writer, Jean Paul Richter (in Flegeljahre, the inspiration for Schumann’s cycle of Papillons), ‘is perhaps the most perfect medium through which poetry can interpret life [...] In the masquerade, everything is rounded into a buoyant, happy circle which is set in well-ordered motion as if in obedience to the laws of prosody. It moves, to wit, in the sphere of music – the region of the spiritual, as the mask is the region of the physical.’ Autobiographically ciphered, metamorphically intricate, overwhelming in ardour and Romantic landscape, Carnival is a journey of heady flight. In its 21 counter-balanced frames, we meet the transient and lasting loves of Schumann’s life. His then-betrothed, Ernestine von Fricken (‘Estrella’) – ‘a wonderfully pure, childlike character, delicate and thoughtful’; his bride-to-be, Clara Wieck (‘Chiarina’) – ‘the most precious creature in the world’. We find sketches of friends and contemporaries (‘Chopin’, expressively agitato; ‘Paganini’, a presto within the ‘Valse allemande’); and scenes peopled from the commedia dell’arte (‘Pierrot’, mixing piano stealth and freakish forte laughter; ‘Arlequin’; ‘Pantalon et Colombine’). Hoffmannesque caprice and Callot engraving, ‘fanfarons and gipsy princesses’, colour its fairyland of dance and dream (‘Reconnaissance’). ‘Florestan’ (the man of passion and action, the confident impulsive extrovert) and/or ‘Eusebius’ (the shy, gentle dreamer, the insecure melancholic introvert), identify its creator’s self-confessed ‘double nature’.

In a climactic (perversely 3/4) marcia rounded off by the high-flying A flat major heroism from the end of ‘Préambule’, the League of David – that ‘spiritual and romantic’ army of musicians and radicals novelized in the early 1830s out of the passions and turmoils of Schumann’s mind – declare war on the Establishment, the Philistines, the ignoramuses and self-regarding cultural high priests of the day, ‘musical and otherwise’. Believing in the sufficiency of music to stand alone, Schumann added the movement headings almost by way of afterthought. “‘Estrella’ is a name like those placed under portraits in order to commit them more lastingly to memory’; he told his London friend Moscheles,2 “Reconnaissance” a scene of recognition, “Aveu” a confession of love, “Promenade” a march like those performed in German balls, the men arm in arm with their ladies.’

Melodically, the three ‘Sphinxes’ buried between ‘Réplique’ and ‘Papillons’ – sentinels of the shrine watching over the pitch forms of Sch[umann] and Asch (Ernestine’s birthplace) mummified within – yield the work’s soul. They are marked not to be played (advice which originally came from Clara) – though Rachmaninoff and others have done so. In attendance, companions of the mind voyage from Papillons along with Florestan’s rising octave motif. Clara brings flowers and dreams – the repeated/falling octaves of her Valses romantiques (1835), shadowing/anticipating the ‘Valse allemande’ ... the private inner voices of ‘Chiarina’, passionato. And Schubert smiles wistfully out of the ‘Valse noble’ and ‘Préambule’ – a set-piece, replete with quotation, retrieved from some abandoned Sehnsuchtswalzer Variations (1833).

The Nachtstücke Op.23 (1839–40), were originally titled Leichen-fantasie (Corpse Fantasy, maybe after Schiller). The dark genesis of these night-visions was traced by Schumann in lines to Clara, 7 April 1839. ‘A presentiment [...] haunted me from the 24th to the 27th of March, while I was absorbed in my new composition. There is a passage in it that always kept coming back to me, somebody seemed to be sighing from the bottom of his heart, and saying “O God!” While I was composing I kept seeing funerals, coffins, and unhappy, despairing faces, and when I had finished, and I was trying to

think of a title, the only one that occurred to me was Corpse Fantasy. Isn't that extraordinary? I was so much moved over the composition that the tears came into my eyes, and yet I did not know why, and there seemed to be no reason for it. Then came [this] letter [on 30 March, telling him that Eduard, his older brother, was dying], and everything was at once explained.' The four movements were intended to have subtitles – 1. Funeral Procession (C major), 2. Curious Company (F major), 3. Nocturnal Feast (D flat major), 4. Round-Song with Solo Voices (F major) – but these were dropped by the time the music reached print (1840). Various associative symbols permeate the series: the dotted 'funeral' rhythms of the outer tableaux (albeit, at crotchet = 100 and 96 respectively, significantly faster than those of Beethoven or Chopin, and the 'Wilde Jagd' suggestions of the scherzo.

Schumann planned the Toccata in C major Op.7 in 1829 as a yet more complex Étude fantastique en doubles-sons. The eventual result, dedicated to his friend Louis Schunke, is a bold marriage of Classical sonata and Romantic bravura, owing as much to Schumann's understanding of the pre-iron frame, Viennese-action piano as to Erard's rapid-repetition, double-escapement action patented in 1821. The paired-note patterns, the double-thirds, the muscular, leaping cadential rhetoric of the final pages, the progressive displacement and replacement of the rhythmic structure from on the beat to across it to caesura, may be staggering (and spectacular), but are as nothing come the central episode's wrist-octaves, among the enduringly testing glories of the virtuoso age.

A prefatory note advises that 'in order to leave the pianist the greatest liberty in delivering this piece, only those passages which might be wrongly interpreted have been more minutely marked'. One consequence of this is the minimum of dynamic indications: five sforzandi aside, there's nothing, remarkably, until the fortissimo preceding the reprise. (The piano of the closing four chords is authentic.) On 11 September 1834, at the Leipzig Gewandhaus, Clara, not yet 15, introduced it publicly for the first time, scoring a personal triumph. All the great pianists since have made it their own.

Klavierstücke Op.32 (1838–39) At the tail-end of the 'fantasy' period of the 1830s for Schumann, with songs, symphonies and chamber music to come, the Op.32 group, dedicated to Amalie Rieffel (a Danish student of Schumann's, whose reciprocated attentions for a time discomfited Clara) forms a kind of dotted-rhythm, staccato-dominant suite, bound by a common pedal-tone (D). A coquettishly paused B flat major Scherzo is succeeded by a contrapuntal G minor fugue, then an ardently lyrical D minor Romance (with the marking 'very fast and with bravura') before a final G minor Fughette. Schumann remarked in a letter to the critic Gustav Adolph Keferstein that 'The whole so-called [German] Romantic School is far nearer to Bach in its music than Mozart ever was [...] I myself make a daily confession of my sins to that mighty one, and endeavour to purify and strengthen myself through him.'

Presto passionato in G minor WoO5 (?1833) Published in 1866 and edited by Brahms, this extended, pianistically dazzling (if not always comfortable) rondo was the original finale of Schumann's Second Sonata.

© Ates Orga

CD22

The F major ABEGG Variations Op.1 (1829–30) was his first printed endeavour. 'I shall shortly be the father of a fine healthy child,' he wrote to his mother in September 1831, 'at whose christening I should like to assist [...] It will make its appearance at Messrs Probst's [of Leipzig], and heaven grant that you may understand it, with its first tones of youth and vivid life.' Second division piano manners. First division creative flame. No popular

tune or opera aria for a theme here, rather a purely personal invention based on the surname of a girl embraced at a Mannheim ball – in German nomenclature the notes A-B flat-E-G-G. A dedication identifies her as 'Countess Pauline von Abegg': in fact she as Fräulein Meta Abegg, fiancée of a university friend of Schumann's in Heidelberg.

Four variations in differing tempi follow. The cantabile fourth (fulfilling the function of the penultimate adagio in a Classical variation set) begins fleetingly in A flat before modulating back to the home key with a Papillons-like 'vanishing tones' cadence. The semiquavered Finale alla Fantasia is a lively 6/8 tale, repeating more starkly the die-away 'vanishing tones' effect before evaporating in a descending whirl of notes, diminuendo-perdendosi-ppp. The inner melodies and subsidiary lines, rhythmic neuroses, chromatics and harmonic nuances and keyboard figurations are youthful enough, but the music is already tangibly of its author.

Not a genre commonly met before Brahms, the Intermezzi Op.4 (1832) were to Schumann as much a cycle of pièces phantastiques (their original title) as a gathering of 'extended Papillons'. What 'serious effort' and contrapuntal skill they may display (No.1, for instance) he attributed to his brief studies under Heinrich Dorn, and to a progressive absorption of Bach. Erring on the side of briskness, the numbers, with the exception of the fourth, fall into the familiar tripartite form of the Bohemian impromptu, with variously contrasted central alternativo sections. Interestingly however, the da capo sections are written out, affording opportunity to surprise with unpredictable further transformations, decorations and re-anglings.

The subtexts, melodic material and self-borrowings of the set spin an odd yarn spiced with snatches of possible autobiography. No.2: Gretchen's song from Goethe's Faust – 'Meine Ruh' ist hin', (My peace is gone) (the words quoted at the head of the alternativo). No.4: a 'pre-fabricated' complex, drawing on Schumann's early Hirtenknabe, (The Shepherd Boy), to his own words (1828), plus fragments of a rejected Papillon and a Piano Quartet in C minor – of which latter source a 'romantic [...] spirit different from that of old music' was detected by Robert. Schumann confided to his diary that No.5 was 'the opera without text – but my whole heart is in thee, dear fifth Intermezzo, that was born with such unutterable love'. No.6 uses the ABEGG theme from Op.1 and another discarded Papillon appears within. Pivotaly connected, the six movements are in the keys of A major, E minor, A minor, C major, D minor and B minor. With Nos. 2–5 joined together, the aural impression is of a long central unit framed by two shorter ones.

Schumann originally intended to dedicate the work to Clara. The first edition, however, bears an inscription to Jan Václav Kalliwoda from Prague, since 1822 the influential director of Prince Karl Egon II of Fürstenberg's orchestra in Donaueschingen, and a composer whom Schumann admired as a 'fresh and evergreen branch of the German wood of poet-musicians'.

'Studies' in advanced composition, bravura piano technique, unspecified scene painting and 'character' depiction, journeying from 'pathétique' to 'symphonic', the Symphonische Étüden Op.13 (1834–37) had a complex genesis. Initially they were conceived as a series of 'Zwölf Davidsbündler Etüden' – the Davidsbündler or League of David being an imaginary army of musicians and radicals, 'an intellectual, romantic confederacy', waging war in the pages of the Neue [Leipzig] Zeitschrift für Musik against the Establishment and Philistines of the day. Subsequently Schumann wanted to call them 'Etüden im Orchester Character, von Florestan und Eusebius', Florestan and Eusebius being his alter egos: Florestan, the quick man of passion and action, the impulsive extrovert; Eusebius, the spiritual, shy, gentle dreamer, the melancholic introvert. In the

end, dissuaded, he opted for a more prosaic title to dress the first edition (Vienna, 1837): 'XII Études Symphoniques pour le Piano-Forte', changed in the second (Hamburg 1852) to 'Études en forme de variations pour le pianoforte'. This later revision notably excised III and IX, and 'tautened' the finale. Amalgamating the 1837 text and 1852 finale, Clara restored the omitted numbers in her 1862 edition – the one normally played today.

In the 1893 Leipzig Gesamtausgabe Brahms issued five further (reflective) variations as a Supplement, despite Clara's strenuous objections. The source of these was a differently sequenced manuscript from around September 1834 comprising an opening 'Thema quasi marcia funèbre', ten completed or draft variations, and a 'Finale marcia'. Of the quasi-definitive Études Symphoniques of 1837, only the theme and II, V and X are readily recognizable from this version. Blueprints of III and VI lurk meanwhile in another variation cycle (1831–35), the A minor Etüden in Form freier Variationen on the Allegretto from Beethoven's Seventh Symphony. Sonorous and dark-hued, the arpeggiated, Andante theme in C sharp minor comes from a flute melody by Baron Ignaz von Fricken, natural father of 'Fräuline Ernestine' (briefly Schumann's fiancée before being jilted for Clara on New Year's Day 1836). The breadth of what Schumann does with it – emphasizing Romantic, self-contained incident over Classical, accumulating momentum – is far-reaching, from the sonorously evocative, orchestral paraphrasing of II and the Paganinian fantasy of III, through the purposeful canonic chording of IV, the thunder of VII (in E major) and IX, the impressionism of VIII and the unforgettably humming murmur and climax of XI (in G sharp minor); to the tight, incisive patterning of V and X. Schumann's original plan was to transform the funeral-march idea 'gradually into a proud triumphal [closing] procession'. In the event, he rejected the extension of the first section with which he'd been toying, and came up with the complete opposite: a goldplated scena in the tonic major of D flat, marked Allegro brillante, draws on Marschner's *Ivanhoe* opera, *Der Templer und die Jüdin* (1829) – an undisguised Anglo-Saxon reference honouring, it seems, the work's dedicatee, William Sterndale Bennett (who had arrived in Leipzig from London on 29 October 1836) – in Schumann's estimation 'a thorough Englishman, a glorious artist, and a beautiful poetic soul'. What happens to this melody and its dotted rhythms, how the main theme is reintroduced by way of counter-subject, how romantic cliché is applied and re-fashioned, the knock-out fff B flat major sidestep of the last page (echoing symphonic Haydn, Beethoven and Schubert, even anticipating Mahler), all consolidates the cycle in an exultant blaze of glory.

© Ates Orga

CD23

Davidsbündlertänze Op.2 was originally called 'Davidsbündler'. Although rhythmic energy is a major quality of the work, dancelike continuity is frequently absent. If an ongoing pattern is present, as in popular music, there is always the wish to disturb it by all kinds of interruptions. The titles of the 18 dances are all in German, and so are the indications of the character. More important, Schumann alternates between two main personae: the extravert and exuberant Florestan and the introvert and timid Eusebius, Schumann's alter egos, both also appearing in his highly literary writings on music. In the original version (1836) Schumann indicated after each dance its connection to either Florestan or Eusebius. In the final version made in the fifties, when he rejected most of his innovations from the thirties, Schumann removed some of the most spectacular details from the score, but fortunately the score kept most of its rhythmic innovations, harmonic surprises and structural inventions. Towards the end of the piece the second dance unexpectedly returns. It sounds like an ending, but the following coda, superfluous according to Schumann, is

emotionally very well placed. The best description of its character comes from Charles Rosen, one of its best performers: 'With its combination of memory and nostalgia, humour and wilfulness, and a happiness that comes in the saddest of all keys (B minor), the music seems to hint at something hidden within it, intended for us to guess at and not to be found. It is, in any case, the reticent Eusebius who has the last word.'

Papillons Op. 2 is a suite of piano pieces written between 1829 and 1831. Meaning 'butterflies,' Papillons begins with a short introduction of only six measures, before launching into a variety of dance-like movements. Each movement is unrelated to the preceding ones, except for the finale, in which the theme of the first dance returns.

This movement also quotes the theme of the traditional Grossvater Tanz (Grandfather's Dance), a different version of which was used by Tchaikovsky in the Christmas party scene from his ballet *The Nutcracker*.

It's interesting that Schumann used the same theme in the last movement of his *Carnaval* Op.9, as a symbol for the Philistines. Papillons is meant to represent a masked ball, inspired by the final scene from Jean Paul's *Flegeljahre*.

Concert sans Orchestre (First version of the Sonata No.3 in F minor Op.14)

Most romantic composers had a problematic relationship with the classical sonata. The romantic urge for new forms contrasted with the allegedly prearranged classical order of the elements. Schumann had his own answer to this dilemma. In his *Concert sans orchestre* (1836) he blurred the distinction between the episodes with an almost uninterrupted ongoing beat and musical motive. In the exposition of the first movement two different motives are clearly heard, the first one rhythmic and the second more lyric, as was the habit in the standard classical sonata. But as soon as this presentation is over, Schumann introduces several development sections, all dominated by a strong rhythmic drive. What makes the piece even more 'non-classical' is the absence of clear harmonic centres. In addition, the themes are constantly enlarged by complex figurations, which was probably the reason for the first publisher to call this piece a concerto without orchestra. To make it less pretentious, Schumann removed the two original scherzi and published the piece as a three-movement sonata. The middle section is a set of variations on a theme by the young Clara Wieck, who was to become his wife. Placed between two outer movements, both written in a minor key and a clearly dark mood, this slow movement has by no means a contrasting context. Remarkable are the minor key and the tragic atmosphere (the theme has all the ingredients of a funeral march). It sounds like a continuation of the drama, but with other means. Although it is called *Andantino*, in its heaviness and darkness it is very far removed from the peaceful mood of a classical *andantino*. The final movement *Prestissimo possibile* is based on a few motives, repeated almost endlessly at a furious pace. Despite of the very fast tempo, the interpreter has to make its structure perfectly audible, vaguely reminiscent of a classical sonata and primarily articulated by changes in harmony. Opinions vary whether its energy must be regarded as a strong element or as great turmoil. Schumann did not give any explanation on this issue, because he considered the sonata autonomous music.

If he wanted the piece to have a programme, either open or hidden, he would have written it. True emotion, was much more important to him than a more or less identifiable content.

CD24

Impromptus on a theme by Clara Wieck Op.5

The titles Schumann gave his piano works are frequently misleading; one would expect Impromptus to designate a series of separate pieces, but this work is in fact a chain of variations. It was the first of several compositions in which Schumann made use of themes by Clara, who was only thirteen years old when she composed the *Romance variée* (Op.3) on which it is based. Harold Bauer, in the preface to his edition of the Impromptus, described Clara's *Romance* as 'naïve and pleasing but without any particular distinction'; it was, however, especially appropriate material for the use Schumann made of it, since it was itself in variation form and Clara had dedicated it to him, and more appropriate still to Schumann's own dedicatory purpose in writing the Impromptus. Schumann composed the Impromptus as a birthday gift for Clara's father in the summer of 1833; he had then been Friedrich Wieck's pupil – and a guest in his home – nearly three years. The work as it stood then comprised a *Poco lento* introduction, a statement of the theme and a set of twelve variations; it was published at once under the title Impromptus on a *Romance* of Clara Wieck. Seventeen years later Schumann revised the work, and at that time changed the word *Romance* in the title to *Theme*. For the 1850 revision he replaced the third variation with a newly composed one, substantially altered the eighth variation, and discarded the eleventh without replacing it at all. It is the 1850 version that is usually performed now, but not everyone has agreed with Schumann on the necessity of the revision. Bauer, in the preface already cited, wrote: 'Some of the Impromptus are written with disregard of both technical limitations and orthographical conventions, and these defects, disturbing in the first edition of the work, were partially remedied in the second... On the whole, however, the second edition can hardly be considered an improvement over the first; this is a characteristic example of the artist's inability to be a good judge of his own work.' For this performance Peter Frankl has not used any of the three versions above, but has instead constructed his own.

Humoreske in B-flat Major Op.20

In his 'Working' edition of Schumann's works, Alfred Cortot quotes with regard to the *Humoreske* in B-flat Major Op.20, a letter from the composer expressing the fear that 'this title may not be understood by the French.' It would, indeed, be a mistake to interpret this title in the 'humorous' sense of the word. Here it is a question of the 'changing humor' of the composer and, to recall the words of a letter to Voigt, 'the episodes which follow each other are more full of tears than of laughter.'

'All week', he confided to Clara, 'I have been at the piano and I composed, laughed and cried all at once.' Some days later, he explained, in a letter to Simonin de Sire: 'I only give a title to my compositions when they are completed. I regret that the French language has no equivalent for words so essential to the understanding of the German sensibility as 'Humor' or 'Gemütlichkeit' – a happy combination of feeling and wit.'

The *Humoreske* is a generic title which brings together twenty short pieces, in which are reflected, as in a mirror, the changing faces of Eusebius and Florestan. The pseudonyms under which Schumann published articles in the *New Music Review*, are the masks behind which he conceals his melancholy and his ardour. Eusebius is the image of a nostalgic dreamer, Florestan that of a noble and enthusiastic man of action. The two aspects of the same personality succeed each other without transition, just as, in his boyhood letters to his mother, are juxtaposed descriptions of contradictory states of mind: 'At present I feel gayer than usual...' – and, ten lines further on: 'It is fortunate that I do not live alone, for I should abandon myself to the sadness which hardly ever leaves me. 'Sorrow and pleasure alternate in the most natural way in the heart of the 'poet of poets,' as Liszt called Schumann, who himself once summed up

the quality of his own nature in a letter to his fiancée: 'these two discordant souls which I feel within myself... 'Light and shadow – such was Schumann's life and such his art.

CD25

Three Piano Sonatas for the Young Op.118

In 1853 Schumann composed three little sonatas to be played by children, each dedicated to one of his three eldest daughters. The first, in G major, was for Julie, who was then nine years old; the second, in D major, was for Elise, who was ten, and the third, in C, was for Marie, who was twelve. Each of the sonatas is successively more demanding: there are, in fact, portions of the second and third which seem to be, like the *Kinderszenen*, music about childhood but beyond the skills of twelve-year-olds. Each of these four-movements works, however, is filled with charming things, including affectionately titled movements which recall the *Kinderszenen* and the *Album for the Young*, and the very difficulties written into them only make them more suitable for programming by adult performers.

The first Sonata, the one for nine-year-old Julie, is a sonata only because it is so labelled. The first movement is not in sonata form, and might have been designated a scherzo. The second movement is a theme and variations (five brief variations and coda); the third, anticipating the Children's corner of Debussy, is a Lullaby for the Doll (the German title, *Puppenwiegenlied*, has an impossibly endearing ring to it), and the last is a miniature rondo (*Rondoletto*).

With the Second Sonata we enter a somewhat more formal realm: the first movement is in sonata form (only a single theme, however) and the second is a Canon. Next is a characteristic Evening Song (*Abendlied*), and at the end is an elaborate Children's Party (*Kindergesellschaft*) which is no picnic for an inexperienced pianist – it is hard to imagine even Clara Schumann's ten-year-old bringing it off. The last Sonata in the group opens with a mature, tightly-knit sonata movement, followed by a slow movement which suggests Schumann may have been obsessed by the famous *Allegretto* of Beethoven's Seventh Symphony. By way of a scherzo, the third movement is a provocative Gypsy Dance, attractive enough to be excerpted, and the work concludes with an expansive rondo in which there are reminiscences of the first movement.

Bunte Blätter Op.99

Between 1836 and 1849 Schumann composed fourteen little pieces which he did not take very seriously and did not decide to publish until 1851. They are anything but profound, and of such varied moods that he called the collection *Bunte Blätter* – 'Many Coloured Leaves' – and even suggested to his publisher that the various sections be printed with covers of different colours. The first three numbers are the *Drei Stücklein* ('Three Little Pieces') which show a certain cohesiveness, as do the *Fünf Albumblätter* which follow them. The first of these *Albumblätter* was used by both Brahms and Clara Schumann as the basis for variation works; the third, a waltz originally written for Carnival, is based on a motif spelling out 'Asch' (A, E-flat, C, B-natural in English usage), the town from which Schumann's onetime fiancée Ernestine von Fricken hailed. It may be of interest to note that the *Abendmusik* (No.12) is a formal minuet and trio, and that the *Novellette* (No.9) is thought to have been intended originally for the Op.21 series. The two final pieces definitely were salvaged from earlier undertakings; the Scherzo was adapted from the sketches for an abortive Symphony in C minor (1841), and the concluding *Geschwindmarsch* ('Quick March') originally fell between the second and third of the four marches of Op.76.

Blumenstück Op.19

The Blumenstück Op.19 (the title is untranslatable, but literally means 'Flower Piece'), was written in 1839 at Vienna, and gives the illusion of a new beginning in Schumann's works. It is a somewhat affected romance in five sections, which follow the order A, B, C, B, D, B, E, B, D, B. Section E, a lively trifle, is the only spice in this sketch in verse form whose structure recalls that of the Toccata.

CD26

Six Concert Studies on Paganini Caprices Op.10

In 1832 Schumann composed a set of six Studies on Caprices of Paganini, listening himself as 'Editor'; this work was actually intended more for study than for performance, but was published as Op.3. The following year he produced a second set of Paganini Etudes Op.10, in which he was less literally faithful to the original writing for violin in order to project the essence of Paganini in thoroughly pianistic terms. This set definitely was intended for performance, but only by the most adept of virtuosos. Schumann's own words regarding Op.10 provide the best guide to listening: 'I gave these Etudes an opus number because the publisher advised that they would fare better with one... but I considered this composition as a genuine work of Paganini except for the basses, the denser 'German' middle parts, the greater fullness of the harmony in general, and the more polished form at certain spots... By labelling this work 'de concert,' I intended to distinguish between these etudes and those I had arranged earlier, and to indicate that the brilliance of these new ones makes them suitable for public performance... I would call attention to these points in particular:

'In No.2 I have chosen a different accompaniment, because I felt the tremolo of the original would prove tiring to both the performer and the listener. I regard this piece as especially tender and beautiful, itself worthy of ensuring Paganini's standing as one of the foremost of modern Italian composers...

'In No.3 the effectiveness of the piece may not seem proportionate to the difficulty of playing it, but he who has mastered this has mastered many others challenges as well.

'As I composed No.4 I had the Funeral March from the Eroica Symphony of Beethoven in my mind – as the listener may surmise. This piece is filled with romanticism.

'In No.5 I left out expression marks deliberately, so that students may search on their own for the heights and depths in this piece; it will offer a good opportunity for testing their perceptiveness.

'No.6 is a piece that may not be recognized at once by persons who have played the violin caprices; played skilfully as a piano work, it shows charm in its harmonic flow.

'These etudes are of the greatest difficulty throughout, each of them in a different way. Those who approach them for the first time are well advised to read them through before attempting to play them, for even the eye and finger of lightning-swiftness will hardly be able to execute them properly at first sight.'

Four Marches Op.76

Writing to Clara in 1838, Schumann declared: 'Anything that happens in the world affects me: politics, for example, literature, people; and I reflect about all these things in my own way and these reflections then seek to find an outlet in music.' Eleven years later, without too much 'reflection,' the Dresden uprising of 1849 was the inspiration for a group of marches for piano; Schumann composed them in June of that year and urged his publisher to print them under the title 1849. Although that request was not honoured, the four pieces were spoken of among the composer's friends as the 'Barricade Marches.' They are marked, respectively: 'Mit grosser Energie' (E-flat major), 'Sehr kräftig' (G minor), 'Sehr mässig' (B-flat major) and 'Mit Kraft und Feuer' (E-flat major). No.3, which bears the subtitle Lager-Szene ('Scene in Camp'), is in the nature of a delicately

etched intermezzo between its stalwart companion-pieces, and an echo of Schumann's Fantasy in C major (Op.17) may be heard in No.1. A fifth march, originally intended to appear between Nos. 2 and 3, was deleted from this collection but subsequently became the concluding piece in the Bunte Blätter Op.99.

Seven Piano Pieces in the Form of Fughettas Op.126

These seven pieces constitute one of Schumann's very last works for the piano, composed in 1853. They are somewhat more successful than the Op.72 Fugues of 1845 in terms of counterpoint, but one still has the impression that the fugue was a form not entirely congenial to Schumann. There is a good deal of charming writing here, and for the most part the brevity of these pieces saves them from running into trouble. As a matter of fact, however, there is a good deal of repetitiousness in some of the shortest of the series (e.g., Nos. 4 and 6), while the two longest Fughettas – Nos. 5 and 7 – offer the greatest satisfaction. These two, like the first in the set, are in A minor and in Schumann's characteristic mood of poetic reflection; No.5 is marked 'empfindungsvoll vorzutragen' ('to be played with great sensitivity'), and No.7 'ausdrucksvoll' ('full of expression'). The brief, rather playful No.6 in F major is based on the Gigue in Bach's English Suite No.6.

CD27

Four Fugues Op.72

Between 1839 and 1848 the only music Schumann composed for piano solo was the set of Fugues which he dedicated to Carl Reinecke in 1845. The first and last fugues in the set are for four voices, the two inner ones for three voices; all four are quite brief. The fugue is not a form to which Schumann was really well suited, since his thinking was characteristically harmonic rather than contrapuntal; the very fact that these pieces constitute first piano writing after a six-year hiatus argues for the judgement that the writing of fugues may have been a self-imposed disciplinary action. Listeners familiar with the Trois Nouvelles Etudes of Chopin will notice a strong likeness between the theme of the third of Schumann's Fugues and that of the Etude in F minor; this may have been a conscious gesture, since the Chopin pieces had been published five years before Schumann wrote his Fugues, but there is no indication in the score.

Albumblätter Op.124

Appropriately titled, this collection of 'Album Leaves' comprises twenty 'character pieces' composed independent of each other between 1832 and 1845. The titles give a clear enough indication of the nature of the respective pieces: 1. Impromptu; 2. Leides Ahnung ('Foreboding'); 3. Scherzino; 4. Walzer; 5. Fantasietanz; 6. Wiegenliedchen ('Little Lullaby'); 7. Landler; 8. Leid ohne Ende; 9. Impromptu; 10. Walzer; 11. Romanze; 12. Burla; 13. Larghetto; 14. Vision; 15. Walzer; 16. Schlummerlied ('Slumber Song'); 17. Elfe ('Elf-Girl'); 18. Botschaft ('Message'); 19. Fantasiestück; 20. Canon.

Several of the earliest of these pieces were rejects or overflow from other works. No.2 was originally one of the variations in the Etudes in the Form of Free Variations on a Theme of Beethoven, a work without opus number composed for Clara in 1833 (the theme being that of the second movement of Beethoven's Seventh Symphony). The Scherzino and Romanze (Nos. 3 and 11) were first composed as parts of Carnival, but ultimately deleted from that score. The first of the three waltzes (No.4) was similarly intended for use in Papillons, and the second of the two impromptus (No.9) was actually tried in both Papillons and Carnival in turn. The Larghetto (No.13) may be recognized as a forerunner of the slow movement of the String Quartet in F major Op.41, No.2 composed in 1842.

No.17, in common with the sixth of the Bunte Blätter and the Lettres dansantes in Carnival, is based on the notes A, E-flat, C

and B, which are called A, Es, C and H, respectively, in German usage, spelling the name of the native town of Ernestine von Fricken, to whom Schumann was briefly engaged, and corresponding also to four of the letters in his own name; he had at one time planned a vast collection of works based on these letters. The concluding Canon, one of the last of the twenty pieces to be written, is in rather sharp contrast to the Romantic nature of its nineteen predecessors; it might be regarded as a gesture of homage to the past.

Canon on 'To Alexis,' Op. Posth.

To the 'learned' style of the Toccata, one can compare the similar scholarly style of the Canon, in which Schumann amuses himself by embellishing the most elementary form of counterpoint with melody.

CD28

COMPLETE ORGAN MUSIC

Robert Schumann's organ music

In 1828, to fulfil his mother's ambitions, Schumann enrolled in the Law School at the University of Leipzig, while at the same time continuing to cultivate his passion for music. In 1830, after becoming a piano student of Friedrich Wieck, a famous music teacher of the time, he abandoned his university studies to devote himself entirely to music. Schumann started to compose his first, extraordinary works for piano, and scored highly as a performer on the piano; but in 1832 a sprain and temporary paralysis of his right hand blighted his career as a pianist, forcing him to restrict himself to composition and musical journalism. The years between 1834 and 1844 were a period of intensive activity for Schumann: as well as composing, he wrote essays for the periodical *Neue Zeitschrift für Musik* which he himself had founded.

In 1843 Schumann became a teacher of piano, composition and analysis at the Leipzig Conservatory, but only two years later he gave up the direction of the *Neue Zeitschrift* and decided to leave the city in which he had lost all interest, moving to Dresden, where he founded the *Chorgesangverein* (Choral Singing Association). Already compromised by the progressive worsening of his nervous disease, Schumann travelled a great deal, but without finding the inspiration of the previous years; in 1850 he moved to Düsseldorf, becoming the town's Director of Music and Symphonic Concerts – an office from which he had to retire in 1853 because of the first signs of mental instability. His mental illness, which continued to advance as time went by, led to a suicide attempt; Schumann was sent to the mental hospital of Enderich, near Bonn, where he spent the last years of his life, looked after by his wife Clara and his friends Brahms and Joachim, until his death on 29 July 1856.

It was above all through his piano writing that Schumann made his music one of the highest expressions of the Romantic spirit. His deep admiration for J.S. Bach led him to embark on a detailed study of counterpoint; these studies, and his encounter with a *Pedalflügel* (a piano with a pedalboard) inspired him to compose his *Six Studies* Op.56, the *Four Sketches* Op.58 and the *Six Fugues on BACH* Op.60. Today, as the pedal piano is all but obsolete, these three collections are normally played on the organ, an instrument which interested Schumann only occasionally but which he praised in his *Rules for House and Life* (1850): 'If you pass near a church and you hear the organ playing, go inside and listen. If you then have the chance to sit at an organ yourself, try the keyboard with your small fingers and be amazed by the power of the music. Never waste an opportunity to practise the organ: there is no other instrument able so swiftly to dispense with all that is impure and imprecise, both in music itself and in the manner of playing it.'

His *Six Studies* Op.56 – subtitled 'Six Pieces in the Form of a Canon' – were composed in 1845 and dedicated to his teacher and friend J.G. Kuntzsch, organist of Zwickau. Written in strictly

canonic form, they reveal the diverse aspects of Schumann's musical personality.

The *Four Sketches* Op.58, written in 1846, are pieces of poetic character, close to the style of chamber music; in spite of the fact that they do not deal in polyphony, they share a relationship with Opp. 56 and 60 because they were written in the same period and for the same instrument – they find continuity later in the organ works of Max Reger.

The *Six Fugues on BACH* were composed in 1845 and published in 1846. In a letter from Schumann to his publisher he states: 'Here is a work to which I devoted the whole of last year, in order to make it a little worthy of the great name it bears; a work whose fame, I believe, will survive my other works for a long time.' These pieces bear the hallmark of Bach in terms of both the theme and the qualitative rigour of their execution; they are Romantic pieces, full of character and expressiveness, and are the first important compositions in musical history to be based on the theme of Bach's name – B flat, A, C and B natural (H in the German scale) – before the great compositions on the same subject by Liszt and Reger.

© Roberto Marini

LIEDER

CD29-32

Peter Schreier as a lieder singer

Lieder present a great challenge to any singer because they call for more than mere beauty of tone. They afford intelligent performers who make this genre their own a unique opportunity to render the most subtle nuances of expression in these miniature human dramas, to follow the creative process of setting poetry to music verse by verse, line by line or even word by word.

As it is, not all singers – including some great names - have been markedly successful in availing themselves of this opportunity. In Peter Schreier's case, however, it can be taken as read that he sensed the challenge involved and measured up to it. His awareness of the specific requirements of this most intimate form of chamber music is not in doubt, and so we can concentrate on matters of detail, on his approach, which differs not only from one composer to another (not forgetting the poets who play an equal part here), but even from one particular group of lieder to another within a composer's total output. Where the music itself provides for differentiated treatment, Schreier adheres very strictly to the composer's own intentions. In other instances, as in simple verse-repeating songs, he takes full advantage of the scope for personal interpretation to explore the finest shades of expression and articulation, to vary his timbre and dynamics, and to follow the meaning and hidden sense of the words set to music with an alert mind.

But in no case whatsoever does he take liberties with the works performed. A song that is simple in character remains simple, not least because Schreier gives prominence to intensity of feeling rather than suavity of tone. This tendency has become more pronounced over the years as he has broadened his professional experience. His voice, which has grown more virile in the course of several decades, is being increasingly used to probe the far reaches of expressivity: pallid, broken colours, harsh articulatory accents and tonal extremes when conducive to penetrating characterization.

Schreier has been wise enough to build up his repertoire step by step rather than tackle everything at once. For example, he did not start singing Schubert's song cycle *Die Winterreise* until relatively late in his career, at a time when he had been a celebrated interpreter of *Die schöne Müllerin* for years. He was invariably very cautious in broadening the limits of his vocal artistry, gradually venturing beyond the mainstream in close cooperation with his piano accompanists. Originally focusing on the period between Beethoven and Wolf, he expanded his

repertory to cover songs written earlier (Haydn) and later (Richard Strauss, Prokofiev and Hindemith). Schreier's exemplary lieder interpretations rest on a slender voice with impeccable intonation and lack of vibrato, which provides the basis for a clear exposition of the words and for a finely honed poetic sense, and on his keen understanding of the vocal gifts at his command, of the possibilities and limitations existing at a given point in his career. Highly personal as they are, his readings enter into the very essence of the works performed, making them part of his own self. The result is an affinity between composer and interpreter that is as amazing as it is moving.

© Gerald Felber

Translation: Bernd Zöllner

CD33

One of the great singers of this century, the soprano Arleen Auger, died in Amsterdam on 10 June 1993 at the age of 53. Although world-famous, she was not a prima donna and not even a star because she was just too modest, too earnest in her musical endeavours and too independent in her artistic decisions. She strictly refused to take part in the chase for a niche in the pantheon of the music industry. Her appearance at the Royal Wedding of Prince Andrew and Miss Sarah Ferguson in 1986 was one of those rare occasions when she allowed herself to be exposed to the full glare of publicity. Born in Los Angeles in 1939, Arleen Auger studied violin, voice and piano in Long Beach. She went on to win several vocal competitions, subsequently appearing in concerts with the Los Angeles Philharmonic Orchestra. Having been offered a scholarship, she left the United States to take up residence in Vienna and ultimately made Europe her artistic home. Following her brilliant debut at the Vienna State Opera as the Queen of the Night in 1967, she was given a long-term contract. She made her bow at the Salzburg Festival in 1969, at Milan's La Scala in 1975 and at the New York Metropolitan Opera in 1978. An operatic career seemed to lie ahead, but she chose a different path. Regarding a career as nothing but the "architecture of a person's ambitions", she admitted: "Sometimes the architecture does not fit those ambitions. It has always been my desire to enjoy music and to sing for as long as possible". She left the Vienna State Opera in 1974-, her strength sapped by intrigues and rivalries, envy and selfishness. It became clear to her that "the great, old-established opera houses whose star cult is as bad for you as it is for your character" would not provide the artistic environment she was seeking. "I tend to prefer lieder; Masses and recitals. After all, I take my profession very seriously, and in an opera the circumstances surrounding a production are often highly unfavourable".

However, she did not turn her back on opera altogether. As an expert performer of the coloratura roles in Mozart's early operas and as a specialist in baroque opera, she was a frequent guest in the recording studio and on the stage. But even so the main emphasis of her activities shifted to the concert platform. From Vienna to Atlanta, from Paris to New York, she appeared with the most distinguished conductors: Claudio Abbado, Rafael Kubelik, Bernard Haitink, Klaus Tennstedt, Seiji Ozawa, Nikolaus Harnoncourt, and Helmuth Rilling. Most important, she discovered her affinity for the lied. Ever since the Viennese accompanist Erik Werba invited her in 1970 to perform Hugo Wolfs *Italienisches Liederbuch* during a series of song recitals he was organizing in the composer's Summer house, she began to develop into a highly accomplished lieder singer, becoming one of those rare artists who manage to establish a character's identity by employing purely musical and interpretative resources. Her mastery of tonal shading was second to none. She was able to change her voice, chameleon-like, from one moment to another, endowing it with a mellifluous quality or with a black-hued, earthy tone as the situation required. The

circumscribed but highly demanding world of the lied afforded her an opportunity to live up to her artistic ideals. It was a highly personal affair. "In a lieder recital, singers must be more expressive than in an opera. We have no resources such as make-up, costumes, lighting and scenery to fall back on. Every effect, every illusion depends on the singer alone". She was assisted by discerning accompanists: Irwin Gage, Murray Perahia, Dalton Baldwin, Graham Johnson and Roger Vignoles. On one of her European tours, she was accompanied by Melvyn Tanam on the pianoforte. In the United States, she managed to popularize lieder recitals, soon filling the largest concert halls in the country.

This constituted a major challenge for a lieder singer, for she was keenly aware that a good deal of music had been written for personal delectation, for domestic music-making in a small circle, "I think that it is very important to retain this dimension-direct communication between people-even if we have to sing in larger rooms nowadays". In 1986 she gave a solo recital in New York, as part of the exclusive Mastersingers series, which had been largely confined to European celebrities such as Elisabeth Schwarzkopf. But she was reluctant to turn recitals into ritual celebrations for an elite audience "which idolizes singers and composers, frowning upon anyone who dares to applaud in the wrong places or to break into laughter. This is the kind of atmosphere I am trying to avoid".

With her recordings, Arleen Auger reached a mass audience. Her discography encompasses more than 200 releases. The lieder featured on this CD were produced in Dresden in 1977. They include Schumann's famous song cycle *Frauenliebe und -leben*, a lyrical account of a woman's love and life, as well as settings of texts drawn from Goethe's epoch-making novel *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (*Wilhelm Meister's Apprenticeship*): the songs of Mignon and Philine. In his *Wilhelm Meister lieder* Op.98, Schumann displayed a mature style that reflects a striving for artistic objectivity. Instead of spontaneously evocative songs, we find dramatic scenes and highly emotional images. With remarkable psychological insight he portrays Mignon, the melancholy androgynous creature who has been abducted from Italy. In *Kennst du das Land*, the poignant piano ritornello in G minor, with its jerky melodic line, mournful chromaticism and harsh suspended dissonances, betrays the innermost feelings of the enigmatic girl. Her *Heiss mich nicht reden* is a reflection of her soul, torn by conflicting emotions. The strongly accented C minor chords of the beginning later give way to a bright C major passage leading up to the second stanza. Following Philine's cheerful invitation *Singet nicht in Trauertönen*, Mignon bids a poignant farewell to the sufferings of earthly life in *So lass mich scheinen, bis ich werde*.

© Christian Carlstedt

Translation: Bernd Zöllner

COMPLETE SECULAR CHORAL MUSIC

CD34-37

Liederfrühling

On 22 January 1846, Robert Schumann wrote to the young pianist and composer Carl Reineck: "To develop your individual sense of melody it is always best to write a great deal for the voice and unaccompanied chorus; in fact, to invent and develop as much as possible mentally." Two days later, Schumann took up his own advice and began to devote all his energy to the genre of the unaccompanied choral song for the first time in his life.

He wrote choruses on poems by Karl Lappe ("Nord oder Süd"), August von Platen ("Am Bodensee"), Eduard Mörike ("Jägerlied") and Friedrich Rückert ("Gute Nacht"), which he published in 1848 as Op.59. In the "Musical Rules for the Home and for Life", which were originally planned as an appendix to the publication of the "Album für die Jugend" Op.68 for piano in 1848 but were only added to the second edition of 1851, we

read: "Try to sight-sing without the help of an instrument, even if you only have a small voice; this will increase the sharpness of your hearing. But if you have a good voice, then don't miss any opportunity to train it. Consider it as the most wonderful gift the heavens have sent you! (...) Sing energetically in a chorus, especially the middle parts. This will improve your musicality". In his last article published in the "Neue Zeitschrift für Musik" of 28 October 1853, he introduced to the musical world the as yet totally unknown 20-year-old pianist and composer Johannes Brahms as the coming master with the words: "When he waves his magic wand where the power of great orchestral and choral masses will aid him, then we shall be shown still more wonderful glimpses into the secrets of the spirit-world." These words clearly confirm that Schumann's interest in choral music, while having manifested itself relatively late in life, was undoubtedly quite intense. It matters little here that Schumann had attempted a setting of the 150th Psalm for chorus and orchestra and a "Chor der Landleute" (Chorus of Peasants) for an opera at the age of 12 or 13; however, this was no mere coincidence. It was not until 1840, the "Year of song", that the composer wrote his first works for several voices, either unaccompanied or with piano, including the "Sechs Lieder für vierstimmigen Männergesang" (Six Songs for Four-Part Male Chorus) Op.33 and the now famous "Zigeunerleben" for small chorus, the No. 3 from the "Drei Gedichte von Emanuel Geibel für mehrstimmigen Gesang..." (Three Poems by Emanuel Geibel for Several Voices) Op.29. He then gathered valuable experience in the composition of large-scale choral works with orchestral accompaniment: the secular oratorio "Das Paradies und die Peri" Op.50 (1843), the closing chorus of the "Szenen aus Goethes' Faust" (1844) and the opera fragment "Der Korsar" (1844). But it was not until January 1846 that a cappella choral music took centre stage of his compositional endeavours. Strangely enough, this was two years before Schumann founded the "Chorgesangverein" (Choral Society) in Dresden, with which he was also able to rehearse and perform his own works. Here we can see the composer's tendency to concentrate on one musical genre at a given period, in order to exhaust all of its possibilities, discover new ones and make exemplary contributions to it.

This complete recording is the first attempt to present on CD all of Schumann's works for mixed chorus, women's chorus and male chorus, as well as the three choral songs which Clara Schumann composed for her husband's birthday in 1848. The recording has been made with all due stylistic and musical attention and without recourse to any adulterating modifications of the scores. The recording contains all choruses published by Schumann himself with and without opus numbers, as well as a few pieces that were recently discovered or published for the first time from his estate, inasmuch as they are for a cappella chorus or for chorus and piano. Many of these pieces have been recorded here for the first time.

On 19 February 1840 Schumann wrote to his friend the theologian Gustav Adolph Keferstein, who also wrote for the "Neue Zeitschrift für Musik" under the pseudonym "K. Stein": "Now I am only writing pieces – large and small – for voice, including male quartets which I would like to dedicate to my revered friend who is now reading these words, as long as he kindly promises to no longer keep me from composing. May I? I can hardly tell you what a pleasure it is to write for the voice in comparison to instruments, and how the ideas surge and storm within me when I am sitting at my work. I have been inundated with new ideas and I am even considering an opera which, of course, is only possible if I can finally be completely freed from my editorial work." Only a few days later, Keferstein, who was then the deacon of the Garnisonskirche in Jena, succeeded in obtaining an honorary doctorate for Schumann from the University of Jena. In the diploma, the 29-year-old Schumann, who was then better known as a music writer than as a composer, was aptly called an "artifex ingeniosus et judex

elegans" (brilliant artist and fine judge of art). The efforts to obtain this title do not reflect any pathological craving for recognition on the part of the composer; the honour was intended solely as a means of strengthening Schumann's difficult position in his legal proceedings against Friedrich Wieck, who opposed Schumann's designs to marry his daughter Clara with every means imaginable. As a token of thanks for Keferstein's success, the composer dedicated the "Sechs Lieder für vierstimmigen Männergesang" Op.33, as announced, "with profound cordiality to Doctor K. Stein." The pieces were, however, only published in 1842 by Schubert & Co. in Hamburg. The six four-part songs are clearly products of the creative euphoria experienced by the composer during his "spring of song" in 1840, as is underscored by the prevailing cheerful, sometimes even humorous texts he selected, whose poets (Goethe, Heine, Julius Mosen) also provided him with the texts for the "Myrthen" Op.25, which he also composed at that time and conceived as a wedding gift for Clara. The artfully contrived nature of the pieces, which is ideally suited to the awarding of an honorary doctorate and was no doubt inspired by Franz Schubert's songs in several parts for solo male voices, makes them unsuitable for a performance by a large male chorus. This has not furthered their dissemination; from the very beginning, they have always numbered among the composer's least-known works. A few years later, with Schumann's approval and advice, Carl Reinecke arranged them effortlessly for piano solo, Nos. 1, 2 and 5 as songs with piano accompaniment, and Nos. 3, 4 and 6 as duets with piano accompaniment. This still did not make them any more popular.

The poet Emanuel Geibel (1815-1884) was just as overestimated in his day as he is underestimated today. Composers, both contemporary and of later generations, including Hugo Wolf, felt stimulated to create a number of settings based on his original, linguistically brilliant and well-balanced poems as well as on his supple and sensitive translations of Spanish folk songs, which he first published alone ("Volkslieder und Romanzen der Spanier, im Versmasse des Originals verdeutscht", 1843) and later with Paul Heyse ("Spanisches Liederbuch", 1852). Schumann's "3 Gedichte von Emanuel Geibel für mehrstimmigen Gesang mit Begleitung des Pianoforte" (Three Poems by Emanuel Geibel for several voices and piano accompaniment) Op.29, composed in July 1840 and published the following year by Breitkopf & Härtel, offer a vivid and exemplary demonstration of the possibilities of vocal chamber music, in which the number of voices grows in each piece.

The "Ländliches Lied" for two sopranos, in spite of its folksy cheerfulness, runs the risk of sinking into excessive "Biedermeier" oversimplification through the canonic entries of the vocal parts. It is followed by an earnest, equally polyphonically coloured "Lied für 3 Soprane" and, as the crowning point, the "Zigeunerleben" for small chorus, with solo voices. Because of the variety of its forces, Schumann's Op.29 was initially ignored. The Duet (No.1) later achieved considerable popularity since it was always the first in the many editions of Schumann's duets. The Trio (No.2) was entirely forgotten and the music is even quite hard to find today in Germany. The "Zigeunerleben", however, quickly became one of Schumann's most popular pieces and has remained so to this day. It is characterized by a colourful scoring for four solo voices – "for small chorus", as is noted in the first edition along with the indication for piano as well as triangle and tambourine ad libitum – and by its astute evocation of Spanish folklore and gypsy romanticism hovering between joie de vivre and melancholy. Its popularity is echoed by the arrangements for women's chorus (by Ferdinand Hummel), for male chorus and piano duet (by Johann Herbeck) and by several orchestrations made by Carl Georg Peter Grädener, Niels Wilhelm Gade, Carl Reinecke and others, which effectively bring out the orchestral potential of the piano accompaniment.

Two days after writing the letter to Carl Reinecke of 22 January 1846, quoted at the beginning of this article, Schumann launched into a veritable creative assault of the unaccompanied choral song. A sample of his achievements: January 24 – the enchanting “Jägerlied” on a poem by Eduard Mörike, a text that later gained celebrity through Hugo Wolf’s setting; January 25 – “Gute Nacht” by Friedrich Rückert, one of his favourite poets, a song lost in reverie; 26 January – “Am Bodensee” (August von Platen) in two sections, with a vivacious opening in E flat major and a reflective, surprising close in C minor/F major; 29 January – the lengthy “Nord oder Süd” (Karl Lappe) as well as a four-part double canon for two sopranos and two tenors, “Hirtenknabengesang” on a poem by Annette von Droste-Hülshoff, which he did not enter into the “Haushaltbuch”. It was no doubt excluded from the later Op.69 because of its unusual form and medium. First published in 1930 by Breitkopf & Härtel in Leipzig, this is Schumann’s only setting of a poem by Droste-Hülshoff, a poet the composer greatly admired and from whom he tried in vain to obtain an opera libretto.

From 31 January to 4 February 1846, Schumann wrote a few more four-part songs in a popular style on poems by Robert Burns (1759-1796), the Scottish national poet whom Schumann admired. One reason for writing all these works must have been the composer’s acquaintance with the “Leipziger Liederkrantz”, a choral society founded by Mendelssohn. He dedicated the “Fünf Lieder von Robert Burns für gemischten Chor” (Five Songs Robert Burns for Mixed Chorus) Op.55 to this ensemble when the work was published in June 1847. In February of the following year, the choruses on texts by various poets without a collective title and composed prior to Opus 55 were printed with a cordial dedication “to Herrn Raimund Härtel in Leipzig”. Schumann had offered both works to the publisher Friedrich Whistling in Leipzig on March 15, 1846 (“...a book of songs for chorus [texts by R. Burns],... and a second with varied texts”). In September of that year he received an honorarium of 56 thalers. The fact that Schumann was able to have a work published by Whistling with a dedication to Raimund Härtel, the co-owner of his chief publisher Breitkopf & Härtel and a man he felt close to, shows that the Leipzig music publishers who dominated the market at that time must have had a healthy and easy-going relationship among each other. Schumann scored an immediate success with the choral songs Op.55 and Op.59, even if they were his first attempts in this domain. In the “Allgemeine Musikalische Zeitung” of May 10, 1848, both works were reviewed together: “Schumann’s melodic talent unquestionably takes on a firmness in these unaccompanied songs that is greater than in some of his other vocal works which let us rather guess at their melodic ideas, draped in instrumental figures, than enjoy them in clear and vivid perfection. How simply he treats Burns’ heartfelt words! His understanding of the Scottish national character cannot be overseen in the harmonic turns. The vocal writing calls only for what nature allows. The second collection (Op.59) features a fine selection of lyrical poems including Lappe’s well-known “Nord oder Süd”, which abandons itself to didactic observations and thus also introduces into the music elements more suited to the character of the motet than the song. The Mörike song ‘Zierlich ist des Vogels Tritt’ unfolds in flattering and felicitous rhythms.”

In the summer of 1847, the Zwickau music director Emanuel Klitzsch, a friend of Schumann’s and a collaborator on the “Neue Zeitschrift für Musik”, invited the Schumanns to Zwickau for a music festival devoted entirely to the music of Schumann. This first Schumann festival in music history was an unforgettable event for the still controversial composer. The composer wrote to Klitzsch on 10 June 1847, during the preparations: “As an encore I thought of a little song for chorus with wind instruments on Feuchtersleben’s ‘Es ist bestimmt in Gottes Rath’, which I composed a few weeks ago for the Zwickau festival, but have not yet copied out. Perhaps I shall get around to writing it out yet and send it off to you. The piece is

very easy and can be sung directly from the music.” On June 21 he noted: “Here is my song of farewell: I find it a little tearful. But let us at least try it out! If we feel it is too sad as a closing piece, then we can leave it out. Do not put it on the program yet.” In spite of Schumann’s reservations, the “Lied zum Abschied” – as it was called on the program of the concert given on 10 July – was premiered under the direction of the composer. Also on the program were his Second Symphony in C major Op.61 and the Piano Concerto in A minor Op.54 interpreted by his wife Clara. Klitzsch had rehearsed the orchestra beforehand as well as possible. “Beim Abschied zu singen” was first published in 1850 by Whistling in Leipzig as Opus 84. It was issued in two versions, one with winds and one with piano accompaniment.

Klitzsch could not refrain from giving a glowing account of the work in the 21 August 1850 issue of the “Neue Zeitschrift für Musik”: “A genuinely warm and heartfelt composition which flowed from the composer’s heart. This is what the song radiates; it is so close to Schumann’s character that we cannot expect a different interpretation than the present one. The whole piece is very simple: the chorus alternates with the soloists, whereby there are many shadings to enhance the charm of the sonorities, a charm enhanced even more by the discreet support of the wind instruments. While easy to perform, since it is a simple song, it nonetheless demands to be treated with great delicacy.”

In 1841 Schumann gave the Hamburg publisher August Cranz one work – the only one- for publication under the opus number 31. Dedicated to his former betrothed, “The honourable Countess Ernestine von Zedtwitz, née von Fricken”, the piece is a compilation of three ballad-like songs on texts by Adelbert von Chamisso, the later much maligned poet of “Frauenliebe und Leben”. Three very different women vie for the listener’s attention. First there is the gruesome story of the “Löwenbraut”, which ends tragically with the death of the girl and the lion. The lively “Kartenlegerin” dreams of a good match. The partly comical, partly sorrowful story of “Rote Hanne”, the outsider, the wife of a captured poacher forced to raise her children in the woods without a husband, is fashioned in the style of a popular ballad, with a choral refrain ad libitum. The socio-critical undercurrent did not escape the politically aware and democratically-minded Schumann. It is brought out particularly impressively in the choral version recorded here for the first time.

Politics is once again the topic in, to use Schumann’s words, the “lovely patriotic” song which he composed on 2 November 1840 on a poem by the Rhenish justice official Nikolaus Becker (1809-1845): “Sie sollen ihn nicht haben, den freien deutschen Rhein” (They shall not have it, the free German Rhine). France had suffered a major diplomatic setback during the “Orient Crisis” and now sought to compensate for this through claims concerning the Rhenish borders. This unleashed a widespread storm of nationalistic fervour in an otherwise hopelessly fractured Germany and gave rise to the notorious “Wacht am Rhein” and to Nikolaus Becker’s song “Der deutsche Rhein”, about which Heinrich Hoffmann von Fallersleben mockingly wrote the following year: “You get up, you go to bed,/ you hear of the free German Rhine./ You wake up and hear again/ whining rhymes on the free German Rhine.” Whereas Mendelssohn refused to have anything to do with the abominable verses, they were set to music more than 70 times over the years. In his “Marriage Diary”, Schumann noted in mid-November 1840: “I’ve had enough of the songs now (over 100) – but it’s hard for me to take leave. I have also set to music Becker’s lovely Rhine song, the talk of Germany. It was published a few days ago. Here I have seen how hard it is to write something truly singable for the masses.” Schumann’s work for solo voice, mixed chorus and piano was printed by Robert Friese in Leipzig, the publisher of the “Neue Zeitschrift für Musik”. It was such a success that versions for male chorus,

with orchestra instead of piano, and even a “school edition” were all put on the market, but none of them have survived. Schumann’s song, both rousing and “popular” in the best sense of the word, veils the unintentionally comical nationalistic rhymes whose banality certainly did not escape him. However, he was less concerned here with the words than with their message. And this can only be understood and forgiven when considering the political situation of the time.

After Schumann suffered a complete physical and mental breakdown in mid-1844, he decided to leave the bustle of Leipzig and moved with his family to the more placid city of Dresden at the end of that year. Although he hoped to find health and respite there, it took more than a year before he fully recovered. The Schumann’s had been spoiled by Leipzig, a musical centre of European stature. Dresden’s musical life was arch-conservative, considerably provincial and dominated by a court with antiquated musical tastes. Hence the Schumann’s socialized primarily with writers and artists from the Academy, as well as with the ambitious court conductor Richard Wagner and their friend Ferdinand Hiller. When Hiller, who also directed a male chorus, the “Liedertafel”, accepted the post of Municipal Music Director in Düsseldorf in late October 1847 (his successor in 1850, incidentally, was none other than Schumann!), he suggested that Schumann take over the Liedertafel. The composer, who had since fully recovered, gratefully accepted and became the new “Liedermeister”. He hastened to write some new pieces with which he could inaugurate his first Liedertafel rehearsal on 20 November 1847. While working on *Liebesfrühling* Op.37 on poems by Friedrich Rückert, a poet he particularly enjoyed, he had composed two canons for male voices a cappella (“Gebt mir zu trinken” and “Lasst Lautenspiel und Becherklang”) on 5 and 11 January 1841. Now he set to music a number of other Rückert poems for male voices a cappella (some for solo, others for chorus) between 21 October and 5 November and between 16 and 27 November 1847. They were published in 1849 by his chief publisher Breitkopf & Härtel as “Ritornellos by Friedrich Rückert in canonic melodies for several male voices...dedicated to the poet with veneration”. His work on these songs, which seems to have been a source of great inspiration to him, was interrupted by the news of Mendelssohn’s death on 4 November 1847.

Schumann, shocked and saddened, hurried to Leipzig in order to escort the casket of his revered friend at the funeral service on 7 November along with Moscheles, Gade, Hauptmann, David and Rietz. Before the songs were published, Schumann removed the opening piece, “Zum Anfang”, which was not in canonic form, and the four-part “Hätte zu einem Traubenkerne”. These were first published in 1926 and 1906 respectively and reinserted in their original place in the cycle for the first time on our recording.

The Ritornellos appealingly combine the mannered language of Rückert, an orientalist and master of wordplay, with the refined and strict form of the canon. Schumann obviously attached great importance to this work, since he offered the first canon, “Die Rose stand im Tau”, written the day after Mendelssohn’s death, to the composer’s widow Cécile. In a copy dated 14 November 1847, he dedicated it to “the wife of his eternally revered friend.”

The piece long remained the most well-known from Op.65; Schumann had apparently made far too excessive demands upon the abilities of lay ensembles with this new form of virtuoso vocal chamber music. Today, the “Ritornellos” rank among Schumann’s least known works, even though their true qualities were clearly recognized in their day. For instance, the reviewer of the “Neue Zeitschrift für Musik” wrote in February 1850: “These pieces are a precious new offering for male vocal ensembles. Schumann confidently reached into the treasure chest of his innate talents and brought forth a product of superior artistic value. We greet these canons with the same delight as the organ fugues, next to which they take their place with dignity. We welcome these pieces not only because of the

form in which they present themselves, but because here, as in the other aforementioned pieces, we can observe Schumann’s restless probing of his art, his love of it and his heartfelt devotion to it. For only a richly endowed, thoroughly artistic spirit can offer us such wonders and claim our deepest respect for them...” Schumann’s Liedertafel most likely had an easier time with the three choruses Schumann wrote on 6 and 9 December 1847, “Schlachtgesang”, “Freiheitslied” and “Der Eidgenossen Nachtwache”. Although they are structured quite simply, they are still very sophisticated, especially with respect to the vocal range; moreover, the political character of the texts could not be overheard. On 1 January 1848 Schumann announced to his friend Hiller: “Three of my patriotic songs are about to be published; “why don’t you have a look at them.” And on 8 January, at his sixth Liedertafel rehearsal, he noted in the Haushaltbuch: “This evening Liedertafel with my patriotic songs – joy.” The three choral songs were published by Whistling in Leipzig in February 1848. At that time, even the music critics were sensitive to political undercurrents. The reviewer of the “Neue Berliner Musikzeitung” wrote in June 1848 about the “Vier Gesänge” Op.59 for mixed chorus and the “Drei Gesänge” Op.62 for male chorus: “Referring to the aforementioned titles, we need only add that they are set to music with the skilfulness commonly expected from Schumann. Moreover, especially the second book alludes to the events of our time through its contents; for this alone, it should acquire a certain popularity. Next to their prevailingly homophonic structure, the songs are dominated throughout by an element of power. Brilliant harmonic turns run through all the songs, from the beginning to their sometimes fastidious closes, at times colouring the basic mood of the piece in nocturnal hues. Some of the songs seem almost too lengthy in consideration of the harmonic elaboration mentioned above.”

The Paris revolution of February 1848 triggered uprisings throughout Germany which were carefully followed by the politically knowledgeable and republican-minded Schumann in his Haushaltbuch. There we can read such entries as “...news from Paris” (28 February), “the terrible events of our time” (2 March), “incredible political unrest” (8 March), “continuing serious political unrest” (14 March), “riots in the city” (15 March), “news from Vienna and Berlin – important times” (16 March), “spring of the people” (18 March), “in the evening, major news from Berlin” (19 March), “political excitement – illumination in the evening – including the choral society” (22 March), “news from Schleswig and Milan” (27 March).

Schumann ultimately decided to put his compositional talents in the service of the revolution. On 1 April he composed a “Freiheitslied” (Freedom Song) on words by now forgotten Berlin journalist Josef Fürst, who had sent his text to Schumann for him to set to music. On the afternoon of 4 April, he produced a setting of “Schwarz-Rot-Gold” (Black-Red-Gold) by Ferdinand Freiligrath, one of the most famous political poets of the “Vormärz” period, and on

11 April “Zu den Waffen” (To Arms) from the pen of the revolutionary-minded Berlin author and journalist Titus Ullrich. Each of these songs was written for four-part male chorus accompanied by large wind band *ad libitum*. The texts of all three songs may be of dubious literary value, but at least Schumann had the satisfaction of seeing his “Freiheitslied” actually performed in Dresden on 10 May at an important benefit concert given to aid the needy in the Erzgebirge and printed (without the accompaniment). When the revolution was crushed, the three choruses could no longer be published since their lyrics were too controversial. However, they did unexpectedly reveal Schumann to be a master of catchy and persuasive functional piece. The three choruses were first issued in 1913/14, but without the wind band accompaniment. The world premiere of the original version of all three choruses (now published by Tre Media, Karlsruhe) took place at the Konzerthaus Karlsruhe on 16 May 1998 with the choruses of the Badischer Sängerbund under the direction of Hermann Stösser.

In early May 1848, the revolution escalated in Dresden. Barricades were set up, fighting broke out in the streets and blood was shed. When Schumann was asked to join a “Security Guard”, he took his family on a daredevil flight from the city on 5 May. They first stopped at the estate of their republican-minded friends the Serre family in Maxen. Then they continued on to the nearby town of Kreischa. Though in a very advanced state of pregnancy, Clara returned to Dresden on 7 May at the risk of her life to fetch the Schumann children Elise, Julie and Ludwig, who had stayed behind. Schumann’s 39th birthday was celebrated on 8 June in Kreischa, where the family stayed until well into June. The eyewitness experience of the bloody revolution which was suppressed with extreme brutality by the Prussian military (the *Haushaltbuch* mentions “sinister feelings everywhere”, “horrors upon horrors”, images of a ghastly revolution”) did not prevent Schumann from composing – a fact that somewhat mystified even Clara at the time. While Robert was peacefully working on his “*Liederalbum für die Jugend*” Op.79, Clara was writing in her diary: “I find it strange how the horrors of the outside world have such an opposite effect on his inner, artistic feelings. A hint of extreme tranquillity hovers over all the songs; everything seems so infused with the feeling of spring; they are so merry, like blossoms.” On 23 May she noted: “Over the last few days Robert has written five hunting songs for male chorus accompanied by four horns (*ad libitum*), which we hope to rehearse soon with the society.”

The “*Jagdlieder*”, five songs from Heinrich Laube’s *Jagdbrevier*” for four-part male chorus with an accompaniment of four horns *ad libitum*, were composed between 18 and 21 May. Under the latter date we can read the entry in the *Haushaltbuch*: “Wrote the last song of the *Jägerlieder* – joy.” The author and journalist Heinrich Laube (1806 – 1884), remembered today solely as the director of the Vienna Burgtheater (1849 – 1867), was one of the most critical and committed authors of the *Vormärz* and was jailed in the fortress of Schloss Muskau between 1837 and 1839 because of his writings and his support for an outlawed student association. Laube was also a deputy in the Parliament which convened at Frankfurt’s St. Paul’s church. Schumann selected texts of a poetically rather inferior quality from Laube’s “*Jagdbrevier*”, which was published in 1841. They are, however full of veiled and open political allusions, which was perhaps the main reason Schumann admired them. A few months later, he even planned to add a few lines from them as a motto to several pieces from his “*Waldszenen*” Op.82. He abandoned this idea when the pieces went to print, perhaps out of political considerations. This aspect was totally forgotten when the “*Jagdlieder*” were published by Rieter-Biedermann in Winterthur in 1857, one year after Schumann’s death. The pieces, with their striking horn accompaniment, were issued as “No.2 of the posthumous works”. The Schumann admirer Emanuel Klitzsch discussed only the music in his review published in the “*Neue Zeitschrift für Musik*” on 20 November 1857. After bitterly lamenting the decline of contemporary music for male chorus, which he found dominated by sentimentality, cheap showmanship and a striving for false folksiness, he wrote: “These hunting songs should be a welcome surprise to all who find enjoyment in noble things. Whoever probes more deeply into Schumann’s works will pass over certain irregularities which can be explained by Schumann’s originality. The fresh spirit which they radiate, the uniqueness in their disposition and attitude, the exemplariness of the movement and drive which characterize them – these are all qualities which will secure them a respectable place in musical literature. Of course, one should not seek in them those aspects which would make them common property to all and afford them a sweeping popularity. Schumann’s nature is not of this ilk. If he could have forced himself to express himself in such a manner, his works would have penetrated musical consciousness a long time ago through the strength of their ideas, their vigour and the depth of their emotions. This is the reason why we should not reject the endless wealth of music

which he has left us in his works. We should attempt instead to enter into his uniquely personal musical universe, to greet it openly and lovingly; such graciousness will be repaid with the loveliest of rewards...”

Clara Schumann: Drei gemischte Chöre nach Gedichten von Emanuel Geibel

(Three Mixed Choruses on Poems by Emanuel Geibel)
Schumann composed his other a cappella choral works – the “*Romances and Ballads for Chorus*” Op.67, 75, 145 and 146, which are featured on the CD– after the founding of the “*Chorgesangverein*” (Choral Society) in Dresden in the spring of 1848. However, Clara Schumann, who also took part in the rehearsals at the piano, made use of these new possibilities and wrote a new work for her husband’s 38th birthday on 8 June 1848, as she had done in the previous years. This time it was a setting of three poems by Emanuel Geibel, some of which were the object of frequent musical settings both before and after her. She secretly rehearsed them with a few members of the society and had them sung to her husband on the morning of his birthday as a serenade – even if the texts did not seem very well suited for such a purpose. Schumann enjoyed these choral songs so much that he had them sung again, this time by the whole chorus, on an outing he made with the singers on 16 July 1848, and he rehearsed them twice again in August in order to perform them for Clara’s 29th birthday on 13 September 1848, now as an evening serenade, which was more in keeping with the texts. The seriousness of his interest in these choral pieces also emerges from the fact that he made a few minor corrections in the third piece, “*Gondoliera*”, which is something he otherwise rarely did; Clara really needed no help in composition. The three choral songs, of which the second (“*Vorwärts*”) reflects the revolutionary spirit of the year 1848 not only in the text, easily stand up to a comparison with similar pieces in this genre by Robert Schumann or Mendelssohn. However, they had to wait until 1989 for publication, when they were edited by Gerd Nauhaus, the director of Zwickau’s Robert-Schumann-Haus, and published by Breitkopf & Härtel.

On 29 November 1847, only nine days after his first rehearsal with the *Liedertafel*, Schumann began to toy with the “idea of a choral society” and soon took measures to realize this idea. In 1898, on the occasion of the fiftieth anniversary of the founding of the “*Chorgesangverein*”, which was later called the “*Robert Schumannsche Singakademie zu Dresden*”, an impressive exposé about the ensemble and about Schumann’s work there as choral conductor was published by a former member, Marie von Lindemann. There we can read: “On 5 January 1848, a group of musical ladies and gentlemen answered a written invitation by Dr. Robert Schumann and assembled in the Garden Room of the “*Harmonie*” Society in Dresden to found a new vocal society. Welcomed and greeted by Robert and Clara Schumann, the assembly was treated to a personal encounter with these two artists, which lent a certain solemnity to the first gathering. After a short speech, in which Robert Schumann expressed the view that the foundation of a choral society lies in voice training, we sang a choral *solfeggio* – I sang among the altos – which Schumann had written for this purpose. It was a melodious musical piece built along the scale. Before going on to other choruses, Robert Schumann expressed his intent to have the society cultivate above all more recent music without, however, excluding earlier works. We then began to discuss the ensemble’s new name. Schumann initially wanted to call it “*Cäcilienverein*”, but since a vocal group of that name already existed in Dresden at the time, ours was simply called “*Chorgesangverein*” at Robert Schumann’s suggestion. From then on, the society gathered every Wednesday evening and welcomed more and more members. The first performance took place on 30 April (recte: 26 March) 1848...in the hall of the former Coselsches Palais behind the Frauenkirche. All those present were electrified by Schumann’s songs. Frau Schumann

played the “Rondeau capriccioso” by Mendelssohn Bartholdy and pieces from Schumann’s Jugendalbum. Her performance was a highlight of this first concert.

It remains a matter of controversy whether Schumann had a gift for conducting. His impact as a choral conductor, however, was enormously inspiring. True, he had neither an autocratic gaze nor an autocratic voice, nothing that could exact one’s immediate attention. His voice was a soft, mellifluous tenor, his motions calm. But his entire being bespoke the nobility of a great artist and bore the mark of a genius. Without being aware of it, he raised the entire assembly to a higher level of understanding. We all felt that we were participating in a serious artistic endeavour, and that we had to make the best of our talents to serve the collective. Schumann was a truly compassionate man and his nature, along with his outward appearance, radiated something so innately noble and distinguished that a sublime feeling and cultivated tone arose on their own under his direction. And if one considers the influence which the eminent artist Clara Schumann exerted on all of us by accompanying our singing and helping us better understand the music through her wonderfully spiritual playing, it becomes clear how all our strengths were heightened under their dual guidance. Rigorous practice was not neglected. In order to obtain a forceful entry or a more subtle nuance, Schumann often had us repeat certain passages five or six time.

...

Under his direction we learned J.S. Bach’s St. John Passion, Handel’s Jephtha, a cappella pieces by Palestrina and other things. Schumann gave us some of his new, shorter pieces to sing no sooner than they had been written. One of these was the quartet “Schön Rottraut”, whose melodies truly enthused us. ...”

Schumann directed the “Chorgesangverein” until his departure from Dresden in late Summer 1850. Certain passages from his correspondence show how much he enjoyed this activity. For instance, on 8 August 1848 he wrote to his publisher Whistling: “We have many merry hours in the choral society. We often get together outside of town too, and walk back beneath the starry sky singing Mendelssohn songs and other pieces in the night. Everyone is so cheerful that you can’t help feeling the same way”. In the previously quoted letter of 4 November 1848 to Verhulst Schumann wrote: “I have founded a choral society here which is in full bloom and has already procured me many a lovely hour.” And to Hiller he wrote the following on 10 April 1849: “My choral society (60-70 members) gives me great joy, and I can put together all the music I love at my heart’s content.” Schumann indulged in a veritable frenzy of creation for his chorus during the year 1849, his “most fertile”, as he himself called it. In March, particularly, he composed a great number of choral songs which, after careful selection and arrangement, were issued as “Romances and Ballads for Chorus” or for “Choral Singing” in four books containing five pieces each. They were published as Op.67 and 75 (by Whistling in Leipzig) and Op.145 and 146 (by Arnold in Elberfeld). While Op.67 and 75 were printed with consecutive numbering from 1 to 10 in 1849 and 1850, Op.145 and 146, also numbered in consecutive order from 11 to 20, were not released until 1860, four years after the composer’s death. A note in the first editions informs us that “these two books of four-part romances and ballads are not part of the posthumous works; they were given to the publisher eight years ago.”

The high opus number, however, have given rise to the false assumption that these pieces are among what are wrongly called Schumann’s weak, late works composed under the shadow of impending mental illness – an absurd judgment that is repeated today only by the ignorant. Schumann had published his setting of Schiller’s famous ballad “Der Handschuh” (composed on 18 March 1849) in 1850 in a version for voice and piano as Op.87. The original choral version exists only in the form of an incomplete sketch and the ending of a copy, with the result that 18 bars are missing towards the end

of the piece. It was first published in 1988 by Bernhard R. Appel, who, basing himself on the piano version, supplemented the missing bars in a stylistically faithful manner.

With his “Romances and Ballads” for chorus, Schumann picked up and developed the concept of Mendelssohn’s “Lieder im Freien zu singen” (Songs to be Sung Outdoors) and created a new genre – as he had done in other domains as well – in which he sought to unite the folksong-like simplicity required for music performed by laymen with the stringent compositional demands the composer had evolved in his solo songs. He succeeded brilliantly in most cases, whereby he indulged in frequent experiments: the use of solo voices or obbligato instruments (“Das Schiffllein” with flute and horn), the occasional expansion of the texture to encompass five voices, the alternation between tutti chorus and solo quartet (particularly delightful as an echo effect in “Im Walde” Op.75 No.2). This latter sound effect can only be achieved with solo singers, a fact that has often been unfortunately neglected in the past in concerts and on recordings.

In November 1847, two years after the Schumann family had moved to Dresden, Robert Schumann took over a male chorus, the “Liedertafel”, from his friend Ferdinand Hiller and wrote a number of pieces for it over the following months. But although he told Hiller on 1 January 1848 that he “enjoyed” the “Liedertafel”, which “gave him new ideas”, he was ultimately unable to find any lasting pleasure “in these eternal six-four chords of the male vocal style”, as he reported to his Dutch friend Verhulst on 4 November 1848. He laid down the direction of the chorus in October 1848 due to overwork. On 29 November 1847, only nine days after his rehearsal with the “Liedertafel”, Schumann had had an “idea concerning the choral group”, i.e. the founding of a mixed chorus, which he brought about in January 1848.

Schumann headed the “Chorgesangverein” (Choral Society) until he left Dresden in the late summer of 1850. Passages from his correspondence show how fond he was of his work with this group. On August 8th 1848, for example, he wrote to his publisher Whistling: “We have many wonderful moments in the Choral Society. We often get together outside the city, then wander back by starlight, whereby songs by Mendelssohn and others resound in the night and everyone is so cheerful that it is simply infectious”. To Hiller he wrote on April 19th 1849: “I very much enjoy my choral group (60-70 members), for which I can make up all the music I love at my own pleasure”. In a veritable transport of creativity, Schumann wrote a great number of choral songs for his group mainly in March of the year 1849, his “most prolific” year, as he called it himself. After carefully reviewing and organizing the songs, he had them published as “Romanzen und Balladen für Chor” (Romances and Ballads for chorus) or “für Chorgesang” (for choral singing) in four books containing five songs each as Op.67 and 75 (by Whistling in Leipzig) and as opp.145 and 146 (by Arnold in Elberfeld). Op.67 and 75 were published with consecutive numbering as Nos.1-10 in 1849 and 1850, Op.145 and 146 as Nos.11-20 in 1860, four years after the composer’s death.

In October 1849 Schumann apparently felt so inspired by his successful work with his chorus that he attempted a more complex project, the four songs for double chorus on texts by Friedrich Rückert (“An die Sterne”), Baron Joseph Christian von Zedlitz (“Ungewisses Licht” and “Zuversicht”) and Goethe (“Talismane”). In these serious, almost hymnic songs, only occasionally are two similar four-part half-choruses set one against the other as in Venetian polychoral music or in Bach. Instead, the two choruses are intertwined in a highly varied manner, whereby doubled voices and juxtapositions of voices are used as a means to enrich the sonority. Although there is no genuine eight-part texture here, Schumann repeatedly uses the wealth of polyphonic resources for canonic and imitative passages of the type that characterized his style especially since the “fugue year” 1845. The four songs are thus a rarity in

the history of romantic choral music, since they neither follow the ideal of artless, easily singable, popular-sounding music fundamental to the "Romances and Ballads", nor do they consistently attempt a return to historic models from the Renaissance and Baroque, as we find in the music of Mendelssohn and Brahms. The almost impressionistic and highly unorthodox treatment of the choral writing – for which Schumann was even reproached – is indeed revolutionary, yet it is also found in his "Nachtlied" Op.108 (1849) for mixed chorus and orchestra.

On 28 October 1851 Schumann offered the four songs for double chorus to the Leipzig publisher Friedrich Hofmeister who, however, turned down the offer three days later with the explanation: "I feel somewhat reluctant to enter a territory that has been so completely uncultivated until now. The difficulty of finding the proper forces for a performance would seem to put very concrete obstacles in the way of the work's sales potential." These scruples were not entirely unfounded.

The "Vier doppelchörigen Gesänge ... für grössere Gesangvereine" (Four Songs for Double Chorus ... for large choral societies), as they were then called, were not published until February 1858 by Friedrich Kistner in Leipzig. They were published at the instigation of Clara Schumann, who provided a piano accompaniment of her own in 1857 in order to facilitate the study of the work. Schumann had rehearsed the first of these songs in Dresden on 6 and 13 February 1850, but performed neither this piece nor the other three in public. They appeared only very rarely on concert programs in the 19th century. Until now this solitary masterwork of choral music - not only of the romantic era - had been a stepchild of musical life due to its high technical demands.

The twelve "Romanzen für Frauenstimmen mit willkürlicher Begleitung des Pianoforte" (Romances for Women's Voices with optional piano accompaniment) Op.69 and 91, were all written in Dresden between 17 and 23 March 1849 and intended for the ladies of the Dresden Choral Society (there were only very few institutionalized women's choruses in the mid-19th century). They owe their genesis both to the composer's dissatisfaction with the extremely sparse literature for this setting available in his time, and to the occasionally deplorable attendance record of the choral group's male members. The Romances were repeatedly rehearsed from April 1st 1849 onward, but never publicly performed. Their writing strives for folkloric simplicity and sing-ability - save for the six-part "In Meeres Mitten" - although amateur singers will often find the technical demands quite extreme. In style and texture, the "Romances for Women's Voices" are thus comparable to the "Romances and Ballads" for mixed chorus, which also date from the same period. "Der Wassermann" Op.91 No.9 was even originally conceived for mixed chorus (this version has not been published to date). Schumann distinguished very deliberately between pieces for chorus and pieces for four or five solo voices - a distinction that has been blatantly disregarded on certain earlier recordings. With these twelve Romances, Schumann was once again - as so often - responsible for a pioneer musical achievement, namely for the creation of the genre of the secular female chorus, and set standards that were hardly surpassed by the composers who came after him (including his brother-in-law Woldemar Bargiel, Johannes Brahms, Carl Reinecke, Ferdinand Hiller and Max Bruch).

Schumann had planned from the start to publish the twelve Romances in two books with consecutive numbering (like the "Romances and Ballads" Op.67 and 75, and Op.145 and 146). He was not successful in selling the pieces to the small Rostock publisher Carl Hagemann on March 29th 1849, while he was still composing them, even though he offered a version (not yet written) for voice and piano as a sales-boosting alternative. The publisher no doubt turned them down chiefly because of their setting, for which there was very little demand at the time.

Undaunted, Schumann offered the pieces to the Bonn publisher Simrock on April 16th 1848, explaining: "They are romances for

women's voices with an optional piano accompaniment, hence they can also be sung by a chorus; there is a great lack of such works, as I have repeatedly had the opportunity to convince myself as conductor of a choral society here, for which I wrote them."

Simrock immediately accepted the offer. On May 17th 1849 Schumann composed the ad-libitum piano accompaniment which not only facilitates the study of the work and helps support the intonation, but also underscores the chamber character of the pieces. It does so all the more as it tends to set rhythmic accents in a highly nuanced manner, in addition to carefully tracing the contours of the voices elsewhere and sometimes even assuming the character of a genuine accompaniment (e.g. in "Das verlassene Mägdlein" Op.91 No.10). The only piece that was not given a piano part was "In Meeres Mitten" (Op.91 No.12), which stands out from the other pieces due to its complex six-voiced texture. It recalls, both in the choice of its text and in its style, the "Ritornelle von Friedrich Rückert in canonischer Weise für mehrstimmigen Männer- gesang" (Ritornelle by Friedrich Rückert in canonic style for male voices in several parts) Op.65.

For Uhland's well-known poem "Die Kapelle," which was often set to music, Schumann wrote an accompaniment for "physharmonica" - a forerunner of the harmonium - or piano. Since it was notated on a separate sheet, this accompaniment was long mistakenly believed to have been an autonomous piece for this instrument (the physharmonica soon fell into oblivion).

Schumann revised this romance several times. Using its original version as an unaccompanied double canon, Schumann inscribed "Die Kapelle" in the form of a riddle canon on April 16th 1849 into the album of the American composer William Batchelder Bradbury, who travelled through Europe between 1847 and 1849 and studied with Ernst Friedrich Wenzel, Moritz Hauptmann, Ignaz Moscheles and others in Leipzig. It is in this version that the piece was first edited by Irmgard Knechtges-Obrecht and Matthias Wendt, and published in 1991 in the New Schumann Complete Edition.

After several discussions between Schumann and his publisher concerning the sequence of the pieces and their disposition within the two books, the "Romances for Women's Voices with optional piano accompaniment" Volume I, Op.69 was published in November 1849, and Volume II (Op.91) in January 1851. The delay was no doubt due above all to the Schumann family's move from Dresden to Düsseldorf and the composer's overworking. In the 19th century the Romances enjoyed a certain popularity, albeit one that cannot be judged on the basis of numerous concert performances; the intimate and sometimes pronouncedly artificial character of most of the pieces made them more suitable for "home music-making" and as exquisite vocal gems that were heard, for instance, at choral festivals where the public was not admitted.

As a vocal counterpart to his "Album für die Jugend" (Album for the Young) Op.68 of 1848, which enjoyed a quick and broad dissemination, Schumann conceived the "Lieder für die Jugend" ("Liederalbum für die Jugend" - Song Album for the Young) Op.79 in April and May of the following year. It was published by Breitkopf & Härtel in November 1849 and, just as for opus 68, graced with an enchanting title page by Ludwig Richter. Yet in spite of the musical value of this introduction to the art song and instructional guide for home singing - which was also arranged according to degree of difficulty - its popularity fell far short of the sensational success of the "Album for the Young" Op.68 since the demands made on the young voices are too extreme in most of the songs. Only a few pieces, such as "Marienwürmchen" (Des Knaben Wunderhorn) and "Er ist's" (Mörrike), have maintained their place to this day in the repertoire of female singers.

"Frühlingsgruss" (No.4, on a text by Heinrich Hoffmann von Fallersleben) is the only piece that became so popular as to be included in school songbooks as late as in the 20th century. It

was congenially set for four-part mixed chorus a cappella by Schumann's loyal protégé, admirer and disciple Theodor Kirchner (1823-1903), who became a master of the aphoristic piano piece in the wake of his idol, and a tireless and sensitive arranger of Schumann's works (producing arrangements for piano solo and duet and for piano trio).

In addition to the solo songs, the "Song Album for the Young" Op.79 contains a number of duets, a trio ("Spinnelied") and the setting of a Christmas carol by Hans Christian Andersen, the great Danish author whom Robert and Clara Schumann knew and admired. The song features a short choral interjection at the end of its two strophes; on our recording, this is sung by soloists, in conformity with the wishes of the composer. The first and third numbers of the "Drei Lieder für drei Frauenstimmen mit Begleitung des Pianoforte" (Three Songs for three women's voices with piano accompaniment) Op.114 were written on May 14th and 15th 1849 in close proximity to the "Song Album for the Young." They were not published until April 1853, however, along with the charming vocal nocturno "Triolett" of April 13th 1850. All three songs, which are more effectively sung by solo voices than choral forces because of the closing canon, are brilliant examples of vocal chamber music - even though this has done little to increase their popularity. Schumann also had a chorus to conduct in Düsseldorf (1850/53), but it apparently lacked by far the proficiency and commitment of his Dresden Choral Society, especially with respect to a cappella singing. Thus, as an echo of his "choral spring" in Dresden, Schumann wrote only three more choral songs: "Die Nonne" (poet unknown, January 20th 1851) and "Der Sänger" (Uhland, May 28th 1851), which were published in 1860 as Op.145 Nos.12 and 13, and the "Glockentürmers Töchterlein" (Friedrich Rückert, May 28th 1851). This dazzlingly high-spirited piece was first published in 1988 by Schott in Mainz in an edition prepared by Bernhard R. Appel after the autograph preserved in the collections of the Heinrich Heine Institute in Düsseldorf.

On September 13th 1853, the last birthday of Clara Schumann which the spouses celebrated together - it was her 34th - Robert not only offered her new compositions, as he had done throughout all the previous years (in 1853 they included the "Concert Allegro with Introduction" in D minor op.134 for piano and orchestra), but also surprised and delighted her with a new piano from the Düsseldorf firm Klems, which she highly esteemed. The presentation of the flower-strewn instrument was enlivened by the singing of two ladies and two gentlemen, no doubt from the Düsseldorf chorus, who were accompanied by a pupil of Clara Schumann at the piano. They sang a short song whose text Schumann had written 13 years earlier when he had given his wife a Breitkopf & Härtel piano before their wedding in July 1840. The charming vocal miniature was first published as a facsimile with transcription in 1996 (Edition Dohr).

As an epilogue to the first complete recording of all choral works by Robert and Clara Schumann published to date, we would like to present a work written by Johannes Brahms for the dedication of Adolf Donndorf's new tombstone for Robert Schumann, a ceremony that was held at Bonn's Old Cemetery on May 2nd 1880. Since the Evangelical clergy refused to have a "secular" text sung at the cemetery, the piece was not performed at that occasion; instead, a wind version of the closing chorus ("Schlaf nun und ruhe in Träumen voll Duft") from the secular oratorio "Das Paradies und die Peri" was performed in an arrangement by Brahms which is unfortunately no longer extant. For his first project, Brahms had turned to the profoundly serious first piece from the "Gesänge der Frühe" Op.133 and produced, through the underlay and subtle arrangement of a few fitting verses from Schiller's "Das Lied von der Glocke," a worthy "Tombeau" for the friend and mentor whom he had loved and revered throughout his life. It was in the fall of 1853, when the "Gesänge der Frühe" were

written, that Schumann had introduced the yet unknown young pianist and composer from Hamburg to the musical world.

© Joachim Draheim

(Translation: Roger Clément)

GENOVEVA

CD38-39

... I may turn my mind to opera one day

»Genoveva - but not the sentimental tale of old.« This is how Robert Schumann tried to describe his only operatic effort in a letter to Heinrich Dorn, his one-time teacher of composition. The »sentimental tale of old« to which he referred was the ancient legend of Genoveva which Heinrich Heine, in his own account, first discovered »in the old, naive and innocent form of a badly printed chapbook in Cologne, which contained woodcuts that were of very poor quality but featured moving scenes of the poor, naked Countess of the Palatinate left with nothing but her long hair to cover her shame and depending on the compassion of a hind to suckle her little son Schmerzenreich (born in the wilderness)«. Heine was only mildly ironic in relating the story as he was a great admirer of folklore, but was this the right plot for a play or even an opera in the mid-19th century? Robert Schumann, who was surely imbued with a sound dose of realism, asked himself the same question. His answer can be gauged from the opera itself, the result of an intensive creative process. The outcome of his labours was not a sentimental tale of miracles in a romantic German forest setting, but – as he continued in his letter to Dorn - »a piece of real life as all drama should be«. In fact, his treatment of the Genoveva subject was based on any of the legendary versions which had survived down the ages as exemplified by Christoph von Schmid's folk tale, various puppet plays and adaptations for amateur dramatic societies. He opted instead for Friedrich Hebbel's psychological drama (1843) in which the much-admired playwright portrayed the conflict between Golo, »driven to diabolical acts by human motives (unrequited love)« and the steadfast Genoveva. This was the clue he needed to find the right dramatic and musical approach and to give utterance to his foremost artistic goal, the moral betterment of an imperfect world, in unmistakable terms. His choice of subject was also motivated by patriotic feelings. Hebbel had pointed out with reference to his Genoveva: »Any drama will come alive only to the extent as it expresses the spirit of the age which brings it forth, i.e. its highest and truest interests (including national aspirations just as in the case of Richard Wagner).« Schumann was even more emphatic, affirming that he was »praying for German opera every morning and evening«.

The resolve which is discernible in the way he formulated his goal as early as 1842 barely suggests the long and arduous path that lay ahead. Having developed a passion for the theatre while receiving a classical education in Zwickau, Schumann later gave up his literary ambitions to become an avantgarde composer who firmly believed that he would be able to proclaim his message in purely musical terms, without any recourse to the word. This attitude led him to think little of vocal music at first, but it was not long before he frankly admitted: "It is hard to describe how much I relish the idea of writing for the voice rather than for an instrument... I have made many new discoveries, and I may turn my mind to opera one day.« He began to look for suitable material, but his search proved very difficult, witness the long list of subjects which he contemplated but then discarded: Faust, Wilhelm Meister, Till Eulenspiegel, etc. On 1 April 1847, however, he settled on the text of Genoveva and pursued the matter with single-minded persistence. The overture and the libretto were finished before the end of 1847, and the rest of the work was completed the following year in a matter of eight months. The score was ready on 4 August 1848, but it was not until 25 June 1850 that the opera was introduced to the public under Schumann's direction

in Leipzig's Stadttheater. Even then it was given a mixed reception among critics and audiences alike, and the misfortune of circumstances prevented the work from gaining a permanent place in the repertory. Admittedly, there are shortcomings and weaknesses in the plot and dramatic makeup of *Genoveva*, but the value of the music is no longer in doubt. The overture, which has always been recognized as one of Schumann's best orchestral pieces, is inseparable from the opera itself as it introduces the basic and later recurring motives that are subsequently developed more fully in a very ingenious and subtle way. The strong points of the opera are a flowing, song-like vocal line, associated in particular with the moving title role, a rich spectrum of orchestral colours employed for psychological characterization, and a sophisticated use of harmony that looks forward to *Tristan*. Incidentally, the plot is quite dramatic and effective as a number of sensitive productions have demonstrated. In recent years, concert versions of the opera have been heard in New York, Paris, St Petersburg, Dusseldorf (where Schumann lived for many years) and Zwickau (his birthplace).

The first and so far only complete recording of the work, which Kurt Masur conducted in Leipzig - the venue of the premiere - in 1976, is released on CD in July 1992 to mark his 65th birthday.

Synopsis

Act I: Count Siegfried of the Palatinate goes off to war to join the campaign of Charles Martel against the Moors, encouraged by Bishop Hidulfus. He entrusts his young wife, *Genoveva*, to the care of his friend, *Golo*, who is secretly in love with *Genoveva*. When she falls unconscious after saying goodbye to her husband, he kisses her. He is spurred on by his erstwhile nurse, the sorceress *Margaretha*, who is plotting revenge against Siegfried.

Act II: The lonely *Genoveva*, listening to the noise of the servants with apprehension, learns from *Golo* that the Frankish army has been victorious. She hopes that Siegfried will return soon, but *Golo* takes advantage of her elated feelings and tries to embrace her. Repulsed with the words "Begone, vile bastard", *Golo* decides to take his revenge and enlists the steward, *Drago*, for his sinister plans. *Drago* hides in *Genoveva*'s bedroom as proof of her alleged infidelity, but on being detected, he is killed as her supposed lover. *Genoveva* is thrown into the dungeon at *Golo*'s behest.

Act III: Siegfried has nursed his wounds in Strasbourg. *Margaretha*'s attempts to poison him have proved unsuccessful. Now she tries to enthrall him with a tale about a magic mirror which she claims can bring back images of the past. When *Golo* arrives to inform him about *Genoveva*'s alleged infidelity, Siegfried wants to try out the mirror. Believing the treacherous images conjured up for him, he decides that *Genoveva* must die. But the spirit of the murdered *Drago* forces *Margaretha* to re-join Siegfried and *Golo* to reveal the truth.

Act IV: The death sentence is to be carried out in the middle of the forest. *Golo* tries to persuade *Genoveva* to flee. When she rejects him once again, he goes away to take his own life. Having learned the truth from *Margaretha*, Siegfried arrives to save *Genoveva*, and amid general rejoicing *Hidulfus* blesses the reunited couple.

© Gerd Nauhaus
Translation: Bernd Zöllner

CD40-41

Das Paradies und die Peri – Creation of a new musical genre
When, in the spring of 1843, Robert Schumann set about composing his first large choral symphonic work "*Paradies und die Peri*", he clearly had something quite out of the ordinary in mind. For all his earnest involvement in orchestral and chamber

music immediately prior to this, a powerful operatic yearning had taken hold of him, and he even spoke later of his "artist's matins and vespers". It is to this hankering of Schumann's - which would not be fulfilled for some time- that we owe the very beautiful and compelling work, "*Paradies und die Peri*". It sets a poem by the Irish poet Thomas Moore (1779-1852), which enjoyed popularity at the beginning of the last century. The tale forming its framework tells of a journey taken by the Indian princess *Lalla Rookh* (*Tulip Cheek*) to meet her husband-to-be, the King of *Bucharia*. The girl falls in love with her minstrel attendant *Feramorz* who, fortunately for her, turns out to be the man she is to wed. Schumann originally earmarked two of the poems spoken by *Feramorz* - "The veiled prophet of *Khorassan*" and "*Paradies und die Peri*"- for operatic treatment. While he never got down to working on the first, he was kept busy by "*Peri*" for a considerable time and, as the appropriate "form in which to set the poem", he finally chose a non-operatic one.

We do not know precisely when and how, during the time Schumann was involved with the "*Peri*" material, his about-turn from operatic to concert treatment occurred. When the actual composing of the piece began on February 20, 1843 the question had obviously already been decided, for the work progressed "as if inspired" and with "incredible rapidity", enabling Schumann to complete the composition by September. In his correspondence for the time leading up to the first performance on December 4, 1843, the composer often makes mention of "*Paradies und die Peri*" and so permits us an insight into his intentions. His remarks to *Eduard Krüger* in June 1843 are particularly pertinent: "And let me also tell you therefore that...I have completed a large opus, the largest I have yet attempted. The material it uses is "*Paradies und die Peri*" by Thomas Moore -an oratorio, but not one for the chapel." While Schumann does use the term "oratorio" here- somewhat ashamedly, and immediately limiting its connotations -he assiduously avoided the word elsewhere (even on the printed title page), employing instead the term "new genre for the concert hall". The oratorio as a form was clearly connected in his mind with Protestant church music, which he expressly had no intention of producing, seeing its sober style as "outmoded". After Schumann had brought the work to the light of day -and thereby made his conducting debut to boot- two points were clear: his choice of subject had been a lucky one; equally however, he had discovered a highly effective means of setting literature to music. Audience and critics alike were almost unanimous in their enthusiasm, acclaiming it as a "work of great genius" and even recognizing that it represented the successful "creation of a new musical genre through the extensive application of innovative forms and means". The compositional innovations Schumann used-apart from the avoidance of the recitative and the "continuous flow of the pieces", both of which he himself mentioned-are mainly to be found in a comprehensive restructuring of the traditional formal canon by superimposing structural and expressive principles of song form over it.

In many senses, the literary material he had chosen was in the air at that period, as is very clearly shown by the triumphant success at almost the same time of a "*Peri*" ballet, (which Schumann later watched, "greatly charmed") at the Paris Opera. Subjects originating in the oriental sagas and mythologies had been extremely popular since the beginning of the century at the latest, and poetry inclining toward orientalism -such as can be found in *Goethe* and *Rückert*- had already been set by Schumann. It certainly was not mere exotic colouring that attracted him; to a considerable extent it was the "idea behind it all". The concept of redemption was what fascinated Schumann, and this idea may in fact be seen as an almost central motif in the art of the time. Belonging indubitably to the Romantic ethos -in Moore's case, "more to its humanistic elements than to its mystic, religious ones"- it yet deals with the "redemption of a guilt-filled soul through pity...in truly human

form" (W. Siegmund-Schultze). Hence, Schumann was not engrossed in purely compositional problems; he was equally concerned with their target -the communication of a message to move, elevate and purify humanity.

"Paradise and the Peri" deals with a "fallen angel" and her efforts to regain entry into Heaven. Having, together with her companions, been cast out for an unspecified transgression, the Peri may return to grace only on the condition that she succeeds in carrying up "the Gift that is most dear to Heaven". She searches in vain for this: in the last drop of blood shed by a youth fighting for his endangered country, and in the dying sighs or a maiden who has sacrificed herself for her beloved. Not until she finds the final offering, a penitent sinner's remorseful tears, does the gate to "sweet Eden" and "joy for ever" at last open to admit her. Schumann gave his work a tripartite form, to correspond with the three phases of the story. Each of these is dramaturgically linked with the others: the close and climax of the first two sections are marked in each case by the discovery of the offering, while its presentation introduces the section following -ensuring in this way the uninterrupted flow of the whole, even over the intervening pauses. In reworking Moore's romance, Schumann shortened the text and also added parts where he felt the music demanded them. An introductory section briefly summarizes the crucial elements in the story: the Peri's mourning and her longing; the angel's fateful prophecy; her first deliberations about the means of its accomplishment. Then the Peri sets off to India on the first stage of her search for the "gift that will satisfy Heaven". The extremely idyllic depiction of this paradisiacal land is followed by dramatic disturbances, for war has broken out there. The single proud youth left standing does not bow down even when promised his life by Gazna the conqueror. His last arrow is for the tyrant: but "alas, it missed its mark" (or as Moore writes: "false flew the shaft, though pointed well") and he himself dies.

The second part begins in restrained mood with an elegiac variation of the Peri's motif. "Modest in demeanour", she renders her first offering, the blood of the hero -and suffers disappointment: "holier far the boon must be that opens the Gate of Light for thee", the angels insist. A brief silence (demanded by Schumann in the score) ensues before the Peri flies to the source of the Nile. The depiction of Egypt that follows is, like that of India in the first part, structured antithetically; the "flow'rets of Eden" are marred by the plague as if by a serpent- conveyed in the music not by powerful accents, but by a gradual clouding of its texture. We encounter a plague-racked youth whose bride -whom he thinks to be in safety- goes with him to her death for love of him. Blocks of song, attaining an impressive degree of melodic momentum at times, combined into a single overall form. The Peri's following lullaby, which leads into the tranquil final chorus, is one of the highlights of the score. W. Siegmund-Schultze has pointed out the structural similarities this shares with Schumann's famous *F sharp major Romance for piano*. The third part begins with one of Schumann's textual additions, a "Chorus of the Houris (nymphs of Paradise)" of bewitching grace. But the Peri's second offering too, "Love's purest sigh", meets with dismissal. The solo scene "Outcast!" -also inserted by the composer- reveals, amid all her pain, the great inner store of hope the Peri possesses. The piece ventures deep into the operatic, practically anticipating "Genoveva", which Schumann composed later. The Recitative-Aria sequence is perceptible only as a distant memory. In the vicinity of a Sun Temple in Syria, where the last part of the action is set, the Peri secretly observes the scene that will decide her fate. A dark, guilt-ridden character, his face betraying his every misdeed, is moved by the sight of a child and sheds his first tears of remorse. The musical representation of the sinner's readiness to change his ways is profound in its effect: his sparse words of introspection are developed by the choir into a hymn praising the "blest tears of soul-felt penitence".

Beginning in strict counterpoint, the final scene is no less impressive. It's lively and varied structuring, with soli and choir, relies once again upon Schumann's own textual insertions. Whereas up to this point the action has taken place entirely in a spiritual tone, now -with the acceptance of the third offering and the sinner's remorseful tears- all is transformed into joyful celebration. This most popular of Schumann's works while he lived (in the space of a single decade, the composer himself noted nearly 50 performances, some of them as far afield as Dublin, New York and Cape Town) is now one of Schumann's most seldom heard compositions. If we do not see the romance of the Peri as an indigestible moral tale, we shall be truer to its fairy-tale poetry and the congenial humanism of its approach. For it is precisely in this work that the whole magic, power and freshness of Schumann's musical idiom is unbroken and effortlessly bridges the passing of time.

© Unknown

Translation: Janet & Michael Berridge

CD42

Robert Schumann's interest turned toward sacred music only at the end of his brief life. The *Missa Sacra* Op.147 and *Requiem* Op.148 were completed in 1852. There is general agreement among Schumann scholars that the works served no liturgical aims and are no more religious than the composer's other works although in each of them a dialogue with after-life, or at least its romantic aim is discernible. According to rumour the composer often said: "Ein Requiem komponiert man für sich selbst" (one composes a requiem for oneself). The first form of the *Requiem* Op.148 was written in April 1852, and it was orchestrated somewhat later, between May 16 and 23. The nine-movement composition opens with soft, calm, restrained music. The singing of the choir is entwined by rich, romantic harmonies (*Requiem*). At the words "et lux perpetua" a tense effect is created by a minor intensification, an opening up, followed by the return of the intimate, lyrical, almost chanting voice of the choir. After a resolute call of the trombones the choir introduces livelier musical material in a polyphonic manner (*Te decet hymnus*). The "Kyrie eleison" is sung by solo voices, and then the music of the "Te decet" and the "Kyrie" are heard together - this emotional-dynamical intensification leads to the conclusion.

The sombre, dark *Dies irae*, rich in sudden dynamic contrasts, opens from a depth with gradual choral entries and it is followed *attacca* by the fourth movement starting with *Liber scriptus*. Here the calmer "Quid sum miser" section is intoned by a solo voice, then follows the almost dramatic exclamation of the chorus and the solists alternately: but the rounding off becomes its exact contrast: the intimately lyrical undulation of the "Juste iudex".

After the virtually song-like singing of the alto solo "Qui Mariae absolvisi" a more definite choral section follows "Confutatis maledictis" and the *Lacrimosa* ending again goes on with a powerful continuation: *Domine Jesu* then comes the "Liberata animas" of polyphonic texture, to be followed *attacca* by the soprano solo "Hostias". After a soft, psalm-like opening the *Sanctus* movement swells with increasing dynamism. The contrapuntal musical setting of the "Gloria tua" is followed by a festive, sparkling "Hosanna". Finally, the *Benedictus* of a celestial calm is opened by a solo quartet which shows a close thematic-conceptual kinship with the closing *Lied* about evanescence from the cycle *Frauenliebe und Leben*. As if evoking the last battle, the *Agnus Dei* is sung by the choir, and the undeservedly ignores composition of the sincere conception and genuine Schumannesque disposition closes on the soft, appeased tone of the "Dona requiem".

The *Requiem* for Mignon Op.98b, was also written for solo voices, choir and orchestra, simultaneously with the *Lieder und Gesänge aus Wilhelm Meister* Op.98a, and the *Mignon*

composition of the Jugendalbum. Mignon provided inspiration for many both before and after Schumann (Schubert, Beethoven, Liszt, Loewe, etc.), but it is perhaps in this opus that the symbolic quality, the poetic, elegiac and mystical character become most distinct. With its infinite simplicity, romantic lyricism and gripping mood the brief Requiem stand pre-eminent among Schumann's choral works.

© Előd Juhász

CD43

DER ROSE PILGERFAHRT

"...for the Church and the Concert Hall"

In 1850 Robert Schumann was enthusiastically received by the Düsseldorf public as the successor to the municipal music director Ferdinand Hiller. It was expected that he would write and perform works of his own for choral and orchestral concerts, both in the sacred and secular areas. These expectations accommodated Schumann's commitment to both oratorio and church music during this phase of his life.

Important oratorio and ecclesiastic compositions such as *Der Rose Pilgerfahrt*, Op.112 (1851), the *Missa sacra*, Op.147 and the *Requiem*, Op. 148 (both 1852) were composed during these years. These works have today disappeared both from the areas of church music and music for the concert hall, although they were originally decidedly intended for these venues.

With *Der Paradies und die Peri* (Paradise and the Peri, 1843) and *Der Rose Pilgerfahrt* (1851), Schumann created two secular, fairy tale-like oratorios which a trained special significance in the context of his vocal-symphonic oeuvre. The composer himself put together the story line to *Der Rose Pilgerfahrt* from the following draft version: the elf "Rosa" requests from the elf queen to be sent to an earthly life. Insistent warnings cannot prevent her from gaining painful experiences in the world of human beings. As a miller's daughter, however, she experiences the joys of human existence, culminating in love, marriage and motherhood. Following her death in the childbed, she enters heaven as an angel.

After receiving this extensive poem, Schumann must have been utterly fascinated with it when he started the composition. The examining magistrate from Chemnitz, Heinrich Moritz Horn, sent him his poem on 27 March 1851, probably in hopes of a composition. Schumann replies to Horn only a month later (21 April 1851), however, with gratitude and questions concerning changes in the text for compositional reasons - by this time, most of the composition had probably long been completed. The poem is certainly suitable for music, and a good number of melodies have already been going through my mind, but it would have to be much shortened and a great deal made much more dramatic. But this only has to do with the musical composition; far be it from me to take issue with it as a poem." The poet complies with all of Schumann's wishes regarding additions and new poetry, and presents the composer with many alterations up to the completely transformed end of the poem. To this, Schumann suggests: "How would it be if we had a choir of angels raised up after Rosa's death: Rosa would not be transformed into a rose, but into an angel [...]. The intensification: rose, girl, angel, seems to me poetic and, moreover, to hint at that teaching of higher transformations of beings to which we all, indeed, wish to adhere" (letter of Schumann to Horn of 9 June 1851).

The original version was never thought for being performed in a concert hall but as a kind of chamber oratorio with piano accompaniment within the family circle. Completed on 11 May 1851, *Der Rost Pilgerfahrt* was given its first performance on 6 July 1851 by a "Singkränzchen" (singing parry) in the Schumanns' Düsseldorf flat, at which "next to Frau Schumann, who played the piano accompaniment with a wonderful poetic feeling, [...] Schumann [sat] in blissful dreams and conducted" (from a tenor's report).

Schumann did not have much enthusiasm for orchestrating the work, even though he completed this task within two weeks at the intensive urging of friends (7-27 November 1851; world premiere of the orchestral version on 5 February 1852 in Düsseldorf). The Schumann biographer Wilhelm von Wasielewski especially sees the value of the orchestration in the fact that it could "significantly increase the appeal of coloration [...].". The interpretation with historical instruments lends multiple support to this quality, above all in the possibility of instrumental timbres. Thus a "mood painting", made up of colours indicating various frames of mind, was created out of this chamber oratorio, following an extremely sensitive quality of composing in its sequence of genre scenes (funeral song, elves' and hunters' chorus, prayer, wedding dance, choir of angels). The simplicity of the text is interpreted by highly skilful orchestral writing, revealing the most modern techniques in the areas of declamation, rhythm and metre, harmony and the orchestra itself.

© Norbert Bolin

Translation: David Babcock

CD44-45

SCENES FROM GOETHE'S FAUST

Robert Schumann is in many ways typical of the age in which he lived, combining in his music a number of the principal characteristics of Romanticism, as he did in his life. Born in Zwickau in 1810, the son of a bookseller, publisher and writer, he showed an early interest in literature and was to make a name for himself in later years as a writer and as editor of the *Neue Zeitschrift für Musik*, a journal launched in 1834. His father had encouraged his literary and musical interests and had at one time thought of sending him to study with Weber, a proposal that was abandoned with the death of the latter, closely followed by the death of Schumann's father. Schumann's career now followed a more conventional course. In 1828 he entered the University of Leipzig, where his attention to his studies was as intermittent as it was to be the following year at Heidelberg. He was eventually able to persuade his mother and guardian that he should be allowed to study music under the well-known piano teacher Friedrich Wieck, whose energies had been directed with some intensity towards the training of his own daughter Clara, a pianist of prodigious early talent. Schumann's ambitions as a pianist, however, were frustrated by a weakness in the fingers, whatever its true cause, and his other musical studies had, at the very least, lacked application. Nevertheless in the 1830s he wrote a great deal of music for the piano, often in the form of shorter, genre pieces, with some extra-musical literary or autobiographical association. There was an affair with one of Wieck's pupils, later broken off, but by 1835 he had begun to turn his attention to Clara Wieck, nine years his junior. Wieck had good reason to object to the liaison. His daughter had a career before her as a concert performer and Schumann had shown signs of instability of character, whatever his abilities as a composer might be. Matters were taken to an extreme when resort was had to litigation, in order to prevent what Wieck saw as a disastrous marriage.

It was not until 1840 that Schumann was eventually able to marry Clara, after her father's legal attempts to oppose the match had finally failed. The couple married in September, remaining first in Leipzig, although journeys took place for concert appearances by Clara, generally accompanied by her husband, whose position was of lesser distinction. In 1844 they moved to Dresden, where it seemed that Schumann might recover from the bouts of depression that he had suffered in the earlier days of marriage. Here again no official position seemed to offer itself and it was only in 1849 that the prospect of employment arose, this time in Düsseldorf, where Schumann took up his position as director of music in 1850. Mendelssohn had enjoyed an uneasy relationship with the Düsseldorf

authorities, and Schumann, much less skilled in administration and conducting, proved even less able to cope with the difficulties that arose. The pressures on him led to a complete nervous break-down in 1853 and final years spent in an asylum at Edenich, where he died in 1856.

Goethe, it need hardly be said, holds a pre-eminent position in German literature. The subject of Faust had always occupied him, from the puppet shows he had seen as a child to the end of his life. The first part of his verse tragedy, more or less complete by 1801, was published in 1808; the second part was published in 1832, after his death in that year, an event that, according to Heine, was also the death of the old Germany. Goethe's work and the obvious symbolism of the figure of Faust, in a period that saw the artist as a heroic rebel against convention, exercised continuing fascination over composers in the nineteenth century, an interest reflected in La damnation de Faust of Berlioz, Liszt's Faust-Symphony and the operas by Spohr and Gounod, as elsewhere then and in the following years.

For Schumann the setting of scenes from Goethe's Faust offered what he saw as a formidable challenge. He had soon rejected any idea of adapting the great text to form the libretto of an opera. Instead he made a very personal choice of excerpts, generally avoiding the setting of any songs and, in general, the use of the more overtly popular elements that are included in Part I of the play, Goethe's 'little world'. His attention was concentrated rather on Part II, Goethe's 'great world', and in particular the finale scene of Faust's redemption and purification. He tackled his task intermittently over some ten years, a period interrupted by bouts of nervous depression. His first sketches were made in 1844, when he set the final scene of Faust. He returned to work on this in 1847, and wrote another version of the last Chorus Mysticus. In 1849 he turned his attention to the three scenes from Part I of the play, the Gretchen episodes that came to form Schumann's first part, and composed the scene that begins his second part, Sonnenaufgang (Sunrise), the opening of Part II of Goethe's work. In 1850 he wrote the other two scenes that make up his second part, Mitternacht (Midnight) and Fausts Tod (Faust's Death). The Overture was written in 1853.

The first of the three parts of Schumann's work contains the only three scenes taken from Part I of Goethe's work. These start with the scene in the garden of Gretchen's neighbour Marthe in which Faust, rejuvenated for his search for knowledge and experience, woos Gretchen, finally interrupted by the devil and tempter Mephistopheles, who tells him they must go. The words set are taken largely from the scene in Marthe's garden, the first love scene between Faust and Gretchen, followed by the end of the following brief scene in Marthe's summerhouse. The second scene is before the statue of the Mater Dolorosa, set in a niche in the city ramparts. Gretchen places flowers before the figure and kneels in penitence, having yielded to Faust's entreaties. The third scene is in the Cathedral. Gretchen's brother Valentin has been killed in a brawl with Faust, and dies accusing her of immorality, and now Gretchen, having caused her mother's death by giving her a supposed sleeping draught, at Faust's prompting, is tempted by the Evil Spirit to despair, as the choir is heard singing the Dies irae. The words *Quid sum miser tunc dicturus* (What shall I, poor wretch, then say?) are repeated, and Gretchen, calling for smelling salts, faints, as the choir continues, seemingly with greater urgency.

Part II of Faust, unlike Part I of Goethe's work, is divided into five acts, Part I had ended with Gretchen's rejection of Faust, as he tries to save her from the prison, where she awaits execution for infanticide, and a voice declaring her redemption. The second part of Schumann's setting takes one scene from Act I, Sunrise, and two from Act V. In a pleasant landscape Faust lies, tired and longing for sleep, in the half light. He is surrounded by a ring of spirits and Ariel sings to him, with words taken from Goethe's longer song. A choir continues, singing partly

antiphonally, one group echoing another. Ariel resumes his song, as the sun rises. Faust wakes, revived by the beauty of the place. The second scene is Midnight, from Goethe's Act V. Faust and Mephistopheles have solved the financial problems of an extravagant Emperor by issuing paper money. After many events, including the episode with Helen of Troy, Faust is rewarded for his service of the Emperor in securing the defeat of the latter's enemy by the grant of his own fiefdom, land to be reclaimed from the sea and for the full possession of which he has the aged Philemon and Baucis murdered, their house burnt down. Schumann's chosen scene sees four grey old women enter, Want, Guilt, Need and Care, figures who seem to suggest Shakespeare's witches in Macbeth. The last of these four makes her way into the palace, through the key-hole. Faust has heard the word Need (Not) which chimes with Death (Tod) and is now confronted by Care (Sorge), whose words he rejects. She breathes on him and he is blinded, but light still shines within, in his mind. He bids his people set to the work he has ordered, with spade and shovel. The final scene of Schumann's second part is set in the great outer court of the palace, by torch-light. Here Mephistopheles summons the Lemures, maleficent spirits of the dead, sung by boys' voices, telling them to dig a grave. Faust, an old man again, gropes his way out of the palace, hearing the sound of their work and imagining that his men are building locks and dykes, to drain the land of his demesne. Taking delight in this, his highest moment, he sinks back into the arms of the Lemures, who lay him on the ground. Mephistopheles comments on Faust's endless search, now seeing this greybeard lying on the sand. He declares that all is now accomplished (*Es ist vollbracht*).

The third and major part of Schumann's work is Faust's Transfiguration. The scene is set amid mountain gorges, forest, cliffs and wilderness. Holy anchorites, living amid the rocks on the mountainside, describe the place, their voices echoing. Pater Ecstasticus, floating above and below, calls on the ecstasy of divine love in a tenor solo, followed by the bass, Pater Profundus, in the depths, calling for the holy fire to bring light to his heart. Pater Seraphicus, a baritone solo, from the middle region, welcomes a choir of holy boys, taking them into his own spirit as they soar higher, in joy. Angels, hovering above in the higher sphere, bear all that is immortal of Faust, triumphantly declaring him saved. Younger angels bring flowers and more perfect angels carry the remains of Faust. The younger angels feel a spirit near and see the blest boys, who receive Faust's immortal remains, as it were a soul's chrysalis. In the highest, purest region Doctor Marianus, in a baritone solo, sings of the Queen of Heaven, to whom a chorus of penitent women make their pleas, joined by Magna Peccatrix (Great Sinner), the Samaritan woman and Mary of Egypt and leading to the prayers of a penitent, once called Gretchen, helped by the Mater Gloriosa. The work ends with a final chorus, set for two choirs and soloists, for which Schumann provided a second version, *Alles Vergängliche ist nu rein Gleichnis* (All that is transient is only a parable) and the closing lines: *Das Ewig-Weibliche zieht uns hiran* (The eternal feminine leads us above).

Schumann never heard a performance of all his Szenen aus Goethes Faust, the third part of which had been performed at the Goethe centenary celebrations of 1849 in Dresden, Leipzig and Weimar. The whole work was first given in 1862 in Cologne, six years after Schumann's death.

© Keith Anderson

SUNGTEXT

CD29

LIEDER

Dichterliebe Op.48

1. Im wunderschönen Monat Mai,
Als alle Knospen sprangen,
Da ist in meinem Herzen
Die Liebe aufgegangen.

Im wunderschönen Monat Mai,
Als alle Vögel sangen,
Da hab' ich ihr gestanden
Mein Sehnen und Verlangen.

2. Aus meinen Tränen sprießen
Viel blühende Blumen hervor,
Und meine Seufzer werden
Ein Nachtigallenchor.

Und wenn du mich lieb hast, Kindchen,
Schenk' ich dir die Blumen all',
Und vor deinem Fenster soll klingen
Das Lied der Nachtigall.

3. Die Rose, die Lilie, die Taube, die
Sonne,
Die lieb' ich einst alle in Liebeswonne.
Ich lieb' sie nicht mehr, ich liebe alleine
Die Kleine, die Feine, die Reine, die
Eine;

Sie selber, aller Liebe Wronne,
Ist Rose und Lilie und Taube und
Sonne.
Ich liebe alleine
Die Kleine, die Feine, die Reine, die
Eine.

4. Wenn ich in deine Augen seh"
So schwindet all' mein Leid und Weh;
Doch wenn ich küsse deinen Mund,
So werd' ich ganz und gar gesund.

Wenn ich mich lehn' an deine Brust,
Komm't's über mich wie Himmelslust;
Doch wenn du sprichst: ich liebe dich!
So muß ich weinen bitterlich.

5. Ich will meine Seele rauchen
In den Kelch der Lilie hinein;
Die Lilie soll klingend hauchen
Ein Lied von der Liebsten mein.

Das Lied soll schauern und beben
Wie der Kuß von ihrem Mund,
Den sie mir einst gegeben
In wunderbar süßer Stund'.

6. Im Rhein, im heiligen Strome,
Da spiegelt sich in den Well'n
Mit seinem großen Dome
Das große, heil'ge Köln.

Im Dom da steht ein Bildnis,
Auf goldnem Leder gemalt;
In meines Lebens Wildnis
Hat's freundlich hineingestrahlt.

Es schweben Blumen und Eng'lein

Um unsre liebe Frau;
Die Augen, die Lippen, die Wänglein,
Die gleichen der Liebsten genau.

7. Ich grolle nicht,
und wenn das Herz auch bricht,
Ewig verlor'nes Lieb! Ich grolle nicht.
Wie du auch strahlst in
Diamantenpracht,
Es fällt kein Strahl in deines Herzens
Nacht.
Das weiß ich längst.

Ich grolle nicht,
und wenn das Herz auch bricht,
Ich sah dich ja im Traume,
Und sah die Nacht in deines Herzens
Raume,
Und sah die Schlang', die dir am
Herzen frißt,
Ich sah, mein Lieb, wie sehr du elend
bist.
Ich grolle nicht.

8. Und wüßten's die Blumen, die
kleinen,
wie tief verwundet mein Herz,
Sie würden mit mir weinen,
Zu heilen meinen Schmerz.

Und wüßten's die Nachtigallen,
Wie ich so traurig und krank,
Sie ließen fröhlich erschallen
Erquickenden Gesang.

Und wüßten sie mein Wehe,
Die goldenen Sternelein,
Sie kämen aus ihrer Höhe,
Und sprächen Trost mir ein.

Sie alle können's nicht wissen,
Nur eine kennt meinen Schmerz;
Sie hat ja selbst zerrissen,
Zerrissen mir das Herz.

9. Das ist ein Flöten und Geigen,
Trompeten schmettern darein;
Da tanzt wohl den Hochzeitsreigen
Die Herzallerliebste mein.

Das ist ein Klingen lind Dröhnen,
Ein Pauken und ein Schalmei'n;
Dazwischen schluchzen und stöhnen
Die lieblichen Engelein.

10. Hör' ich das Liedchen klingen,
Das einst die Liebste sang,
So will mir die Brust zerspringen
Von wildem Schmerzdrang.

Es treibt mich ein dunkles Sehnen
Hinauf zur Waldeshöh',
Don löst sich auf in Tränen
Mein übergroßes Weh'.

11. Ein Jüngling liebt ein Mädchen,
Die hat einen andern erwählt;
Der andre liebt eine andre,

Und hat sich mit dieser vermählt.

Das Mädchen nimmt aus Ärger
Den ersten besten Mann,
Der ihr in den Weg gelaufen;
Der Jüngling ist übel dran.

Es ist eine alte Geschichte,
Doch bleibt sie immer neu;
Und wem sie just passiert,
Dem bricht das Herz entzwei.

12. Am leuchtenden Sommermorgen
Geh' ich im Garten herum.
Es flüstern und sprechen die Blumen,
Ich aber, ich wandle stumm.

Es flüstern lind sprechen die Blumen,
Und schau'n mitleidig mich an:
"Sei unserer Schwester nicht böse,
Du trauriger blasser Mann."

13. Ich hab' im Traum geweinet,
Mir träumte, du lägest im Grab.
Ich wachte auf, und die Träne
Floß noch von der Wange herab.

Ich hab' im Traum geweinet,
Mir träumt', du verließest mich.
Ich wachte auf, und ich weinte
Noch lange bitterlich.

Ich hab' im Traum geweinet,
Mir träumte, du wärest mir noch gut.
Ich wachte auf, und noch immer
Strömt meine Tränenflut.

14. Allnächtlich im Traume seh' ich
dich
Und sehe dich freundlich grüßen,
Und laut aufweinend stürz' ich mich
Zu deinen süßen Füßen.

Du siehest mich an wehmütiglich
Und schüttelst das blonde Köpfcchen;
Aus deinen Augen schleichen sich
Die Perlenränntröpfchen.

Du sagst mir heimlich ein leises Wort
Und gibst mir den Strauß von
Zypressen.
Ich wache auf, und der Strauß ist fort,
Und's Wort hab' ich vergessen.

15. Aus alten Märchen winkt es
Hervor mit weißer Hand,
Da singt es und da klingt es
Von einem Zauberland;

Wo bunte Blumen blühen
Im gold'nen Abendlicht,
Und lieblich duftend glühen,
Mit bräutlichem Gesicht;

Und grüne Bäume singen
Uralte Melodei'n,
Die Lüfte heimlich klingen,
Und Vögel schmettern drein;

Und Nebelbilder steigen
Wohl aus der Erd' hervor,
Und tanzen luft'gen Reigen
Im wunderlichen Chor;

Und blaue Funken brennen
An jedem Blatt und Reis,
Und rote Lichter rennen
Im irren, wirren Kreis;

Und laute Quellen brechen
Aus wildem Marmorstein.
Und seltsam in den Bächen
Strahlt fort der Widerschein.

Ach, könnt' ich dorthin kommen,
Und dort mein Herz erfreu'n,
Und aller Qual entnommen,
Und frei und selig sein!

Ach! jenes Land der Wonne,
Das seh' ich oft im Traum,
Doch kommt die Morgensonne,
Zerfließt's wie eitel Schaum.

16. Die alten, bösen Lieder,
Die Träume bö's' und arg,
Die laßt uns jetzt begraben,
Holt einen großen Sarg.

Hinein leg' ich gar manches,
Doch sag' ich noch nicht, was;
Der Sarg muß sein noch größer,
Wie's Heidelberger Faß.

Und holt eine Totenbahre,
Und Bretter fest und dick;
Auch muß sie sein noch länger,
Als wie zu Mainz die Brück'.

Und holt mir auch zwölf Riesen,
Die müssen noch stärker sein
Als wie der starke Christoph
Im Dom zu Köln am Rhein.

Die sollen den Sarg fortragen,
Und senken ins Meer hinab;
Denn solchem großen Sarge
Gebührt ein großes Grab.

Wißt ihr, warum der Sarg wohl
So groß und schwer mag sein?
Ich senkt' auch meine Liebe
Und meinen Schmerz hinein.

Liederkreis Op. 24

17. Morgens steh' ich auf und frage:
Kommst feins Liebchen heut?
Abends sink' ich hin und klage:
Aus blieb sie auch heut.

In der Nacht mit meinem Kummer
Lieg' ich schlaflos, wach;
Träumend, wie im halben Schummer,
Träumend wandle ich hei Tag.

18. Es treibt mich hin, es treibt mich
her!
Noch wenige Stunden,
dann soll ich sie schauen,

Sie selber,
die schönste der schönen Jungfrauen;
Du armes Herz, was pochst du so
schwer!

Die Stunden sind aber ein faules Volk!
Schleppen sich behaglich träge,
Schleichen gähnend ihre Wege; -
Tumme dich, du faules Volk!

Tobende Eile mich treibend erfaßt!
Aber wohl niemals liebten die Horen;
Heimlich im grausamen Bunde
verschworen,
Spotten sie tückisch der Liebenden
Hast.

19. Ich wandelte unter den Bäumen
Mit meinem Gram allein;
Da kam das alte Träumen
Und schlich mir ins Herz hinein.

Wer hat euch dies Wörtlein gelehret,
Ihr Vöglein in luftiger Höh'?
Schweigt still! wenn mein Herz es
höret,
Dann tut es noch einmal so weh.

"Es kam ein Jungfräulein gegangen,
Die sang es immerfort,
Da haben wir Vöglein gefangen
Das hübsche, goldne Wort."

Das sollt ihr mir nicht erzählen,
Ihr Vöglein wunderschlau;
Ihr wollt meinem Kummer mir stehlen,
Ich aber niemandem trau'.

20. Lieb' Liebchen,
leg's Händchen aufs Herze mein; -
Ach, hörst du, wie's pochet im
Kämmerlein?
Da hauset ein Zimmermann schlimm
und arg,
Der zimmert mir einen Totensarg.

Es hämmert und klopft
bei Tag und bei Nacht;
Es hat mich schon längst
um den Schlaf gebracht.
Ach! sputet euch, Meister
Zimmermann,
Damit ich balde schlafen kann.

21. Schöne Wiege meiner Leiden,
Schönes Grabmal meiner Ruh',
Schöne Stadt, wir müssen scheiden,
Lebe wohl! ruf' ich dir zu.

Lebe wohl, du heil'ge Schwelle,
Wo da wandelt Liebchen traut;
Lebe wohl! du heil'ge Stelle,
Wo ich sie zuerst geschaut.

Hätt' ich dich doch nie gesehen,
Schöne Herzenskönigin!
Nimmer wär' es dann geschehen,
Daß ich jetzt so elend bin.

Nie wollt' ich dein Herze rühren,
Liebe hab' ich nie erleht;

Nur ein stilles Leben führen
Wollt' ich, wo dein Odem weht.

Doch du drängst mich selbst von
hinnen,
Bittere Worte spricht dein Mund;
Wahnsinn wühlt in meinen Sinnen,
Und mein Herz ist krank und wund.

Und die Glieder matt und träge
Schlepp' ich fort am Wanderstab,
Bis mein müdes Haupt ich lege
Ferne in ein kühles Grab.

22. Warte, warte, wilder Schiffmann,
Gleich folg' ich zum Hafen dir;
Von zwei Jungfraun nehm' ich
Abschied,
Von Europa und von ihr.

Blutquell, rinn' aus meinen Augen,
Blutquell, brich aus meinem Leib,
Daß ich mit dem heißen Blute
Meine Schmerzen niederschreib'.

Ei, mein Lieb, warum just heute
Schaudert dich, mein Blut zu sehn?
Sahst mich bleich und herzeblutend
Lange Jahre vor dir stehn!

Kennst du noch das alte Liedchen
Von der Schlang' im Paradies,
Die durch schlimme Apfelgabe
Unsern Ahn ins Elend stieß.

Alles Unheil brachten Äpfel!
Eva bracht' damit den Tod,
Eris brachte Trojas Flammen,
Du bracht'st beides, Flamm' und Tod.

23. Berg' und Burgen schaun herunter
In den spiegelhellen Rhein,
Und mein Schiffchen segelt munter,
Rings umglänzt von Sonnenschein.

Ruhig seh' ich zu dem Spiele
Goldner Wellen, kraus bewegt;
Still erwachen die Gefühle,
Die ich tief im Busen hegt'.

Freundlich grüßend und verheißend
Lockt hinab des Stromes Pracht;
Doch ich kenn' ihn, oben gleißend,
Birgt sein Innres Tod und Nacht.

Oben Lust, im Busen Tücken,
Strom, du bist der Liebsten Bild!
Die kann auch so freundlich nicken,
Lächelt auch so fromm und mild.

24. Anfangs wollt' ich fast verzagen,
Und ich glaubt', ich trüg' es nie;
Und ich hab' es doch getragen -
Aber fragt mich nur nicht, wie?

25. Mit Myrten und Rosen, lieblich und
hold,
Mit duft'gen Zypressen und Flittergold,
Möcht' ich zieren dies Buch
wie 'nen Totenschrein,
Und sargen meine Lieder hinein.

O könnt' ich die Liebe sargen hinzu!
 Auf dem Grabe der Liebe
 wächst Blümlein der Ruh',
 Da blüht es hervor,
 da pflückt man es ab, Doch
 mir blüht's nur, wenn ich selber im
 Grab.

Hier sind nun die Lieder, die einst so
 wild,
 Wie ein Lavaström, der dem Ätna
 entquillt,
 Hervorgestürzt aus dem tiefsten
 Gemüt,
 Und rings viel blitzende Funken
 versprüht!

Nun liegen sie stumm und totengleich,
 Nun starren sie kalt und nebelbleich,
 Doch aufs neu' die alte Glut sie belebt,
 Wenn der Liebe Geist einst über sie
 schwebt.

Und es wird mir im Herzen viel Ahnung
 laut:
 Der Liebe Geist einst über sie taut;
 Einst kommt dies Buch in deine Hand,
 Du süßes Lieb im fernen Land.

Dann löst sich des Liedes Zauberbann,
 Die blaßen Buchstaben schaun dich an,
 Sie schauen dir flehend ins schöne
 Aug',
 Und flüstern mit Wehmlüt und
 Liebeshauch.

26. Die Lotusblume ängstigt
 Sich vor der Sonne Pracht
 Und mit gesenktem Haupte
 Erwartet sie träumend die Nacht.

Der Mond, der ist ihr Buhle
 Er weckt sie mit seinem Licht,
 Und ihm entschleiert sie freundlich
 Ihr frommes Blumengesicht,

Sie blüht und glüht und leuchtet
 Und starret stumm in die Höh';
 Sie duftet und weinet und zittert
 Vor Liebe und Liebesweh.

27. Was will die einsame Träne?
 Sie trübt mir ja den Blick.
 Sie blieb aus alten Zeiten
 In meinem Auge zurück.

Sie hatte viel leuchtende Schwestern,
 Die alle zerflossen sind,
 Mit meinen Qualen und Freuden
 Zerflossen in Nacht und Wind.

Wie Nebel sind auch zerflossen
 Die blauen Sternelein,
 Die mir jene Freuden und Qualen
 Gelächelt ins Herz hinein.

Ach, meine Liebe selber
 Zerfloß wie eitel Hauch!
 Du alte, einsame Träne,
 Zerfließe jetzunder auch!

28. Du bist wie eine Blume
 So hold und schön und rein;
 Ich schau' dich an, und Wehmut
 Schleicht mir ins Herz hinein.

Mir ist, als ob ich die Hände
 Aufs Haupt dir legen sollt',
 Betend, daß Gott dich erhalte
 So rein und schön und hold.

29. Dein Angesicht so lieb und schön,
 Das hab' ich jüngst im Traum gesehen,
 Es ist so mild und engelgleich,
 Und doch so bleich, so
 schmerzenbleich.

Und nur die Lippen, die sind rot;
 Bald aber küßt sie bleich der Tod.
 Erlöschen wird das Himmelslicht,
 Das aus den frommen Augen bricht.

30. Lehn deine Wang' an meine Wang',
 Dann fließen die Tränen zusammen;
 Und an mein Herz drück fest dein Herz,
 Dann schlagen zusammen die
 Flammen!

Und wenn in die große Flamme fliegt
 Der Strom von unsern Tränen,
 Und wenn dich mein Arm
 gewaltig umschließt –
 Sterb' ich vor Liebesehen!

31. Mein Wagen rollet langsam
 Durch lustiges Waldesgrün,
 Durch blumige Taler, die zaubrisch
 Im Sonnenglanze blühn.

Ich sitze und sinne und träume,
 Und denk' an die Liebste mein;
 Da grüßen drei Schattengestalten
 Kopfnickend zum Wagen herein.

Sie hüpfen und schneiden Gesichter,
 So spöttisch und doch so scheu,
 Und quirlen wie Nebel zusammen,
 Und kichern und huschen vorbei.

32. Der arme Peter
 1. Der Hans und die Grete tanzen
 herum,
 Und jauchzen vor lauter Freude.
 Der Peter steht so still und so stumm,
 Und ist so blaß wie Kreide.

Der Hans und die Grete
 sind Bräut'gam und Braut,
 Und blitzen im Hochzeitsgeschmeide.
 Der arme Peter die Nägel kaut
 Und geht im Werkeltagkleide.

Der Peter spricht leise vor sich her,
 Und schauet betrübet auf beide:
 Ach! wenn ich nicht gar zu vernünftig
 wär',
 Ich täte mir was zuleide.

33. "In meiner Brust, da sitzt ein Weh,
 Das will die Brust zersprengen;
 Und wo ich steh' und wo ich geh',

Will's mich von hinnen drängen.

"Es treibt mich nach der Liebsten Näh',
 Als könnt's die Grete heilen;
 Doch wenn ich der ins Auge seh',
 Muß ich von hinnen eilen.

"Ich steig' hinauf des Berges Höh',
 Dorr ist man doch alleine;
 Und wenn ich still dort oben steh',
 Dann steh' ich still und weine."

3. Der arme Peter wankt vorbei,
 Gar langsam, leichenblaß und scheu.
 Es bleiben fast, wie sie ihn sehn,
 Die Leute auf den Straßen stehn.

Die Mädchen flüstern sich ins Ohr:
 "Der stieg wohl aus dem Grab hervor."
 Ach nein, ihr lieben Jungfräulein,
 Der steigt erst in das Grab hinein.

Er hat verloren seinen Schatz,
 Drum ist das Grab der beste Platz,
 Wo er am besten liegen mag .
 Und schlafen bis zum Jüngsten Tag.

CD30

1. In der Fremde

Aus der Heimat hinter den Blitzen rot
 Da kommen die Wolken her,
 Aber Vater und Mutter sind lange tot,
 Es kennt mich dort keiner mehr.

Wie bald, ach wie bald kommt die stille
 Zeit,
 Da ruhe ich auch, und über mir
 Rauscht die schöne Waldeinsamkeit,
 Und keiner kennt mich mehr hier.

2. Intermezzo

Dein Bildnis wunderselig
 Hab ich im Herzensgrund,
 Das sieht so frisch und fröhlich
 Mich an zu jeder Stund'.

Mein Herz still in sich singet
 Ein altes schönes Lied,
 Das in die Luft sich schwinget
 Und zu dir eilig zieht.

3. Waldesgespräch

"Es ist schon spät, es ist schon kalt,
 Was reitest du einsam durch den
 Wald?
 Der Wald ist lang, du bist allein,
 Du schöne Braut! Ich führ dich heim!"

"Groß ist der Männer Trug und List,
 Vor Schmerz mein Herz gebrochen ist,
 Wohl irrt das Waldhorn her und hin,
 O flieh! Du weißt nicht, wer ich bin."

"So reich geschmückt ist Roß und
 Weib,
 So wunderschön der junge Leib,
 Jetzt kenn ich dich - Gott steht mir bei!
 Du bist die Hexe Lorelei. -"

"Du kennst mich wohl - vom hohen
Stein
Schaut still mein Schloß tief in den
Rhein.
E.s ist schon spät, es ist schon kalt,
Kommst nimmermehr aus diesem
Wald."

4. Die Stille

Es weiß und rät es doch keiner,
Wie mir so wohl ist, so wohl!
Ach, wüßt es nur einer, nur einer,
Kein Mensch es sonst wissen soll!

So still ist's nicht draußen im Schnee,
So stumm und verschwiegen sind
Die Sterne nicht in der Höh,
Als meine Gedanken sind.

Ich wünscht', ich wäre ein Vöglein
Und zöge über das Meer,
Wohl über das Meer und weiter,
Bis daß ich im Himmel wär!

5. Mondnacht

Es war, als hätt' der Himmel,
Die Erde still geküßt,
Daß sie im Blütenschimmer
Von ihm nur träumen müßt.

Die Luft ging durch die Felder,
Die Ähren wogten sacht,
Es rauschten leis die Wälder,
So sternklar war die Nacht.

Und meine Seele spannte
Weit ihre Flügel aus,
Flog durch die stillen Lande,
Als flöge sie nach Haus.

6. Schöne Fremde

Es rauschen die Wipfel und schauern,
Als machten zu dieser Stund
Um die halbversunkenen Mauern
Die alten Götter die Rund.

Hier hinter den Myrtenbäumen
In heimlich dämmernder Pracht,
Was sprichst du wirr wie in Träumen
Zu mir, phantastische Nacht?

Es funkeln auf mich alle Sterne
Mit glühendem Liebesblick,
Es redet trunken die Ferne
Wie vom künftigen, großem Glück.

7. Auf einer Burg

Eingeschlafen auf der Lauer
Oben ist der alte Ritter;
Drüber gehen Regenschauer,
Und der Wald rauscht durch das Gitter.

Eingewachsen Bart und Haare
Und versteinert Brust und Krause,
Sitzt er viele hundert Jahre
Oben in der stillen Klausen.

Draußen ist es still und friedlich,
Alle sind ins Tal gezogen,
Waldesvögel einsam singen
In den leeren Fensterbogen.

Eine Hochzeit fährt da unten
Auf dem Rhein im Sonnenscheine,
Musikanten spielen munter,
Und die schöne Braut, die weinet.

8. In der Fremde

Ich hör' die Bächlein rauschen
Im Walde her und hin.
Im Walde, in dem Rauschen,
Ich weiß nicht, wo ich bin.

Die Nachtigallen schlagen
Hier in der Einsamkeit,
Als wollten sie was sagen
Von der alten, schönen Zeit.

Die Mondesschimmer fliegen,
Als sah ich unter mir
Das Schloß im Tale liegen,
Und ist doch so weit von hier!

Als müßte in dem Garten,
Voll Rosen weiß und rot,
Meine Liebste auf mich warten,
Und ist doch so lange tot.

9. Wehmut

Ich kann wohl manchmal singen,
Als ob ich fröhlich sei,
Doch heimlich Tränen dringen,
Da wird das Herz mir frei.

Es lassen Nachtigallen,
Spielt draußen Frühlingsluft,
Der Sehnsucht Lied erschallen
Aus ihres Kerkers Gruft.

Da lauschen alle Herzen,
Und alles ist erfreut,
Doch keiner fühlt die Schmerzen,
Im Lied das tiefe Leid.

10. Zwielficht

Dämmerung will die Flügel spreiten,
Schaurig rühren sich die Bäume,
Wolken ziehn wie schwere Träume -
Was will dieses Grau'n bedeuten?

Hast ein Reh du lieb vor andern,
Lag es nicht alleine grasen,
Jäger ziehn im Wald und blasen,
Stimmen hin und wieder wandern.

Hast du einen Freund hienieden,
Trau ihm nicht zu dieser Stunde,
Freundlich wohl mit Aug' und Munde,
Sinnt er Krieg im tück'schen Frieden.

Was heut gehet müde unter,
Hebt sich morgen neu geboren.
Manches geht in Nacht verloren -
Hüte dich, sei wach und munter!

11. Im Walde

Es zog eine Hochzeit den Berg entlang,
Ich hörte die Vögel schlagen,
Da blitzten viel Reiter, das Waldhorn
klang,
Das war ein lustiges Jagen!

Und eh' ich's gedacht, war alles
verhallt,
Die Nacht bedeckt die Runde,
Nur von den Bergen noch rauschet der
Wald
Und mich schauert's im
Herzensgrunde.

12. Frühlingsnacht

Über'n Garten durch die Lüfte
Hört' ich Wandervögel ziehn,
Das bedeutet Frühlingsdüfte,
Unten fängt's schon an zu blühen.

Jauchzen möcht' ich, möchte weinen,
Ist mir's doch, als könnt's nicht sein!
Alte Wunder wieder scheinen
Mit dem Mondesglanz herein.

Und der Mond, die Sterne sagen's,
Und im Traume rauscht's der Hain,
Und die Nachtigallen schlagen's:
Sie ist deine! Sie ist dein!

13. Frühlingsfahrt

Es zogen zwei rüst'ge Gesellen
Zum erstmal von Haus,
So jubelnd recht in die hellen,
Klingenden, singenden Wellen
Des vollen Frühlings hinaus.

Die strebten nach hohen Dingen,
Die wollten, trotz Lust und Schmerz,
Was Recht's in der Welt vollbringen,
Und wenn sie vorüber gingen,
Da lachten Sinnen und Herz. -

Der erste, der fand ein Liebchen,
Die Schwieger kauft' Hof und Haus;
Der wiegte gar bald ein Bübchen,
Und sah aus heimlichem Stübchen
Behaglich ins Feld hinaus.

Dem zweiten sangen und logen
Die tausend Stimmen im Grund,
Verlockend! Sirenen, und zogen
Ihn in die buhlenden Wogen,
In der Wogen farbigen Schlund,

Und wie er auftaucht' vom Schlunde,
Da war er müde und alt,
Sein Schifflein das lag im Grunde,
So still war's rings in der Runde,
Und über dem Wasser weht's kalt.

Es singen und klingen die Wellen
Des Frühlings wohl über mir;
Und seh' ich so kecke Gesellen,
Die Tränen im Auge mir schwellen Ach,
Gott, führ' uns liebeich zu Dir!

14. Ständchen

Komm in die stille Nacht!
Liebchen, was zögerst du?
Sonne ging hingst zur Ruh',
Welt schloß die Augen zu,
Rings nur einzig die Liebe wacht!

Liebchen, was zögerst du?
Schon sind die Sterne hell,
Schon ist der Mond zur Stell',

Eilen so schnell, so schnell!
Liebchen, ach Liebchen, drum eil' auch du.

Einzig die Liebe wacht,
Ruft dich allüberall.
Hör die Nachtigall,
Hör meiner Stimme Schall,
Liebchen, o komm in die stille Nacht!

15. Nur ein lächelnder Blick

Von deinem strahlenden Auge,
Und vom freudigen Licht
Fühl' ich mich innerst erhellt.
So erheitert am neblichten Tag
Ein freundlicher Strahl uns,
Wenn den düsteren Flor
Plötzlich die Sonne durchbricht.
Nur ein lächelnder Blick
Von deinem strahlenden Auge,
Und vom freudigen Licht
Fühl' ich mich innerst erhellt.

Nur ein liebliches Wort
Aus deinem rosigen Munde,
Und mein ganzes Sein
Fühl' ich belebend erquickt,
So durchduftet wie stark
Ein Tröpfchen Öl, von der Rose
Würz'ger Blume gepreßt,
Locken und Brust und Gewand.
Nur ein liebliches Wort
Aus deinem rosigen Munde,
Und mein ganzes Sein
Fühl' ich belebend erquickt,

16. An den Sonnenschein

O Sonnenschein, o Sonnenschein!
Wie scheinst du mir ins Herz hinein,
Weckst drinnen lauter Liebeslust,
Daß mir so enge wird die Brust!

Und enge wird mir Stub' und Haus,
Und wenn ich lauf zum Tor hinaus,
Da lockst du gar ins frische Grün
Die allerschönsten Mädchen hin!

O Sonnenschein! Du glaubest wohl,
Daß ich wie du es machen soll,
Der jede schmucke Blume küßt,
Die eben nur sich dir erschließt?

Hast doch so lang die Welt erblickt,
Und weißt, daß sich's für mich nicht
schickt;
Was machst du mir denn solche Pein?
O Sonnenschein! O Sonnenschein!

17. Ich wand're nicht

Warum soll ich denn wandern
Mit andern gleichen Schritt?
Ich pass' nicht zu den andern
Und Liebchen geht nicht mir.

Man singt in tausend Weisen
Von Bergen, Felsenhö'n:
Allein warum noch reisen?
Die Heimat ist so schön.

Ich will ja alles glauben,
Was draußen wächst und blüht,

Das Gold der süßen Trauben,
Wie's Sonnenfunken sprüht.

Allein, der Trank der Reben,
Er kommt ja auch hieher,
Wo mir mein holdes Leben ihn reicht,
Was will, was will ich mehr?

Ich geh nicht ins Gewimmel
Der großen, weiten Welt;
Den klarsten, blau'sten Himmel
Zeigt Liebchens Augenzelt.

Und mehr als Frühlingssonne
Verspricht ihr Lächeln mir,
O Zarte meine Sonne!
Ich wandre nicht von hier.

18. Der frohe Wandersmann

Wem Gott will rechte Gunst erweisen,
Den schickt er in die weite Welt,
Dem will er seine Wunder weisen
In Berg und Wald und Strom und Feld.

Die Trägen, die zu Hause liegen,
Erquicket nicht das Morgenrot,
Sie wissen nur vom Kinderwiegen,
Von Sorgen, Last und Not ums Brot.

Die Bächlein von den Bergen springen,
Die Lerchen schwirren hoch vor Lust,
Was sollt' ich nicht mit ihnen singen
Aus voller Keh!' und frischer Brust.

Den lieben Gott nur laß' ich walten;
Der Bächlein, Lerchen, Wind und Feld,
Und Erd' und Himmel will erhalten,
Hat auch mein Sach' aufs Best' bestellt.

19. Der Einsiedler

Komm, Trost der Welt, du stille Nacht!
Wie steigst du von den Bergen sacht,
Die Lüfte alle schlafen,
Ein Schiffer nur noch, wandermüd',
Singt übers Meer sein Abendlied
Zu Gottes Lob im Hafem.

Die Jahre wie die Wolken gehn
Und lassen mich hier einsam stehn,
Die Welt hat mich vergessen,
Da tratst du wunderbar zu mir,
Wenn ich beim Waldesrauschen hier
Gedankenvoll gessen.

O Trost der Welt, du stille Nacht!
Der Tag hat mich so müd' gemacht,
Das weite Meer schon dunkelt,
Laß ausruhn mich von Lust und Not,
Bis daß das ew'ge Morgenrot
Den stillen Wald durch funkelt.

Drei Gedichte von Emanuel Geibel

Op.20

20. Der Knabe mit dem Wunderhorn

Ich bin ein lust'ger Geselle,
Wer könnt auf Erden fröhlicher sein!
Mein Rößlein so helle,
Das trägt mich mit Windesschnelle
In's blühende Leben hinein!

Es tönt an meinem Munde
Ein silbernes Horn von süßem Schall,
Es tönt wohl manche Stunde,
Von Fels und Wald in der Runde
Antwortet der Widerhall.

Und komm ich zu festlichen Tänzen,
Zu Scherz und Spiel im sonnigen Wald,
Wo schmachtende Augen mir glänzen
Und Blumen den Becher bekränzen,
Da schwing ich vom Roß mich alsbald.

Süß lockt die Gitarre zum Reigen,
Ich küsse die Mädchen, ich trinke den Wein;
Doch will hinter blühenden Zweigen
Die purpurne Sonne sich neigen,
Da muß geschieden sein.

Es zieht mich hinaus in die Ferne,
Ich gebe dem flüchtigen Rosse den Sporn,
Ade! Wohl blieb ich noch gerne,
Doch winken schon andre Sterne,
Und grüßend vertönt das Horn.

21. Der Page

Da ich nun entsagen müssen
Allem, was mein Herz erbeten,
Laß mich diese Stelle küssen,
Die dein schöner Fug betreten.

Darf ich auch als Ritter nimmer
Dir beglückt zur Seite schreiten,
Laß mich doch als Pagen immer
In die Messe dich begleiten.

Will ja treu sein und verschwiegen,
Tags dem kleinsten Winke lauschen,
Nachts auf deiner Schwelle liegen,
Mag auch Sturm und Hagel rauschen.

Will dir stets mit sitt'gem Grüßen
Morgens frische Rosen bringen,
Will des Abends, dir zu Füßen,
Lieder zur Giarre singen.

Will den weißen Renner zäumen,
Wenn's dich lüftet, frisch zu jagen,
Will dir in des Waldes Räumen
Dienend Speer und Falken ragen;

Will auf deinen Liebeswegen
Selbst den Fackelträger machen,
Und am Tor mit blankem Degen,
Wenn du andre küssest, wachen.

Und das alles ohne Klage,
Ohne Flehn, nicht laut noch leise,
Wenn mir nach vollbrachtem Tage
Nur ein Lächeln wird zum Preise,

Wenn gleich einem Segensterne,
Der mein ganzes Wesen lenket,
Nur dein Aug aus weiter Ferne
Einen einz'gen Strahl mir schenket.

22. Der Hidalgo

Es ist so süß zu scherzen
 Mit Liedern und mit Herzen
 Und mit dem ernstesten Streit!
 Erglänzt des Mondes Schimmer,
 Da treibt's mich fort vom Zimmer,
 Durch Platz und Gassen weit;
 Da bin zur Lieb' ich immer
 Wie zum Gefecht bereit.

Die Schönen von Sevilla
 Mit Fächern und Mantilla
 Blicken den Strom entlang;
 Sie lauschen mit Gefallen,
 Wenn meine Lieder schallen
 Zum Mandolinenklang.
 Und dunkle Rosen fallen
 Mir vom Balkon zum Dank.

Ich trage, wenn ich singe,
 Die Zither und die Klinge
 Vom Toledan'schen Stahl.
 Ich sing an manchem Gitter
 Und höhne manchen Ritter
 Mit keckem Lied zumal,
 Den Damen gilt die Zither,
 Die Klinge dem Rival.

Auf denn zum Abenteuer,
 Schon losch der Sonne Feuer
 Jenseits der Berge aus.
 Der Mondnacht Dämmerungsstunden,
 Sie bringen Liebeskunden,
 Sie bringen blut'gen Strauß,
 Und Blumen oder Wunden
 Trag morgen ich nach Haus.

23. Sehnsucht

Ich blick in mein Herz
 und ich blick in die Welt,
 Bis vom schwimmenden Auge
 die Träne mir fällt,
 Wohl leuchtet die Ferne mit goldenem
 Licht,
 Doch hält mich der Nord,
 ich erreiche sie nicht.
 O die Schranken so eng und die Welt
 so weit,
 Und so flüchtig die Zeit, so flüchtig die
 Zeit.

Ich weiß ein Land, wo aus sonnigem
 Grün
 Um versunkene Tempel die Trauben
 glühn,
 Wo die purpurne Woge das Ufer
 beschäumt
 Und von kommenden Sängern
 der Lorbeer träumt.
 Fern lockt es und winkt
 dem verlangenden Sinn,
 Und ich kann nicht hin, ich kann nicht
 hin.

O hätt' ich Flügel durchs Blau der Luft,
 Wie wollt ich baden im Sonnenduft!
 Doch umsonst!
 Und Stunde auf Stunde entflieht,
 Betraue die Jugend, begrabe das Lied.
 O die Schranken so eng und die Welt
 so weit,

Und so flüchtig die Zeit, so flüchtig die
 Zeit.

24. Geständnis

Also lieb' ich Euch, Geliebte,
 Daß mein Herz es nicht mag wagen,
 Irgend einen Wunsch zu tragen,
 Also lieb' ich Euch!

Denn wenn ich zu wünschen wagte,
 Hoffen würd' ich auch zugleich;
 Wenn ich nicht zu hoffen zagte,
 Weiß ich wohl, erzürnt' ich Euch.

Darum ruf' ich ganz alleine
 Nur dem Tod, daß er erscheine,
 Weil mein Herz es nicht mag wagen,
 Einen andern Wunsch zu tragen,
 Also lieb' ich Euch!

25. O wie lieblich ist das Mädchen,

Wie so schön und voll Anmut,
 Wie so schön!

Sag' mir an, du wackrer Seemann,
 Der du lebst auf deinem Schiffe,
 Ob das Schiff und seine Segel,
 Ob die Sterne wohl so schön sind!

O wie lieblich ist das Mädchen,
 Wie so schön lind voll Anmut,
 Wie so schön!

Sag' mir an, du stolzer Ritter,
 Der du gehst im blanken Harnisch,
 Ob das Roß und ob die Rüstung,
 Ob die Schlachten wohl so schön sind!

O wie lieblich ist das Mädchen,
 Wie so schön und voll Anmut,
 Wie so schön!

Sag' mir an, du Hirtenknabe,
 Der du deine Herde weidest,
 Ob die Lämmer, ob die Matten,
 Ob die Berge wohl so schön sind!
 O wie lieblich ist das Mädchen,
 Wie so schön und voll Anmut,
 Wie so schön!

26. Weh, wie zornig ist das Mädchen,

Weh, wie zornig, weh, weh!
 Im Gebirge geht das Mädchen
 Ihrer Herde hinterher,
 Ist so schön wie die Blumen,
 Ist so zornig wie das Meer.

27. Romanze

Flutenreicher Ebro,
 Blühendes Ufer,
 All' ihr grünen Matten,
 Schatten des Waldes,
 Fraget die Geliebte,
 Die unter euch ruhet,
 Ob in ihrem Glücke
 Sie meiner gedenket.

Und ihr tauigen Perlen,
 Die ihr im Frührot
 Den grünenden Rasen
 Bunt mit Farben schmückt,

Fraget die Geliebte,
 Wenn sie Kühlung atmet,
 Ob in ihrem Glücke
 Sie meiner gedenket.

Ihr laubigen Pappeln,
 Schimmernde Pfade,
 Wo leichten Fußes
 Mein Mädchen wandelt,

Wenn sie euch begegnet,
 Fragt sie, fragt sie,
 Ob in ihrem Glücke
 Sie meiner gedenket.

Ihr schwärmenden Vögel,
 Die den Sonnenaufgang
 Singend ihr begrüßet
 Mit Flötenstimmen,

Fraget die Geliebte,
 Dieses Ufers Blume,
 Ob in ihrem Glücke
 Sie meiner gedenket.

28. Zigeunerliedchen I

Unter die Soldaten ist ein Zigeunerbub'
 gegangen,
 Mit dem Handgeld ging er durch, und
 morgen muß er hängen.

Holten mich aus meinem Kerker,
 setzten auf den Esel mich,
 Geißelten mir meine Schultern, daß
 das Blut floß auf den Weg.

Holten mich aus meinem Kerker,
 stießen mich ins Weite fort,
 Griff ich rasch nach meiner Büsche, tat
 auf sie den ersten Schuß.

29. Zigeunerliedchen II

Jeden Morgen, in der Frühe,
 Wenn mich weckt das Tageslicht,
 Mit dem Wasser meiner Augen
 Wasch' ich dann mein Angesicht.
 Wo die Berge hoch sich türmen
 An dem Saum des Himmels dort,
 Aus dem Haus, dem schönen Garten,
 Trugen sie bei Nacht mich fort.

CD31

1. Widmung

Du meine Seele, du mein Herz,
Du meine Wonn" o du mein Schmerz,
Du meine Welt, in der ich lebe,
Mein Himmel du, darein ich schwebe,
O du mein Grab, in das hinab
Ich ewig meinen Kummer gab.

Du bist die Ruh, du bist der Frieden,
Du bist vom Himmel mir beschieden.
Daß du mich liebst, macht mich mir wert,
Dein Blick hat mich vor mir verklärt,
Du hebst mich liebend über mich,
Mein guter Geist, mein beßres Ich!

2. Aus den östlichen Rosen

Ich sende einen Gruß wie Duft der Rosen,
Ich send' ihn an ein Rosenangesicht.
Ich sende einen Gruß wie Frühlingskosen,
Ich send' ihn an ein Aug voll Frühlingslicht.

Aus Schmerzensstürmen,
die mein Herz durchtosen,
Send' ich den Hauch,
dich unsanft rühr' er nicht!
Wenn du gedenkest an den Freudelosen,
So wird der Himmel meiner Nächte licht.

3. Jasminstruuch

Grün ist der Jasminstruuch
Abends eingeschlafen,
Als ihn mit des Morgens Hauch
Sonnenlichter trafen,
Ist er schneeweiß aufgewacht:
„Wie geschah mir in der Nacht?“
Seht, so geht es Bäumen,
Die im Frühling träumen.

4. Der Nußbaum

Es grünet ein Nußbaum vor dem Haus,
Duftig, luftig breitet er blättrig die Äsre aus.

Viel liebliche Blüten stehen dran;
Linde Winde kommen, sie herzlich zu umfahn.

Es flüstern je zwei zu zwei gepaart,
Neigend, beugend zierlich zum Kusse
die Häuptchen zart.

Sie flüstern von einem Mägdlein,
Das dächte die Nächte und Tagelang,
wußte, ach!
Selber nicht was.

Sie flüstern - wer mag verstehn so gar
Leise Weis'-
Flüstern von Bräutigam und nächstem Jahr.

Das Mägdlein horchet, es rauscht im Baum;
Sehnend, wähnend sinkt es lächelnd

In Schlaf und Traum.

5. Freisinn

Laßt mich nur auf meinem Sattel
gelten!
Bleibt in euren Hütten, euren Zelten!
Und ich reite froh in alle Ferne,
Über meiner Mütze nur die Sterne.

Er hat euch die Gestirne gesetzt
Als Leiter zu Land und See;
Damit ihr euch daran ergötzt,
Stets blickend in die Höh.

6. Aus dem Schenkenbuch des

„Westöstlichen Divan" I
Sitz' ich allein,
Wo kann ich besser sein?
Meinen Wein
Trink ich allein;
Niemand setzt mir Schranken,
Ich hab' so meine eignen Gedanken.

7. Aus dem Schenkenbuch des

„Westöstlichen Divan" II
Setze mir nicht, du Grobian,
Mir den Krug so derb vor die Nase!
Wer mir Wein bringt,
sehe mich freundlich an,
Sonst trübt sich der Eifer im Glase.

Du lieblicher Knabe, du komm herein,
Was stehst du denn da auf der Schwelle?
Du sollst mir künftig der Schenke sein,
Jeder Wein ist schmackhaft und helle.

8. Talismane

Gottes ist der Orient!
Gottes ist der Okzident!
Nord und südliches Gelände
Ruht im Frieden seiner Hände.

Er, der einzige Gerechte,
Will für jedermann das Rechte.
Seci von seinen hundert Namen
Dieser hochgelobet! Amen.

Mich verwirren will das Irren;
Doch du weißt mich zu entwirren,
Wenn ich wandle, wenn ich dichte,
Gib du meinem Weg die Richte!

9. Nachtlid

Über allen Gipfeln
ist Ruh,
in allen Wipfeln
spürest du
kaum einen Hauch;
die Vögelein schweigen im Walde,
warte nur, balde
ruhest du auch!

Fünf Lieder Op.40

10. Märzveilchen

Der Himmel wölbt sich rein und blau,
Der Reif stellt Blumen aus zur Schau.
Am Fenster prangt ein flimmernder Flor.

Ein Jüngling steht, ihn betrachtend,
davor.

Und hinter den Blumen blühet noch gar
Ein blaues, ein lächelndes Augenpaar.
Märzveilchen, wie jener noch keine
gesehn!
Der Reif wird angehaucht zergehn.

Eisblumen fangen zu schmelzen an,
Und Gott sei gnädig dem Jungenmann.

11. Muttertraum

Die Mutter betet herzlich und schaut
entzückt
Auf den schlummernden Kleinen.
Er ruht in der Wiege so sanft und traut.
Ein Engel muß er ihr scheinen.

Sie küßt ihn und herzt ihn, sie hält sich kaum.
Vergessen der irdischen Schmerzen,
Es schweift in die Zukunft ihr
Hoffnungstraum.
So träumen Mütter im Herzen.

Der Rab indes mir der Sippschaft sein
Kreischt draußen am Fenster die Weise:
Dein Engel, dein Engel wird unser sein,
Der Räuber dient uns zur Speise.

12. Der Soldat

Es geht bei gedämpfter Trommel
Klang;
Wie weit noch die Stätte! der Weg wie lang!
O wär er zur Ruh und alles vorbei!
Ich glaub" es bricht mir das Herz
entzwei!

Ich hab' in der Welt nur ihn geliebt,
Nur ihn, dem jetzt man den Tod doch gibt!
Bei klingendem Spiele wird paradiert;
Dazu bin auch ich kommandiert.

Nun schaut er auf zum letzten Mal
In Gottes Sonne freudigen Strahl;
Nun binden sie ihm die Augen zu –
Dir schenke Gott die ewige Ruh!

Es haben die Neun wohl angelegt;
Acht Kugeln haben vorbeigelegt.
Sie zitterten alle vor Jammer und Schmerz –
Ich aber, ich traf ihn mitten in das Herz.

13. Der Spielmann

Im Städtchen gibt es des Jubels viel,
Da halten sie Hochzeit mit Tanz und mit Spiel.
Dem Fröhlichen blinket der Wein so rot,
Die Braut nur gleicht dem getünchten Tod.

Ja tot für den, den nicht sie vergißt,

Der doch beim Fest nicht Bräutigam ist:
Da steht er inmitten der Gäste im Krug,
Und streichelt die Geige lustig genug.

Er streichelt die Geige, sein Haar ergraut,
Es schwingen die Saiten gellend und laut,
Er drückt sie ans Herz und achtet es nicht,
Ob auch sie in tausend Stücke zerbricht.

Es ist gar grausig, wenn einer so stirbt,
Wenn jung sein Herz um Freude noch wirbt.
Ich mag und will nicht länger es sehn!
Das möchte den Kopf mir schwindelnd verdrehn!

Wer heißt euch mit Fingern zeigen auf mich?
O Gott - bewahr uns gnädiglich,
Daß keinen der Wahnsinn übermannt.
Bin selber ein armer Musikant.

14. Verratene Liebe

Da nachts wir uns küßten, o Mädchen,
hat keiner uns zugeschaut.
Die Sterne, die standen am Himmel,
wir haben den Sternen getraut.

Es ist ein Stern gefallen,
der hat dem Meer uns verklagt,
da hat das Meer es dem Ruder,
das Ruder dem Schiffer gesagt.

Da sang der selbige Schiffer
es seiner Liebsten vor.
Nun singen's auf Straßen und Märkten
die Knaben und Mädchen im Chor.

15. An den Mond

Schlafloser Sonne melanchol'scher Stern!
Dein tränenvoller Strahl erzittert fern,
Du offenbarst die Nacht, die dir nicht weicht –
Owie du ganz des Glücks Erinn' rung gleichst!

So glänzt auch längstvergangner Tage Licht,
Es scheint, doch wärmt sein schwaches Leuchten nicht,
Der Gram sieht wohl des Sterns Gestalt,
Scharf, aber fern, so klar, doch ach!
wie kalt!

16. Geisternähe

Was weht um meine Schläfe
wie laue Frühlingsluft,
Was spielt um meine Wangen
wie süßer Rosenduft?
Es ist dein holder Gedanke,
Der tröstend mich umspielt,
Es ist dein stilles Sehnen,
Was meine Schläfe kühlt!

Und was wie Harfenklänge
Um meine Sinne schwirrt,
Mein Name ist's, der leise
Von deinen Lippen irrt.
Ich fühle deine Nähe!
Es ist dein Wunsch, dein Geist,
Der mich aus weiter Ferne
An deinen Busen reißt.

17. Mädchen-Schwermut

Kleine Tropfen, seid ihr Tränen
An den Blumenkelchen da?
Oder war's des Herzens Sehnen,
Das die Blumen weinen sah?

Frühlingssäuseln, wehst die Klagen
In das zarte junge Grün?
Oder hör' nur ich es fragen:
Wo sind deine Freuden hin?

Gottes Augen seid ihr nimmer,
Stern lein in dem Himmelszelt!
Ach, es strahlt kein Trostesschimmer
In die freudenlose Welt!

18. Lorelei

Es flüstern und rauschen die Wogen
Wohl über ihr stilles Haus.
Es ruft eine Stimme: "Gedenke mein!
Bei stiller Nacht im Vollmondschein!
Gedenke mein!"
Und flüsternd ziehen die Wogen
Wohl über ihr stilles Haus.
"Gedenke mein!"

19. Aufträge

Nicht so schnelle, nicht so schnelle!
Wart ein wenig, kleine Welle!
Will dir einen Auftrag geben
An die Liebste mein.
Wirst du ihr vorüberschweben,
Grüße sie mir fein!
Sag, ich wäre mitgekommen,
Auf dir selbst herabgeschwommen:
Für den Gruß einen Kuß
Kühn mir zu erbitten,
Doch der Zeit Dringlichkeit
Hätt' es nicht gelitten.

Nich so eillig! halt! erlaube,
Kleine, leichtbeschwingte Taube!
Habe dir was aufzutragen
An die Liebste mein!
Sollst ihr tausend Grüße sagen,
Hundert obendrein.
Sag, ich wär' mit dir geflogen,
Über Berg und Strom gezogen:
Für den Gruß einen Kuß
Kühn mir zu erbitten,
Doch der Zeit Dringlichkeit
Hätt' es nicht gelitten.

Warte nicht, daß ich dich treibe,
O du träge Mondesscheibe!
Weißt's ja, was ich dir befohlen
Für die Liebste mein:
Durch das Fensterchen verstohlen
Grüße sie mir fein!
Sag, ich wär' auf dich gestiegen,
Selber zu ihr hinaufzufliegen:
Für den Gruß einen Kuß

Kühn mir zu erbitten,
Du seist schuld, Ungeduld
hätt mich nicht gelitten.

20. Venezianisches Lied I

Leis' rudern hier,
mein Gondolier,
Leis', leis'!
Die Flut vom Ruder sprüh'n so leise.
Laß, daß sie uns nur vernimmt,
Zu der wir zieh'n!
O könnte, wie er schauen kann,
Der Himmel reden traun,
Er spräche vieles wohl von dem,
Was nachts die Sterne schau'n!
Leis'!

Nun rasten hier,
Mein Gondolier,
Sacht, sacht!
Ins Boot die Ruder! sacht!
Auf zum Balkone schwing' ich mich,
doch du hältst unten Wacht,
O wollten halb so eifrig nur
dem Himmel wir uns weih'n,
als schöner Weiber Diensten traun,
wir könnt'n Engel sein! Sacht!

21. Venezianisches Lied II

Wenn durch die Piazzetta
die Abendluft weht,
dann weißt du, Ninetta,
Wer wartend hier steht.
Du weißt, wer trotz Schleier
und Maske dich kennt,
Wie Amor die Venus
am Nachtfirmament.

Ein Schifferkleid trag' ich
zur selbigen Zeit,
und zitternd dir sag' ich:
das Boot liegt bereit!
O komm, wo den Mond
noch Wolken umzieh'n,
laß durch die Lagunen,
Mein Leben, uns flieh'n!

22. Frühlingsgruß

So sei gegrüßt vieltausendmal,
Holder, holder Frühling!
Willkommen hier in unserm Tal,
Holder, Holder Frühling!
Holder Frühling, überall
Grüßen wir dich froh mit Sang und Schall

Du kommst, und froh ist alle Welt,
Holder, holder Frühling!
Es freut sich Wiese, Wald und Feld,
Holder, holder Frühling!
Jubel tönt dir überall,
Dich begrüßet Lerch und Nachtigall.

So sei gegrüßt vieltausendmal,
Holder, holder Frühling!
O bleib recht lang' in unserm Tal,
Holder, holder Frühling!
Kehr in alle Herzen ein,
Laß doch alle mit uns fröhlich sein!

23. Marienwürmchen

Marienwürmchen, setze dich auf
meine Hand,
Ich tu' dir nichts zuleide.
Es soll dir nichts zuleid geschehn,
Will nur deine bunten Flügel sehn,
Bunte Flügel meine Freude.

Marienwürmchen, fliege weg,
Dein Häuschen brennt, die Kinder
schrein
So sehre, wie so sehre.
Die böse Spinne spinnt sie ein,
Marienwürmchen, flieg hinein,
Deine Kinder schreien sehre.

Marienwürmchen, fliege hin zu
Nachbars Kind,
Sie tun dir nichts zuleide.
Es soll dir ja kein Leid geschehn,
Sie wollen deine bunten Flügel sehn,
Und grüß sie alle beide.

Gedichte aus Friedrich Rückerts "Liebesfrühling"

24. Der Himmel hat eine Träne geweint,

Die hat sich ins Meer verlieren
gemeint.
Die Muschel kam und schlaf, sie ein:
Du sollst nun meine Perle sein.
Du sollst nicht vor den Wogen zagen,
Ich will hindurch dich ruhig tragen.
O du mein Schmerz, du meine Lust,
Du Himmelsträn' in meiner Brust!
Gib, Himmel, daß ich in reinem
Gemüte
Den feinsten deiner Tropfen hüte.

25. Ich hab' in mich gesogen,

Den Frühling treu und lieb,
Daß er, der Welt entflohen,
Hier in der Brust mir blieb.

Hier sind die blauen Lüfte,
Hier sind die grünen Au'n,
Die Blumen hier, die Düfte,
Der blühende Rosenzaun.

Und hier am Busen lehnet
Mit süßem Liebes-Ach,
Die Liebste, die sich sehnet
Den Frühlingsswonnen nach.

Sie lehnt sich an zu lauschen
Und hört in stiller Lust
Die Frühlingströme rauschen
In ihres Dichters Brust.

Da quellen auf die Lieder
Und strömen über sie
Den vollsten Frühling nieder,
Den mir der Gott verlieh.

Und wie sie, davon trunken,
Umblicket rings im Raum,
Blüht auch von ihren Funken
Die Welt, ein Frühlingstraum.

26. Flügel! Flügel! um zu fliegen Über Berg und Tal,

Flügel, um mein Herz zu wiegen
Auf des Morgens Strahl!

Flügel, übers Meer zu schweben
Mit dem Morgenrot,
Flügel, Flügel übers Leben,
Über Grab und Tod!

Flügel, wie sie Jugend hatte,
Da sie mir entflog,
Flügel wie des Glückes Schatten,
Der mein Herz betrog!

Flügel, nachzuflihen den Tagen,
Die vorüber sind!
Flügel, Freunden einzujagen,
Die entflohn im Wind.

Flügel, gleich den Nachtigallen,
Wann die Rosen blühn,
Aus dem Land, wo Nebel wallen,
Ihnen nachzuziehn! Flügel! Flügel!

Ach! von dem Verbannungsstrande,
Wo kein Nachen winkt,
Flügel, Flügel nach dem Heimatlande,
Wo die Krone blinkt!

Freiheit, wie zum Schmetterlingc
Raupenleben reift,
Wenn sich dehnt des Geistes Schwinge
Und die Hüll entstreift!

Oft in stillen Mitternächten
Fühl' ich mich empor
Flügeln von des Traumes Mächten
Zu dem Sternentor.

Doch gewachsene Gefieder
In der Nächte Duft,
Mir entträufeln seh ich's wieder
An des Morgens Luft.

Sonnenbrand den Fittich schmelzet,
Ikar stürzt ins Meer,
Und der Sinne Brausen wälzet
Überm Geist sich her.

27. Meine Töne still und heiter,

Zu der Liebsten steigt hinan!
O daß ich auf eurer Leiter
Zu ihr auf nicht steigen kann.

Leget, o ihr süßen Töne,
An die Brust ihr meinen Schmerz,
Weil nicht will die strenge Schöne,
Daß ich ihr mich leg ans Herz.

Die Liebste hat mit Schweigen
Das Fenster auf getan,
Sich lächelnd vor zu neigen,
Daß meine Blick' es sah'n,

Wie mit dem wolkenlosen Blick
Einem Gruß sie beut,
Da hat sie lauter Rosen
Auf mich herab gestreut

Sie lächelt mit dem Munde
Und mit den Wangen auch;
Da blüht die Welt zur Stunde

Mir wie ein Rosenstrauch;

Sie lächelt Rosen nieder,
Sie lächelt über mich
Und schließt das Fenster wieder,
Und lächelt still in sich.

Sie lächelt in die Kammer
Mit ihrem Rosenschein;
Ich aber darf, o Jammer,
Darin bei ihr nicht sein;

O dürft ich mit ihr kosen
Im Kämmerchen ein Jahr!
Sie hat es wohl voll Rosen
Gelächelt ganz und gar!

28. Mein schöner Stern, ich bitte dich,

O lasse du dein heitres Licht
Nicht trüben durch den Dampf in mir,
Vielmehr den Dampf in mir zu Licht,
Mein schöner Stern, verklären hilf!

Mein schöner Stern! ich bitte dich,
Nicht senk' herab zur Erde dich,
Weil du mich noch hier unten siehst,
Heb' auf vielmehr zum Himmel mich,
Mein schöner Stern, wo du schon bist!

29. Zum Schluß

Hier in diesen erdbeklomm'nen Lüften,
Wo die Wehmut taut,
Hab ich dir den unvollkomm'nen Kranz
geflochten,
Schwester, Braut!

Wenn uns, droben aufgenommen,
Gottes Sohn entgegenschaut,
Wird die Liebe den vollkomm'nen
Kranz uns flechten, Schwester, Braut!

CD32

**Zwölf Gedichte von Justinus Kerner
Op.35**

1. Lust der Sturm nacht

Wenn durch Berg und Tale draußen
Regen schauert, Stürme brausen,
Schild und Fenster hell erklingen,
Und in Nacht die Wanderer irren,
Ruht es sich so süß hier innen,
Aufgelöst in sel'ges Minnen;
All der goldne Himmelsschimmer
Flieht herein ins stille Zimmer:
Reiches Leben, hab Erbarmen!
Halt mich fest in linden Armen!
Lenzesblumen aufwärts dringen,
Wölklein ziehn und Vöglein singen.
Ende nie, du Sturmnacht, wilde!
Klirrt, ihr Fenster, schwankt, ihr
Schilde,
Bäumt euch, Wälder, braus, o Welle,
Mich umfängt des Himmels Helle!

2. Stirb, Lieb' und Freud'

Zu Augsburg steht ein hohes Haus,
Nah bei dem alten Dom,
Da tritt am hellen Morgen aus
Ein Mägdelein gar fromm;
Gesang erschallt,
Zum Dome wallt
Die liebe Gestalt.

Dort vor Marias heilig' Bild
Sie betend niederkniet,
Der Himmel hat ihr Herz erfüllt,
Und alle Weltlust flieht:
„O Jungfrau rein!
Laß mich allein
Dein eigen sein!“

Als bald der Glocke dumpfer Klang
Die Betenden erweckt,
Das Mägdlein wallt die Hall' entlang,
Es weiß nicht, was es trägt;
Am Haupte ganz
Von Himmelsglanz
Einen Lilienkranz.

Mit Staunen schauen all' die Leut'
Dies Kränzlein licht im Haar,
Das Mägdlein aber wallt nicht weit,
Tritt vor den Hochaltar:
"Zur Nonne weiht
Mich arme Maid!
Stirb, Lieb' und Freud'!"

Gott, gib, daß dieses Mägdlein
Ihr Kränzlein friedlich trag',
Es ist die Herzallerliebste mein,
Bleibt's bis zum jüngsten Tag.
Sie weiß es nicht,
Mein Herz zerbricht,
Stirb, Lieb' und Licht!

3. Wanderlied

Wohlauf! noch getrunken den
funkelnden Wein!
Ade nun, ihr Lieben! geschieden muß
sein.
Ade nun, ihr Berge, du väterlich' Haus!
Es treibt in die Ferne mich mächtig
hinaus.

Die Sonne, sie bleibet am Himmel nicht
stehn,
Es treibt sie, durch Länder und Meere
zu gehn.
Die Woge nicht haftet am einsamen
Strand,
Die Stürme, sie brausen mit Macht
durch das Land.

Mit eilenden Wolken der Vogel dort
zieht
Und singt in der Ferne ein heimatlich'
Lied,
So treibt es den Burschen durch
Wälder und Feld,
Zu gleichen der Mutter, der
wandernden Welt.

Da grüßen ihn Vögel bekannt überm
Meer,
Sie flogen von Fluren der Heimat
hierher;
Da duften die Blumen vertraulich um
ihn,
Sie trieben vom Lande die Lüfte dahin.

Die Vögel, die kennen sein väterlich'
Haus,
Die Blumen, die pflanzt' er der Liebe
zum Strauß,
Und Liebe, die folgt ihm, sie geht ihm
zur Hand.
So wird ihm zur Heimat das fernste
Land.

4. Erstes Grün

Du junges Grün, du frisches Gras!
Wie manches Herz durch dich genas,
Das von des Winters Schnee erkrankt,
Oh wie mein Herz nach dir verlangt!

Schon wächst du aus der Erde Nacht,
Wie dir mein Aug' entgegen lacht!
Hier in des Waldes stillem Grund
Drückt' ich dich, Grün, an Herz und
Mund.

Wie treibt's mich von den Menschen
fort!
Mein Leid, das hebt kein
Menschenwort,
Nur junges Grün ans Herz gelegt,
Macht, daß mein Herze stiller schlägt.

5. Sehnsucht nach der Waldgegend

Wär' ich nie aus euch gegangen,
Wälder, hehr und wunderbar!
Hieltet liebend mich umfangen
Doch so lange, lange Jahr'.

Wo in euren Dämmerungen
Vogelsang und Silberquell,
Ist auch manches Lied entsprungen
Meinem Busen, frisch und hell.

Euer Wogen, euer Hallen,
Euer Säuseln nimmer müd"
Eure Melodien alle
Weckten in der Brust das Lied.

Hier in diesen weiten Triften
Ist mir alles öd' und stumm,
Und ich schau' in blauen Lüften
Mich nach Wolkenbildern um.

Wenn ihr's in den Busen zwinget,
Regt sich selten nur das Lied:
Wie der Vogel halb nur singet,
Den von Baum und Blatt man schied.

**6. Auf das Trinkglas eines
verstorbenen Freundes**

Du herrlich Glas, nun stehst du leer,
Glas, das er oft mit Lust gehoben;
Die Spinne hat rings um dich her
Indes den düstren Flor gewoben.

Jetzt sollst du mir gefüllet sein
Mondhell mit Gold der deutschen
Reben!
In deiner Tiefe heil'gen Schein
Schau' ich hinab mit frommem Beben.

Was ich erschau' in deinem Grund
Ist nicht Gewöhnlichen zu nennen.
Doch wird mir klar zu dieser Stund',
Wie nichts den Freund vom Freund
kann trennen.

Auf diesen Glauben, Glas so hold!
Trink' ich dich aus mit hohem Mure.
Klar spiegelt sich der Sterne Gold,
Pokal, in deinem teuren Blute!

Still geht der Mond das Tal entlang,
Ernst tönt die mitternächt'ge Stunde.
Leer steht das Glas! Der heil'ge Klang
Tönt nach in dem kristallinen Grunde.

7. Wanderung

Wohlauf und frisch gewandert ins
unbekannte Land!
Zerrissen, ach zerrissen, ist manches
teure Band.
Ihr heimatlichen Kreuze, wo ich oft
betend lag,
Ihr Bäume, ach, ihr Hügel, oh blickt mir
segnend nach.

Noch schläft die weite Erde, kein Vogel
weckt den Hain,
Doch bin ich nicht verlassen, doch bin
ich nicht allein,
Denn, ach, auf meinem Herzen trag'
ich ihr teures Pfand,
Ich fühl's, und Erd und Himmel sind
innig mir verwandt.

8. Stille Liebe

Könnt' ich dich in Liedern preisen,
Säng' ich dir das längste Lied.
Ja, ich würd' in allen Weisen
Dich zu singen nimmer müd'!

Doch was immer mich betrübte,
Ist, daß ich nur immer stumm
Tragen kann dich, Herzgeliebte,
In des Busens Heiligtum.

Dieser Schmerz hat mich bezwungen,
Daß ich sang dies kleine Lied,

Doch von bitterm Leid durchdrungen,
Daß noch keins auf dich geriet.

9. Frage

Wärst du nicht, heil'ger Abendschein!
Wärst du nicht, sternerhellte Nacht!
Du Blütenschmückt Du üpp'ger Hain!
Und du, Gebirg', voll ernster Pracht!
Du Vogelsang aus Himmeln hoch!
Du Lied aus voller Menschenbrust!

Wärst du nicht, ach, was füllte' noch
In arger Zeit ein Herz mit Lust?

10. Stille Tränen

Du bist vom Schlaf erstanden
Und wandelst durch die Au.
Da liegt ob allen Landen
Der Himmel wunderblau.

So lang du ohne Sorgen
Geschlummert schmerzenlos,
Der Himmel bis zum Morgen
Viel Tränen niedergoß.

In stillen Nächten weinet
Oft mancher aus dem Schmerz,
Und morgens dann ihr meinest,
Stets fröhlich sei sein Herz.

11. Wer machte dich so krank?

Dag du so krank geworden,
Wer hat es denn gemacht?
Kein kühler Hauch aus Norden
Und keine Sternen nacht.

Kein Schatten unter Bäumen,
Nicht Glut des Sonnenstrahls,
Kein Schlummern und kein Träumen
Im Blütenbett des Tals.

Daß ich trag' Todeswunden,
Das ist der Menschen Tun;
Natur lieg mich gesunden,
Sie lassen mich nicht ruhn.

12. Alte Laute

Hörst du den Vogel singen?
Siehst du den Blütenbaum?
Herz! kann dich das nicht bringen
Aus deinem bangen Traum?

Was hör' ich? Alte Laute
Wehmüt'ger Jünglingsbrust,
Der Zeit, als ich vertraute
Der Welt und ihrer Lust.

Die Tage sind vergangen,
Mich heilt kein Kraut der Flur;
Und aus dem Traum, dem bangen,
Weckt mich ein Engel nur.

13. Sängers Trost
Weint auch einst kein Liebchen
Tränen auf mein Grab,
Träufeln doch die Blumen
Milden Tau hinab;

Weilt an ihm kein Wandrer
Im Vorüberlauf,
Blickt auf seiner Reise

Doch der Mond darauf.

Denkt auf diesen Fluren
Bald kein Erdner mein,
Denkt doch mein die Aue
Und der stille Hain.

Blumen, Hain und Aue,
Stern und Mondenlicht,
Die ich sang, vergessen
Ihres Sängers nicht.

14. Schneeglöckchen

Die Sonne sah die Erde an,
Es ging ein milder Wind,
Und plötzlich stand Schneeglöckchen
da,
Das fremde blasse Kind.

Und plötzlich brach mit Pomp und
Braus
Der alte Winter auf,
Die Wolken eilten pfeilgeschwind
Zum dunkeln Nord hinauf.

Eisscholle lief, Schneeflocke schmolz,
Die Stürme heulten drein,
Schneeglöckchen stand gesenkten
Haupts
In dem Gewühl allein.

Ei komm! Du weißes Schwesterlein,
Wie lange willst du stehn?
Der Winter ruft, das Reich ist aus,
Wir müssen nach Hause gehn!

Und was nur rings auf Erden trägt
Die weiße Liverei,
Das schürzte sich, das tummle sich
Zur Abfahrt schnell herbei!

Schneeglöckchen sah sich bebend an
Und dachte halb im Traum:
»Was soll um Winters Liverei
Der grüne, grüne Saum?

Wob ihn wohl um das weiße Kleid
Des Winters rauhe Hand?
Wo komm' ich her? wo geh' ich hin?
Wo ist mein Vaterland?«

15. Ihre Stimme

Laß tief in dir mich lesen,
Verhehl' auch dies mir nicht,
Was für ein Zauberwesen
Aus deiner Stimme spricht!

So viele Worte dringen
An's Ohr uns ohne Plan,
Und während sie verklingen,
Ist alles abgetan!

Doch drängt auch nur von ferne
Dein Ton zu mir sich her,
Belausch' ich ihn so gerne,
Vergess' ich ihn so schwer.

Ich bebe dann, entglimme
Von allzu rascher Glut:
Mein Herz und deine Stimme
Verstehn sich gar zu gut!

Sechs Gedichte von Nikolaus Lenau
und Requiem (Alt-katholisches Gedicht)
16. Lied eines Schmiedes
Fein Rößlein,
Ich beschlage dich,
Sei frisch und fromm,
Und wieder komm!

Trag deinen Herrn
Stets treu dem Stern,
Der seiner Bahn
Hell glänzt voran.

Trag auf dem Ritt
Mit jedem Tritt
Den Reiter du
Dem Himmel zu!

Nun Rößlein,
Ich beschlage dich,
Sei frisch und fromm,
Und wieder komm!

17. Meine Rose

Dem holden Lenzgeschmeide,
Der Rose, meiner Freude,
Die schon gebeugt und blasser
Vom heißen Strahl der Sonnen,
Reich' ich den Becher Wasser
Aus dunklem, tiefem Bronnen.

Du Rose meines Herzens!
Vom stillen Strahl des Schmerzens
Bist du gebeugt und blasser;
Ich möchte dir zu Füßen,
Wie dieser Blume Wasser,
Still meine Seele gießen!
Könnt' ich dann auch nicht sehen
Dich freudig auferstehen.

18. Kommen und Scheiden

So oft sie kam, erschien mir die Gestalt
So lieblich wie das erste Grün im Wald.

Und was sie sprach,
drang mir zum Herzen ein
Süß wie des Frühlings erstes Lied im
Hain.

Und als Lebewohl sie winkte mit der
Hand,
War's, ob der letzte Jugendtraum mir
schwanet.

19. Die Sennin

Schöne Sennin, noch einmal
Singe deinen Ruf ins Tal,
Daß die frohe Felsensprache
Deinem hellen Ruf erwache!

Horch, o Sennin, wie dein Sang
In die Brust den Bergen drang,
Wie dein Wort die Felsenseelen
Freudig fort und fort erzählen!

Aber einst, wie alles flicht,
Scheidet du mit deinem Lied,
Wenn dich Liebe forbewogen,
Oder dich der Tod entzogen.

Und verlassen werden stehn,
Traurig stumm herüberseh'n
Dort die grauen Felsenzinnen
Und auf deine Lieder sinnen.

20. Einsamkeit

Wildverwachs'ne dunkle Fichten,
Leise klagt die Quelle fort;
Herz, das ist der rechte Ort
Für dein schmerzliches Verzichten!

Grauer Vogel in den Zweigen,
Einsam deine Klage singt,
Und auf deine Frage bringt
Antwort nicht des Waldes Schweigen.

Wenn's auch immer Schweigen bliebe,
Klage, klage fort; es weht,
Der dich höret und versteht,
Stille hier der Geist der Liebe.

Nicht verloren hier im Moose,
Herz, dein heimlich Weinen geht,
Deine Liebe Gott versteht,
Deine tiefe, hoffnungslose!

21. Der schwere Abend

Die dunklen Wolken hingen
Herab so bang lind schwer,
Wir beide traurig gingen
Im Garten hin und her.

So heiß lind stumm, so trübe
Und sternlos war die Nacht,
So ganz wie unsre Liebe
Zu Tränen nur gemacht.

Und als ich mußte scheiden
Und gute Nacht dir bot,
Wünscht' ich bekümmert beiden
Im Herzen uns den Tod.

22. Requiem

Ruh' von schmerzreichen Mühen
Aus und heißem Liebesglühen!
Der nach seligem Verein
Trug Verlangen,
Ist gegangen
Zu des Heilands Wohnung ein.

Dem Gerechten leuchten helle
Sterne in des Grabes Zelle,
Ihm, der selbst als Stern der Nacht
Wird erscheinen,
Wenn er seinen
Herrn erschaut in Himmelspracht.

Seid Fürsprecher, heil'ge Seelen!
Heil'ger Geist, laß Trost nicht fehlen,
Hörst du? Jubelsang erklingt,
Feiertöne,
Darein die schöne
Engelsharfe singt:

Ruh' von schmerzreichen Mühen
Aus und heißem Liebesglühen!
Der nach seligem Verein
Trug Verlangen
Ist gegangen
Zu des Heilands Wohnung ein.

CD33

**Frauenliebe und -leben Op.42
Nr.1**

1. Seit ich ihn gesehen, glaub ich blind
zu sein,
Wo ich hin nur blicke, seh ich ihn
allein;
Wie im wachen Traume schwebt sein
Bild mir vor,
Taucht aus tiefstem Dunkel heller nur
empor.

Sonst ist licht- und farblos alles um
mich her,
Nach der Schwestern Spiele nicht
begehr ich mehr,
Möchte lieber weinen still im
Kämmerlein;
Seit ich ihn gesehen, glaub ich blind zu
sein.

Nr.2

2. Er, der Herrlichste von allen,
Wie so milde, wie so gut.
Holde Lippen, klares Auge
Heller Sinn und fester Mut.

So wie dort in blauer Tiefe
Hell und herrlich jener Stern,
Also er an meinem Himmel
Hell und herrlich, hehr und fern.

Wandle, wandle deine Bahnen;
Nur betrachten deinen Schein,
Nur in Demut ihn betrachten!
Selig nur und traurig sein.

Höre nicht mein stilles Beten,
Deinem Glücke nur geweiht;
Darfst mich niedre Magd nicht kennen,
Hoher Stern der Herrlichkeit.

Nur die Würdigste von allen
Darf beglücken deine Wahl,
Und ich will die Hohe segnen
Viele tausend Mal.

Will mich freuen dann und weinen,
Selig, selig bin ich dann;
Sollte mir das Herz auch brechen,
Brich, o Herz, was liegt daran ?

Nr.3

3. Ich kann's nicht fassen, nicht
glauben,
Es hat ein Traum mich berückt;
Wie hätt' er doch unter allen
Mich Arme erhöht und beglückt?

Mir war's, er habe gesprochen:
»Ich bin auf ewig dein.«
Mir war's, ich träume noch immer,
Es kann ja nimmer so sein.

O laß im Traume mich sterben,
Gewieget an seiner Brust,
Den seligsten Tod mich schlürfen
In Tränen unendlicher Lust.

Nr.4

4. Du Ring an meinem Finger,

Mein goldenes Ringelein,
Ich drücke dich fromm an die Lippen,
An das Herze mein.

Ich hatt' ihn ausgeträumet,
Der Kindheit friedlich schönen Traum,
Ich fand allein mich, verloren
Im öden unendlichen Raum.

Du Ring an meinem Finger,
Da hast du mich erst belehrt,
Hast meinem Blick erschlossen
Des Lebens unendlichen, tiefen Wert.

Ich will ihm dienen, ihm leben,
Ihm angehören ganz,
Hin selber mich geben und finden
Verklärt mich in seinem Glanz.

Nr.5

5. Helft mir, ihr Schwestern,
Freundlich mich schmücken,
Dient der Glücklichen heute, mir.
Windet geschäftig
Mir um die Stirne
Noch der blühenden Myrte Zier.

Als ich befriedigt,
Freudigen Herzens,
Sonst dem Geliebten im Arme lag,
Immer noch rief er,
Sehnsucht im Herzen,
Ungeduldig den heutigen Tag.

Helft mir, ihr Schwestern,
Helft mir verschleichen
Eine törichte Bangigkeit;
Daß ich mit klarem
Aug ihn empfangen,
Ihn, die Quelle der Freudigkeit.

Bist, mein Geliebter,
Du mir erschienen,
Gibst du mir, Sonne, deinen Schein?
Laß mich in Andacht,
Laß mich in Demut,
Laß mich verneigen dem Herren mein.

Streuet ihm, Schwestern,
Streuet ihm Blumen,
Bringt ihm knospende Rosen dar.
Aber euch, Schwestern,
Grüß ich mit Wehmut,
Freudig scheidend aus eurer Schar.

Nr.6

6. Süßer Freund, du blickest mich
verwundert an,
Kannst es nicht begreifen, wie ich
weinen kann;
Laß der feuchten Perlen ungewohnte
Zier
Freudig hell erzittern in dem Auge mir,

Wie so bang mein Busen, wie so
wonnevoll,
Wüßt ich nur mit Worten, wie ich's
sagen soll;
Komm und birg dein Antlitz hier an
meiner Brust,

Will ins Ohr dir flüstern alle meine
Lust.

Weißt du nun die Tränen, die ich
weinen kann,
Sollst du nicht sie sehen, du geliebter
:Mann ?
Bleib an meinem Herzen, fühle dessen
Schlag,
Daß ich fest und fester nur dich
drücken mag.

Hier an meinem Bette hat die Wiege
Raum,
Wo sie still verberge meinen holden
Traum;
Kommen wird der Morgen, wo der
Traum erwacht,
Und daraus dein Bildnis mir
entgegenlacht.

Nr.7

**7. An meinem Herzen, an meiner
Brust,**
Du meine Wonne, du meine Lust!

Das Glück ist die Liebe, die Lieb ist das
Glück,
Ich hab's gesagt und nehm's nicht
zurück.

Hab überschwenglich mich geschätzt,
Bin überglücklich aber jetzt.

Nur die da säugt, nur die da liebt
Das Kind, dem sie die Nahrung gibt;

Nur eine Mutter weiß allein,
Was lieben heißt und glücklich sein.

O wie bedaur' ich doch den Mann,
Der Mutterglück nicht fühlen kann.

Du lieber, lieber Engel du,
Du schauest mich an und lächelst dazu.

An meinem Herzen, an meiner Brust,
Du meine Wonne, du meine Lust.

Nr.8

**8. Nun hast du mir den ersten Schmerz
getan,**
Der aber traf.
Du schläfst, du harter, unbarmherz'ger
Mann,
Den Todesschlaf.

Es blicket die Verlaßne vor sich hin,
Die Welt ist leer.
Geliebet hab ich und gelebt.
Ich bin nicht lebend mehr.

Ich zieh mich in mein Innres still
zurück,
Der Schleier fällt;
Da hab ich dich und mein verlornes
Glück,
Du meine Welt.
Adalbert von Chamisso

9. Lied der Braut Op.25,11

Mutter, Mutter! glaube nicht,
Weil ich ihn lieb' also sehr,
Daß nun Liebe mir gebricht,
Dich zu Lieben, wie vorher.

Mutter, Mutter! seit ich ihn liebe,
Lieb' ich erst dich sehr,
Laß mich an mein Herz dich ziehn,
Und dich küssen, wie mich er.

Mutter, Mutter! seit ich ihn liebe,
Lieb' ich erst dich sehr,
Daß du mir das Sein verliehn,
Das mir ward zu solchem Glanz.
Friedrich Rückert

10. Lied der Braut Op.25,12

Laß mich ihm am Busen hangen,
Mutter, Mutter! laß das Bangen.
Frage nicht, wie soll's sich wenden?
Frage nicht, wie soll das enden?
Friedrich Rückert

11. Die Soldatenbraut Op.64,1

Ach, wenn's nur der König auch wüßt',
Wie wacker mein Schätzelein ist!
Für den König, da ließ' er sein Blut,
Für mich aber eben so gut.

Mein Schatz hat kein Band und kein'
Stern,
Kein Kreuz wie die vornehmen Herrn,
Mein Schatz wird auch kein General;
Hätt' er nur seinen Abschied einmal!

Es scheinen drei Sterne so hell
Dort über Mariencapell';
Da knüpft' uns ein rosenrot Band,
Und ein Hauskreuz ist auch bei der
Hand!
Eduard Mörike

12. Das verlaßne Mägdelein Op.64,2

Früh wann die Hähne krähn,
Eh' die Sternlein schwinden,
Muß ich am Herde stehn,
Muß Feuer zünden.

Schön ist der Flammen Schein,
Es springen die Funken;
Ich schaue so darein,
In Leid versunken.

Plötzlich, da kommt es mir, treuloser
Knabe,
Daß ich die Nacht von dir geträumet
habe.
Träne auf Träne dann stürzt
hernieder;
So kommt der Tag heran - o ging' er
wieder!
Eduard Mörike

13. Volksliedchen Op.51,2

Wenn ich früh in den Garten geh,
In meinem grünen Hut,
Ist mein erster Gedanke,
Was nun mein Liebster tut.

Am Himmel steht kein Stern,

Den ich dem Freund nicht gönnte,
Mein Herz gäb ich ihm gern,
Wenn ich's heraus tun könnte.
Friedrich Rückert

14. Liebeslied Op.51,5

Dir zu eröffnen
Mein Herz verlangt mich;
Hört' ich von deinem,
Darnach verlangt mich;
Wie blickt so traurig
Die Welt mich an.

In meinem Sinne
Wohnt mein Freund nur,
Und sonsten keiner
Und keine feindesspur.
Wie Sonnenaufgang
Ward mir ein Vorsatz!

Mein Leben will ich
Nur zum Geschäfte
Von seiner Liebe
[Von heut an] machen,
Ich denke seiner,
Mir blutet das Helz,

Kraft hab ich keine,
Als ihn zu lieben
So recht im Stillen;
Was soll das werden!
Will ihn umarmen
Und kann es nicht.
Johann Wolfgang von Goethe

15. Lied der Suleika Op.25,9

Wie mit innigstem Behagen,
Lied, empfind' ich deinen Sinn!
Liebevoll du scheinst zu sagen:
Daß ich ihm zur Seite hin.

Daß er ewig mein gedenket,
Seiner Liebe Seligkeit
Immerdar der Fernen schenket,
Die ein Leben nun geweiht.

Ja, mein Herz, es ist der Spiegel,
Freund, worin du dich erblickst;
Diese Brust, wo deine Siegel
Kuß auf Kuß hereingedrückt.

Süßes Dichten, lautre Wahrheit
Fesselt mich in Sympathie!
Rein verkörpert Liebesklarheit,
Im Gewand der Poesie.
Marianne von Wilhemer (?)
aus: Johann Wolfgang von Goethe
»West-Östlicher Divan. Buch Suleika«

16. Kennst du das Land Op.98a,1

Kennst du das Land, wo die Zitronen
blühn,
Im dunkeln Laub die Goldorangen
glühn,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel
weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer
steht?
Kennst du es wohl? Dahin, dahin
Möcht' ich mit dir, o mein Geliebter,
zieh'n!

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

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

**17. Nur wer die Sehnsucht kennt
Op.98a,3**

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

18. Heiß' mich nicht reden Op.98a,5

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

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

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

**19. Singet nicht in Trauertönen
Op.98a,7**

Singet nicht in Trauertönen
 Von der Einsamkeit der Nacht,

Nein, sie ist, o holde Schönen,
 Zur Geselligkeit gemacht.

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

Aber wenn in näch't'ger Stunde
 Süßer Lampe Dämmlung fließt,
 Und vom Mund zum nahen Munde
 Scherz und Liebe sich ergießt;

Wenn der rasche, lose Knabe,
 Der sonst wild und feurig eilt,
 Oft bei einer kleinen Gabe
 Unter leichten Spielen weilt;

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

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

Darum an dem langen Tage,
 Merke dir es, liebe Brust:
 Jeder Tag hat seine Plage
 Und die Nacht hat ihre Lust.
 Johann Wolfgang von Goethe

**20. So laßt mich scheinen, bis ich
werde Op.98a,9**

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

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

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

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

CD34

**COMPLETE SECULAR CHORAL MUSIC
Drei Gedichte Op.29 (Geibel)**

1. Zigeunerleben

Im Schatten des Waldes, im
 Buchengezweig,
 Da regt's sich und raschelt und flüstert
 zugleich.
 Es flackern die Flammen, es gaukelt
 der Schein
 Um bunte Gestalten, um Laub und
 Gestein.
 Da ist der Zigeuner bewegliche Schar

Mit blitzendem Aug' und mit
 wallendem Haar,
 Gesäugt an des Niles geheiligter Flut,
 Gebräunt von Hispaniens südlicher
 Glut.
 Um's lodernde Feuer in schwellendem
 Grün,
 Da lagern die Männer verwildert und
 kühn,
 Da kauern die Weiber und rüsten das
 Mahl,
 Und füllen geschäftig den alten Pokal.
 Und Sagen und Lieder ertönen im
 Rund,
 Wie Spaniens Gärten so blühend und
 bunt,
 Und magische Sprüche für Not und
 Gefahr
 Verkündet die Alte der horchenden
 Schar.
 Schwarzäugige Mädchen beginnen den
 Tanz.
 Da sprühen die Fackeln im rötlichen
 Glanz.

Es lockt die Gitarre, die Cymbel klingt,
 Wie wild und wilder der Reigen sich
 schlingt!
 Dann ruh'n sie ermüdet vom
 nächtlichen Reih'n;
 Es rauschen die Buchen in Schlummer
 sie ein,
 Und die aus der glücklichen Heimat
 verbannt,
 Sie schauen im Traume das glückliche
 Land.
 Doch wie nun im Osten der Morgen
 erwacht,
 Verlöschen die schönen Gebilde der
 Nacht;
 Es scharret das Maultier beig
 Tagesbeginn,
 Fort zieh'n die Gestalten, wer sagt dir,
 wohin?

2. Lied

In meinem Garten die Nelken
 Mit ihrem Purpurstern
 Müssen nun alle verwelken,
 Denn du bist fern.
 Auf meinem Heerde die Flammen
 Die ich bewacht so gern,
 Sanken in Asche zusammen,
 Denn du bist fern.
 Die Welt ist mir verdorben,
 Mich grüßt nicht Blume, nicht Stern,
 Mein Herz ist lange gestorben,
 Denn du bist fern!

3. Ländliches Lied

Und wenn die Primel schneeweiß
 blickt
 am Bach aus dem Wiesengrund,
 Und wenn am Baum die Kirschblüt
 nickt
 Und die Vöglein pfeifen im Wald
 allstund:
 Da flickt der Fischer das Netz in Ruh',
 Denn der See liegt heiter im
 Sonnenglanz;
 Da sucht das Mäd'el die roten Schuh'

Und schnürt das Mieder sich eng zum Tanz,
Und denket still,
Ob der Liebste nicht kommen will.
Es klingt die Fiedel, es brummt der Baß
Der Dorfschulz sitzt im Schank beim Wein,
Die Tänzer dreh'n sich ohn' Unterlaß
An der Lind' im Abendschein.
Und geht's nach Haus um Mitternacht,
Glühwürmchen trägt das Laternenchen vor;
da küßt der Bube sein Dirnel sacht
und sagt ihr leis' ein Wörtchen ins Ohr,
und sie denken beid':
o du selige fröhliche Maienzeit!

Vier Gesänge Op.59
4. Nord oder Süd (K. Lappe)

Nord oder Süd!
Wenn nur im warmen Busen
Ein Heiligtum der Schönheit und der Musen,
Ein götterreicher Himmel blüht.
Nur Geistesarmut kann der Winter morden;
Kraft fügt zu Kraft und Glanz zu Glanz
der Norden!
Nord oder Süd!
Wenn nur die Seele glüht!
Stadt oder Land!
Nur nicht zu eng die Räume,
Ein wenig Himmel, etwas Grün der Bäume
Zum Schatten vor der Sonne Brand.
Nicht an das Wo ward Seligkeit gebunden,
Wer hat das Glück schon außer sich gefunden?
Stadt oder Land!
Was draußen liegt, ist Tand!
Knecht oder Herr!
Auch Könige sind Knechte.
Gebeut uns nur, bist du verständiger!
Doch soll kein Hochmut unsre Brust verhöhnen,
Nur Sklavensinn kann fremden Launen frönen!
Knecht oder Herr!
Nur keines Menschen Narr!
Jung oder alt!
Was kümmern uns die Jahre,
Der Geist ist frisch, doch Schelme sind die Haare,
Auch mir ergraut das Haupt zu bald!
Doch eilt nur, Locken, glänzend euch zu färben,
Es ist nicht Schande, Silber zu erwerben!
Jung oder alt!
Nur erst im Grabe kalt!
Schlaf oder Tod!
Willkommen, Zwillingbrüder!
Der Tag ist hinn, es sinkt die Wimper nieder!
Traum ist der Erde Glück und Not!
Zu kurzer Traum, zu schnell verbrauchtes Leben,
Warum so schön und doch so rasch verschweben?
Schlaf oder Tod!

Hell strahlt das Morgenrot!

5. Am Bodensee (A. Platen)

I. Schwelle die Segel, günstiger Wind!
Trage mein Schiff an das Ufer der Ferne,
Scheiden muß ich, so scheid' ich gerne,
Schwelle die Segel, günstiger Wind!
Schwelle die Segel, günstiger Wind!
Daß ich den Boden, den heimischen, schaue,
Fahre du wohl, Helvetiens Aue,
Schwelle die Segel, günstiger Wind!
Schwelle die Segel, günstiger Wind!
Wenn ich auch hier im Entzücken verweile,
Drüben knüpfen mich liebende Seile,
Schwelle die Segel, günstiger Wind!

II. Wiederkehrend nach dem Vaterlande,
Hofft' ich, deine Lilienhand zu drücken,
Traut're Bande würden uns, so hofft' ich,
Dann beglücken,
Wiederkehrend nach dem Vaterlande!
Wehe mir, du bist vorangegangen
Nach viel besser'm Vaterlande.
Welch' Verlangen,
Daß auch ich bald meinen Nachen steure
Nach viel besser'm Vaterland, o Teure!

6. Jägerlied (Möricke)

Zierlich ist des Vogels Tritt im Schnee,
Wenn er wandelt auf des Berges Höh':
Zierlicher schreibt Liebchens liebe Hand,
Schreibt ein Brieflein mir in's ferne Land.
In die Lüfte hoch ein Reiher steigt,
Dahin weder Pfeil noch Kugel fliegt:
Tausendmal so hoch und so geschwind
die Gedanken treuer Liebe sind!

7. Gute Nacht (Rückert)

Die gute Nacht, die ich dir sage,
Freund, hörest du!
Ein Engel, der die Botschaft trage
Geht ab und zu.
Er bringt sie dir und hat mir wieder
Den Gruß gebracht:
Dir sagen auch des Freundes Lieder
Jetzt gute Nacht.

8. Hirtenknabengesang (A. von Droste-Hülshoff)

Heloe! Heloe!
Komm du auf unsre Heide,
Wo ich mein' Schäflein weide,
Komm, o komm in unser Bruch,
Da gibts der Blümelein genug!
Heloe! Heloe!
Ich sitze auf dem Walle,
Meine Schäflein schlafen alle,
Komm, o komm in unsern Kamp,
Da wächst das Gras wie Bram so lang!

Sechs Lieder Op.33

9. Der träumended See (Mosen)

Der See ruht tief im blauen Traum,

Von Wasserblumen zugedeckt.
Ihr Vöglein hoch im Fichtenbaum,
Daß ihr mir nicht den Schläfer weckt!
Doch leise weht das Schilf und wiegt
Das Haupt mit leichtem Sinn,
Ein blauer Falter aber fliegt
Darüber einsam hin.

10. Die Minnesänger (Heine)

Zu dem Wettgesange schreiten
Minnesänger jetzt herbei;
Ei, das gibt ein seltsam Streiten,
Ein gar seltsames Turnei!
Phantasie, die schäumend wilde,
Ist des Minnesängers Pferd,
Und die Kunst dient ihm zum Schilde,
Und das Wort, das ist sein Schwert.
Hübsche Damen schauen munter
Vom betepichteten Balkon,
Doch die rechte ist nicht drunter
Mit des Siegers Myrthenkron'.
Andre Leute, wenn sie springen
In die Schranken, sind gesund;
Doch wir Minnesänger bringen
Dort schon mit die Todeswund'.

11. Die Lotusblume (Heine)

Die Lotusblume ängstigt
Sich vor der Sonne Pracht
Und mit gesenktem Haupte
Erwartet sie träumend die Nacht.
Der Mond, der ist ihr Buhle
Er weckt sie mit seinem Licht,
Und ihm entschleiert sie freundlich
Ihr frommes Blumengesicht,
Sie blüht und glüht und leuchtet
Und starret stumm in die Höh';
Sie duftet und weinet und zittert
Vor Lieb' und Liebesweh'.

12. Der Zecher als Doktrinär (Mosen)

Was quälte dir dein banges Herz?
Liebesschmerz!
Was machte dir dein Auge rot?
Liebesnot!
Was gab dir Sorgen ohne Zahl?
Liebesqual!
Ei, das hast du schlimm bedacht,
Denn schon manchenmal
Hat gar grausam umgebracht
Liebesschmerz und -qual.
Was heilte dich von deiner Pein?
Alter Wein!
Was gab dir dann den besten Trost?
Frischer Most!
Was stärkte wieder deinen Mut?
Ja, Traubenblut!
Ei, so bringt uns schnell herbei
Dieses edle Gut,
Denn nun bleibt es doch dabei,
Wein erfrischt das Blut.

13. Rastlose Liebe (Goethe)

Dem Schnee, dem Regen,
Dem Wind entgegen,
Im Dampf der Klüfte
Durch Nebeldüfte,
Immer zu! Immer zu!
Ohne Rast und Ruh!
Lieber durch Leiden
Will ich mich schlagen,

Als so viel Freuden
Des Lebens ertragen.
Alles das Neigen
Von Herzen zu Herzen,
Ach, wie so eigen
Schaffet das Schmerzen!
Wie soll ich fliehen?
Wälderwärts ziehen?
Alles vergebens!
Krone des Lebens,
Glück ohne Ruh',
Liebe, bist du!

14. Frühlingsglocken (Reinick)

Schneeglöckchen tut läuten!
Was hat das zu bedeuten?
Ei, gar ein lustig Ding!
Der Frühling heut' geboren ward,
Ein Kind der allerschönsten Art;
Zwar liegt es noch im weißen Bett,
Doch spielt es schon so wundernetzt,
Drum kommt, ihr Vögel, aus dem Süd'
Und bringet neue Lieder mit!
Ihr Quellen all, erwacht im Tal!
Was soll das lange Zaudern?
Sollt mit dem Kinde plaudern!
Maiglöckchen tut läuten!
Was hat das zu bedeuten?
Frühling ist Bräutigam!
Macht Hochzeit mit der Erde heut'
Mit großer Pracht und Festlichkeit.
Wohlauf denn, Nelk' und Tulipan,
Und schwenkt die bunte
Hochzeitfahn'!
Du Ros und Lilie, schmückt euch fein!
Brautjungfern sollt ihr heute sein!
Schmetterling, sollt bunt und flink
Den Hochzeitreigen führen,
Die Vögel musizieren!
Blauglöckchen tut läuten!
Was hat das zu bedeuten?
Ach, das ist gar zu schlimm!
Heut' nacht der Frühling scheiden
muß,
Drum bringt man ihm den
Abschiedsgruß,
Glühwürmchen ziehn mit Lichtern hell,
Es rauscht der Wald, es klagt der Quell,
Dazwischen singt mit süßem Schall
Aus jedem Busch die Nachtigall
Und wird ihr Lied so bald nicht müd',
Ist auch der Frühling schon so ferne -
Sie hatten ihn alle so gerne!

Fünf Lieder Op.55 (Burns)

15. Das Hochlandmädchen

Nicht Damen tönt von hohem Rang
Mein kunstlos ländlicher Gesang;
Mir bleibe fern so eitler Stern;
Gebt mir mein Hochlandmädchen!
In grünen Tales Schatten, o.
Auf sonn' ger Heide Matten, o,
Da sitz' ich gern und singe gern
Von meinem Hochlandmädchen.
Und wären jene Hügel mein,
Palast und Park in Prunk und Schein:
Ich liebte doch mein Mädchen noch,
Mein liebes Hochlandmädchen!
Mich haßt das Glück nur allzusehr;
Fort muß ich über Land und Meer:
Doch wo ich sei, ihr' bleib' ich treu,

Dem treuen Hochlandmädchen.
Und bin ich auch getrennt von ihr,
Den Schwur der Treue hält sie mir,
Ja nur an mich denk inniglich
Mein treues Hochlandmädchen!
Sie hat mein Herz und meine Hand,
Geknüpft ist unser Seelenband;
Ich bleibe dein, du bleibest mein,
Mein süßes Hochlandmädchen!
Lebt wohl, ihr grünen Schatten, o,
Lebt wohl, ihr sonn' gen Matten, o,
Im fernen Hain sing ich allein
Von meinem Hochlandmädchen!

16. Zahnweh

Wie du mit gift' gem Stachel fast
Die Kiefern mir zerrissen hast
Mein Ohr durchdröhnet ohne Rast
Dein Marterstich.
Du bist der Nerven Pein und Last:
Fluch über dich!
Stellt Fiebers Glut und Frost sich ein,
Zwickt's hier und dort in Mark und Bein,
Mitleid und Trost wird uns verleiht'n
Des Nachbars Herz;
Du aber fügst zu Höllenpein
Noch Spottes Schmerz!
Mir rieselt's eiskalt über's Kinn,
Die Sessel schleudr' ich her und hin,
Um's Feuer tanzt mit lust' gem Sinn
Die kleine Brut,
Ein Schwarm von Hummeln,
Ach! Ich bin Wahnsinn und Wut!
Von allen Plagen auf der Welt,
Mißratner Ernte, wenig Geld,
Der Schurken Zunft,
Die Netze stellt
Mit List und Fleiß
Und dem, was Freud' uns sonst
vergällt,
Trägst du den Preis!
O Schwefelhaupt im Glutpalast,
Der du die Qual geboren hast,
Und willst, daß Nebel und Morast
Auf Erden weh',
Gib jedem, der Alt-Schottland haßt,
Ein Jahr dein Weh!

17. Mich zieht es nach dem Dörfchen hin

Mich zieht es nach dem Dörfchen hin,
In's Gärtchen, wo sie oft erschien;
Mich zieht es nach dem Dörfchen hin
Und meiner süßen holden Jean.
Und niemand wisse, ahne kaum,
Woher ich kam, wohin ich geh',
Als Liebchen, das ich dort am Zaun
Verstohlen meiner harren seh'.
Ja, zu der Eiche wird sie geh'n,
Wohin wir heimlich uns bestellt.
Wie doch bei jedem Wiederseh'n!
Mein Liebchen doppelt mir gefällt!

18. Die alte, gute Zeit

Wer lenkt nicht gern den heitern Blick
In die Vergangenheit,
Wer denkt nicht alter Freundschaft
gern
Und alter guter Zeit?
Im vollen Becher lebe sie,

Die alte gute Zeit!
Wir pflückten Blumen uns im Wald,
Auf Rainen schmal und breit
Und denken pilgermüde noch
Der alten guten Zeit.
Im vollen Becher lebe sie,
Die alte gute Zeit!
Wie freut' als Knaben uns am Bach
Der muntern Welle Streit,
Doch Meere brausten zwischen uns
Seit jener goldnen Zeit.
Im vollen Becher lebe sie,
Die alte gute Zeit!
Gib, Bruder, gib mir deine Hand,
Die meine sieh' bereit!
Ein Händedruck, ein froher Blick
Der alten guten Zeit!
Im vollen Becher lebe sie,
Die alte gute Zeit!

19. Hochlandbursch

Schönster Bursch, den je ich traf,
Wackrer Bursche, Hochlandbursch!
Trug den Plaid und war so brav,
Wackrer Bursche, Hochlandbursch!
Blaue Mütze stand ihm gut,
Wackrer Bursche, Hochlandbursch!
War ein edles treues Blut,
Wackrer Bursche, Hochlandbursche!
Hömerschall, Kanonenknall,
Holde Maid vom Niederland,
Dröhnen in der Berge Wall,
Holde Maid vom Niederland,
Ruhm und Ehre laden ein,
Holde Maid vom Niederland,
Freiheit soll die Losung sein,
Holde Maid vom Niederlande!
Rückwärts wird die Sonne geh'n,
Wackrer Bursche, Hochlandbursch!
Eh' sie mutlos dich geseh'n,
Wackrer Bursche, Hochlandbursch!
Folge deines Ruhmes Stern,
Wackrer Bursche, Hochlandbursch!
Land und Krone deinem Herrn,
Wackrer, wackrer Hochlandbursche!

20. Beim Abschied zu singen Op.84 (E. von Feuchtersleben)

Es ist bestimmt in Gottes Rat,
Daß man vom Liebsten, was man hat,
Muß scheiden;
Wie wohl doch nichts im Lauf der Welt
Dem Herzen, ach, so sauer fällt
Als scheiden, ja, scheiden!
So dir geschenkt ein Blümlein was,
So tu es in ein Wasserglas,
Doch wisse:
Blüht morgen dir ein Röslein auf,
Es welkt wohl schon die Nacht darauf;
Das wisse, das wisse!
Und hat dir Gott ein Lieb beschert;
Und hältst du sie recht innig wert,
Die Deine:
Es wird wohl wenig Zeit nur sein,
Da laßt sie dich so gar allein,
Dann weine, dann weine!
Nun mußst du mich auch recht
versteh'n,
Ja, recht versteh'n!
Wenn Menschen auseinandergeh'n,
So sagen sie: auf Wiederseh'n!

Auf Wiederseh'n!

CD35

Drei gemischte Chöre (Geibel)

music by Clara Schumann

1. Abendfeier in Venedig

Ave Maria! Meer und Himmel ruhn,
Von allen Türmen hallt der Glocken
Ton.

Ave Maria! Laßt vom ird' schein Tun,
Zur Jungfrau betet, zu der Jungfrau
Sohn!

Des Himmels Scharen selber knien nun
Mit Lilienstäben vor des Vaters Thron,
Und durch die Rosenwolken wehn die
Lieder

Der sel' gen Geister feierlich
hernieder.

O heil'ge Andacht, welche jedes Herz
Mit leisen Schauern wunderbar
durchdringt!

O sel'ger Glaube, der sich himmelwärts
Auf des Gebetes weißem Fittich
schwingt!

In milde Tränen löst sich da der
Schmerz,

Indes der Freude Jubel sanfter klingt.
Ave Maria! Erd' und Himmel scheinen
Bei diesem Laut sich liebend zu
vereinigen.

2. Vorwärts

Laß das Träumen, laß das Zagen,
Unermüdet wandre fort!
Will die Kraft dir schier versagen,
"Vorwärts" ist das rechte Wort.
Darfst nicht weilen, wenn die Stunde
Rosen dir entgegenbringt,
Wenn dir aus des Meeres Grunde
Die Sirene lockend singt.

Vorwärts, vorwärts! Im Gesange
Ringe mit dem Schmerz der Welt,
Bis auf deine heiße Wange
Goldner Strahl von oben fällt,
Bis der Kranz, der dichtbelaubte,
Schattig deine Stirn umwebt,
Bis verklärend überm Haupte
Dir des Geistes Flamme schwebt.
Vorwärts drum durch Feindes Zinnen,
Vorwärts durch des Todes Pein,
Wer den Himmel will gewinnen,
Muß ein rechter Kämpfer sein!

3. Gondoliera

O komm zu mir, O komm zu mir,
Wenn durch die Nacht wandelt das
Sternenheer,
Dann schwebt mit uns in
Mondespracht
Die Gondel übers Meer.
Die Luft ist weich wie Liebesscherz.
Sanft spielt der goldne, goldne Schein,
Die Zither klingt und zieht dein Herz
Mit in die Lust hinein.

Das ist für Liebende die Stund',
Liebchen, wie ich und du;
So friedlich blaut des Himmels Rund,
Es schläft das Meer in Ruh.
Und wie es schläft, da sagt der Blick,
Was nie die Zunge spricht,
Die Lippe zieht sich nicht zurück

Und wehrt dem Kusse nicht.
O komm zu mir, O komm zu mir,
Wenn durch die Nacht wandelt das
Sternenheer,
Dann schwebt mit uns in
Mondespracht
Die Gondel übers Meer.

4. Die rote Hanne Op.31 No.3

(Béranger)

Den Säugling an der Brust,
Den zweiten der Knaben auf dem
Rücken,
Führt sie an der Hand den
Erstgeborenen,
Der fast entkleidet, barfuß, friert.
Den Vater haben sie gefangen,
Er kühlt im Kerker seinen Mut.
Sei Gott du mit der roten Hanne!
Der Wilddieb sitzt in sichrer Hut.
Ich sah sie oft in bessern Tagen,
Schulmeisters liebes Töchterlein;
Sie spann und sang und las und nähte,
Ein Herzig Kind und schmuck und fein;
Beim Sonntagstanz im Kreis der
Linden,

Wie war sie froh und wohlgenut!
Sei Gott du mit der roten Hanne!
Der Wilddieb sitzt in sichrer Hut.
Ein junger reicher hübscher Pächter
Versprach ihr einst ein beßres Glück;
Ihr rotes Haar, das ward verspottet,
Der reiche Freier trat zurück;
Es kamen andre, gingen wieder,
Sie hatte ja kein Heiratsgut.
Sei Gott du mit der roten Hanne!
Der Wilddieb sitzt in sichrer Hut.
Ein Taugenichts war schnell
entschlossen:

Ich nehm' dich zum Weibe, blond oder
rot;
Drei Büschen hab' ich, weiß die
Schliche,
Der Förster macht mir keine Not;
Den Schwarzrock will ich auch
bezahlen,
Des Sprüchlein uns zusammen tut.
Sei Gott du mit der roten Hanne!

Der Wilddieb sitzt in sichrer Hut.
Sie sprach nicht nein, mit sanfter
Lockung
Gebot Natur in ihrer Brust,
Und dreimal ward allein im Walde
Sie Mutter unter bitterer Lust.
Die Kinder treiben und gedeihen,
Ein blühend frisch gesundes Blut.
Sei Gott du mit der roten Hanne!
Der Wilddieb sitzt in sichrer Hut.
Des treuen Weibes nächt'gen Jammer
Erhellet noch ein milder Schein.
Sie lächelt: ihre Kleinen werden
Schwarzlockig wie der Vater sein;
Sie lächelt: ach, aus ihrem Lächeln
Schöpft der Gefangne frischen Mut.
Sei Gott du mit der roten Hanne!
Der Wilddieb sitzt in sichrer Hut.

5. Der deutsche Rhein (Becker)

Sie sollen ihn nicht haben,
Den freien deutschen Rhein,
Ob sie wie gier' ge Raben

Sich heiser danach schrein.
So lang er ruhig wallend
Sein grünes Kleid noch trägt,
So lang ein Ruder schallend
In seine Wogen schlägt!
Sie sollen ihn nicht haben,
Den freien deutschen Rhein,
So lang sich Herzen laben
An seinem Feuerwein,
So lang in seinem Strome
Noch fest die Felsen steh'n.
So lang sich hohe Dome
In seinem Spiegel seh'n!
Sie sollen ihn nicht haben,
Den freien deutschen Rhein,
So lang dort kühne Knaben
Um schlanke Dirnen frein,
So lang die Flosse hebet
Ein Fisch auf seinem Grund,
So lang ein Lied noch lebet
In seiner Sänger Mund.
Sie sollen ihn nicht haben,
Den freien deutschen Rhein,
Bis seine Flut begraben
Des letzten Mann's Gebein.

Ritornelle Op.65 (Rückert)

6. Zum Anfang

Mache deinem Meister Ehre, O
Geselle,
Baue recht!
Wie das Maß er hat genommen, nimm
die Kelle,
Baue recht!
Nicht um deine Mitgesellen sorge, Wie
sie mögen bauen;
Dafür laß den Meister sorgen, deine
Stelle
Baue recht!
Frage nicht, was mühsam heute Deine
Hand gefügt,
Wie bald wohl im Sturm der Zeiten es
Zerschelle,
Baue recht!
Mache deinem Meister Ehre, o
Geselle,
Baue recht!

7. Die Rose stand im Tau

Die Rose stand im Tau
Es waren Perlen grau;
Als Sonne sie beschienen,
Wurden sie zu Rubinen.

8. Lasst Lautenspiel und Becherklang

Laßt Lautenspiel und Becherklang nicht
rasten,
So lang es Zeit ist zu der Jugend Festen
Ist Fasching aus, so folgen dann die
Fasten.

9. Blüt'oder Schnee

Blüt'oder Schnee!
Lust oder Weh!
Ein Windhauch schüttelt des Lebens
Baum,
Zerronnen ist Frühlings- und
Wintertraum!

10. Gebt mir zu trinken

Gebt mir zu trinken!
Was in den Sternen steht, kann man
nicht ändern,
Doch man vergißt es bei der Gläser
Blinken!

11. Zürne nicht des Herbstes Wind

Zürne nicht des Herbstes Wind,
Der die Rosen raubet,
Sondern Rosen geh'geschwind
Pflücken, eh' er schnaubet.

12. In Sommertagen rüste den Schlitten

In Sommertagen
Rüste den Schlitten,
Und deinen Wagen
In Winters Mitten!

13. Hätte zu einem Traubenkerne

Hätte zu einem Traubenkerne
Mich nur doch der Himmel bestimmt!
Niemand kenn' ich, nah' und ferne,
Der so ganz im Genusse schwimmt!

14. In Meeres Mitten ist ein offner Laden

In Meeres Mitten ist ein offner Laden,
Und eine junge Kaufmannsfrau
darinnen,
Die feil had golden Band und
Seidenfaden.
In Meeres Mitt' ist ein Altar erhaben,
Mit Rosenkränzen kommen alle
Frauen!
O bittet ihn für mich, Jesum den
Knaben!

Drei Männerchöre aus dem Revolutionsjahr 1848

15. Deutscher Freiheitsgesang (J. Fürst)

Der Sieg is dein, mein Heldenvolk!
Wer dürfte dir ihn nehmen!
Es wird dein zornentflammter Blick
Die Widersacher lähmen.
Ein Jubelruf erfüllt die Luft,
Die alte Weisheit geht zur Gruft,
Und läßt nicht einmal Moderduft,
Sie war ein leerer Schemen!
Dein ist der Sieg!
Der Sieg is dein, mein Heldenvolk!
Wer dürfte dir ihn nehmen!
Dein Flug is kühn, doch ist er fest;
Die Wildheit wirst du zähmen.
Dir ist der Taumel ja verhaßt,
Die Freiheit unser neuer Gast,
Du hast ihn würdig aufgefaßt
Und weißt ihn aufzunehmen.
Dein ist der Sieg!
Der Sieg ist dein, mein Heldenvolk!
Wer dürfte dir ihn nehmen!
Dein kräft'ger Arm die Schwachen
trägt,
Die heut' sich selbst noch lähmen.
Bald gibt's dann keinen, der da zaget,
Und allen neues Leben tagt,
Ob denen Deutschlands Banner ragt.
Du wirst sie All' aufnehmen!

Dein ist der Sieg!

16. Zu den Waffen (Ullrich)

Vom Angesicht die Mask' herab!
Es schlägt die Geisterstunde:
Der Geist erstehet aus dem Grab
Mit neuem Tag im Bunde!
Und ihr gebt noch den Herren Dank,
Daß sie euch so vergnügen?
Ob falsch ihr Spiel, ob Gift ihr Trank,
Ob ihre Worte Lügen?
Weh! Ohren zu haben und Augenlicht
Und sehn nicht dürfen und hören
nicht!
Ihr ahnet nicht das Gaukelspiel,
Das ihr geäfft umlungert;
Ihr hoffet stets, ihr hoffet viel,
Und quält euch, friert und hungert.
Noch gibt es Linnen, gibt noch Brot,
Zu speisen euch, zu kleiden:
Ein Wort, ein Wort – und eure Not
Verwandelt sich in Freuden!
O Qual, zu tragen ein Herz so voll
Und knirschen müssen in stummem
Groll!
Stolz ragt der Zwingburg Giebfeld,
Die Zeichendeuter weisen
Empor und wollen aller Welt
Sein mystisch Dreieck preisen.
Das Reich, die Kraft, die Herrlichkeit!
Schaut auf, daß ihr nicht wittert,
Wie unten klafft die Fuge weit,
Und Säul' und Angel zittert!
Ha, fühlen des Armes gewalt'ge Sucht
–
Und führen nicht können des Schlages
Wucht!

17. Schwarz-Rot-Gold (F. Freiligrath)

Im Kümmernis und Dunkelheit,
Da mußten wir sie bergen!
Nun haben wir sie doch befreit,
Befreit aus ihren Särgen!
Ha, wie das blitzt und rauscht und
rollt!
Hurra, du Schwarz, du Rot, du Gold!
Pulver ist schwarz,
Blut ist rot,
Golden flackert die Flamme!
Und der das Lied für euch erfand
In einer dieser Nächte,
Der wollte, daß ein Musikant
Es bald in Noten brächte!
Heißt das: ein rechter Musikant!
Hurra! Dann kläng' es hell durchs
deutsche Land!
Pulver ist schwarz,
Blut ist rot,
Golden flackert die Flamme!

Drei Gesänge Op.62

18. Der Eidgenossen Nachtwache (Eichendorff)

In stiller Bucht, bei finstrer Nacht,
Ruht tief die Welt im Grunde;
Die Berge rings stehn auf der Wacht,
Der Himmel macht die Runde,
Geht um und um
Um's Land herum,
Mit seinen goldnen Scharen,
Die Frommen zu bewahren!

Kommt nur herein mit eurer List,
Mit Leitern, Strick und Banden!
Der Herr doch noch viel stärker ist,
Macht euren Witz zuschanden.
Wie wart ihr klug!
Nun schwindelt Trug
Hinab vom Felsenrande,
Wie seid ihr dumm, o Schande!
Gleich wie die Stämme in dem Wald
Woll'n wir zusammenhalten!
Ein feste Burg, Trutz der Gewalt,
Verbleiben treu die Alten.
Steig', Sonne, schön!
Wirf von den Höh'n
Nacht und die mit ihr kamen,
Hinab in Gottes Namen!

19. Freiheitslied (Rückert)

Zittr', o Erde, dunkle Macht
Bis zum Abgrund nieder;
Der Gedank' ist aufgewacht,
Schüttelt sein Gefieder,
Will geflügelt dir entfliehn,
Wenn du nicht wirst fesseln ihn,
Sprich, ob du's wirst können!
Wie des Kerkers Fuge kracht,
Wenn von einem Blitze
Dem, der drinnen liegt in Nacht,
Wird gezeigt die Ritze,
Wie das Haupt die Hoffnung hebt,
Und der Geist zur Freiheit strebt,
Und entfliegt den Mauern!
Wie im Arm der Buhlerin
Einer liegt versunken,
Durch den lustberauschten Sinn
Plötzlich zuckt ein Funken,
Daß er dort, wo Engel geh'n,
Sieht die reine Liebe steh'n,
Die ihn aufwärts winket!

20. Schlachtgesang (Klopstock)

Mit unserm Arm ist nichts getan;
Steht uns der Mächtige nicht bei,
Der Alles ausführt!
Umsonst entflammt uns kühner Mut,
Wenn uns der Sieg von Dem nicht
wird,
Der Alles ausführt!
Vergebens fließet unser Blut
Für's Vaterland, wenn Der nicht hilft,
Der Alles ausführt!
Auf! in den Flammentod hinein!
Wir lächelten dem Tode zu
Und lächeln, Feind', euch zu!
Der Tanz, den unsre Trommel schlägt,
Der laute, schöne Kriegestanz,
Er tanzet hin nach euch!
Die dort trompeten, hauet ein,
Wo unser roter Stahl das Tor
Euch weit hat aufgetan!
Seht ihr den hohen weißen Hut?
Seht ihr das aufgehobne Schwert,
Das Feldherrn Hut und Schwert?
Fern ordnet er die kühne Schlacht.
Und jetzo, da's Entscheidung gilt,
Tut er's dem Tode nah!
Durch ihn und uns ist nichts getan,
Steht uns der Mächtige nicht bei,
Der Alles ausführt!
Wir lächelten dem Tode zu
Und lächeln, Feind' euch zu!

Hinein, hinein!
Dort dampft es noch, hinein, hinein!
Hurrah!

Fünf Gesänge Op.137 (Laube)

21. Zur hohen Jagd
Frisch auf zum fröhlichen Jagen,
Ihr Jäger, auf zur Pirsch!
Wir wollen den Hirsch erjagen,
Den edlen roten Hirsch.
Der Tag steigt auf in Frische,
Der Hirsch kehrt heim vom Feld;
Frisch auf denn ins Gebüsch,
Wo er den Wechsel hält.
Drum auf, es lebe das Jagen,
Dies stete Gewitter der Welt!
Die Traurigen mögen sich plagen,
Der Filz mag trachten nach Geld!
Wir seh'n am Abend und Morgen
Nach rüst'gen Taten hinaus,
Weib, Kinder, Schulden und Sorgen
Behüte Gott zu Haus.

22. Habet Acht!

Habet Acht
Auf der Jagd!
Mancher ist zu Grund gegangen,
Weil der Nachbar sich verfangen,
Und ein Lauf ist los gegangen!
Habet Acht
Auf der Jagd!
Habet Acht
Auf der Jagd!
Rasch ist noch nicht unbesonnen,
Blinde Hast hat nie gewonnen,
Halb gezielt is ganz zerronnen.
Habet Acht
Auf der Jagd!

23. Jagdmorgen

O frischer Morgen, frischer Mut,
Wie will ich euer gedenken!
Wer weiß, wird mir ein solches Gut
Der Himmel nochmals schenken.
Daheim di Meinen treu und lieb,
In mir der rege Lebenstrieb,
Und über mir die Sterne!
O frischer Morgen, frischer Mut,
Wie will ich euer gedenken.
Der Morgen löscht die Sterne aus,
Er wirft mit Wind die Bäume;
Ich tret' aus dunklem Jägerhaus,
Verpustend die kurzen Träume.
Es saugt der Mund die frische Luft,
Die Brust schlingt herben Waldesduft,
Es hofft das Herz, was weiß ich!
Und klarer, freier wird der Drang,
Je mehr der Tag sich lichtet,
Der Vogel auch versucht Gesang,
S'ist Alles so wohl gerichtet.
Herr Gott, in deinem großen Haus,
Wie schwer mag's sein, wie leicht
sieht's aus,
Hab' Dank für Jagd und Atmen!

24. Frühe

Früh steht der Jäger auf
Und beginnt den Tageslauf.
Das erste Licht auf's Büchsenkorn
Bringt mehr als ein ganzer Tagesborn.
Dämmer ist Wildes Braut,

Dämmer macht Wild vertraut,
Was man früh anseh'n,
Wird uns nicht leicht entgeh'n.
Früh steht der Jäger auf
Und beginnt den Tageslauf.
Das erste Licht auf's Büchsenkorn
Bringt mehr als ein ganzer Tagesborn.
Auf zur Jagd!

25. Bei der Flasche

Die ernste strenge Jägerei,
Die kennen wir allein,
In Wald und Feld zu leben,
Vertieft in Ursprungs Weben,
Ist deutsches Jagdgedei'n,
Ist Jagdgedei'n.
So trinkt darauf ein volles Glas;
Es lebe deutsche Jagd!
In Lust die Träume spinnend,
Und die Kunst, die Taten sinnend
Die uns so wohl behagt,
So wohl behagt.
Sie übt die Seele, übt die Hand,
Nährt Frische, Kraft und Mut.
Wenn's gilt das Reich zu wahren,
Wir sind in Waffen wohl erfahren,
Ja, gilt's das Reich zu wahren,
Wir sind in Waffen wohl erfahren.
Hoch deutsches Jägerblut!

CD36

Romanzen und Balladen Book I Op.67

1. Der König von Thule (Goethe)

Es war ein König in Thule,
Gar treu bis an das Grab,
Dem sterbend seine Buhle
Einen goldnen Becher gab.
Es ging ihm nichts darüber,
Er leert' ihn jeden Schmaus,
Die Augen gingen ihm über,
So oft er trank daraus.
Und als er kam zu sterben,
Zählt' er seine Städt' im Reich,
Gönn't' alles seinem Erben,
Den Becher nicht zugleich.
Er saß beim Königsmahle,
Die Ritter um ihn her,
Auf hohem Vätersaale,
Dort auf dem Schloß am Meer.
Dort stand der alte Zecher,
Trank letzte Lebensglut,
Und warf den heil'gen Becher
Hinunter in die Flut.
Er sah ihn stürzen und trinken
Und sinken tief ins Meer.
Die Augen täten ihm sinken
Trank nie einen Tropfen mehr!

2. Schön-Rohtraut (Mörike)

Wie heißt König Ringangs Töchterlein?
"Rohtraut, Schön-Rohtraut!"
Was tut sie denn den ganzen Tag,
Da sie wohl nicht spinnen and nähen mag?
"Tut fischen und jagen!"
"O daß ich doch ihr Jäger wär'!
Fischen und Jagen freute mich sehr,
Schweig stille, mein Herz, schweig
still!"
Und über eine kleine Weil',
„Rohtraut, Schön-Rohtraut“,

So dient' der Knab' auf Ringangs
Schloß,
In der Jägertracht und hat ein Roß,
Mit Rohtraut zu jagen!
"O daß ich doch ein König wär'
Rohtraut, Schön-Rohtraut lieb' ich so
sehr.
Schweig stille, mein Herz, schweig
still!"
Einstmals sie ruhten am Eichenbaum,
Da lacht' Schön-Rohtraut:
"Was siehst du mich an so wunniglich?
Wenn du das Herz hast, küsse mich!"
Ach, erschrak der Knabe,
Doch denket er: "Mir ist's vergunnt!"
Und küsset Schön-Rohtraut auf den
Mund-
„Schweig stille, mein Herz, schweig
still!“
Darauf sie ritten schweigend heim,
Rohtraut, Schön-Rohtraut,
Es jauchzt der Knab' in seinem Sinn:
"Und würd'st du heute Kaiserin,
Mich sollt's nicht kränken:
Ihr tausend Blätter im Walde wißt,
Ich hab' Schön-Rohtrauts Mund
geküßt-
Schweig stille, mein Herz, schweig
still!“

3. Heidenröslein (Goethe)

Sah ein Knab' ein Röslein steh'n,
Röslein auf der Heiden,
War so jung und morgenschön,
Lief er schnell, es nah' zu seh'n,
Sah's mit vielen Freuden,
Röslein, Röslein, Röslein rot,
Röslein auf der Heiden.
Knabe sprach: Ich breche dich,
Röslein auf der Heiden!
Röslein sprach: Ich steche dich,
Daß du ewig denkst an mich,
Und ich will's nicht leiden.
Röslein, Röslein, Röslein rot,
Röslein auf der Heiden.
Und der wilde Knabe brach
's Röslein auf der Heiden;
Röslein wehrte sich und stach,
Half ihm doch kein Weh' und Ach,
Mußt' es eben leiden,
Röslein, Röslein, Röslein rot,
Röslein auf der Heiden.

4. Ungewitter (Chamisso)

Auf hohen Burgeszinnen
Der alte König stand
Und überschaute düster
Das düster umwölkte Land.
Es zog das Ungewitter
Mit Sturmesgewalt herauf.
Er stützte seine Rechte
Auf seines Schwertes Knauf.
Die Linke, der entsunken
Das goldene Scepter schon
Hielt noch auf der finstern Stirne
Die schwere goldne Kron'.
Da zog ihm seine Buhle
Leis' an des Mantels Saum:
"Du hast mich einst geliebet,
Du liebst mich wohl noch kaum?"
"Was Lieb und Lust und Minne?"

Laß ab, du süsse Gestalt!
Das Ungewitter ziehet
Herauf mit Sturmesgewalt.
Ich bin auf Burgeszinnen
Nicht König mit Schwert und Kron':
Ich bin der empörten Zeiten
Unmächtiger, bangender Sohn.
"Was Lieb und Lust und Minne?
Laß ab, du süsse Gestalt!
Das Ungewitter ziehet
Herauf mit Sturmesgewalt".

5. John Anderson (Burns)

John Anderson, mein Lieb! Wir haben
uns geseh'n,
Wie rabenschwarz dein Haar, die
Stirne glatt und schön!
Nun Glätte nicht noch Locke der
schönen Stirne blieb;
Doch segne Gott dein schneeig Haupt,
John Anderson, mein Lieb!
John Anderson, mein Lieb! Wir
klommen froh bergauf,
Und manchen heitern Tag begrüßten
wir im Lauf.
Nun abwärts Hand in Hand, froh wie's
bergauf uns trieb,
Und unten sel'ges Schlafengeh'n, John
Anderson, mein Lieb!

Romanzen und Balladen Book II Op.75

6. Schnitter Tod (Brentano)

Es ist ein Schnitter, der heißt Tod,
Hat Gewalt vom höchsten Gott,
Heut' wetzt er das Messer,
Es schneid't schon viel besser,
Bald, bald wird er drein schneiden,
Wir müssen's nur leiden,
Hüte dich, hüte dich, schön's
Blümelein!
Was heut' noch grün und frisch da
steht,
Wird morgen schon hinweg gemäht:
Die edlen Narzissen,
Die Zierden der Wiesen,
Die schön' Hyazinthen,
Die türkischen Binden,
Hüte dich, hüte dich, schön's
Blümelein!
Das himmelfarbe Ehrenpreis,
Die Tulipanen gelb und weiß,
Die silberenen Glocken,
Die goldenen Flocken,
Senkt, senkt alles zur Erden,
Was wird daraus werden?
Hüte dich, hüte dich, schön's
Blümelein!
Trotz!
Tod, komm her, ich fürcht'dich nicht!
Trotz!
Eil' daher in einem Schnitt,
Werd' ich nur verletzt,
So werd' ich versetzt
In den himmlischen Garten,
Auf den alle wir warten,
Freu' dich, freu' dich, du schön's
Blümelein!

7. Im Walde (Eichendorff)

Es zog eine Hochzeit den Berg entlang,
Ich hörte die Vögel schlagen!

Da blitzten viel Reiter, das Waldhorn
klang,
Das was ein lustiges Jagen!
Der Bräutigam küßte die blasse Braut,
Die Mutter sprach leis': "Nicht klagen!"
Fort schmettert das Horn durch die
Schluchten laut,
Es war ein lustiges Jagen!
Und eh' ich's gedacht, war alles
verhallt,
Die Nacht bedeckt die Runde,
Nur von den Bergen noch rauschet der
Wald,
Und mich schauert im Herzensgrunde.

8. Der traurige Jäger (Eichendorff)

Zur ew'gen Ruh' sie sangen die schöne
Müllerin,
Die Sterbeglocken klangen noch über'n
Waldgrund hin.
Da steht ein Fels so kühle, wo keine
Wandrer geh'n,
Noch einmal nach der Mühle wollt'
dort der Jäger seh'n.
Die Wälder rauschten leise, sein Jagen
war vorbei,
Der blies so irrer Weise, als müsst' das
Herz entzwei,
Und still dann in der Runde ward's
über Tal und Höh'n,
Man hat seit jener Stunde ihn
nimmermehr gesehn.

9. Der Rekrut (Burns)

(Übersetzung: Wilhelm Gerhard)
Sonst kam mein Johnnie zur Stadt vom
Land
In schäbiger Mütze mit schäbigem
Rand!
Nun hat er 'nen Hut, die Feder
darüber,
Juchhei, braver Johnnie, stutz' auf
deinen Biber!
Stutz'deinen Biber und stutz' ihn mir
fein,
's geht über die Grenze durch
feindliche Reih'n!
Dort pfeifen die Kugeln hinüber,
herüber,
Juchhei, braver Johnnie, stutz' auf
deinen Biber!
Pfeifen die Kugeln die um das Gesicht,
So denk' an dein Mädchen und fürchte
dich nicht!
Und bringst auch 'nen Hieb mit auf der
Wange querüber,
Juchhei, braver Johnnie, ich hab' dich
nur lieber!

10. Vom verwundeten Knaben

(Herder's Volkslieder)
Es wollt' ein Mädchen früh aufsteh'n
Und in den grünen Wald spazieren
geh'n.
Und als sie nun in den grünen Wald
kam,
Da fand sie einen verwundeten
Knab'n.
Der Knab', der war von Blut so rot,
Und als sie sich verwand't, war er
schon tot.

„Wo krieg' ich nun zwei Leidfräulein,
Die mein fein's Lieb zu Grabe wein'n!
Wo krieg' ich nun sechs Reuterknab'n,
Die mein fein's Lieb zu Grabe trag'n!
Wie lang soll ich denn trauern geh'n?
Bis alle Wasser zusammen geh'n?
Ja, alle Wasser geh'n nicht zusamm',
So wird mein Trauren kein Ende ha'n!“.

Romanzen und Balladen Book III Op.145

11. Der Schmidt (Uhland)

Ich hör' meinen Schatz,
Den Hammer er schwinget,
Das rauschet, das klinget,
Das dringt in die Weite,
Wie Glockengeläute,
Durch Gassen und Platz.
Am schwarzen Kamin,
Da sitzt mein Lieber, Doch geh' ich
vorüber,
Die Bälge dann sausen,
Die Flammen aufbrausen
Und lodern um ihn.

12. Die Nonne (anon)

Sie steht am Zellenfenster,
Denkt unablässig sein,
Der ihr das Wort gebrochen,
Und blickt ins Land hinein.
Zwei Schäflein weiden im grünen Klee,
Der Lenz tut wohl, der Lenz tut weh.
Ein Duften und ein Flöten
Dringt aus dem Gartenraum,
Und über Eisengittern
Rauscht drein der Lindenbaum
Zwei Vöglein sitzen in Wipfeln grün.
Miteinander die rosigen Wolken
zieh'n.
Tief aus der Waldnacht drüben
Lispelt und lockt es gar;
Voll Wehmut lauscht die Nonne,
Sie träumt so wunderbar,
Dar wirft ihr, mitleidsvoll allein,
Der Wind eine Blüt' ins Kämmerlein.

13. Der Sänger (Uhland)

Noch singt den Widerhallen
Der Knabe sein Gefühl;
Die Elfe hat Gefallen
Am jugendlichen Spiel.
Es glänzen seine Lieder
Wie Blumen rings um ihn,
Sie geh'n mit ihm wie Brüder
Durch stille Haine hin.
Er kommt zum Völkerfeste,
Er singt im Königssaal,
Ihm staunen alle Gäste,
Sein Lied verklärt das Mahl.
Der Frauen Schönste krönen
Mit lichten Blumen ihn.
Er senkt das Aug' in Tränen
Und seine Wangen glüh'n.

14. John Anderson (Burns)

(Übersetzung: Wilhelm Gerhard)
John Anderson, mein Lieb! Wir haben
uns geseh'n,
Wie rabenschwarz dein Haar, die
Stirne glatt und schön!

Nun Glätte nicht noch Locke der
schönen Stirne blieb;
Doch segne Gott dein schneeig Haupt,
John Anderson, mein Lieb!
John Anderson, mein Lieb! Wir
klommen froh bergauf,
Und manchen heitern Tag begrüßten
wir im Lauf.
Nun abwärts Hand in Hand, froh wie's
bergauf uns trieb,
Und unten sel'ges Schlafen geh'n, John
Anderson, mein Lieb!

15. Romanze vom Gänsebuben (O. Malsburg)

Helf' mir Gott, wie fliegen die Gänse,
Helf' mir Gott, wie fliegen sie all!
's hütete Cimocho, seinem Orte nah,
Gänselein und Sorgen, eine böse
Schar!
Daß sie fort ihm gingen, dess' hatt' er
kein' Arg,
Leute, die nichts wissen, führen leicht
sich an!
Baden in den Teichen ließ er allesamt,
Seine Augen gießen mehr dazu als
halb.
Wie er schaut und sieht hin sie fliegen
all',
Sagt er ganz erschrocken über solchen
Fall:
Helf' mir Gott, wie fliegen die Gänse,
Helf' mir Gott, wie fliegen sie all!
Ach, ihr meine Schmerzen, fliegt nicht
ihr einmal
Aus dem schweren Herzen ein für
allemaal?
Wie nur tut ihr Wunder noch mit
meiner Qual,
Macht Unmöglichkeiten möglich mir
zumal!
Falsche, falsche Bartolilla, freu' dich
jetzt einmal,
Giebst ja mir jetzunder nicht allein
mehr Qual.
Und nun sieht er wieder, und er
wieder sagt,
Weil er von der Erde nichts mehr
sehen kann:
Helf' mir Gott, wie fliegen die Gänse,
Helf' mir Gott, wie fliegen sie all!
Mein wild' Mißgeschicke hängt euch
Flügel an,
Aber meinem Glücke sind sie
abgebrannt.
Ich geh' fort, Bartola, denn du bist mir
ja
Gleichfalls fortgegangen, einem
andern nach!
Immer macht mich bangen, was
gesehn ich hab',
Aber, daß ihr flöget, hab' ich nicht
gedacht.
Helf' mir Gott, wie fliegen die Gänse,
Helf' mir Gott, wie fliegen sie all'!

**Romanzen und Balladen Book IV
Op.146**

16. Brautgesang (Uhland)

Das Haus benedei' ich und preis' es
laut,

Das empfangen hat eine liebliche
Braut,
Zum Garten muß es erblühen.
Aus dem Brautgemach tritt eine
herrliche Sonn',
Wie Nachtigall'n locket die Flöte,
Die Tische wuchern wie Beete,
Und es springet des Weines goldener
Born.

Die Frauen erglühen
Zu Lilien und Rosen,
Wie die Lüfte, die losen,
Die durch Blumen ziehen,
Rauschet das Küssen und Kosen.
Das Haus benedei' ich und preis' es
laut,
Das empfangen hat eine liebliche
Braut,
Zum Garten muß es erblühen.

17. Bänkelsänger Willie (Burns)

(Übersetzung: Wilhem Gerhard)

O Bänkelsänger Willie, du ziehst zum
Jahrmarkt aus,
Du willst deine Geige verkaufen, o
Willie bleibe zu Haus.
Doch wie man für die Geige schon
blankes Silber ihm reicht,
Da wird dem armen Willie das Auge
von Tränen feucht.
O Willie, verkauf' deine Geige, verkauf'
mir die Geige fein,
O Willie, verkauf' deine Geige und kauf'
dir ein Schöppchen Wein.
Nein, nimmer verkauf ich die Geige,
mich träfe zu harter Schlag.
Ich hatte mit meiner Geige schon
manchen glücklichen Tag!
Jüngst lugt' ich in der Schenke, sie
saßen um den Tisch,
Und obenan saß Willie und sang und
geigte frisch.
Sie lauschten seinen Tönen, wie glühte
jedes Gesicht,
O Bänkelsänger Willie, verkauf deine
Geige nicht!

18. Der Traum (Uhland)

Im schönsten Garten wallten
Zwei Buhlen Hand in Hand
Zwei bleiche, kranke Gestalten,
Sie saßen im Blumenland.
Sie küßten sich auf die Wangen,
Sie küßten sich auf den Mund,
Sie hielten sich fest umschlungen,
Sie wurden jung und gesund.
Zwei Glöcklein klangen helle,
Der Traum veschwand zur Stund'.
Sie lag in der Klosterzelle,
Er fern in Turmes Grund.

19. Sommerlied (Rückert)

Seinen Traum,
Lind wob',
Frühling kaum,
Wind schnob.
Seht,
Wie ist der Blüentraum verweht!
Wie der Hauch
Kalt weht,
Wie der Strauch

Alt steht,
Der
So jung gewesen ist vorher!
Ohne Lust
Schlägt Herz,
Und die Brust
Trägt Schmerz,
O,
Wie hob sie sonst sich frei und froh!
Als ich dir
Lieb war,
O wie mir da
Trieb klar
Vor
Dem Blick ein Freudenlenz empor!
Als ich dich
Geh'n sah,
Einsam mich
Steh'n sah:
O,
Wie trug ich's daß mein Leben floh!
Wo ist dein
Kranz, Mai?
Wohnt dir kein
Glanz bei,
Wann
Der Liebe, Sonnenschein zerrann?
Nachtigall,
Schwing' dich
Laut mit Schall,
Bring' mich
Hinab
Zur Ros' ins Grab!

20. Das Schifflein (Uhland)

Ein Schifflein ziehet leise
Den Strom hin seine Gleise.
Es schwiegen, die drin wandern,
Denn keiner kennt den andern.
Was zieht hier aus dem Felle
Der braune Waidgeselle?
Ein Horn, das sanft erschallet,
Das Ufer widerhallet.
Von seinem Wanderstabe
Schraubt jener Stift und Habe,
Und mischt mit Flötentönen
Sich in des Hornes Dröhnen.
Das Mädchen saß so blöde,
Als fehlt' ihr gar die Rede,
Jetzt stimmt sie mit Gesange
Zu Horn- und Flötenklänge.
Die Ruder auch sich regen
Mit taktgemäßen Schlägen.
Das Schiff hinunter flieget,
von Melodie'n gewieget.
Hart stößt es auf am Rande,
Man trennt sich in die Lande:
Wann treffen wir uns, Brüder,
Auf einem Schifflein wieder?

21. Der Handschuh Op.87 (Schiller)

Vor seinem Löwengarten,
Das Kampfspiel zu erwarten,
Saß König Franz,
Und um ihn die Großen der Krone,
Und rings auf hohem Balkone
Die Damen in schönem Kranz.
Und wie er winkt mit dem Finger,
Aufzutut sich der Zwinger,
Und hinein mit bedächtigem Schritt
Ein Löwe tritt,

Und sieht sich stumm
Rings um
Mit langem Gähnen,
Und schüttelt die Mähnen,
Und streckt die Glieder,
Und legt sich nieder.
Und der König winkt wieder,
Da öffnet sich behend
Ein zweites Tor,
Daraus rennt
Mit wildem Sprunge
Ein Tiger hervor,
Wie der den Löwen erschaut,
Brüllt er laut,
Schlägt mit dem Schweif
Einen furchtbaren Reif,
Und reckt die Zunge,
Und im Kreise scheu
Umgeht er den Leu
Grimmig schnurrend,
Drauf streckt er sich murrend;
Zur Seite nieder.
Und der König winkt wieder,
Da speit das doppelt geöffnete Haus
Zwei Leoparden auf einmal aus,
Die stürzen mit mutiger Kampfbegier
Auf das Tigertier;
Das packt sie mit seinen grimmigen
Tatzen,
Und der Leu mit Gebrüll
Richtet sich auf, da wird's still,
Und herum im Kreis,
Von Mordsucht heiß,
Lagern sich die greulichen Katzen.
Da fällt von des Altans Rand
Ein Handschuh von schöner Hand
Zwischen den Tiger und den Leu'n
Mitten hinein.
Und zu Ritter Delorges spottender
Weis',
Wendet sich Fräulein Kunigund:
„Herr Ritter, ist Eure Lieb' so heiß,
Wie Ihr mit schwört zu jeder Stund,
Ei, so hebt mir den Handschuh auf!“
Und der Ritter in schnellem Lauf
Steigt hinab in den furchtbaren
Zwinger
Mit festem Schritte,
Und aus der Ungeheuer Mitte
Nimmt er den Handschuh mit keckem
Finger.
Und mit Erstaunen und mit Grauen
Sehen's die Ritter und Edelfrauen,
Und gelassen bringt er den Handschuh
zurück,
Da schallt ihm sein Lob aus jedem
Munde,
Aber mit zärtlichem Liebesblick,
Er verheißt ihm sein nahes Glück,
Empfängt ihn Fräulein Kunigunde.
Und er wirft ihr den Handschuh in's
Gesicht!
„Den Dank, Dame, begehrt' ich nicht!“
Und verläßt sie zur selben Stunde.

CD37

Romanzen Book I Op.69

**1. Tamburinschlägerin (Alvaro de
Ameida, trans. Eichendorff)**

Schwirrend, Tamburin, dich schwing'
ich,

Doch mein Herz ist weit von hier.
Tamburin, ach könnt'st du's wissen,
Wie mein Herz von Schmerz zerrissen,
eine Klänge würden müssen,
Weinen um mein Leid mit mir.
Schwirrend, Tamburin, dich schwing'
ich,
och mein Herz ist weit von hier!
Schwirrend, Tamburin, dich schwing'
ich,
och mein Herz ist weit von hier.
Weil das Herz mir will zerspringen,
ass' ich hell die Schellen klingen,
Die Gedanken zu versingen
Aus des Herzens Grunde mir.
Schwirrend, Tamburin, dich schwing'
ich,
Doch mein Herz ist weit von hier!
Schwirrend, Tamburin, dich schwing'
ich,
Doch mein Herz ist weit von hier.
Schöne Herren, tief im Herzen
Fühl' ich immer neu die Schmerzen,
Wie ein Angstruf ist mein Scherzen,
Denn mein Herz ist weit von hier!
Schwirrend, Tamburin, dich schwing'
ich,
Doch mein Herz ist weit von hier!

2. Waldmädchen (Eichendorff)

Bin ein Feuer hell, das lodert
von dem grünen Felsenkranz,
Seewind ist mein Buhl' und fordert
mich zum lust'gen Wirbeltanz,
Kommt und wechselt unbeständig,
steigend wild, neigend mild,
meine schlanken Lohen wend' ich:
komm' nicht nach mir, ich verbrenn'
dich!
Wo die wilden Bäche rauschen
und die hohen Palmen stehn,
wenn die Jäger heimlich lauschen,
viele Rehe einsam gehn.
Bin ein Reh, flieg' durch die Trümmer,
über die Höh', wo im Schnee
still die letzten Gipfel schimmern,
folg' mir nicht, erjagst mich nimmer!
Bin ein Vöglein in den Lüften,
schwing' mich übers blaue Meer,
durch die Wolken von den Klüften
fliegt kein Pfeil mehr bis hieher.
Und die Au'n, die Felsenbogen,
Waldeseinsamkeit weit,
wie weit, sind versunken in die Wogen,
ach, ich habe mich verfliegen!

3. Klosterfräulein (Kerner)

Ich armes Klosterfräulein!
O Mutter was hast du gemacht!
Lenz ging am Gitter vorüber
Und hat mir kein Blümlein gebracht!
Ach, ach, wie weit, wie weit dort unten
Zwei Schäflein gehen im Tal.
Viel Glück ihr Schäflein, ihr sahet
Den Frühling zum ersten Mal.
Ach, wie weit, wie weit dort oben,
Zwei Vöglein fliegen in Ruh'!
Viel Glück ihr Vöglein, ihr flieget
Der besseren Heimat zu.

4. Soldatenbraut

Ach, wenn's nur der König auch wüsst',
Wie wacket mein Schätzlein ist :
Für den König, da ließ' er sein Blut,
Für mich aber eben so gut.
Mein Schatz hat kein Band und kein'
Stern,
Kein Kreuz wie die vornehmen Herr'n,
Mein Schatz wird auch kein General,
Hätt' er nur seinen Abschied einmal!
Es scheinen drei Sterne so hell
Dort über Marienkapell',
Da knüpft uns ein rosenrot Band,
Und ein Hauskreuz ist auch bei der
Hand.
Ach, wenn's doch der König nur wüsst',
Wie wacker mein Schätzlein ist,
Für den König, da ließ' er sein Blut,
Für mich aber eben so gut!

5. Meerfey (Eichendorff)

Still bei der Nacht fährt manches
Schiff,
Meerfey kämmt ihr Haar am Riff,
Hebt von Inseln an zu singen,
Die im Meer dort untergingen.
Purpurrot, smaragdengrün
Sieht's der Schiffer unten blühn,
Silberne Paläste blinken,
Holde Frauenmienen winken :
Wann die Morgenwinde wehn,
Ist nicht Riff noch Fey zu sehn,
Und das Schifflein ist versunken,
Und der Schiffer ist ertrunken.

6. Die Kapelle (Uhland)

Droben stehet die Kapelle,
Schauet still in's Tal hinab,
Drunten singt bei Wies' und Quelle
Froh und hell der Hirtenknab'.
Traurig tönt das Glöcklein nieder,
Schauerlich der Leichenchor;
Stille sind die frohen Lieder,
Und der Knabe lauscht empor.
Droben bringt man sie zu Grabe,
Die sich freuten in dem Tal.
Hirtenknabe, Hirtenknabe,
Dir auch singt man dort einmal.

Vier doppelchörige Gesänge Op.141

7. An die Sterne (Rückert)

Sterne, in des Himmels Ferne!
Die mit Strahlen bessrer Welt
Ihr die Erdendämmerung hellt;
Sterne, in des Himmels Ferne!
Schaun nicht Geisteraugen
Von euch erdenwärts,
Daß sie Frieden hauchen
Ins umwökte Herz!
Sterne, in des Himmels Ferne!
Träumt sich auch in jenem Raum
Eines Lebens flücht'ger Traum ?
Sterne, in des Himmels Ferne!
Hebt Entzücken, Wonne,
Trauer, Wehmut, Schmerz,
Jenseit unsrer Sonne
Auch ein fühlend Herz?
Sterne, in des Himmels Ferne!
Winkt ihr nicht schon Himmelsruh
Mir aus euren Fernen zu?
Wird nicht einst dem Müden

Auf den goldnen Au'n
Ungetrübter Frieden
In die Seele tau'n!
Sterne, Sterne, bis mein Geist den
Fittig hebt
Und zu eurem Frieden schwebt,
Hang' an euch mein Sehnen
Hoffend, glaubevoll!
O, ihr holden, schönen,
Könnt ihr täuschen wohl?

8. Ungewisses Licht (Zedlitz)

Bahnlos und pfadlos, Felsen hinan
Stürmet der Mensch, ein
Wandersmann,
Stürzende Bäche, wogender Fluss,
Brausender Wald, nichts hemmet den
Fuß
Dunkel im Kampfe über ihn hin
Jagend im Heere die Wolken zieh'n;
Rollender Donner, strömender Guss,
Sternlose Nacht, nichts hemmet den
Fuß!
Endlich, ha! endlich schimmerts von
fern!
Ist es ein Irrlicht, ist es ein Stern?
Ha, wie der Schimmer so freundlich
blinkt,
Wie er mich locket, wie er mir winkt!
Rascher durchleitet der Wanderer die
Nacht,
Hin nach dem Lichte zieht's ihn mit
Macht!
Sprecht wie, sind's Flammen, ist's
Morgenrot!
Ist es die Liebe, ist es der Tod?

9. Zuversicht (Zedlitz)

Nach oben musst du blicken,
Gedrücktes, wundes Herz,
Dann wandelt in Entzücken
Sich bald dein tiefster Schmerz.
Froh darfst du Hoffnung fassen,
Wie hoch die Flut auch treibt,
Wie wärest du denn verlassen,
Wenn dir die Liebe bleibt!

10. Talismane (Goethe)

Gottes ist der Orient!
Gottes ist der Okzident!
Nord und südliches Gelände
Ruht im Frieden seiner Hände.
Er, der einzige Gerechte,
Will für jedermann das Rechte.
Sei von seinen hundert Namen
Dieser hochgelobet! Amen.
Mich verwirren will das Irren;
Doch du weißt mich zu entwirren,
Wenn ich wandle, wenn ich dichte,
Gib du meinem Weg die Richte!
Gottes ist der Orient!
Gottes ist der Okzident!
Amen.

Romanzen Book II Op.91

11. Rosmarin (Des Knaben Wunderhorn)

Es wollt' die Jungfrau früh aufstehn,
Wollt in des Vaters Garten gehn,
Rot Röslein wollt sie brechen ab,
Davon wollt sie sich machen,

Ein Kränzelein wohl schön.
Es sollt' ihr Hochzeitskränzelein sein:
"Dem feinen Knab, dem Knaben mein,
Ihr Röslein rot, ich brech euch ab,
Davon will ich mir winden,
Ein Kränzelein so schön."
Sie ging im Grünen her und hin,
Statt Röslein fand sie Rosmarin:
"So bist du, mein Getreuer hin!
Kein Röslein ist zu finden,
Kein Kränzelein so schön."
Sie gieng im Garten her und hin,
Statt Röslein brach sie Rosmarin:
"Das nimm du, mein Getreuer, hin!
Lieg bei dir unter Linden,
Mein Totenkränzelein schön."

12. Jägers Wohlgemut (Des Knaben Wunderhorn)

Es jagt' ein Jäger wohlgemut,
Er jagt' aus frischem frohem Mut
Wohl unter grünen Linden,
Er jagt derselben Tierlein viel,
Mit seinen schnellen Winden.
Er jagte über Berg und tiefe Tal,
Er jagte frölich überall.
Sein Hörnlein tät er blasen,
Sein Lieb wohl auf den Jäger harrt,
Dort auf der grünen Straßen.
Er spreit' den Mantel in das Gras,
Bat, daß sie zu ihm nieder saß,
Mit weissem Arm umfassen:
„Gehab dich wohl mein Trösterin,
Nach dir steht mein Verlangen.
Uns netzt kein Reif, uns netzt kein
Schnee,
Es brennen noch im grünen Klee,
Zwei Röslein auf der Heiden,
In Liebesschein, in Sonnenschein,
Die zwei soll man nicht scheiden“.

13. Der Wassermann (Kerner)

Es war in des Maien mildem Glanz,
Da hielten die Jungfern von Tübingen
Tanz.
Sie tanzten und tanzten wohl allzumal
Um eine Linde im grünen Tal.
Ein fremder Jüngling, in stolzem Kleid
Sich wandte bald zu der schönsten
Maid;
Es reicht ihr dar die Hände zum Tanz,
Er setzt ihr aufs Haar einen
meergrünen Kranz.
„O Jüngling! Warum ist so kalt dein
Arm?“
„In Neckars Tiefen, da ist's nicht
warm.“
„O Jüngling! Warum ist so bleich deine
Hand?“
„In's Wasser dringt nicht der Sonne
Brand!“
Er tanzt mit ihr von der Linde weit:
„Lass, Jüngling! Horch, die Mutter mir
schreit!“
Er tanzt mit ihr den Neckar entlang:
„Lass, Jüngling! Weh! Mir wird so
bang!“
Er fasst sie fest um den schlanken Leib:
„Schön' Maid, du bist des
Wassermanns Weib!“
Er tanzt mit ihr in die Wellen hinein!

„O Vater und du, o Mutter mein!“
Er führt sie in seinen kristallinen Saal.
„Ade, ihr Schwestern allzumal!“

14. Das verlassene Mägdlein (Mörrike)

Früh, wann die Hähne kräh'n,
Eh' die sternlein schwinden,
Muss ich am Herde steh'n,
Muss feuer zünden.
Schön ist der Flamme Schein,
Es springen die Funken,
Ich schaue so darein,
In Leid versunken.
Plötzlich, da kommt es mir,
Treuloser Knabe,
Dass ich die Nacht
Von dir geträumet habe.
Träne auf Träne dann
Stürzt hernieder,
So kommt der Tag heran,
O ging' er wieder!

15. Der Bleicherin Nachtlied (Reinick)

Bleiche, bleiche, weißes Lein
In des stillen Mondes Hut!
Bist du bleich, dann bist du gut,
Bist du bleich, dan bist du rein,
Bleiche, bleiche, weißes Lein!
Bleich muss alles Ende sein.
Sonne gibt zu lichten Schein,
Lässt dem Herzen keine Rast;
Ist der Tag nur erst erblasst,
Wird das Herz auch ruhig sein,
Bleiche, bleiche, weißes Lein!
Bleich muss alles Ende sein.
War ein töricht Mägdlein,
Rot und frisch mein Angesicht,
Rote Wangen taugen nicht,
Locken Unglück nur herein,
Bleiche, bleiche, weißes Lein!
Bleich muss alles Ende sein.
Eile dich und bleiche fein!
Hab' ja treu gewartet dein;
Legt man mich in's grab hinein,
Deck in Frieden mein Gebein!
Bleiche, bleiche, weißes Lein!
Bleich muss alles Ende sein.

16. In Meeres Mitten (Rückert)

In Meeres Mitten ist ein off'ner Laden,
Und eine junge Kaufmannsfrau
darinnen,
Die feil hat golden Band und
Seidenfaden.
In Meeres Mitten ist ein Ball von
Golde;
Es streitet drum der Türke mit dem
Christen;
Wem wird zuletzt der edle Schatz sum
Solde!
In Meeres Mitt' ist ein Altar erhaben,
Mit Rosenkränzen kommen alle
Frauen,
O bittet ihn für mich, Jesum den
Knaben!

17. Die Kapelle (Uhland)

Droben stehet die Kapelle,
Schauet still in's Tal hinab,
Drunten singt bei Wies' und Quelle
Frohs und hell der Hirtenknab'.

Lieder-Album für die Jugend Op.79

18. Frühlingsgrüß (Hoffmann von Fallersleben)

So sei begrüßt viel tausendmal,
Holder, holder Frühling!
Willkommen hier in unserm Tal,
Holder, Holder Frühling!
Holder Frühling, überall
Grüßen wir dich froh mit Sang und Schall
Du kommst, und froh ist alle Welt,
holder, holder Frühling!
Es freut sich Wiese, Wald und Feld,
holder, holder Frühling!
Jubel tönt dir überall,
Dich begrüßet Lerch und Nachtigall.
So sei begrüßt vieltausendmal, holder,
holder Frühling!
O bleib recht lang' in unserm Tal,
holder, holder Frühling!
Kehr in alle Herzen ein,
Laß doch alle mit uns fröhlich sein!

19. Weihnachtslied (Andersen)

Als das Christkind war zur Welt gebracht,
Das uns von der Hölle gerettet,
Da lag's auf der Krippe bei finstrer Nacht,
Auf Stroh und Heu gebettet;
Doch über der Hütte glänzte der Stern,
Und der Ochse küßte den Fuß des Herrn.
Halleluja, Kind Jesus!
Ermanne dich, Seele, die krank und matt,
Vergiß die nagenden Schmerzen.
Ein Kind ward geboren in Davids Stadt
Zum Trost für alle Herzen.
O laßt uns wallen zum Kindlein hin,
Und Kinder werden in Geist und Sinn.
Halleluja, Kind Jesus!

Drei Lieder Op.114

20. Nänie (Bechstein)

Unter den roten Blumen
Schlummere, lieb Vögelein!
Unter den roten Blumen
Graben wir traurig dich ein.
Hast uns so schön gesungen,
Haben dich so sehr geliebt!
Kehlchen hat aufgeklungen,
Ach, wie uns das so sehr betrübt!
Als du noch sangest, hatte Rosen
Blühender Mai geweckt.
Aber heute mit Zeitlosen
Haben wir dich zugedeckt!
Unter den roten Blumen
Schlummere, lieb Vögelein!

21. Triolett (L'Egru)

Senkt die Nacht den Sanften Fittich
nieder,
Tönt der Zither flüsternder Akkord!

Es entbehrt die Lippe gern das Wort,
Senkt die Nacht den saften Fittich
nieder,
Auch verstummend preisen dich die
Lieder,
Holde Nacht, der Liebe treuer Hort!

22. Spruch (Rückert)

O blicke, wenn den Sinn
Dir will die Welt verwirren,
Zum ew'gen Himmel auf,
wo nie die Sterne irren!

23. Glockentürmers Töchterlein (Rückert)

Mein hochgebornes Schätzelein,
Des Glockentürmers Töchterlein,
Mahnt mich bei Nacht und Tage
Mit jedem Glockenschlage:
Gedenke mein, gedenkte mein!
Mein hochgebornes Schätzelein,
Des Glockentürmers Töchterlein,
Rufet zu jeder Stunde
Mich mit der Glocken Munde:
Ich harre dein, ich harre dein.
Mein hochgebornes Schätzelein
Ist nicht hochmütig, und das ist fein;
Es kommt wohl hin und wieder
Von seiner Höhe nieder
Zu mir gestiegen im Mondenschein.
Mein hochgebornes Schätzelein
Sprach gestern: Der alte Turm fällt ein,
Man merkt es an seinem Schwanken,
Ich will in Lüften nicht wanken,
Will dein zu ebener Erde sein.

24. Die Orange und Myrthe hier (Schumann)

Die Orange und Myrthe hier,
Und rings der Blumen Zier,
Und in der Mitte ein Flügel fein,
Das muss wohl von meinem Liebsten sein!
Er sei dir wert! Wie schön sie blüht,
Die Blume verblüht, was tiefer glüht,
Du hegst es im Herzen auf treuem Herd,
Die Kunst, sie bleib' dir wert!
Und kann ich nicht immer bei dir sein,
Eil' dann zum Freund und denke mein!
Doch denk' ich, dass wir in allen Tagen
All' Leid und Freud' zusammen tragen!

25. Im dunklen Schoß der heiligen Erde (Schiller)

music by Johannes Brahms
Dem dunkeln Schoß der heiligen Erde
Vertraut der Sämann seine Saat
Und hofft, dass sie entkeimen werde
Zum Segen nach des Himmels Rat.
Noch köstlicheren Samen bergen
Wir trauernd in der Erde Schoß
Und hoffen, dass er aus den Särgen
Erblühen soll zu schönerem Los.

GENOVEVA

CD38

1. Ouvertüre

ERSTER AKT

Schloßhof in Siegfrieds Burg

2. Nr.1 Chor und Rezitativ CHOR

Erhebet Herz und Hände
voll Andacht himmeln
zi ihm, des' Macht ohn' Ende,
dem all' wir untertan!
Sein Reich, es soll bestehn
in aller Ewigkeit,
für ihn zum Tod zu Gehn,
sind allzeit wir bereit!
Was sollt' uns bringen Schaden,
will er nur mit uns sein,
er ist der Quell der Gnaden,
das Heil bei ihm allein.

HIDULFUS

Zu einem gottgefäll'gen Kampfe rüstet
ihr euch! Er gilt dem Erzfeind unsres
Glaubens, abdorrhaman, der aus
Spanien in das Frankenrech
hereingebrochen.

CHOR

Verderben ihm!

HIDULFUS

Von seinen Gräul'n empört, erhebt
sich der gewalt'ge Karl Martell, und
ruft die Tapfern dieses Landes auf, den
Frechen mit dem Schwert zu strafen

CHOR

Heil Karl Martell!

HIDULFUS

In seinem Namen fordr' auch ich euch
auf: Bewaffne jeder sich, der Kraft ein
Schwert zu tragen in sich fühlt, de
melden Pfalzgraf Siegfried, dem Karl
des Krieges Führung anvertraut, zum
heil'gen Zug sich anzuschließen, zu
schützen Christi Kreuz!

CHOR

Wir sind bereit
zu Kamp fund Streit,
für Christ den Herrn
zum Tod zu gehn!
Sein Reich es soll bestehn
in aller Ewigkeit,
für ihn zum Tod zu gehn,
sind allzeit wir bereit!
Was sollt' uns bringen Schaden,
will er nur mit uns sein;
er ist der Quell der Gnaden,
das Heil bei ihm allein.

HIDULFUS

So streite denn,
du tapfre Schar,
der Christenheit zu Ruhm und Ehr'!
Der Engel Heer
fleuch vor dir her,
der Herr sei mit dir immerdar!

Sein Reich, es soll bestehn
in aller Ewigkeit,
für ihn zum Tod zu gehn,
sind allzeit wir bereit!
Was sollt' uns bringen Schaden
will er nur mit uns sein;
er ist der Quell der Gnaden,
das Heil bei ihm allein.

3. Nr.2 Rezitativ und Arie
GOLO

Mocht' ziehn mit ihnen! Weiht' auch
mich des heil'gen Mannes
Segensspruch! Wer doch wie sie in
blut'ger Feldschlacht könnte werben
um Ruhm, den Tod der Ehre sterben!
Ein anderes ist mir beschieden... Ruh'...
Stillsein!... Wär' es auch der Frieden!
Frieden zieh in meine Brust,
sänftige das tiefe Leid,
der Gefühle grimmen Streit...
Frieden, zieh in meine Brust!
Trüb' will alles mir erscheinen,
wie die Sonn' auch golden scheint...
konnt' ich klagen, könnt' ich weinen
Tränen, wie ich sonst geweint!
Wie anders mein Sinnen
in früh'ren Tagen!
Da trieb's mich hinaus
zu Kampf und Strauß!
Kein Roß mir zu wild,
keine Kluft mir zu breit,
zu eng das Gefild,
kein Ziel mir zu weit!
Und kehrt' ich dann heim
zu frölicher Rast,
wie klang da beim Schalle
der Zither mein Lied!
Vom lobe des Sängers
ertönte die Halle,
wie zollten sie alle
so minniglich Dank!
Und feuriger schwang
beim gestlichen Mahle
zum wollen Pokale
empor sich der Sang!
Das war in früheren Tagen...
Und jetzt!...
Frieden, zieh in meine Brust...

Siegfried! Du ein zweiter Vater mir,
dem ich alles danke, was hast du mich
bestellt!... Und ich, ein Mensch, soll
diesen Himmel wahren!... Ich seh' sie
nahn,... könnt' ich flüchten, verbergen
mich, wohin kein Strahl der Sonne
dringt!

4. Nr.3 Duett
SIEGFRIED

So wenig Monden erst,
daß ich dich fand,
und schon entreißt dich mir
ein streng Geschick.

GENOVEVA

Ob auch getrennt,
uns eint ein heilig Band,
in jene Ferne
geht der Liebe Blick.

SIEGFRIED

Du bist ein deutsches Weib,
so klage nicht!
Sollt' ich ertragen
unsers Glaubens Schmach?
Der Trübsal Nacht
folgt einst ein Freudentag.
O herrlich' Streiten,
für die Christenheit
des Krieges Banner glorreich zu
erheben!
Geliebtes Weib...
Beglückt, wem solch ein Weib
gegeben!

GENOVEVA
Wärst du kein Held,
du wärest Siegfried nicht,
und keine Klage sendet' ich dir nach.
Wo du auch bist,
dir folge die Liebe nach.
Der dich mir gab,
er sehe mich bereit,
auf sein Gebot mein Liebstes
hinzugeben.
Geliebter Mann...
Beglückt, wem solch ein Held gegeben!

5. Nr.4 Rezitativ
SIEGFRIED

Dies gilt uns!
Zu euch noch wen'ge Worte!
Drago, treu hast du dich stets bewährt,
deiner Pflege sei vertraut mein
Gesinde,
halt es wohl!

DRAGO

Euer Scheiden schmerzt uns tief.

SIEGFRIED

Und vor allem nimm dich an dieses
Armen!
Ist die Red' ihm auch versagt,
ein treu Gemüt spricht aus seinem
Auge,
krankt ihn nimmer!

DRAGO

Wie Ihr sagt, so wird's getan.

SIEGFRIED

Einer fehlt noch... Golo, du,
der nächste meinem Hause,
stehst so fern?

GENOVEVA

Wie bleich er ist!

DRAGO

Wie verstört!

SIEGFRIED

Möchtest gern wohl mit mir in den
Krieg?

GOLO

Ihr sagt's!

SIEGFRIED

Besser dienst du hier mir.

GENOVEVA

Er schmerzt der Abschied ihn vor allen!

SIEGFRIED

Sieh, nur dem Besten möchte' ich
meiner Güter Bestes anvertraun... Der
bist du! Meines Weibes nimm dich an,
wo sie Mannes Schutz bedarf! Und ihr,
seht in Golo hier euern
unumschränkten Herrn, dienet ihm, als
wär' ich's selbst!

GOLO

Einen Würd'gern wohl als mich
möchte' ich,
daß Ihr fandet...

GENOVEVA

Gern nehmt' ich Euch zum Ritter an!

GOLO

Edle Gräfin, viel zu gut denkt Ihr von
mir!

SIEGFRIED

Spart die Worte!

GOLO

Viel zu gut!

SIEGFRIED

Kostbar, kostbar ist die Zeit,
der Ruf der Trompete sagt's.
Auf! Führt mein Schlachtroß vor!

CHOR

Auf! Auf!

6. Nr.5 Chor
CHOR

Auf, auf in das Feld!
Graf Siegfried der Held,
er führt das Heer,
er führt es zur Ehr'.
Feinsliebchen, ein Kuß!
Geschieden sein muß!
Mit uns ist das Glück,
bald kehrt wir zurück!

GENOVEVA

Leb wohl!

SIEGFRIED

Leb wohl!

GENOVEVA

Auf Wiedersehn!

GOLO

O wie sie küßt! Man fühlt's,
indem man's sieht!

CHOR

Karl Martell, Karl Martell,
tapfrer Hammer,
allem Heidenvolk zum Jammer!
Der Feind, der soll der Amboß sein,
da schlagen wir wacker drauf und
drein!
Karl Martell!
Wie klinget der Hammer
so stark und hell!

GOLO

Herr, das Roß steht bereit!

GENOVEVA

O könnt' ich mit dir!

SIEGFRIED

Getrost und fasse dich!

GENOVEVA

Leb wohl!

7. Nr.6 Rezitativ und Szene

GOLO

Der rauhe Kriegermann!
Auf das Schwert versteht er sich, auf
Stoß und Hieb, auf Liebe nicht! Er hat's
ihr angetan!
Stirbt sie, ich will nicht trauern! Doch
sie seufzt!
Das holde Leben kehrt zurück, und auf
die Lippen tritt das erste Rot! O
Lippen, süße Lippen!
Wer euch küßt, der stiehlt sich hier die
ew'ge Seligkeit, denn nie verglüht ein
solcher Kuß.
Ich könnt' es tun, ich bin allein... die
heil'gen Augen stehn noch nicht wie
Cherubim abwehrend vor dem
Paradies... Ich will, ich Muß sie küssen!

GENOVEVA

Mein Siegfried! – Wer bist du?

GOLO

Euer treuster Knecht!

GENOVEVA

Erlaubt, daß ich mich stütze! mir
schwindelt!

8. Nr.7 Finale

MARGARETHA

Sieh da, welch feiner Rittersmann!
Man sieht ihn nur mit Freuden an!
Der Federhut, der Degen steht ihm
gut,
auch hat er Mut!
Und wie zum Kusse er sich
herunterbog,
welch Flammenglut die Wang' ihm
überzog!
Die Frau allein, der Graf beim Heer...
Da fällt's dem hübschen Burschen ja
nicht schwer!
Ich hab' kein' Rast, ich hab' kein' Ruh...
Ein wenig Groll kommt auch dazu:
Daß aus dem Haus du mich gehetzt,
Herr Graf, vergolten sei dir's jetzt!
Still, er kommt!

GOLO

Was hab ich getan
in frevelndem Wahn...
Ich hab' gekußt meines Herren Weib,
ich hielt umschlungen den edlen Leib,
ich hab' gebrochen mein Ritterwort:
Ich will hier fort,
so weit mich meine Füße tragen!

MARGARETHA

Golo!

GOLO

Hinweg! Hinweg!

MARGARETHA

Mein Sohn, wohin?
Kein Wort für deine Amme,
die so lang' dich nicht gesehn?

GOLO

Du, Margaretha, hier?

MARGARETHA

Unfreundlich stießest einstens
du mich fort... ich blieb dir gut...

GOLO

Ich aber hasse dich, seit bösem
Wandel
du dich ergeben, schwarze Künste
treibst,
die ich verabscheu'...
dies ist der Tugend Haus.

MARGARETHA

Der Tugend Haus?
Ach – hofft' ich doch nach langem
Wandern hier zum Ausruh'n eine Streu
zu finden – doch was ich erblickt in
diesem Haus der Tugend – fürwahr,
ein schönes Weib, des Küssens wert.

GOLO

Du hast gesehen? – stirb!

MARGARETHA

Stoß zu – 's ist ja Amme nur,
die Mutter nicht, die du durchbohrst –
geh Golo – du bist krank –

GOLO

Ja – krank zum Sterben –

MARGARETHA

Vertau dich mir – ich weiß den Arzt –

GOLO

Weib, Hexe, fort! Du, dieses Haus,
die ganze Welt ist mir verhaßt.
Kaum, daß ich trage noch des Lebens
Jammerlast.
Ich will dahin gehen, wo kein Aug
mich wieder finden soll.

MARGARETHA

Du läßt die arme Frau allein –
sie wird ohn' dich gar traurig sein,
anm Leben müßte sie versagen,
sie will dir wohl, wie die Leute sagen.

GOLO

Was sprichst du da? Wer tat dir's
Kund?

MARGARETHA

Nun, drück mir nur den Arm nicht
wund –
dergleichen fällt nicht schwer zu sehn.

GOLO

Du lügst, – du kennst sie nicht, die
Reine –

MARGARETHA

Und sieh, wie schön sich alles trifft!
Der Graf im krieg, du heimgeblieben –
vielleicht, daß er im Kampfe fällt,
er dich zum Erben gar bestellt!
Oft fügt sich's seltsam in der Welt –
kommt Berg und Tal doch wohl
zusammen,
um wieviel leichter zween Flammen –
Glück auf denn, Glück auf!

GOLO

Brichst du auf schon?

MARGARETHA

Muß fort – nach Straßburg –

GOLO

Sag an, was tätest du an meiner Stelle?

MARGARETHA

Es dringt ihm ins Herz –
wär' ein junger Herr ich
mit Augen wie Ihr, ich hielt'
an meiner Hoffnung fest und wär'
ich in die Königin verliebt.

GOLO

O dürft' ich hoffen, Margaretha,
ich wollt' es königlich dir lohnen!
Bleib hier im Schloß, sieh mit eignen
Augen!

MARGARETHA

Mehr braucht's nicht,
als ich bereits gesehn!

GOLO

Nur wen'ge Tage laß dir's gefallen!

MARGARETHA

Wollt durchaus Ihr!

GOLO

Du bleibst?

MARGARETHA

Vielleicht –

GOLO

und willst mir beistehn?

MARGARETHA

Wie ich's kann...

GOLO

Gib mir die Hand drauf!

MARGARETHA

Hier –

GOLO

und schwörst mir beizustehn?

MARGARETHA

Ich Schwör's!

GOLO

Mit neuen Leben
erfüllst du mich wieder,
gehst du voran,
glücket der Plan.
Mein muß sie werden.
Und stiegen Engel
nieder zur Erden
und schützten sie,
mein muß sie werden
jetzt oder nie!

MARGARETHA

Was ich gewollt,
mir ist's geglückt –
ich hab' ihn umgarnt;
ich halt' ihn umstrickt –
dein soll sie werden
sein muß sie werden,
jetzt oder nie!

ZWEITER AKT

Genovevas Gemach

9. Nr.8 Szene, Chor und Rezitativ

GENOVEVA

O weh des Scheidens, das er tat,
mit ihm schied Freud' und Glück!
Herrn'loses Haus, Haus ohne Rat!
O käm' er bald zurück!
Mit ihm die Lust, mit ihm der Mut,
wo er nicht ist, da wankt es,
doch wo er herrscht, da steht es gut.
Wie glänzt das Haus,
wie sprangt es!
O weh des scheidens, das er tat.
Getrost, getrost mein Herze.

GESANG DER KNECHTE

Füllet die Becher bis zum Rande,
stoßet an und trinket aus!
Zieht der Herr in fremde Lande,
ist der Knappe Herr im Haus!
Stoßt an und trinket aus!
Ei – wer sitzt dort in der Ecke –
Alter Drago, was ist das!
Kommt hervor aus dem Verstecke –
unsrer Herrin dieses Glas!
Die Herrin lebe hoch!

GENOVEVA

Welch rohes Singen! Klingt es doch,
als ob sie spotteten!
Die Knechte sind's, Margaretha unter
ihnen,
dies Schreckbild meinem auge!
Und dort der gute Drago,
er will nicht würfeln mit und singen!
Wie wild sie lärmern! Siegfried,
kehr bald zurück, brich ihren Übermut,
sie stürzen Haus und Hof dir um;

Wer kommt!

Ihr seid es, Golo?

GOLO

Verzeiht, daß zu so später Stunde noch
–

GENOVEVA

Stets seid willkommen Ihr, und wißt –
Ich fürchtete mich eben –

GOLO

Ich hörte wohl –

GENOVEVA

Sie singen laut genug,
und ganz allein bin ich.

GOLO

Sie ganz allein! welch seltenes Glück!

GENOVEVA

Die Dienerin entließ ich grad nach
Trier,
dort ihren kranken Vater zu verpflegen
–
da wandelte etwas wie Furcht mich an,
dazu das wilde Singen – aber sagt,
was hat es zu bedeuten?

GOLO

Die Knechte Caspar, Balthasar,
sie treiben Kurzweil mit den
Jagdgesellen –

GENOVEVA

Und Margaretha?

GOLO

– Macht den Burschen
von ihren Künsten vor,
bald sie zum Lachen reizend,
bald erschreckend – und dann...

GENOVEVA

Ihr haltet inne, sprecht!

GOLO

So hört, was mich so spät
noch zu Euch führt:
Ein großer Sieg (so spicht man)
sei über Abdorhman jüngst
erkämpft.

GENOVEVA

Ein Sieg, ein Sieg! O Freude!
Doch wie, Siegfried ließ ohne Kunde
mich?

GOLO

Gerüchte eilen schneller ja als
Menschen –
auch spricht man von der bald'gen
Rückkehr
des Heeres.

GENOVEVA

Siegfried auch? O wär' es wahr?

GOLO

Dies alles hat die Burschen aufgeregt –

CHOR

Fürwar, ein schönes Weib,
des Küssens wert!

GOLO

Von neuem toben sie, ich geh',
zum Schweigen sie zu bringen.

GENOVEVA

Laßt, laßt – die Freude reizt zum
Singen
auch mich – Ihr singt so artig, laßt
mit einer sanften Weise uns
den wilden Lärm betäuben – kommt,
dort
ist die Zither!

GOLO

's sind Monden her,
daß ich schon nicht mehr sang.

GENOVEVA

So wird's nur um so frischer klingen –
ohn' Widerspruch! – das Lied,
das aus dem Elsaß uns der Sängler
lehrte.

GOLO

Ihr könntet Steine singen machen
durch Euer Bitten, schöne Frau!

GENOVEVA

Das Schmeicheln, Golo, scheint Euch
eigen,
Singt denn, laßt Euer Herz erweichen!

GOLO

O anmutvollste Zauberin!

10. Nr.9 Duett

GENOVEVA UND GOLO

Wenn ich ein Vöglein wär'
und auch zwei Flüglein hätt',
flög' ich zu dir!
Weil's aber nicht kann sein,
Bleib' ich allhier!

Bin ich gleich weit von dir,
bin ich doch im Schlaf bei dir
und red' mit dir!
Wenn ich erwachen tu',
bin ich allein!

Es vergeht kein' Stund' in der Nacht,
da mein Herz nicht erwacht
und an dich gedenkt,
daß du mir viel tausendmal
dein Herz geschenkt!

GOLO

Nicht länger halt' ich mich,
die Glut verzehrt mich!
Zu ihren Füßen, zu ihren Füßen,
daß sie's erfahre –
alles, alles!

GENOVEVA

Was ist Euch?

GOLO

Genoveva, verzeiht mir!

GENOVEVA

Erst stehet auf, es ziemt Euch nicht zu knien!

GOLO

Nicht eher, bis Ihr mir verziehn – ich täuscht' Euch.

GENOVEVA

Wohlan - verzeiht Euch Gott, verzeih' auch ich Euch -

GOLO

Ich küßt' Euch - ahnet Ihr? Damals als Siegfried Abschied nahm.

GENOVEVA

Golo, ich sah Euch niemals so – Ihr seid wohl krank?

GOLO

Du schlugst die Wunde, still nun auch das Blut, das strömende, des Herzens!

GENOVEVA

Ein böser Dämon gab dies Wort Euch ein, besinnet Euch, mit wem Ihr sprecht!

GOLO

O Zauberin, du hast das Leben mir durch Kunst entführt.

GENOVEVA

Was sprecht Ihr da? Erwacht, denn Ihr verkennet mich! Ich bin es, Geneveva, die jetzt spricht, Gemahlin Eures Herrn, des Grafen Siegfried!

GOLO

Hör denn, du meines Herrn Gemahlin – daß ich es sagen, aussprechen könnte, Worte finden, Töne -

GENOVEVA

Es fällt ihn Wahnsinn an – wer steht mir bei! Wo flieh' ich hin! Drago! Angelo! Hört niemand mich?

GOLO

Du liebst mich, holde Braut, da ist der Tag begonnen, da regt und rührt's sich laut, da brechen aus den Knospen alle Wonnen -

GENOVEVA

O Siegfried, mein Gemahl, wann kehrst du wieder!

GOLO

Nenn ihn nicht – sein Nam' ist Tod! Mein bist du. mein –

GENOVEVA

Allmächtiger Gott!

GOLO

In meine Arme, Weib!

GENOVEVA

Zurück!

GOLO

An meine Brust!

GENOVEVA:

Zurück, e h r l o s e r B a s t a r d !

GOLO

Dos Wort, das traf, Fluch dir! Kein Schlaf soll über diese Augen kommen, kein Speis' und Trank über diese Lippen, bevor du vernichtet!

11. Nr.10 Duett

DRAGO

Dem Himmel Dank, daß ich Euch finde, im ganzen Schlosse sucht' ich Euch!

GOLO

Drago, ein andermal! Laß jetzt mich nur!

DRAGO

Ihr müßt mit mir – die Buben unten verweigern mir Gehorsam.

GOLO

Zwing sie dazu, was kümmert's mich!

DRAGO

Das trüg' ich auch! Doch hört – sie lästern –

GOLO

Mich vielleicht? – Laß sie – was kümmert's dich?

DRAGO

Nicht Euch – nein denkt – sie wagen's, unsre Gräfin selber zu beschimpfen –

GOLO

Was denn sprachen sie?

DRAGO

Kaum mag ich's nacherzählen, das Schändlichste –

GOLO

Spricht nur –

DRAGO

Sie sagen: mit dem jungen Kaplan, den jüngst Hidulfus hierher gesandt, stünd' sie vertrauter, als es Graf Siegfried wissen dürfte – denkt, die Schurken!

GOLO

Drago, die Schurken – sprachen wahr!

DRAGO

Herr Golo!

GOLO

Ich weiß noch mehr –

DRAGO

Ich kann's nicht glauben – die edle Gräfin –

GOLO

Diese Nacht noch hat sie ihn herbeschieden –

DRAGO

- mit ihn zu beten vielleicht –

GOLO

Ja, ja, zu beten, daß Graf Siegfried nie wiederkehren möge –

DRAGO

Nie, nie, glaub' ich das!

GOLO

Hast Augen du?

DRAGO

Wie meint Ihr das?

GOLO

Du kannst ja selbst dich überzeugen.

DRAGO

Ich riß' mein Aug' aus, müßt' es die Schandtat sehn.

GOLO

Wohlan – die Prob' ist leicht – hier in der Nische kann ungesehn dem Liebespaar man lauschen – ich schlüpf' hinein –

DRAGO

Um ihrer Unschuld willen möchte' selber ich's – doch nein –

GOLO

So glaub, wenn du nicht sehn willst –

DRAGO

Laßt mich – und paßt Ihr draußen an der Tür! Doch wenn ich Euch nun morgen früh beschwören kann, daß alles Lug und Trug!

GOLO

So heiß mich selbst den Schurken!

DRAGO

So denn mit Gott! Zu Tag wird er die Wahrheit bringen!

MARGARETHA

Ich lauscht' an der Tüt – weiß alles – mit Geneveva wart zu heftig Ihr!

GOLO

Und hörtest du, wie sie mich nannte?

MARGARETHA

Ist's deine Schuld denn?

GOLO

Hilf mir mich rächen!

MARGARETHA

Hör an – ich will nach Straßburg,
den Grafen dort zurückzuhalten –

GOLO

Das wolltest du –

MARGARETHA

Er liegt verwundet da –

GOLO

Ha!

MARGARETHA

Ich fing ein Schreiben an die Gräfin
auf;
manch' Tränklein weiß ich zu bereiten,
auch für ihn, das soll von seinen Leiden
ihn befreien,
und dich von Ihm –

GOLO

Mich schüttelt Fieberfrost –

MARGARETHA

Komm in die Gesindestube!
Drago, als Buhle – ei, das wird lustig!

GENOVEVA

Dort schleichen über'n Hof sie sacht,
wie Wölfe, die vom Raube kommen!
Mir ist so bange, so beklommen.

12. Nr.11 Arie

GENOVEVA

O du, der über alle wacht,
der alles wohlgemacht,
bewahr, o Herr! auch diese Nacht
die guten und die Frommen!
in deinen Willen leg' ich nun
so Seel' wie Leib! O hab Erbarmen
mit mir, und wenn ich mich vergaß,
weil sich ein bub' an mir
und meiner Ehr' vermaß,
vergib, da mir zu meiner Wehr
kein' andre Waffe blieb –
O Herr, der gern verzeiht,
beschirme mich in meinem großen
Leid!
Und du, der alle Schmerzen stillt,
komm, süßer Schlaf, bring Siegfrieds
Bild
im Träume mir,
vom tiefen Weh, das mich erfüllt,
an seinem Herzen auszuruhn.

13. Nr.12 Finale

KNECHTE UND MÄGDE

Sacht, sacht, aufgemacht!
Daß er uns nicht entschlüpft,
habt acht!

BALTHASAR

Dort ist das Zimmer,
umstellt die Tür!

CHOR

Er entschlüpft uns nicht,
wir stehn dafür!

BALTHASAR

Das Licht verlischt –

CHOR

Nur stille, still –

BALTHASAR

Ich hör' Geflüster
wie von zwei'n –

CHOR

Dringt ein, dringt ein!

GENOVEVA

Wer kommt? –
Wer es auch sei, zurück!

CHOR

Still, still! Sie sind gefangen!

GENOVEVA

Was sucht er hier?

BALTHASAR

Wir suchen –

GENOVEVA

Wen?

BALTHASAR

Herrn Golo –
Erlaubt, daß selbst wir suchen
in Eurem Schlafgemach –

GENOVEVA

In meinem Schlafgemach?

CHOR

Sie erbleicht!
Schnell dringt ein!

GENOVEVA

Wer eintritt, ist des Todes,
kommt Euer Herr zurück!

BALTHASAR

Der ist noch weit im Felde –
wir suchen seinen Stellvertreter!

GENOVEVA

Meint ihr Herrn Golo, er ist nicht hier –
geht fort, ich bitte!

CHOR

Die brüstet sich
und biittet auch!
Sucht nur, wir müssen ihn finden!

GENOVEVA

Herr, schütz vor Frevel mich!
Geht, geht! Weicht zurück!

CHOR

Dringt ein, dringt ein!

GOLO

Zurück, ihr Schurken!
Wie könnt ihr wagen,
zu stören der Herrin Ruh'!

GENOVEVA

O nehmt Euch meiner an!
Hier ist Herr Golo – nun geht,
wen sucht ihr noch?

GOLO

Mich suchten sie?

GENOVEVA

Ja, Eauch!

CHOR

Nein, nein,
drin muß noch jemand sein!

BALTHASAR

Im Schlafgemach steckt jemand noch.

GOLO

Frau Gräfin, laßt sie suchen doch,
um Eure Unschuld darzutun.

GENOVEVA

Sucht denn!

DRAGO

Erbarmen, Erbarmen!

CHOR

Drago!

GENOVEVA

Gott steh mir bei!

BALTHASAR

Frau Gräfin, mit Erlaubnis,
das ist schlecht.

GOLO

Freund, du bist rasch!

CHOR

Seht, sie erbleicht, die Schuld ist klar!

BALTHASAR

Was sagt Ihr nun?

GENOVEVA

Nicht zu euch!

BALTHASAR

Das glaub' ich – nichts zu uns,
die wir es sahn,
was aber wohl zu dem,
der's hört von uns?

GENOVEVA

Glaubt, was ihr seht! Nur bitt'ich,
glaubt nicht mehr,
ihr brachtet Lichter mit,
gebt mir ein Licht!

BALTHASAR

Verdächt'ges seh' ich nichts!

MARGARETHA

Ich lauscht' am Fenster dort,
wie Drago sie umfing!

GENOVEVA

Auch diese da!
Euch ruf' ich auf,
sagt Ihr, Herr Golo, was Ihr glaubt!

GOLO

Ich heiß' nicht Siegfried,
bin der Richter nicht!

GENOVEVA

Da sprecht Ihr wahr!

BALTHASAR

Die ist ja nach dem Fall
viel stolzer noch!
Doch bräche sich der Stolz
vielleicht im Turm – wär' ich der Herr,
sie müßte gleich hinunter!

CHOR

Zum Turm mit ihr, zum Turm mit ihr,
dort hat sie Zeit zur Reue!

GENOVEVA

Führt mich, wohin es sei –
nur führt mich hin,
wo ich das Blut nicht seh'!

BALTHASAR UND CHOR

Zum Trum mit Ihr!
Dort hat sie Zeit zur Reue!

GENOVEVA

O herr im Himmel, schütz dein kind!
Was hab' ich getan,
daß so schwer du mich prüfts!

GOLO

O Herzenswunde, brich nicht auf!
Der Rache wird ihr Recht!
Halt deinen Schmerz zurück!

BALTHASAR

Führt sie hinunter, bindet sie!

CHOR

Führt sie hinunter, bindet sie!
Fort in den Turm, fort in den Turm!

CD39**DRITTER AKT****Zimmer in einer Herberge zu
Straßburg****1. Nr.13 Duett****SIEGFRIED**

Nichts hält mich mehr, - laßt Eure
Salben,
laßt Eure Kräuter, gute Frau!
Die Wund' ist heil – seht, seht!

MARGARETHA

Nur wenige Tage schont Euch noch!

Der muß von Eisen sein,
daß er dan Trank verschmerzt,
den ich ihm gab –

SIEGFRIED

Gern schont' ich länger mich;
doch Sehnsucht nach Haus,
nach meinem Weib läßt keine Ruh' mir
mehr –

MARGARETHA

Habt auch ein Weib Ihr?

Siegfried

Gute!

Wie sie gibt's keine in der Welt!

MARGARETHA

Und auch ein Kind?

SIEGFRIED

Noch ist's ein Wunsch,
schon lang' harr' ich auf Kunde –
und morgen muß ich fort,
ich halt's nicht länger aus –

MARGARETHA

Geduld, Geduld –
zwei Tage pflegt Euch noch,
und wollt ein art'ges Spiel
der Unterhaltung Ihr,
das Euch an Heimat
und an Weib erinnerte,
so wüßt' ich eins –

SIEGFRIED

Ich versteh' Euch nicht –

MARGARETHA

So hört, hier gibt's einen
Zauberspiegel,
drin schaut man alles, was man will,
und alles, was sich jüngst begeben –

SIEGFRIED

Geht das mit rechten Dingen zu?

MARGARETHA

Weiß nicht –
untrüglich aber ist das Spiel gewiß

SIEGFRIED

Was Ihr da sagt! –
Und auch von meinem Weibe,
glaubt Ihr, berichtet mir's?

MARGARETHA

Von allem, was Ihr wünscht –

SIEGFRIED

Das muß ich sehen. Sagt,
um welche Stunde könnt' ich's
schaun?

MARGARETHA

Am liebsten, wenn es dunkelt schon –

SIEGFRIED

Hier nehmt für Eure Pflege dies –
vielleicht such' ich Euch auf noch –

MARGARETHA

Euer Edelknecht weiß meine
Wohnung.
So gehabt Euch woll,
und haltet ruhig Euch!

SIEGFRIED

Lebt wohl!

2. Nr.14 Rezitativ, Lied, Duett**SIEGFRIED**

Ja, wart du bis zum Jüngsten Tag
auf mich mit deinem Spiegel –
Conrad, Conrad!
Spring, junge, freu dich,
laß die Rosse satteln, heute noch
geht's fort nach Haus!
Die Wunde zwar noch brennt sie –
aber hier brennt's heißer noch,
nicht länger ertrag' ich's fern vom
Haus –
Die Nacht ist schön –
O wonn'ger Strom der Luft!
Mach alles fertig, - fort, fort!

Lied

Bald blick' ich dich wieder, mein
Heimatschloß,
der Turmwart bläst, es jauchzt der
Troß,
die Tore rasseln vor mir auf,
die Brücke fällt, ich schau' hinauf –
sie hat mich erblickt, sie fliegt mir
entgegen
und Aug' an Aug' und Brust an Brust!
O Liebestreu', wie reich an Segen!
O Wiederseh'n so reich an Lust!
Besiegt ist der Feind, das Kreuz erhöht,
des Glaubens Panier das Land
durchweht!
Wie grimme die Wut des Heiden war,
mit uns stritt Gott und seine Schar!
Voll Bangen blicktest du aus nach mir.
Mein Weib, aus deinen stillen Mauern
–
Was bangst du noch? Wirf fort mehr
von dir!
Wer sprengt so eilig in das Tor herein!
Der Reiter scheint von Sinnen – hör'
ich recht,
er lenkt die Schritte her zu mir!
Da hackt ein Rab' am Fenster –
was kann's bedeuten!

SIEGFRIED

Du Golo? Herzlich sei begrüßt!
Doch wie so bleich du siehst –
Du bringst nichts Gutes!

GOLO

Gutes nicht.

SIEGFRIED

Mein Weib ist tot –

GOLO

Sie lebt –

SIEGFRIED

Sie lebt?
Dann sei es, was es sei;
ich trag' es leicht.

GOLO

Lest selbst!

SIEGFRIED

Von meinem Hauskaplan –

GOLO

Mir beben die Knie,
ich möchte zurück den grausigen Weg,
den mich Margaretha geführt.

SIEGFRIED

Golo!
Hier nimm mein Schwert, hau nieder
mich –
doch wart – erst sie!
Und dann, nimm, was ich hab',
nimm's als dein Eigentum!
Nach Hause will ich nicht.
Die Knechte, sie zeigten wohl
auf mich mit Fingern.
Nach Hause will ich nicht,
mein Schloß, und was sonst mein
gehört,
nimm du's, du warst mir immer treu.

GOLO

O faßt Euch, edler Herr!

SIEGFRIED

Verhöhn mich nicht mit deinem Trost!

GOLO

Hört mich: der dieses schrieb, der log.

SIEGFRIED

Der log? Geh, guter Golo!
Du möchtest lügen,
meinen Schmerz zu mildern,
es gelingt dir nicht.

GOLO

Entsetzen faßt beim Anblick
dieses Mannes mich.

SIEGFRIED

Und hörst du,
niemand auf der Welt
soll mehr mich sehn – niemand wissen,
wo ich geblieben! Doch auch sie
soll sterben!
Hier nimm mein Schwert und hier den
Ring,
zeig beides ihr, damit sie weiß,
von wem du kommst!
Doch halt! Es fällt mir ein –
hier lebt eine Frau, die mir erzählte
von einem Wunderspiegel, drin sich
zeige
Vergangnes bis aufs Kleinste
abgeschildert.
Glaubst du an solche Spiegel?
Ich nicht viel, doch drängt's mich,
ihn zu Rat zu ziehn.
Komm, laß uns gehen!
Conrad! Du weißt ja, wo die Frau,

die meiner pflegte, wohnt! Führt hin
uns!
Komm, guter Golo!

Margarethas Wohnung

3. Nr.15 Finale

MARGARETHA

Ich sah ein Kind im Traum,
ein hübsches Kind,
die Zägne weiß, die Backen rot und
rund,
zwei Tränen standen drin. – Es rief
„Zum Engel war ich dir bestimmt,
du warfst mich in den Bach“ –
Dummer Traum!
Da fällt mir ein:
Hätt' ich das Mägdlein nicht ertränkt,
und wär' es schön geworden,
wie ich's sah im Traum,
so klopfte jetzt vielleicht ein
Freiersmann,
ein solcher, der das Glück bringt über
Nacht;
laßt ruhn die Toten, denn sie ruhen
gut.
Ei nun, wer stört sie? Stören sie doch
mich!

SIEGFRIED

Holla, macht auf!

MARGARETHA

Wer da? Herr Graf – so spät!

SIEGFRIED

Laßt, laßt! Wer sagt Euch,
daß ich sitzen will!
Ich halte mich nicht lange bei Euch auf.

MARGARETHA

Was steht zu Diensten Euch,
wenn nicht der Spiegel?

SIEGFRIED

Vergessen hätt ich's fast – ja, ja –
den Spiegel wollt' ich sehn,
so zeigt mir denn mein Weib
und was sie vor sechs Monden hat!

MARGARETHA

Ihr weheint erzürnt, mein edler Herr –
drum bitt' ich, schlägt mir nicht,
wenn was Ihr seht, Euch nicht gefällt,
des teure Stück entzwei!

SIEGFRIED

Hör auf!

MARGARETHA

Das heißt: fang an?
Doch die Bedingung, denkt jetzt nicht
an ihn,
der einst die Welt erschuf und sie
erhält!

SIEGFRIED

Sehr sonderbare Worte sprecht Ihr da!
Den Spiegel! Den Spiegel!

MARGARETHA

Und hier der fremde Herr – soll er
nicht gehen?

SIEGFRIED

Er ist mein Freund, mag alles schau'n –
wir beide sind rein!

MARGARETHA

Was bebst du, Feiger, denke dran,
wie dich die Gräfin höhnte!

GOLO

Sie reißt zu Sünd' und Schan' mich
fort!

SIEGFRIED

Was bebst du, Golo, denke dran,
wie du mich rächst!
Die Wahrheit will ich wissen,
ob auch das Herz mir bricht.

MARGARETHA

Dein muß sie werden noch!

GOLO

Du mahnst mich recht,
schon reut' es mich!

MARGARETHA

Dein muß sie werden, Mut nur, Mut!

GOLO

Stehst du mir bei, so wird's gelingen!

SIEGFRIED

Was zaudert Ihr,
laßt sehn den Spiegel!

MARGARETHA

Ein schönes Weib –
fürwahr des Küssens wert!

GOLO

Mein muß sie werden, mein!

SIEGFRIED

Den Spiegel! Den Spiegel!

MARGARETHA

Euch zu dienen! „Erscheint!“

Erstes Bild

Stimmen hinter der Szene:
Abendlüfte kühlend wehn,
Kann ein Herz allein bestehn,
wo so selig rings die Welt!
Saaten wogen um dich her,
schlägt dein Herz nicht Liebenswogen,
den du suchst, er tritt daher,
Erde wird zum Blütenmeer:
Und du wirst hinabgezogen,
wie die Biene selig schwer.

SIEGFRIED

Sieh da – mein Schloß – wahrhaftig!

GOLO

Mit satan steht die Hex' im Bunde.

SIEGFRIED

Dort der Eichenwald auch! Und dort
auf dem Fußpfad die Gestalt –
sie ist's, mein Weib –

GOLO

O holdeste der Frau!

SIEGFRIED

Da ist Drago!
Sie sprechen freundlich! Wahrlich,
mit jedem sprach sie so!
Da find' ich nichts zu tadeln.
Komm. Golo! Der Spiegel sagt mir
nichts,
was ich nicht wüßte!

MARGARETHA

Sechs Monden wies ich ihn zurück,
wie Ihr gewünscht.
Wollt Ihr ein Bild vielleicht
aus neu'rer Zeit?

SIEGFRIED

Was denkst du, Golo?

GOLO

Laßt sehn!

SIEGFRIED

Wohlan denn!

MARGARETHA

„Erscheint, erscheint!“

Zweites Bild

Stimmen hinter der Szene:
Wann die Lichter der Erde verglühn,
wann der Blüten Kelche geschlossen,
eine Blume der Nacht ist entsprossen,
möchte heimlich erblühn!
Wann die Sterne funkeln und sprühn,
wann der Mond seine Wunder
ergossen,
hat der Liebe Reich sich erschlossen,
möchte heimlich erglühn!

SIEGFRIED

Der Garten meines Burghofs ist's,
die Laube an der Mauer dort,
ich kenn' sie wohl!
Sie beid' allein, - zur Abendstunde!
Bursch, du bist keck!

GOLO

So sah ich oft sie sitzen,
doch ahnt' ich Schlimmes nicht!

SIEGFRIED

Das Schlimme seh' ich noch nicht!
So sittsam wie sie blickt,
so scheint sie nur als Herrin sich
zu fühlen, er als Diener.

GOLO

Wohl dem, der da vertraut!

SIEGFRIED

Könnt noch ein Bild Ihr hexen,
aus jüngster Zeit ein Stück?

MARGARETHA

Drei Bilder stehn in meiner Macht;
mehr nicht! Wollt noch das letzte Ihr?

SIEGFRIED

Das letzte denn!

MARGARETHA

„Erscheint, erscheint, erscheint!“

Drittes Bild

Stimmen hinter der Szene:
Leiser Tritt durch's stille Haus!
Ferne der, der sie bewacht!
Sei verschwiegen, dunkle Nacht,
löscht die hellen Lichter aus!
Von dem Baum im Paradies,
des verbotne Frucht so süß,
list'ge Schlange brich aufs neu'
goldne Frucht und kriech herbei!

SIEGFRIED

Schurke, Drago!
Golo, räche mich!

MARGARETHA

O Gott! Fruchtbar Gesicht, verschwind!

DRAGOS GEIST:

Umsonst versuchts du deine Macht an
mir!

MARGARETHA

Wer sandte dich!

GEIST

Der Herr!

MARGARETHA

Ich kenn' ihn nicht!

GEIST

Du riefst ihn an,
und er gebietet dir durch meinen
Mind;
schnell mach dich auf, dem Grafen
Siegfried,
was du an ihm gefrevelt, zu gestehn.

MARGARETHA

Und tu ich's nicht?

GEIST

So wird dir binnen Mondesfrist
der Holzstoß aufgerichtet,
du stirbst der Feuertod –
so ist's bestimmt!

MARGARETHA

So töt' ich mich vorher!

GEIST

Versuch es nicht!
In Flammen wirst du Salamander sein,
im Schoß der Erde Wurm
und gegen Stahl und Eisen
wie von Stein!

MARGARETHA

Entsetzen packt mich –

GEIST

Ja, so geschieht's, so wird's erfüllt!

MARGARETHA

Schon lecken die Flammen am Holz –
sie fassen mich blutigrot!
Wie es nagt, wie es brennt! O Tod!
Fürchterlich, fürchterlich!
Wo flieht' ich hin,
wo berg' ich mich!
Herr des Himmels,
hab erbarmen!
Luft!
Hilfe! Rettung!
Siegfried! Siegfried!

VIERTER AKT

Wilde Felschengegend

4. Nr.16 Szene, Lied und Arie

GENOVEVA

Steil und steiler ragen die Felsen.
Drohende Gründe! Schreckliche
Wildnis!
Sagt, wann sind wir am Ziele?

CASPAR UND BALTHASAR

Bald!

GENOVEVA

Der Tag ist schwül, die Füße
schmerzen,
gönnt eine Weile Ruhe und Müden!

CASPAR UND BALTHASAR

Vorwärts jetzt!

GENOVEVA

Grausames Leid fügt ihr mir zu!
Fürchtet ihr nicht, der einst
erscheinen,
der einst mich rächen wird?

CASPAR UND BALTHASAR

Heuchlerin, schweig!

GENOVEVA

Wehe mir Armen!
Hier führt kein Weg zurück.

BALTHASAR

Hier wartet!

GENOVEVA

Weh' mir, kaum halt' ich aufrecht
mich.

CASPAR UND BALTHASAR

Gaunerlied

Sie hatten beid' sich herzlich lieb,
Spitzbübin war sie, er ein Dieb.
Wenn Schelmenstreich' er macht',
sie warf sich hin und lacht',
und lacht'.
Um sechse früh ward er gehenkt,
um sieben drauf ins Grab gesenkt;
sie aber schon um acht
'nen andren küßt', und lacht',
und lacht'.

GENOVEVA

Die letzte Hoffnung schwindet,
bald ist's vorüber!
Sterben müssen, so jung,
sterben von Mörderhand,
preisgegeben der Schande!
Zeigt kein Ausweg sich?
Erscheint kein Retter?
Siegfried, Siegfried,
hörst du die Stimme nicht
deines Weibes, das dich treu geliebt?
Und die Schuld wird einst zu Tage
kommen.
Und sehnsuchtsvoll wirst du mich
rufen,
und trösten kann ich dich nicht,
Siegfried, sagen dir nicht,
wie ich vergeben
alles Weh um deinentwillen!
Zeigt kein Ausweg sich?
Erscheint kein Retter?
Was leuchtet hier aus dunklem
Versteck
ein Kreuz, ein Muttergottesbild!
Dies sahn sie nicht, sie hätten
den letzten Trost mir geraubt!
O heil'ge Jungfrau, blick auf mich,
gib Kraft, das Bitterste zu tragen!
Mich geb' ihr hier in deine Hand,
die du zum Heil mir ausstreckt,
o zieh sie nicht zurück,
du leitest mich zu meinem Glück,
gib, daß dazu kein Weg mich
schreckt!
Wie wird die Luft von Tönen wach,
wie wehn zum Herzen mir sie mild!
Und Fels und Wald halt von den
Tönen nach,
wie wird auf einmal alles Lied gestillt!
Was schau' ich! Öffnet sich der Höhle
Dach?
Der Himmel über mir von Glanz erfüllt
und in dem Glanz der Liebe Bild!
Allgütiger! Sieh mich vor dir im Staube.
Was ist vor deines Himmels
Herrlichkeit
der Menschen Not, der Erde kurzes
Leid!
Du läßt mich der Verzweiflung nicht
zum Raube!
Du Liebesquell, mein Hort, an den ich
glaube.
Durch Trübstal führts du ein zur
Seligkeit!
Verschwunden ist die hohe
Lichtgestalt,
der Ton verhallt, des Himmels Glanz
verblaßt.
Ich höre Schritte durch den Wald,
was kommen mag, ich bin gefaßt.

5. Nr.17 Szene

GOLO

Kenn Ihr den Ring?
Und auch das Schwert?
Das Schwert gab mir Graf Siegfried,
daß Ihr den Tod von ihm empfängt –
den Ring, damit an seines Willens Ernst
Ihr keinen Zweifel hegt –
wie dünkt Euch das?

GENOVEVA

Ihr lügt –

GOLO

Lügt auch dies Schwert –
lügt auch der Ring, derselbe,
den Siegfried einst am Traualtar Ihr
gabt?

GENOVEVA

Ich – fass' es nicht!

GOLO

Was denkt Ihr über Dragos
Nachtbesuch?

GENOVEVA

Ich? Nichts! Was denkt er?

GOLO

Was ein jeder denkt,
daß Ihr auf Ärgste ihn berückt!

GENOVEVA

Mein Eland fängt in dieser Stunde an.

GOLO

Mit immer höh'ren Reizen
Euch zu schmücken...

GENOVEVA

O frevelhafter Spott!
Was säumt ihr noch?
Hier bin ich, tötet mich!
Ihr tut ein gutes Werk.

GOLO

Wenn Ihr so mutig seid,
daß Ihr den Tod erwählt,
ich bin zu feig',
dies schöne Haupt,
das mir wie Sonn' und Mond
und Sterne war,
ans Schwert zu liefern.

GOLO

Kommt und entflieht mit mir!

GENOVEVA

Ihr sprecht im Wahnsinn!

GOLO

Einmal nur gib, was du geben kannst,
nur einmal laß ruhn mich an deiner
Brust!

GENOVEVA

Zurück, Verruchter!

GOLO

Nur einmal gönn mir dies
Himmelsglück!

GENOVEVA

Hinweg, du fluchbelad'ner Mann!

GOLO

Hor mich – vom Tod will ich dich
retten,
nur bitte!

GENOVEVA

Euch! O nie!

GOLO

Bedenk, du bist in meiner Macht!
Ein Wink von mir,
und jene Männer greifen dich!

GENOVEVA

Ich bin in Gottes Hand!

GOLO

O sprich es aus ein einzig Wort,
und du bist frei!
Du schweigst?
Ihr Männer, tretet vor!
Seid ihr bereit, des Herrn Befehl
an seiner sünd'gen Gattin zu vollziehn?

BALTHASAR UND CASPAR

Ja!

GOLO

Ihr sollt es nach des Grafen Willen
mit diesem Schwerte tun!

DIE BEIDEN

Wie Ihr befehlt, so wird's geschehn!

GOLO

Tut eure Pflicht!
Ich geh! – Und hört:
Kehr' ich zu Nacht nicht heim ins
Schloß,
so sucht mich nicht und sagt den
andern:
ich sei zu roß, den Falken auf der
Hand,
ins Land hineingesprengt!

CASPAR

Habt Ihr noch einen Wunsch, so nennt
ihn!
Kann ich ihn erfüllen, so soll's
geschehn!

GENOVEVA

Wenn mein Gemahl zurückkehrt, sagt
ihm dies:
daß ich, wie hart er ach mit mir
verfuhr,
ihm alles doch, bevor ich starb, vergab!

**6. Nr.18 Rezitativ, Terzett und Szene
mit Chor**

BALTHASAR

Weib, heuchelt nicht
im letzten Augenblick!
Ich sah den Drago selbst
in Eurem Schlafgemach.

GENOVEVA

Ich sah den Drago erst,
als Ihr ihn saht.

BALTHASAR

Ei, wie Ihr lügt!

GENOVEVA

Golo, in mich verliebt und abgewiesen,
wie es sich ziemt, spann Rache.

BALTHASAR

Weiter nur!

GENOVEVA

Den guten frommen Knecht betört er,
daß er in mein Schlafgemach sich
schlich.

BALTHASAR

Nun ist's genug!
Ihr macht es wie die Schlange,
wenn man sie zertritt,
so sticht sie noch!

GENOVEVA

Umsonst versucht mein Mund,
die rohen Herzen zu erweichen!
Schickst du kein Zeichen deiner Huld,
so sterb' ich jetzt! –
Doch deinem Willen
muß ich mich neigen!

CASPAR

Führ sie vom Kreuze fort;
am Kreuz mag ich nicht morden!

BALTHASAR

Fort von hier!

GENOVEVA

Vom Kreuze laß ich nicht!

BALTHASAR

Glaubt Ihr, das Kreuz schützt
auch ein buhlend Weib?

GENOVEVA

Von meinem Heiland lass' ich nicht!

CASPAR

mir ist, als hört' ich in der Ferne
Geschrei und Hörnerruf –

BALTHASAR

Schweig, Feiger, schweig –
die Frucht hat dein Gehör geschärft,
faß an, faß an!

CASPAR

Mir bebt die Hand, ich kann es nicht –

GENOVEVA

Heb gnädig mich zu dir empor!

CASPAR

Wir sind verraten – laß uns fliehn!

BALTHASAR

So sei's!

JÄGER

Sie ist's, am Kreuze dort!
Den Mördern nach!
Zu Hilfe!
Wo ist der graf? Fort, suchet ihn!
Da naht er!

MARGARETHA

Graf Siegfried herbei!

SIEGFRIED

O Genoveva!

CHOR

Weh, sie erkennt ihn nicht!

SIEGFRIED

Mein teures Weib!

CHOR

Der Schreck raubt' ihr die Sinne!

GENOVEVA

Güt'ger Gott – wo bin ich?

SIEGFRIED

Mein teures Weib!

GENOVEVA

Die Stimme kenn' ich –
wie Wolken liegt's vor den Augen mir –
Siegfried, du bist's!

CHOR

Welch Wiedersehn!

7. Nr.19 Duett

SIEGFRIED

O laß es ruhn, dein Aug', auf mir!

GENOVEVA

Ich mische emine Tränen mit den
deinen!

SIEGFRIED

Ich selbst bin schuld an deinem Elend,
ich bin's, der dich in Not gebracht,
wie kann ich dich versöhnen!

GENOVEVA

Spricht nicht so!
Er was nicht deine Schuld,
der Himmel fügt' es so!

SIEGFRIED

So lang' ich lebe, kommt kein Trost
in meine Brust!

GENOVEVA

Glaub mir, aufs neu'
kehrt Ruh' und Glück zurück;
gelingen wird es meiner Lieb' und
Treu'!

BEIDE

Gelingen wird es meiner Lieb' und
Treu'!

SIEGFRIED

Kommt alle mit ins Schloß,
denn dieser Tag, ein Festtag soll er
sein;
die Glocken läuten schon von fern,
und Priester sollen Messe singen,
dem Hoherhabnen unsern Dank zu
bringen!

8. Nr.20 Doppelchor

CHOR

Bestreut den Weg mit grünen Mai'n,
laßt den Ruf erschallen ins Land hinein:
die viel geduldet,
die edle Herrin,
sie kehrt zurück!
Nun hebet Herz und Hände,
voll Freude himmelan,
zu ihm, des Macht ohn' Ende,
dem all' wir untertan!
Sein Reich, es soll bestehn,
in aller Ewigkeit,
für ihn zum Tod zu gehen
warn allzeit wir bereit!
Was konnt' uns bringen Schaden,
da er ja mit uns war!
Er ist der Quell der Gnaden,
der ew'ge, licht und klar!

9. Nr.21 Finale

HIDULFUS

Seid mir begrüßt
nach schwerer Prüfung Tagen!
Sie sind dahin...
Und sieggeschmückt
seid aus dem Kampfe ihr
hervorgegangen.

GENOVEVA UND SIEGFRIED

Des Herren Gnade sichtbarlich
hat sich an uns erwiesen!

HIDULFUS

So füg' ich denn,
die lange sich vergebens suchten,
eure Hände aufs neu' zusammen!
Der so gnädig über euch gewaltet,
bleib euch gnädig immerdar!
Gnädig, gnädig.

GENOVEVA, SIEGFRIED UND CHOR

Er bleibe gnädig immerdar!
Gnädig, gnädig!

SCHLUSSCHOR

Erschalle, festlicher Sang,
ertönet, jubelnde Lieder!
Siegfried Heil,
dem tapf'ren Helden,
Heil Genoveva,
der hohen Frau!
Das uns so lang' entrissen war,
das edle Paar, es kehrt uns zurück!
Siegfried Heil, Heil Genoveva!

MÄDCHEN

Nehmet zu freundlich holdem
Empfang
blühende Rosen!

SIEGFRIED UND GENOVEVA

Habt Dank, habt Dank!

JÜNGLINGE

Mögen des Lebens Stürme
euch nie feindlich umtosen!

SIEGFRIED UND GENOVEVA

O namenloses Glück!

MÄDCHEN

Lebet in Frieden!

GENOVEVA

Ich kann's nicht fassen,
nicht glauben, mein Siegfried!

ALLE

Siegfried Heil, dem tapferen Helden,
Heil Genoveva, der hohen Frau!

CD40

DAS PARADIES UND DIE PERI

Erster Teil

1. ALT-SOLO

Vor Edens Tor im Morgenprangen
stand eine Peri schmerzbevangen:
Und wie sie lauscht dem Lebensquelle,
des Flut harmonisch drinnen hallte,
und wie vom Licht ihr Fittich helle,
das durch halboffene Pforten wallte:
Weint sie, verbannt aus diesen Au'n,
ihr sündiges Geschlecht zu schau'n.

2. PERI

Wie glücklich sie wandeln, die sel'gen
Geister,
im Dufte von Blumen, die nimmer
verblühen!
Sind mein auch die Gärten auf Landen
und Meer,
und pflück' ich selbst Blumen auf
Sternen umher,
ein Blümlein des Himmels ist schöner
denn alle!
Glänzt Kaschemirs See auch sonnig
und rein
mit seiner Plataneninseln Schein,
und rinnen dort Ströme auf goldenem
Sand,
doch ach! Nur den Seligen ist's
bekannt:
Ein Tropfen des Himmels ist schöner
denn alle!
Geh, schwing' dich im Fluge von Stern
zu Stern,
von Welt zu leuchtender Welt, so fern
als der Himmel wölbt seine
Sonnenhalle,
nimm alle die Wonnen von allen den
Sphären
und lass durch unendliche Zeiten sie
währen:
Ein Stündlein des Himmels ist schöner
denn alle!

3. TENOR-SOLO

Der hehre Engel, der die Pforte
des Lichts bewacht, vernimmt die
Worte,
und wie er lauscht und näher schleicht
dem sanften Lied, entsinkt ihm eine
Träne.
Er sprach:

DER ENGEL

Dir, Kind des Stamms, schön, doch voll
Sünden,
kann eine frohe Hoffnung ich noch
künden.

Im Schicksalsbuche stehn die Worte:

„Es sei der Schuld die Peri bar,
die bringt zu dieser ew'gen Pforte
des Himmels liebste Gabe dar.“
Geh, suche sie und werde rein:
Gern lass ich die Entsühnten ein!

4. PERI

Wo find' ich sie? Wo blüht, wo liegt
die Gabe, die dem Himmel g'nügt?
Ich kenne die Urnen, mit Schätzen
gefüllt,
tief unter Tschelminars Säulen
verhüllt;
Ich sah der Weihrauchinseln Grün
viel Klaftern tief im Meere blühen;
Ich weiß auch, wo die Genien
König Jamschids Pokal verhehlen.
Er ist von Gold und von Juwelen
und Lebenstropfen sind sein Getränk.
Doch will auch der Himmel solch
Geschenk?
Strahlt jeder Demant einer Krone
wie die Stufen an Allahs
Wunderthronen?
Und, o ihr Lebenstropfen, was seid
ihr für die Tiefen der Ewigkeit!

5. TENOR-SOLO

So sann sie nach und schwang die
Flügel
jetzt über Indiens Blumenhügel.

QUARTETT

O süßes Land! O Götterpracht!
Es flüstern die Palmen sacht,
es flimmert die Sternennacht,
dort schäumt auf Bernsteingrund das
Meer
über Korallenriffe her,
dort brühet heiß der Sonne Brand
im Schoß der Berge Diamant.
Es rieseln, reichen Bräuten gleich,
die Bächlein hold an Golde reich.
Dort duften Sandelhaine süß.
O Paradies!

6. CHOR

Doch seine Ströme sind jetzt rot
von Menschenblut,
es wütet fürchterlich der Tod.
Er schreitet durch die blumigen
Wiesen,
verheerend mit den ehernen Füßen.
O Land der Sonne, wessen Schritt
geht über deinen Boden,
wirft deine Pfeiler um, zertritt
die Göttersäulen und Pagoden?
Er ist's, er ist's von Gazna,
er naht in seinem Zorn,
er naht in seinem grimmen Zorn!
Er ist's, er naht! Er naht im Zorn!

CHOR DER EROBERER

Gazna lebe, der mächtige Fürst!
Es lebe der mächtige Fürst!
Es lebe hoch! Es lebe Gazna, der
mächtige Fürst!

CHOR DER INDIER

Es sterbe der Tyrann, er sterbe!

7. TENOR-SOLO

Und einsam steht ein Jüngling noch,
es fließt sein Blut aus manchen
Wunden,
er beugt den Nacken nicht ins Joch,
ein Leu, umstellt von
Waidmannshunden.
Schon hat sein Schwert im
Feindesschwarm
mit blut'gen Lettern es geschrieben,
dass ungebeugt ihm Herz und Arm,
ein Pfeil nur ist ihm übrig geblieben.

CHOR DER EROBERER

Gazna lebe, es lebe der mächt'ge
Fürst!

GAZNA

Komm, kühner Held, und huld'ge mir,
willst du umsonst dein Blut
verspritzen?
Dein eitles Kämpfen kann nichts
nützen,
komm, dein Leben schenk ich dir!

DER JÜNGLING

Du schlugst des Landes Bürger,
du meiner Brüder Würger -
dir diesen letzten Pfeil!

GAZNA

Das sollst du büßen!

8. CHOR

Weh, weh, weh, er fehlte das Ziel,
es lebt der Tyrann, der Edle fiel!
Der edle Jüngling fiel.
Aus rechtlichen Gründen hier nicht
enthalten.

9. TENOR-SOLO

Die Peri sah das Mal der Wunde,
und nun vertobt des Kampfes Wut,
kam sie im Strahl des Morgenrots
und nahm das letzte Tröpflein Blut,
das aus dem Heldenherzen drang,
eh' sich der freie Geist entschwang.

PERI UND CHOR

Sei dies mein Geschenk!
Willkommen dorten an Edens Pforten!
Denn heilig ist das Blut,
für die Freiheit verspritzt vom
Heldenmut,
und würde nicht trüben die klarste
Flut,
die durch die Haine der Sel'gen fließt!
O, gibt es ein Opfer der Erdenwelt,
ein Geschenk, das teuer der Himmel
hält,
's ist das Blut, das der Freiheit
sterbender Sohn
ihr bringt als letzte Libation!
Sei dies dein Geschenk! Willkommen
dorten!

Zweiter Teil

10. TENOR-SOLO

Die Peri tritt mit schüchternen Gebärde
vor Edens Tor,
im Herzen Himmelshoffnungsglück:
Ob sich die Pforte öffnen werde,
sie fragts mit stummem Liebesblick.

ENGEL UND ENGELCHOR

Gern grüßen wir, die so gegangen
den Heldentod fürs Vaterland.
Doch sieh, noch weicht der eh'rne
Riegel nicht:
Viel heil'ger muss die Gabe sein,
die dich zum Tor des Lichts lässt ein.

11. TENOR-SOLO

Ihr erstes Himmelshoffen schwand.
Jetzt sank sie fern im heißen Land
auf Afrikas Gebirge nieder
und badete ihr matt Gefieder
im Quell des Nils, dessen Entstehn
kein Erdgeborner noch gesehn.

CHOR DER GENIEN DES NILS

Hervor aus den Wässern geschwind,
und sehet das holde, liebliche Kind!
Hervor und seht das liebliche Kind!
Eine Peri ist's, welch' hold Gesicht,
doch stört sie nicht!

PERI

Ach Eden, ach Eden, wie sehnt sich
nach dir
mein Herz, o wann öffnet die Pforte
sich mir!

CHOR DER GENIEN DES NILS

Hört, wie sie singt, hört, wie sie klagt!
Hört! Stille! Stille!

1.2 TENOR-SOLO

Fort streift von hier das Kind der Lüfte
über Ägyptens Königsgrüfte,
von Palmenhainen her umrauscht;
Jetzt sieht sie in Rosettas Tal
dem Nesterbau'n der Tauben zu,
jetzt lauscht sie Schwänen, weiß wie
Schnee,
die stolz durchziehen Möris See.
Welch Bild! Kein sterblich Aug' hat je
ein Land gesehn von höh'rer Pracht!
Doch eine Stille, fürchterlich,
liegt über diesen Himmelsfluren,
mit gift'gem Hauche ihre Spuren
verfolgend, zieht durchs Land die Pest.

PERI

Für euren ersten Fall
wie hart, ihr Armen, büßt ihr doch,
habt einige Blüten aus Eden zwar noch,
die Schlang' überschleicht sie all'.

13. TENOR-SOLO UND CHOR

Die Peri weint, von ihrer Träne scheint
rings klar die Luft, der Himmel lacht.
Denn in der Trän' ist Zaubermacht,
die solch ein Geist für Menschen
weint.

14. ALT-SOLO

Im Waldesgrün am stillen See,
da seufzt ein Jüngling im schweren
Weh:
Gepackt von der tötenden Seuche,
stahl
er her sich, zu enden seine Qual.
Er, dem im Leben, wo er stand,
sich jedes Herz einst zugewandt,
stirbt jetzt, als hätt' er keinen Freund,
hier ungeseh'n und unbeweint.

JÜNGLING

Ach, einen Tropfen nur aus der See,
zu kühlen das fiebrisch brennende
Weh,
ach, einen Tropfen nur aus der Flut,
zu kühlen die fiebrische Glut!

SOPRAN-SOLO

Verlassener Jüngling, nur das Eine
bleibt, was ihm Trost noch gibt,
dass sie, die er seit Jahren treu geliebt,
geschützt ist vor dem Hauch der Gruft,
in ihres Vaters Fürstenhallen;
Denn dorten kühlig fallen Fontänen,
süß durchraucht balsam'scher Duft die
Hallen,
und rein ist dorten noch die Luft,
rein wie die Stirn, von ihr umhaucht.

TENOR-SOLO

Doch sieh, wer naht dort leise
schleichend
dem melancholischen Gebüsch,
der Göttin der Gesundheit gleichend,
mit Rosenwangen frühlingsfrisch!
Sie ist's! Vom Strahl des Mondes
schaut
er still verklärt sich nah'n die treue
Braut.
Sie hält im Arm den Freund, sie presst
die rote Wang' an seine bleiche,
sie netzt ihr wallend Haar im Teiche,
dass es die Stirn ihm kühlend nässt.

JÜNGLING

Du hier? Entflieh'!
Ein Hauch von mir bringt dir den Tod!

16. JUNGFRAU

O lass mich von der Luft durchdringen,
der sel'gen Luft, gehaucht von dir,
und was sie trag' auf ihren Schwingen,
Tod oder Leben, süß ist's mir.
Trink meine Tränen, auch mein Blut,
mein Herzblut selbst empfindest du,
wärs Balsam nur für deine Glut,
gäbs dir nur auf Minuten Ruh.
Wend', o, dein hold Gesicht nicht ab,
bin ich nicht deine Braut, bin dein?
Ist nicht im Leben, wie im Grab
der Platz an deiner Seite mein?
Denkst du, dass sie, die nur von dir
in dunkler Welt empfängt ihr Licht,
die trübe Nacht erträgt, die ihr
hereinsinkt, wenn dein Auge bricht?
Ich leben ohne dich, allein,
du meines Lebens Leben, nein!

TENOR-SOLO

Sie wankt, sie sinkt, und wie ein Licht
im giftigen Hauche des Schachts
verlicht, so plötzlich bricht ihr holdes
Auge.
Ein Krampf, sein Weh ist dann
vergangen
vollendet ist sein Leben.
Auf drückt sie ihm noch einen langen
und letzten Kuss und stirbt im Geben.

17. PERI UND CHOR

Schlaf' nun und ruhe in Träumen voll
Duft,
balsam'scher umweh' dich die Luft,
als dem magischen Brand des Phönix
entsteigt,
wenn er sein eigenes Grablied singt.
Schlaf' nun und ruh' in Träumen voll
Lust,
du, die treueste, liebendste Brust!
Schlaf! Schlaf sanft.
Sie sprachs, und Himmelshauch
durchfließt
von ihren Lippen diese Stelle,
sie schwingt den Strahlenkranz und
gießt
auf beider Antlitz solche Helle,
dass wie ein Heil'genpaar sie lagen.
Indes die Peri wacht, und Licht
mild strahlt in ihre Todesnacht,
bis ihre Seelen auferwacht.

CD41

Dritter Teil

1. CHOR DER HOURIS

Schmücket die Stufen zu Allahs Thron,
schmückt sie mit Blumen, Freundinnen
alle,
dass auf des Himmels Unterste auch
gnädig ein Blick des Ewigen falle.
Schlinget den Reigen, lasst uns
verneigen
freudig, demutsvoll vor dem Herrn!

QUARTETT

Auch der Geliebten vergesst nicht,
die auf der Erde zurückgeblieben!
Unten ist's dunkel, oben das Licht,
Hass ist dort, hier ewiges Lieben.

SOLO UND CHOR

Seht da, die Bahn zum ew'gen Licht
kommt schon die Peri herangeflogen!
Liebliche Peri, verzweifle nicht,
Treu' und Glaub' hat noch nie
betrogen.
Suche das Gut, im Auge ruht,
was das Teuerste ist dem Herrn!
Jetzo zurück in die Rosenlauben,
Freude zu geben, Freud' zu
empfangen,
an des Geliebten Lippen zu hangen,
Küsse zu bieten, Küsse zu rauben.
Schon naht die Sonne, ewige Wonne
harret, die freudig dienen dem Herrn!

2. TENOR-SOLO

Dem Sang von ferne lauschend,
schwingt
die Peri höher sich empor;
Der reinsten Liebe Seufzer bringt
sie als Geschenk vor Edens Tor.
Hoch klopft ihr Herz, die Hoffnung
spricht's:
Bald soll sie Edens Palmen nah'n,
denn lächelnd nimmt der Geist des
Lichts
am Tore diese Gabe an.
Und horch, von Himmelsbäumen ruft
kristall'ner Glöckchen Klang, sie
lauscht
dem Läuten in ambrosischer Luft,
die her von Allahs Throne rauscht;
Sie sieht die Sternenschalen blinken,
rings um den See des Lichts gereiht,
wo die verklärten Seelen trinken
den ersten Trank der Herrlichkeit.
Doch eitel war der Peri Hoffen,
noch stand das ew'ge Tor nicht offen;
Es spricht der Engel, Schmerz im Blick:

ENGEL

Noch nicht!
Treu war die Maid, und die Geschichte,
geschrieben überm Haupt des Herrn,
liest lange noch der Seraph gern.
Doch, Peri, noch währt der Verschluss
vor Edens Tor:
Viel heil'ger muss die Gabe sein,
die dich zum Tor des Lichts lässt ein!

3. PERI

Verstoßen! Verschlossen
aufs neu das Goldportal!
Gerichtet, vernichtet
der Hoffnung letzter Strahl!
So soll ich 's nimmer, nimmer finden
das edle, köstliche Gut.
Weh mir, ich fühl ihn schwinden
den hohen Mut.
Doch will ich nicht ruhn, will ohne Rast
von einem Pole zum andern schreiten,
durchpilgern will ich alle Weiten,
bis ich das Gut, bis ich's erfasst,
das mir das höchste Glück verheißt,
das, Eden, mir dein Tor erschleußt.
Und wär's bewacht in Graun und
Nacht,
tief in der Erde tiefsten Gründen,
ich will, ich muss das Kleinod finden!

4. BASS-SOLO

Jetzt sank des Abends goldner Schein
auf Syriens Rosenland herein,
wie Glorienschimmer hing die Sonn'
über dem heil'gen Libanon.
Es ragt in Wintermajestät
sein Haupt, vom ewigen Schnee
beglänzt,
indes der Sommer schläft bekränzt
am Fuß auf einem Blumenbeet.
Die aus der Höhe konnte schau'n
herab auf all die Zauberau'n,
wie schön erschien ihr nicht die Welt,
das rege Leben, rings erhellet,
der Gärten Pracht, der Wellen
Schimmern,

an ihren Ufern goldne Früchte,
die schöner noch im Sonnenlichte,
und dann das tausendstimm'ge Rufen,
das alte Schäferrohr, das Summen
der Bienen im gelobten Land,
die schwärmen über Blumenfelder,
und Jordan, dein beglückter Strand,
und deine nachtigallenreichen Wälder!

5. TENOR-SOLO

Und wie sie niederwärts sich schwingt,
eine Schar von Peris sie umringt:

QUARTETT

Peri, ist's wahr, dass du in den Himmel
willst?
Genügt dir nicht das Sonnenlicht
und Sterne, Mond und Erde?
Peri, ist's wahr, dass du in den Himmel
willst?
So nimm uns eilig mit!
Peri! Peri! Peri!

BASS-SOLO

Mit ihrer Schwestern Worten wächst
ihr Schmerz,
schwer ist ihr Fittich, trüb ihr Herz;
Freudlos sieht sie die Sonn' sich neigen
dort hinterm Tempel, einst ihr eigen,
des Säulen hoch und einsam, weit
die Schatten breiten durch die Au'n.

6. PERI

Hinab zu jenem Sonnentempel!
Ein Amulett, auf dessen Stein
ein Zeichen glänzt, vom Blitz
hineingeschmolzen, dort gewahr ich's,
auch
ein Blatt, auf welchem rein
das Siegel prangt von Salomo:
Vielleicht entziffern sie mirs,
wo auf Erden, in den Meeren, ruht
die Zaubermacht, das edle Gut,
das Eden öffnet sünd'gen Wesen,
vielleicht vermags mein Aug' zu lesen!
Hinab!

TENOR-SOLO

Sie schwebt herab im frohen Hoffen,
noch lacht des Himmels Auge hold,
die Lauben auch aus Abendgold
stehn noch im Westen offen.
Jetzt über Balbeks Tal sich schwingend,
erblickt im Spiele sie ein Kind,
inmitten wilden Rosen singend,
so rosig wild wie selbst sie sind.
Beim Knaben, der des Spiels nun satt
in Blumen sich gelagert hat,
sieht sie vom heißen Rosse steigen
jetzt einen müden Mann und schnell
an einem hochumgrasteten Quell
zum Trunke sich herunterbeugen,
dann kehrt er schnell sein wild Gesicht
aufs schöne Kind, das furchtlos saß,
obgleich noch nie des Tages Licht
ein wild' res Antlitz sah als das,
entsetzlich wild, ein grauser Bund,
wie Wetterwolk aus Nacht und Glut,
dort stehn die Laster all, es tut
dort jedes Bubenstück sich kund.
Meineid, erschlagner Gast,

betrogne Braut, mit blut'ger Schrift
auf jenem Antlitz stands geschrieben.

SOPRAN-SOLO

Doch horch, wie Vesperruf zum Beten,
da still die Sonn' hernieder schwebt,
von Syriens tausend Minaretten
jetzt durch die Lüfte bebt;
Vom Blumenbeet hebt sich der Knab',
das seinem Haupt ein Lager gab,
kniert nieder auf den blum'gen Grund,
worauf mit reinem Engelsmund
er Gottes ew'gen Namen spricht;
Er scheint, indem er Blick und Hand
zum Abendhimmel aufgewandt,
ein Engelskind, das sich hernieder
verirrt hat,
und seine Heimat suchtet wieder.

TENOR-SOLO

Und was fühlt er, der sünd'ge Mann,
der dort lehnt und sich nun entsann
so manchen Jahrs voll Schuld und Blut,
der auf des Lebens dunkler Flut
umsonst späht nach dem
Rettungspfade,
wo nichts den Ölweig bringt der
Gnade.

DER MANN

's war eine Zeit, du selig Kind,
da jung und rein, wie du, mein Tun
und Beten war, doch nun!

7. QUARTETT

O heil'ge Tränen inn'ger Reue,
in eurer sanften Sühnungsflut
die einzige, die erste neue
schuldlose Lust für Schuld'ge ruht.
O heil'ge Tränen!

8. PERI

Es fällt ein Tropfen aufs Land
Ägypten, von Juniushitze verbrannt,
vom Mond herab!
Von so heilender Kraft, dass zur Stunde
der Dämon der Pest entschwebt,
und Gesundheit, Himmel und Erde
belebt.
Lässt so, o Sünder, nicht genesen
dich dieser Reuetränen Fall?
Wie glüh'nd die Wunden der Brust
gewesen,
ein Himmelstropfen, er heilt sie all!

TENOR-SOLO MIT CHOR

Und sieh, demütig betend kniet
der Mann dort an des Kindes Seite,
indes ein Sonnenstrahl auf beide,
den Sünder und den Reinen, glüht.
Und Hymnen durch den Himmel
schweben,
denn einer Seele ward vergeben.
Gesunken war der goldne Ball,
noch lagen sie auf ihren Knien,
da fiel ein rein' rer, schön' rer Strahl,
als je aus Sonn' und Sternen schien,
auf jene Träne.
Ein sterblich Auge nähm' ihn zwar
als Meteor, als Nordlicht wahr,
doch weiß die Peri wohl: Der Schein,

es muss des Engels Lächeln sein,
womit er mild die Träne grüßt,
die bald den Himmel ihr erschließt.

9. PERI

Freud', ew'ge Freude, mein Werk ist
getan,
die Pforte geöffnet zum Himmel hinan.
Wie selig, o Wonne, wie selig bin ich!
Süß Eden, wie finster sind gegen dich
Schedukians Demanttürme, wie matt
die duftenden Lauben von
Amberabad!
Lebt wohl, ihr Düfte der Erd', ihr
verraucht
schnell, wie der Liebenden Seufzer
verhaucht.
Vom Tubabaum ist nun mein Schmaus,
er duftet der Ewigkeit Odem aus.
Lebt wohl, ihr Blüten in meinem Kranz,
ihr blühtet so schön und verwelket
doch schon;
O was sind Blumen im irdischen Glanz
doch gegen den Lotos vor Allahs
Thron,
mit ew'gen Blütenästen umstrebt,
wo in jeglichem Blatt eine Seele lebt!
O ew'ge Freude, mein Werk ist getan,
die Pforte geöffnet zum Himmel hinan.
Wie selig, o Wonne, wie selig bin ich!

CHOR DER SELIGEN

Willkommen, willkommen unter den
Frommen!
Du hast gerungen und nicht geruht,
nun ist es errungen, das köstliche Gut.
Sei uns willkommen! Sei uns begrüßt!
Ja, gibt es ein Opfer der Erdenwelt,
ein Geschenk, das teuer der Himmel
hält,
die Träne ist's, die du gebracht,
die aus dem Aug' des Sünders floss,
die dir den Himmel wieder erschloss.
Du hast gerungen und nicht geruht,
nun ist es errungen, das köstliche Gut.
Aufgenommen in Edens Garten,
wo liebende Seelen deiner warten,
dich ew'ge Wonne umfließt.
Sei uns willkommen!
Sei uns begrüßt!

CD42

REQUIEM

(Original language)

1. 1. Requiem

Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.

2. II. Te decet hymnus

Te decet hymnus, Deus in Sion
et tibi reddetur votum in Jerusalem.
Exaudi orationem meam,
ad te omnis caro veniet.

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

3. III. Dies irae

Dies irae, dies illa

solvet saeculum in favilla,
Teste David cum Sibylla.

Quantus tremor est futurus,
Quando iudex est venturus,
Cuncta stricte discussurus.

Tuba mirum spargens sonum
Per sepulcra regionum,
Coget omnes ante thronum.

Mors stupebit et natura,
Cum resurget creatura,
Judicanti responsura.

Liber scriptus proferetur,
In quo totum continetur,
Unde mundus judicetur.

Iudex ergo cum sedebit,
Quidquid latet, apparebit;
Nil inultum remanebit.

Quid sum miser tunc dicturus,
Quem patronum rogaturus
Cum vix justus sit securus?

Rex tremendae majestatis,
Qui salvandos salvas gratis,
Salva me, fons pietatis!

Recordare, Jesu pie!
Quod sum causa tuae viae;
Ne me perdas illa die.

Quarens me, sedisti lassus,
Redemisti crecum passus,
Tantus labor non sit cassus!

Iuste iudex ultionis!
Donum fac remissionis,
Ante diem rationis

Ingemisco tamquam reus,
Culpa rubet vultus meus,
Supplicanti parce, Deus!

Iuste iudex ultionis,
Donum fac remissionis,
Ante diem rationis!

5. V. Qui Mariam

Qui Mariam absolvisti
Et latronem exaudisti,
Mihi quoque spem dedisti

Preces meae non sunt dignae,
Sed tu bonus fac benigne
Ne perenni cremer igne!

Inter oves locum praesta,
Et ab hoedis me sequestra,
Statuens in parte dextra.

Confutatis maledictis,
Flammis acribus addictis,
Voca me cum benedictis.

Oro supplex et acclinis
Cor contritum, quasi cinis;

Gere curam mei finis.

Lacrymosa dies illa,
Qua resurget ex favilla,
Judicandus homo reus.
Hic ergo parce, Deus.

Pie Jesu Domine!
Dona eis requiem.
Amen!

6. VI. Domine Jesu

Domine Jesu Christe, Rex gloriae
libera animas omnium fidelium
defunctorum de poenis inferni
et de profundo lacu:
libera eas de ore leonis,
ne absorbeat eas tartarus,
ne cadant in obscurum:
sed signifer Sanctus Michael
representet eas in lucem sanctum.
Quam olim Abrahae promisisti,
et semini ejus.

7. VII. Hostias

Hostias et preces tibi, Domine,
laudis offerimus:
tu suscipe pro animabus illis
quarum hodie memoriam facimus!

8. VIII. Sanctus

Sanctus, sanctus, sanctus!
Dominus, Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis.

9. IX. Benedictus – Agnus Die

Benedictus, qui venit
in nomine Domini.
Agnus Die,
qui tollis peccata mundi:
done eis requiem.
Et lux perpetua luceat eis, Domine.
Cum sanctis tuis in aeternum,
quia pius es.
Dona requiem eis, requiem!

10. REQUIEM FÜR MIGNON

Aus Goethes Wilhelm Meister

CHOR

Wen bringt ihr uns zur stillen
Gesellschaft?

SOLO

Einen müden Gespielen bringen wir
euch;
laßt ihn unter euch ruhen, bis das
Jauchzen
himmlischer Geschwister ihn
dereinst wieder aufweckt.

CHOR

Erstling der Jugend in unserm Kreise,
sei
willkommen! Mit Trauer willkommen!
Dir
folge kein Knabe, kein Mädchen nach!
Nur
das Alter nahe sich willig und gelassen
der

stillen Halle, und in ernster
Gesellschaft ruhe
das liebe, liebe Kind!

SOLO

Ach! Wie ungern brachten wir ihr her!
Ach!
Und er soll hier bleiben! Laßt uns
weinen, weinen an seinem
Sarge!

CHOR

Seht die mächtigen Flügel doch an!
Seht
das leichte, reine Geand! Wie blinkt
die
goldene Binde vom Haupt! Seht die
schöne,
die würdige Ruh'!

SOLO

Ach! Die Flügel heben sie nicht; im
leichten
Spiele flattert es nicht mehr; als wir
mit
Rosen kränzten ihr Haupt, blickte sie
freundlich nach uns.

CHOR

Seht das reine Gewand! Wie blinkt...
Schaut mit den Augen des Geistes
hinan! In
euch lebe die bildene Kraft, die das
Schönste, das Höchste hinauf über die
Sterna, das Leben, trägt.

SOLO

Aber ach! Wir vermissen sie hier, in
den
Gärten wandelt sie nicht, sammelt der
Wiese
Blumen nicht mehr. Laßt uns weinen
und bei
ihr bleiben!

CHOR

Schaut hinan mit den Augen des
Geistes!

SOLO

Kinder, kehret ins Leben zurück! Eure
Tränen trockne die frische Luft, die um
das
schlängelnde Wasser spielt. Entflieht
der
Nacht! Tag un Dauer ist der
Lebend'gen Los.

SOLO

Auf, kehren wir ins Leben zurück. Gebe
der
Tag uns Arbeit und Lust, bis der Tag
uns
Ruhe bringt und der Schlaf uns
erquickt.

CHOR

Kinder! Eiler ins Leben hinan! In der
Schönheit reinem Gewande begegne
euch

die Liebe mit himmlischem Blick und
dem
Kranz der Unsterblichkeit! Auf!

Goethes Originaltext. Einige geringe
Änderungen vom Komponisten.

ENGLISH TRANSLATIONS

REQUIEM

1. I. Requiem

Lord, grant them eternal rest,
and let perpetual light shine upon
them.

2. II. Te decet hymnus

O God, thou shalt have praises in Sion;
to thee let the vow be paid in
Jerusalem.

Heed my prayer; all mankind must
come
before thy judgement-seat.

Lord, have mercy.

Lord, have mercy.

Lord, have mercy.

3. III. Dies irae

Day of wrath and terror looming,
Heaven and earth to ash consuming –
Seer's and Psalmist's true fordooming!

Ah, what agony of trembling,
When the Judge, mankind assembling,
Probeth all beyond dissembling!

Heart he trumpet-blast resounding,
Through all tombes of earth
rebounding,
Summond tot he judgement sounding.

Life and death will stand confounded
Seeing man, of clary compounded,
Rise to hear his doom propounded.

4. IV. Liber scriptus

Open then, with all recorded,
Lies the book, from whence awarded
Doom shall pass, with deed accorded.

Then the Judge will sit, revealing
Every hidden thought and feeling,
Unto each requital dealing.

What shall wretched I be crying
To what friend for soccour flying,
When the just in fear are sighing!

Ruler dread, thy proclamation
Frees the chosen from damnation;
Fount of love, grant me salvation.

Remember that my lost condition
Caused, dear Lord, thy mortal mission;
Spare my soul that day's perdition.

Righteous judge of retribution,
Grant the gift of absolution
Ere the day of restitution.

Shame and grief my soul oppressing,

I bewail my life's transgressing,
Hear me, Lord, my sins confessing.

Thou with weary steps hast sought me,
Crucified hast dearly bought me;
Have thy pains no profit brought me?

Shame and grief, my soul oppressing,
I bewail my life's transgressing,
Hear me, Lord, my sins confessing.

5. V. Qui Miriam

Thou didst heed the thief's petition,
And the Magdalene's contrition –
Hope form e, too, of remission!

Though my prayers deserve thy
spurning,
Yet, the eyes of pity rurning.
Save me from eternal burning.

With the sheep of thy salvation
On thy right hand be my station
At that awful aeparation.

When the heavy malediction
Smites the damned with hell's
affliction,
Call me to thy benediction.

Crushed to dust, I, suppliant bending,
(All my heart contrition rending)
Crave thy care when life is ending.

On that day of tearful wonder,
When the tomb is rent asunder,
Guilty man to doom shall waken;
Leave him not, dear God, forsaken.

Lord of mercy, Jesus blest,
Grant them everlasting rest.
Amen.

6. VI. Domine Jesu

Lord Jesus Christ, king of glory,
Deliver the souls of all the
Faithful departed from the pains
Of hell and from the bottomless pit.
Save them from the lion's jaws;
Let them not be engulfed in hell
Nor swallowed up in darkness.
Let Saint Michael the standars-bearer
Bring him into that holy light
Which thou of old didst promis
To Abraham and his posterity.

7. VII. Hostias

Lord in praise of thee
We offer sacrifice and prayer,
Accept them fort he good of those
souls
Whom we call to mind this day.

8. VIII. Sanctus

Holy, holy, holy art thou,
Lord God of hosts.
Thy glory fills all heaven and earth.
Hosanna in high heaven!

9. IX. Benedictus – Agnus Die

Blessed be he who is coming
In the name of the Lord.
Lamb of God, who takest away
The sins of the world,
Grant them rest.
And let perpetual light shine upon
them:
With thy saints for ever,
For thou art merciful.
Grant them rest.

10. REQUIEM FÜR MIGNON

Aus Goethe Wilhelm Meister
CHOIR
Who do you bring into this quiet
company?

SOLO

We bring you a weary playmate; let
her rest
in your midst until once the rejoicing
of her
celestial brothers and sisters
will re-awaken her.

CHOIR

First among the young, welcome to
our
cricle! We greet you in mourning!
Neither a
youth nor a maiden should follow
you! Old
age alone should readily and with a
quiet
heart approach this calm hall, and the
dear,
dear child should rest withsolemn
companions!

SOLO

Ah! How unwillingly we have brought
her
here! Ah! And she must remain here!
Let us
also stay, lest us weep, weep at her
coffin!

CHOIR

Behold the mighty wings, behold the
light,
pure robe! How the golden ribbon
glitters
from her head! This beauteous,
majestic
tranquillity!

SOLO

Ah! These wings do not make her fly;
her
robe does not flutter in the light any
more;
when we placed a garlands of roses on
her
head, she looked upon us friendly.

CHOIR

Behold the light, pure robe! How the
golden... With the eyes of the soul look
into
the heights! Creative force lives in you

which raises the most beautiful, the
highest,
life above the stars.

SOLO

Oh, woe! We miss her here, she no
longer
walks dreamily in the gardens, she no
longer
pickst he meadow flowers. Let us
weep and
stay woth her!

CHOIR

With the eyes of the soul look
into the heights!

SOLO

Children! Return to life! Fresh air
playing
with rushing water should dry your
tears.
Flee from the night! The lot of living is
day, joy and time.

SOLO

Up, let us return to life. Lat the day
give us
work and joy until the sun brings erst,
and
sleep invigorates.

CHOIR

Children! Hasten, up to life! In her
pure
gown, with her celestal glance and the
garland of immortality, love encounter
you!
Up!

Rough translation by Maria Steiner.
Due to
musical reason, Schumann made
minor
alterations to Goethe's original text.

CD43

DER ROSE PILGERFAHRT

ERSTER TEIL

Im frühlichen Ton

SOPRAN I

1. Die Frühlinglüfte bringen
den Liebesgruß der Welt,
des Eises Bande springen,
es grunt das öde Feld,

SOPRAN I/II

Die ersten Blumen tauchen
aus grünem Wiesenplan,
und schaum mit Kindesaugen
uns frühlingkälbig an.

Im maiengrünen Kleide,
mit Blüten reich gestickt,
hat sich zur Osterfreude
ein jeder Baum geschmückt

SOPRANO I/II, ALT

O sel'ge Frühlingszeit!
du trocknest stille Tränen,
die unsres Herzens Schnen

geweint im tiefsten Leid.

In manche Winterbrust
tönt auch dein Sonntagsläuten,
und mancher Keim der Freuden
erwacht zu neuer Lust.

Ziemlich lebhaft

TENOR SOLO

2. Johannes war gekommen,
der Erde Hochzeitsrag,
wo sie als Braut am Herzen
des lieben Frühlings lag.

Die stille Nacht umschleiert
den Schlummer der Natur.
Das blasse Licht des Mondes
durchwandelt Hain und Flur.

Die kleinen Blättchen schwirren
kaum hörbar in dem Baum,
um Schilf und Wasserblumen
schwebr Schlaf und Abendtraum.

ALT SOLO

Was ist auf jener Wiese
für zauberischer Sang,
und unterm Frühlingsgrase
für wunderlicher Klang?

Elfenreigen

CHOR DER ELFEN

3. Wir tanzen, wir tanzen
in lieblicher Nacht.
Bis der Tag vom Schlummer
morgenrot erwacht,

bis vom Tau die Blume
neues Leben trinkt,
hoch auf, liederseelig,
die Lerche sich schwingt.

Dasselbe Tempo

TENOR SOLO

4. Und wie sie sangen, da hören sie
eine zarte, klagende Melodie.
Flugs hält der Tanz, der wirr gerauscht
und Alles auf das Liedchen lauscht,

ROSE

Frühling ist nun wieder kommen,
hat gerufen: „Auf, erwach!“
Was soil mir das Blühen frommen,
der das Herz vor Sehnen brach?

Wenn die Mädchen mit mir kosen,
wenn von Liebe singt ihr Lied,
klag' ich, dass uns armen Rosen
nie ein Liebesfrühling blüht!

FÜRSTIN DER ELFEN

Du töricht Kind,
du wunschest dir der Liebe Lust,
wohl dir, dass du von ihren Schmerzen
bis diesen Frühling nicht gewusst.

ROSE

Jch möcht' es tragen, alles Weh,
ich fühl' mich stark!

FÜRSTIN DER ELFEN

Du Röslein, du?
Verlassen willst du unser Reich,
wo Glück und Frieden ewig walten?

ROSE

O, lass mich eine Jungfrau werden.
Lass lieben mich, den Mädchen gleich!

FÜRSTIN DER ELFEN

Verlangst du's, Rüschen, nun wohlan!
Die Menschen nennen auf der Erden
die Mädchen ja der Rose Bild;
zum Mädchen soll die Rose werden!
Und also sei der Spruch erfüllt!

Und eine Rose sollst du tragen,
gefeit von mir zu deinem Heil!
Wer sie besitzt: der Erde Freuden,
die reinsten, werden ihm zuteil.

Doch merke wohl: entfällt sie jemals
deiner Hand!
So wirst du aus dem Leben scheiden;
doch bange nicht! - Ein Frühlingshauch
wird dich
als Rose zurück ins Heimatland
geleiten,

CHOR DER ELFEN

Wir tanzen, wir tanzen
in lieblicher Nacht
bis der Tag vom Schlummer
morgenrot erwacht,

bis vom Tau die Blume
neues Leben trinkt,
hoch auf, liderselig,
die Lerche sich schwingt.

Ziemlich langsam

TENOR SOLO

5. So sangen sie; da dämmert's schon,
ein Vogel singt im Morgenschlummer
die Welt erwacht zu neuer Lust,
zu neuem Schmerz, zu neuem
Kummer.

Und wie ein Blitz verschwunden sind
der Elfen luft'ge Scharen,-
nur auf der Wies' ein Silberstreif
verrät noch, wo sie waren -

Auf schlägt das schöne Rosenkind,
wie träumend noch, das Augenpaar.
Ein duftdurchfrischter Morgenwind
wirft Apfelblüten ihr in's Haar;

ein Röslein, morgenangeglüht,
am Busen, vielbedeutend, blüht.

ROSA

Wo bin ich? Ist's Wahrheit, ist's ein
Traum -
Nein, nein, es ist kein Zauberbild;
als Mädchen wandelnd auf der Erden
werd' ich durch Liebe glücklich
werden.

TENOR SOLO

Sie steigt den Hügel still hinauf;

da tut vor ihren Blicken
das weite Tal sich prangend auf,
begrenzt von Waldesrücken.
Erreicht ist bald des ersten Hauses Tür.
Sie tritt hinein und bittet freundlich
hier
um Obdach.

Etwas schneller

ROSA

6. Bin ein armes Waisenkind,
dem seine Lieb'n gestorben sind.

MARTHE

Habt Ihr ein Zeugnis, einen Schein.
Dass man euch auch trauen mag?

ROSA

Ach nein!
Wenn Euch mein Bitten nicht bewegt -

MARTHE

Das Mitleid saure Früchte trägt,
hat man im Haus erst Euresgleichen,
pflegt Ruh' und Frieden draus zu
weichen,
geh du nur fort!

ROSA

O nehmet auf mich mildgesinnt!
ich will Euch lohnen, was Ihr tut
an mir, mit meinem Herzensblut.

MARTHE

Versprechen lässt sich viel mit Worten,
geht, pocht dort an des Nachbars
Pforten!
Geht, fort!

Etwas langsamer

TENOR SOLO

7. Es war der Rose erster Schmerz!
Trostbittend schaut sie himmelwärts;
und weiter unter Abendglüh'n
wallt still die Blumenkönigin.

Ein einsam Hauschen unscheinbar,
nimmt jetzt ihr Auge widder wahr.
Am Friedhof liegt es angelehnt,
vom Fliederbaume rings verschönt;

durch's off'ne Tor ragt Kreuz und Stein,
verklärt vom gold'nen Abendschein.
Sie tritt hinein, da stcht ein Greis,
gebückt das Haupt wie Silber, weiß.

Er gräbt - den Spaten in der Hand,
ein Grab in's grüne Land.

ROSA

Für wen ist's Grab hier, tief und klein?

TÖTENGRÄBER

Für uns'res Mutters Töchterlein.

ROSA

O arme Schwester, tief beklagt!

TOTENGRÄBER

Ein schwerer Tod - ein Tod voll
Schmerzen

zu sterben am gebroch'nem Herzen!

ROSA

Wie soll ich mir dein Reden deuten?
Bringt treue Liebe solche Leiden?

TOTENGRÄBER

Wer heiß geliebt und ward betrogen,
der hat ein Todeslos gezogenen -
wird geheilt von seinen Schmerzen
nur an der Erde Mutterherzen.

ROSA

O Schwester, tief beklagt!

TOTENGRÄBER

Doch sieh, da kommt mit Trauersang
der Leichenzug den Weg entlang.

Dasselbe Tempo

CHOR

8. Wie Blätter am Baum,
wie Blumen vergeh'n...

ROSA

Oh Schwester, tief beklagt!

CHOR

...wie Blütenflaum
die Winde verweh'n.

ROSA

...tief beklagt!

CHOR

So geht vorbei des Lebens Mai...

ROSA

O tief beklagt!

CHOR

...eh' wir's denken, deckt das Grab...

ROSA

...tief beklagt!

CHOR

...was das Leben Liebes gab!
Wir werfen in dein frühes Grab...

TOTENGRÄBER

Sei dir die Erde leicht!

CHOR

...die Blumen betend still hinab.

EINE ALTSTIMME

Sei dir die Erde leicht!

CHOR

Der Erde geben wir zurück dich,
unsre Hoffnung, unser Glück.

ROSA

Schlumm're sanft!

CHOR

Schmerz ging mit uns ans Grab hinaus,
Schmerz geht mit uns ins Trauerhaus!

ROSA

Ruh' sanft!

Um die Hälfte langsamer

TENOR SOLO

9. Die letzte Scholl' hinunterrollt,
die letzte Träne ward gezollt;
und still nach Haus gewandelt sind,
die zur Ruh' geleitet des Mutters Kind.

Auch der Totengräber verlässt den Ort,
nur das Mädchen kniet noch am Grabe dort.

Schon glänzet aus tiefblauem Himmel
der Sterne gold'nes Glanzgewimmel;
das Mondlicht lauscht durchs Laub der
Linden,
als sucht' was Liebes es zu finden.

Die Pilg'rin hebt sich jetzt empor
und wandelt nach des Kirchhofs Tor.

TOTENGRÄBER

Wo willst du hin, feucht wird die
Nacht.

ROSA

Mich leuchtet heim der Sterne Pracht.

TOTENGRÄBER

Denk, Kind, es sei des Vaters Bitte:
Verweil' die Nacht in meiner Hütte,
das Wenige, was mir gehört,
sei dir, mein Kind, gewährt.

ROSA

Hab Dank - mit neuer Lebenslust
erfüllt dein freundlich' Wort die Brust -
...

TOTENGRÄBER

Du siehst, schmucklos ist meine Wand.

ROSA

...ich folg' dir, bis zum Morgenschein
will ich dein Gast, mein Vater, sein.
Das Kränzchen dort am weißen Band?

TOTENGRÄBER

Das gilt mir wohl als höchstes Gut;
mein liebes Weib, das draußen ruht,
trug diesen Kranz im blonden Haar,
als mein sie wurde am Altar.
Doch lass die Toten ruh'n -
sie haben Frieden nun.
Dns stelle Gott die Engelwacht
Zu uns'rem Schlafin dieser Nacht.

ROSA

Behüt' sie Euch, wie alle Guten!

TOTENGRÄBER

Schlaf' sanft!

Gebet

ROSA

10. Dank, Herr, dir dort im
Sternenland,
Du führtest mich an Vaterhand,
und in der Leiden Becher fiel

ein Himmelstropfen, süß und kühl;

Nun wolle Ruh der Müden schenken
Dass ich gestärkt dem jungen Tag,
was er auch bring', entgegen blickten
mag!
(Im Einschlummern)
Ob sie wohl mein gedenken?

CHOR DER ELFEN

Schwesterlein!
Hörst du nicht beim Sternenschein
unser Lied?
Hörst du nicht die Glöckchen fein,
Rosenblut?
Hörst du nicht beim Sternenschein
das Elfenlied?

Lass dich nicht berücken,
kehr' zu uns zurück,
hoffe nicht auf Glück!

Nur bei uns,
im Reich der Elfen,
wohnt die Lust,
aber Schmerz und Leiden
in der Menschenbrust.

Schwesterlein!
Klingt in deinem Traum hinein
nicht unser Gruß?
Fühlst du nicht im Mondenschein
unsern Kuss?

Lass dich nicht berücken,
kehr zu uns zurück!
hoffe nicht auf Glück!

Wähnst du, dass auf Erden
wohne dauernd Glück?
In der Sehmerzensträne
stirbt der Freude Blik.
Röslein, komm zurück,
hoffe nicht auf Glück,
komm zurück!

ZWEITER TEIL

Nicht schnell, sehr getragen

TENOR SOLO

11. Ins Haus des Totengräbers
fällt durch die Fensterlein,
umrankt yam Efeugitter
der holde Morgenschein.

Es weckt mit leisem Gruße
der Greis die Pilgerin.

ROSA

Hab Dank für deine Güte,
nun will ich weiter ziehn,
und woll' die Hände legen
aufs Haupt, mein Vater, mir,
beglückt mit deinem Segen,
nur so geh ich von dir.

TOTENGRÄBER

O glücklich, dreimal glücklich ist,
wer dich als seine Tochter küsst,
hör meine Bitte: folge mir,
ich gebe treue Eltern dir.

ROSA

Die Rose sinkt an seine Brust,
sie grüßt des Lebens erste Lust.

Lebhaft

SOPRAN/ALT

12. Zwischen grünen Blumen
schaut des Müllers Haus,
wie der Sitz des Friedens,
auf das Tal heraus.

Waldbachs wilde Woge
treibt das rasche Rad,
das, wie Liebessehen,
niemals Ruhe hat.

In dem Gärtchen neben
schmückt die Frühlingslust
sich mit frischen Blumen,
Locken, Haar und Brust.

Grüne Efeuranke
hat die Gartenwand
mit dem Blätternetze
zierlich überspannt.

Tenor, Rose, Totengraber, Müller,
Müllerin

TENOR SOLO

13. Von dem Greis geleitet,
mit dem Sonnenstrahl,
kommt die Mädchenrose
jetzt zur Mühl' im Tal.

TOTENGRÄBER

Auf dieser Bank, van Linden
beschattet,
harre mein!

ROSA

Gesegne Gott den Schritt!
So soll das höchste Glück auf Erden,
das heißersehnte, mir doch werden,
teilnehmen wird an meinem Schmerz,
an meiner Lust ein Elternherz?

TOTENGRÄBER

Komm, liebes Kind, zu uns herein!

MÜLLER

Wie, ist es Täuschung, ist es Schein?

MÜLLERIN

Der Tochter gleicht sie auf ein Haar.

ROSA

Mir ist so selig - wunderbar.

TOTENGRÄBER

Nun, liebe Leute, hatt' ich recht?

MÜLLER

Bewährt ist stets, was Ihr auch sprecht.

TOTENGRÄBER

Ist's nicht ein schmuckes Mägdelein,
der Rose gleich, so zart und fein?

MÜLLER

Aus ihren Augen spricht es laut:
Wohl bin ich wert, dass ihr mir traut.

MÜLLERIN

So fülle denn in Brust und Haus
den leeren Platz der Toten aus!

ROSA

O Wonnc, o du Himmelslust,
ihr nehmt mich an die Elternbrust.
nehmt meiner Liebe ganzen Schatz,
nur lasst mir diesen teuren Plan.

MÜLLER UND MÜLLERIN

O Wonne, o du Himmelslust,
wir halten dich an uns'rer Brust,
wir geben dir den besten Platz,
sei deine Liebe uns Ersatz.

TOTENGRÄBER

O Wonne, o du Himmelslust,
sie ruht an treuer Elternbrust;
so wird ihr doch an diesem Platz
für manches Leiden nun Ersatz.

Tenorsolo

TENOR SOLO

14. Bald hat das neue Töchterlein
der Eltern ganzes Herz,
und um die Heimgegangne bleibt
nur noch der Wehmut Sehmerz.

Im ganzen Dörfchen, weit und breit,
ist Keins, das sie nicht liebt,
im ganzen Dörfchen, weit und breit,
nicht Eins, das sie betrübt.

"Schön Röschen",
seufzt wohl manches Herz,
"du süße Augenlust,
ach dürft' ich ruhen wonniglich
an deiner blüh'nden Brust!"

Männerchor

15. Bist du im Wald gewandelt,
wenn's drinn'n so heimlich rauscht,
wenn aus den hohen Büschen
das Wild, aufborehend, lauscht?

Bist du im Wald gewandelt,
wenn drinn'n das Frühlicht geht,
und purpurrot die Tanne
im Morgenschine steht?

Hast du da recht verstanden
des Waldes zaub'risch Grün,
sein heimlich, süßes Rauschen,
und seine Melodie'n?

O Herz, wenn dir die Erde
nieht hält, was sie versprach,
wenn Lieb' und Treu' die Schwüre
in arger Falschheit brach,

Dann komm, ruft's aus dem Wald,
komm her in meine Ruh',
mein leises, kühles Rauschen
küst deine Wunden zu.

Bist du im Wald geblieben,
wenn's still zum Abend wird,
nur durch die dunklen Tannen
der letzte Lichtstrahl irrt;

Bist du im Wald geblieben,
wenn sich das Mondenlicht
wie eine Silberbinde
um jedes Bäumchen flicht;

Hast du da, an dem Herzen
des Waldes angedrückt,
nicht selig froh zum Himmel
dein Nachtgebet geschickt?

O Herz, wenn dich die Mensehen
verwunden bis zum Tod,
dann klage du dem Walde
vertrauend deine Not.

Dann wird aus seinem Dunkel,
aus seinem Wundergrün,
beseligend zum Herzen
des Trostes Engel ziehn.

Ziemlich langsam

ALT SOLO

16. Im Wald, gelehnt am Stamme,
am alten Eichenbaum,
da weilt der Sohn des Försters,
versunken wie ein Traum.

Er hat des Mullers Tochterlein
so lieb, wie keiner mehr,
und wandelt nun im süßen Traum
vom Liebesglück einher.

Fragt wohl die Sternenblumen,
fragt sie wohl Tag für Tag,
und will dem "Ja" nicht glauben,
das das Orakel sprach.

SOPRAN/ALT

17. Der Abendschlummer
umarmt die Flur,
in Liebeskummer
wacht Röslein nur,

sie schaut hinein
in die Mondesnacht
Iind hat voll Sehnen
an ihn gedacht.

Da klingt sein Lied
heraus vom Wald,
dass Frühlingsslust
ins Herz ihr schallt.

MAX

Ich weiß ein Röslein prangen,
im holden Frühlingsschein,
das möchte so gem ich fragen:
Willst du mein Röslein sein?

ROSA

Schlaf wohl, du Lieber Sängersmann!

MAX

Und wenn ich komm zu fragen,
da schaut mich's freudlich an,
da ist's mit einem Male
um meinen Mut getan.

ROSA

Schlaf wohl, du lieber Sängersmann,

dein Röslein blüht für dich.

MAX

Sagt dir nicht das Herz im Busen,
du Rose voller Frühlingsschein:
"Ich will nie eines Andren,
denn nur sein Röslein sein."

ROSA

Komm nur recht bald, Herzliebster
fein,
komm bald zu ihm und sprich.

MAX

"Ich will nie eines Andren,
denn nur sein Röslein sein."

ROSA

Ich will dein Röslein werden,
mein Frühling werde du,
komm, weck mich mit deinen Küssen,
mich aus der Winterruh'.

MAX

Sagt dir nicht's Herz im Busen,
du Ros' voll Frühlingsschein:
"Ich will nie eines Andren,
denn nur sein Röslein sein."

Ziemlich langsam

CHOR

18. O sel'ge Zeit, da in der Brust
die Liebe auferblüht,
und morgenhell das Angesicht
in ihrer Wonne glüht.
O sel'ge Zeit!

Ziemlich lebhaft

BASS SOLO

19. Wer kommt am Sonntagmorgen
im festlich grünen Kleid?
Es ist der Sohn des Försters,
der um Schön-Röslein freit.

Und als der Müller fraget,
was wohl ihr Herzlein spricht,
birgt sie an seinem Busen
verschämt ihr Angesicht;

umschlingt mit beiden Armen
fest den geliebten Mann;
so schlingt sich an die Eiche
der Efeu gläubig an.

Im muntern Tempo

SOPRAN/ALT

20. Ei Mühle, liebe Mühle,
Wie schaust so schmuck du heut,
du tragst, geziert mit Blumen,
ein sonntägliches Kleid!

Du hast selbst deine Giebel
mit Kränzen reich geschmückt,
so froh hast du noch nimmer
ins Tal hereingeblickt.

Ei Waldbach, wie manierlich
trollst du am Haus vorbei!
Du fleißig Rad der Mühle,
bist du heut arbeitsfrei?

Ei Mühle, liebe Mühle,
wie schaust so schmuck du heut,

Ei Knappen, liebe Knappen,
wie seht so schmuck ihr heut,
ihr tragt verziert mit Bändern
das schönste Sonntagskleid!

Ihr habt die neuen Hüte
mit Blumen reich geschmückt,
und sie kokett manierlich
schräg auf den Kopf gedrückt!

Ei Knappen, warum feiern
am Wochentage heut,
das fleiß'ge Rad der Mühle.
und ihr die fleiß'gen Leut'.

Ei Knappen, liebe Knappen,
wie seht so schmuck ihr heut,
ihr tragt verziert mit Bändern
das schönste Sonntagskleid!

Kraftig

MÄNNERCHOR

21. Was klingen denn die Hörner
im Morgendämmerchein,
was bringen sie ein Ständchen
vor ihrem Kämmerlein?

CHOR

Hochzeit wird gefeiert!
Wörtlein, ach so süß,
Schlüsslein zu dem trauten
Eheparadies!
Hochzeit wird gefeiert!

Hochzeit wird gefeiert!
Röslein, auf, erwach'!

Hochzeit wird gefeiert!
Wörtlein, ach so süß,
Schlüsslein zu dem trauten
Eheparadies!
Hochzeit wird gefeiert!

Fei're froh noch deinen
letzten Mädchentag!

SOPRAN SOLO

Die Kirchenglocken klingen,
und vor des Heilands Bild,
hat sich aus ihrem Traume
die Wahrheit schön enthüllt.

FRAUENCHOR

Den Bund der treuen Herzen
hat Priester mund geweiht,
den Schwur der treuen Liebe
schrieb ein die Ewigkeit.

Etwas lebhafter

CHOR

22. Im Hause des Müllers,
da tönen die Geigen,
da springen die Burschen
im wirbelnden Reigen,

Da klingen die Gläser,
schallt ,Hussah' darein.
Hochzeit wird gefeiert.

Wörtlein ach so süß.

Im Hause des Müllers,
da zittert die Diele,
es drängt sich und hebt sich
im bunten Gewühle,

Und alles jauchzt: ,Hussah',
hoch Bräut'gam und Braut.
Hochzeit wird gefeiert,
Wörtlein ach so süß.

Langsam

TENOR SOLO

23. Und wie ein Jahr veronnen ist,
sein Knöspchen zart Schön-Röslein
küsst,
es ruht gewiegt van Mutterlust,
mit Augen blau, an ihrer Brust.

Es lächelt und die Händchen langen,
als wollt's die Mutterlieb' umfassen;
sie aber schaut durch Tränenflor
mit heißem Dank zu Gott empor,

Nimmt still die Ros', ihr Lebenspfand,
und gibt's dem Kindlein mit zitternder
Hand.

ROSA

Nimm hin mein Glück, du kleines Herz,
ich geh beseligt heimatwärts;
mein ward der Erde Seligkeit,
nach dieser gibt es keine Freud';

leb wohl, mein Kind, du treuer Mann,
zu End' ist meine Pilgerbahn,
ich scheid ohne Schmerz und Weh,
weil ich im Glück von hinnen geh;

Das ist kein bleicher, schwarzer Tod,
das ist ein Tod voll Morgenrot!

TENOR SOLO

Und wie sie noch so leise spricht,
verlöscht der Augen Frühlingslicht.

ENGELSTIMMEN

24. Röslein!
Zu deinen Blumen nicht,
zu uns, zu höh'rem Licht
schwing dich empor,
damir du schaust
van Himmelshöh'n,
wie dein Knösptlein zart
blüht und gedeiht,
Dass einstens empfangst du's,
wenn es die Rose
unbefleckt dir zurücke bringt!
Sei uns gegrüßt,
liebliche Rose!

Heinrich Moritz Horn (1814-1874),
Die Pilgerfahrt der Rose, Leipzig 1851,
4. Auflage 1882

CD44 & 45

SCENES FROM GOETHE'S FAUST

[1] Ouverture

Erste Abteilung

[2] I. Szene im Garten

Faust

Du kanntest mich, o kleiner Engel,
wieder, Gleich als ich in den Garten
kam?

Gretchen

Sahst ihr es nicht? Ich schlug die Augen
nieder.

Faust

Und du verzeihst die Freiheit, die ich
nahm, Was sich die Frechheit
unterfangen, Als du jüngst aus dem
Dom gegangen?

Gretchen

Ich war bestürzt, mir war das nie
gescheh'n Faust Und du verzeihst?

Gretchen

... es konnte niemand von mir Übels
sagen. Ach, dacht' ich doch, hat er in
deinem Betragen
Was Freches, Unanständiges geseh'n?
Es schien ihn gleich nur anzuwande
In Mit dieser Dirne grad' hin zu
handeln. Gesteh' ich's doch, ich wußte
nicht was sich Zu eurem Vorteil hier zu
regen gleich begonnte;

Faust

Süß' Liebchen!

Gretchen

allein gewiß, ich war recht bö's' auf
mich, Daß ich auf euch nicht bö'ser
konnte.

Faust

Süß' Liebchen!

Gretchen

Laßt einmal! (Sie pflückt eine
Sternblume und zupft die Blätter ab,
eins nach dem andern)

Faust

Was soll das? Einen Strauß?

Gretchen

Nein! es soll nur ein Spiel.

Faust

Wie!

Gretchen

Geht, ihr lacht mich aus! (Sie rupft und
murmelt)

Faust

Was murmelst du?

Gretchen

Er liebt mich - liebt mich nicht - er liebt mich - liebt mich nicht - liebt mich - liebt mich nicht - liebt mich nicht - (Die letzte Blatt ausrufend, mit holder Freude) er liebt mich!

Faust

Ja, mein Kind! laß dieses Blumenwort dir Götterausspruch sein! Er liebt dich! Verstehst du, was das heißt: Er liebt dich, er liebt dich!

Gretchen

Mich überläuft's!

Faust

O schaud're nicht! laß diesen Blick, Laß diesen Händedruck dir sagen, was unaussprechlich ist: Sich hinzugeben ganz und eine Wonne zu fühlen, Die ewig, ewig, ewig sein muß!

Mephistopheles

Es ist wohl Zeit zu scheiden!

Marthe

Ja, es ist spät, mein Herr!

Faust

Darf ich euch nicht geleiten?

Gretchen

Die Mutter würde mich - lebt wohl!

Faust

Muß ich denn geh'n? Lebt wohl!

Marthe

Ade!

Gretchen

Auf baldiges Wiederseh'n!

[3] II. Gretchen vor dem Bild der Mater Dolorosa

(Zwinger. In der Mauerhöhle ein Andachtsbild der Mater dolorosa, Blumenkrüge davor. Gretchen steckt frische Blumen in die Krüge)

Gretchen

Ach neige, Du Schmerzenreiche, Dein Antlitz gnädig meiner Not! Das Schwert im Herzen, Mit tausend Schmerzen Blickst auf zu deines Sohnes Tod.

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

Wer fühlet,
Wie wühlet

Der Schmerz mir im Gebein?
Was mein armes Herz hier banget,
Was es zittert, was verlangt,
Weißt nur du, nur du allein!

Wohin ich immer gehe

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

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

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

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

[4] III. Szene im Dom

(Amt, Orgel und Gesang. Gretchen unter vielem Volke. Böser Geist hinter Gretchen)

Böser Geist

Wie anders, Gretchen, war dir's,
Als du noch voll Unschuld
Hier zum Altar trat'st,
Aus dem vergriff'nen Büchlein
Gebete lalltest,
Halb Kinderspiele,
Halb Gott im Herzen!

Gretchen! Wo steht dein Kopf?
In deinem Herzen, welche Missetat?
Bet'st du für deiner Mutter Seele,
die durch dich zur langen,
langen Pein hinüberschlief?
Auf deiner Schwelle wessen Blut?
- Und unter deinem Herzen
Regt sich's nicht quillend schon,
Und ängstigt dich und sich Mit
ahnungsvoller Gegenwart?

Gretchen

Weh! Weh!
Wär' ich der Gedanken los,
Die mir herüber und hinüber gehen
Wider mich!

Chor

Dies irae, dies illa,
Solvat saeclum in favilla,

Böser Geist

Grimm faßt dich!
Die Posaune tönt!
Die Gräber beben!
Und dein Herz, aus Aschenruh
Zu Flammenqualen wieder
aufgeschaffen,
Bebt auf!

Gretchen

Wär' ich hier weg!
Mir ist als ob die Orgel mir
Den Atem versetzte, G
esang mein Herz
Im Tiefsten löste.

Chor

Judex ergo cum sedebit,
Quidquid latet adparebit,
Nil inultum remanebit.

Gretchen

Mir wird so eng!
Die Mauernpfeiler befangen mich!
Das Gewölbe drängt mich! - Luft!

Böser Geist

Verberg dich! Sünd' und Schande
Bleibt nicht verborgen, Luft?
Licht? Weh dir!

Chor

Quid sum miser tunc dicturus?
Quem patronum rogaturus?
Cum vix justus sit securus.

Böser Geist

Ihr Antlitz wenden
Verklärte von dir ab.
Die Hände dir zu reichen,
Schauert's den Reinen.
Weh!

Chor

Quid sum miser tunc dicturus?
Quem patronum rogaturus?

Gretchen

Nachbarin! Euer Fläschchen! -
(Sie fällt in Ohnmacht)

Chor

Quem patronum rogaturus,
Cum vix justus sit securus?

Zweite Abteilung

[5] IV. Sonnenaufgang

(Anmutige Gegend. Faust auf blumigen Rasen gebettet, ermüdet, unruhig schlafsuchend. Dämmerung. Geisterkreis schwebend, bewegt, anmutige kleine Gestalten.)

Ariel

Die ihr dies Haupt umschwebt im
luft'gen Kreise,
Erzeigt euch hier nach edler Elfen
Weise,
Besänftiget des Herzens grimmen
Strauß,
Entfernt des Vorwurfs glühend bittre
Pfeile,
Sein Inn'res reinigt von erlebtem
Graus.
Vier sind die Pausen nächtiger Weile,

Nun ohne Säumen
füllt sie freundlich aus.
Erst senkt sein
Haupt aufs kühle Polster nieder,
Dann badet ihn in Tau aus Lethes Flut;
Gelenk sind bald die krampfstarren
Glieder,
Wenn er gestärkt dem Tag
entgegenruht;

Vollbringt der Elfen schönste Pflicht,
Gebt ihn zurück dem heiligen Licht.

Chor

Wenn sich lau die Lüfte füllen
Um den grünumschränkten Plan,
Süße Düfte, Nebelhüllen
Senkt die Dämmerung heran.
Lispelt leise süßen Frieden,
Wiegt das Herz in Kindesruh;
Und den Augen dieses Müden
Schließt des Tages Pforte zu.

Nacht ist schon hereingesunken,
Schließt sich heilig Stern an Stern,
Große Lichter, kleine Funken
Glitzern nah und glänzen fern;
Glitzern hier im See sich spiegelnd,
Glänzen droben klarer Nacht,
Tiefsten Ruhens Glück besiegelnd
Herrscht des Mondes volle Pracht.

Schon verloschen sind die Stunden,
Hingeschwunden Schmerz und Glück;
Fühl es vor! Du wirst gesunden;
Traue neuem Tagesblick.
Täler grünen, Hügel schwellen,
Buschen sich zu Schattenruh;
Und in schwanken Silberwellen
Wogt die Saat der Ernte zu.

Wunsch um Wünsche zu erlangen,
Schaue nach dem Glanze dort!
Leise bist du nur umfängen,
Schlaf ist Schale, wirf sie fort!
Säume nicht, dich zu erdreisten,
Wenn die Menge zaudernd schweift;
Alles kann der Edle leisten,
Der versteht und rasch ergreift.

Ariel

Horchet! horcht dem Sturm der Horen!
Tönend wird für Geistesohren
Schon der neue Tag geboren.
Felsentore knarren rasselnd,
Welch Getöse bringt das Licht!
Es trommetet, es posaunet,
Auge blinzelt und Ohr erstaunet,
Unerhörtes hört sich nicht.
Schlüpfet zu den Blumenkronen,
Tiefer, tiefer, still zu wohnen,
In die Felsen, unters Laub;
Trifft es euch, so seid ihr taub.

Faust

Des Lebens Pulse schlagen frisch
lebendig,
Äther'sche Dämm' rung milde zu
begrüßen;
Du, Erde, warst auch diese Nacht
beständig
Und atmet neu erquickt zu meinen
Füßen,
Beginnest schon, mit Lust mich zu
umgeben,
Du regst und rührst ein kräftiges
Beschließen, Zum höchsten Dasein
immerfort zu streben. –

Hinaufgeschaut! - Der Berge
Gipfelriesen

Verkünden schon die feierlichste
Stunde;
Sie dürfen früh des ewigen Lichts
genießen,
Das später sich zu uns hernieder
wendet.
Jetzt zu der Alpe grünesenkten
Wiesen Wird neuer Glanz und
Deutlichkeit gespendet,
Und stufenweis' herab ist es gelungen;
- Sie tritt hervor! - und schon
geblendet,
Kehr' ich mich weg, vom
Augenschmerz durchdrungen.

So ist es also, wenn ein sehnd
Hoffen
Dem höchsten Wunsch sich traulich
zugerungen,
Erfüllungspforten findet flügeloffen;
Nun aber bricht aus jenen ewigen
Gründen
Ein Flammenübermaß, wir stehn
betroffen;
Des Lebens Fackel wollten wir
entzünden,
Ein Feuermeer umschlingt uns, welch
ein Feuer!
Ist's Lieb'? ist's Haß? die glühend uns
umwinden,
Mit Schmerz und Freuden wechselnd
ungeheuer,
So daß wir wieder nach der Erde
blicken,
Zu bergen uns in jugendlichstem
Schleier.

So bleibe denn die Sonne mir im
Rücken!
Der Wassersturz, das Felsenriff
durchbrausend,
Ihn schau' ich an mit wachsendem
Entzücken.
Von Sturz zu Sturzen wälzt er jetzt in
tausend,
Dann abertausend Strömen sich
ergießend,
Hoch in die Lüfte Schaum an Schäume
sausend.
Allein, wie herrlich, diesem Sturm
ersprießend,
Wölbt sich des bunten Bogens
Wechseldauer,
Bald rein gezeichnet, bald in Luft
zerfließend,
Umher verbreitend duftig kühle
Schauer.
Der spiegelt ab das menschliche
Bestreben. Ihm sinne nach, und du
begreifst genauer:
Am farbigen Abglanz loben wir das
Leben.

So bleibe denn die Sonne mir im
Rücken!
Der Wassersturz, das Felsenriff
durchbrausend,
Ihn schau' ich an mit wachsendem
Entzücken.

[6] V. Mitternacht
(Vier graue Weiber treten auf)

Erste
Ich heiße der Mangel.

Zweite
Ich heiße die Schuld.

Dritte
Ich heiße die Sorge.

Vierte
Ich heiße die Not.

Zu Drei
Die Tür ist verschlossen, wir können
nicht ein;
Drin wohnt ein Reicher, wir mögen
nicht 'nein.

Mangel
Da werd' ich zum Schatten.

Schuld
Da wird' ich zunicht.

Not
Man wendet von mir das verwöhnte
Gesicht.

Sorge
Ihr, Schwestern, ihr könnt nicht und
dürft nicht hinein.
Die Sorge, sie schleicht sich durchs
Schlüsselloch ein.

(Sorge verschwindet)

Mangel
Ihr, graue Geschwister, entfernt euch
von hier!

Schuld
Ganz nah an der Seite verbind' ich
mich dir.

Not
Ganz nah an der Ferse begleitet die
Not.

Zu Drei
Es ziehen die Wolken, es schwinden
die Sterne!
Dahinten, dahinten! von ferne, von
ferne,
Da kommt er, der Bruder, da kommt
er, der Tod.

Faust (im Palast)
Vier sah ich kommen, drei nur gehn;
Den Sinn der Rede konnt' ich nicht
verstehn.
Es klang so nach, als hieß es:
Not, Ein düstres Reimwort folgte: Tod!
Es tönte hohl, gespensterhaft
gedämpft.
Noch hab ich mich ins Freie nicht
gekämpft.
Könnt' ich Magie von meinem Pfad
entfernen,

Die Zaubersprüche ganz und gar
verlernen
Stünd' ich, Natur, vor dir ein Mann
allein,
Da wär's der Mühe wert, ein Mensch
zu sein!
Das war ich sonst, eh' ich's im Düstern
suchte,
Mit Frevelwort mich und die Welt
verfluchte.
Nun ist die Luft von solchem
Spuk so voll, Daß niemand weiß, wie er
ihn meiden soll.
Von Aberglauben früh und spät
umgarnet:
Es eignet sich, es zeigt sich an, es
warnt!
Und so verschüchtert, stehen wir
allein.
- Die Pforte knarrt, und niemand
kommt herein. (erschüttert)
Ist jemand hier?

Sorge

Die Frage fordert Ja!

Faust

Und du, wer bist denn du?

Sorge

Bin einmal da.

Faust

Entferne dich!

Sorge

Ich bin am rechten Ort.

Faust

(erst ergrimmt, dann besänftigt, für
sich)
Nimm dich in acht und sprich kein
Zauberwort!

Sorge

Würde mich kein Ohr vernehmen,
Müßt' es doch im Herzen dröhnen;
In verwandelter Gestalt Üb' ich
grimmige Gewalt:
Auf den Pfaden, auf der Welle,
Ewig ängstlicher Geselle,
Stets gefunden, nie gesucht,