

SCHUBERT
SCHWANENGEANG

MATTHEW ROSE
MALCOLM MARTINEAU

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)
SCHWANENGESANG D.957

1	LIEBESBOTSCHAFT (<i>Ludwig Rellstab</i>)	2'57
2	KRIEGERS AHNUNG (<i>Ludwig Rellstab</i>)	4'57
3	FRÜHLINGSSEHNSUCHT (<i>Ludwig Rellstab</i>)	3'30
4	STÄNDCHEN (<i>Ludwig Rellstab</i>)	3'38
5	AUFENTHALT (<i>Ludwig Rellstab</i>)	3'07
6	IN DER FERNE (<i>Ludwig Rellstab</i>)	5'47
7	ABSCHIED (<i>Ludwig Rellstab</i>)	4'12

8	DER ATLAS (<i>Heinrich Heine</i>)	2'04
9	IHR BILD (<i>Heinrich Heine</i>)	2'51
10	DAS FISCHERMÄDCHEN (<i>Heinrich Heine</i>)	2'21
11	DIE STADT (<i>Heinrich Heine</i>)	2'46
12	AM MEER (<i>Heinrich Heine</i>)	4'11
13	DER DOPPELGÄNGER (<i>Heinrich Heine</i>)	4'07
14	DIE TAUBENPOST D.965A (<i>Johann Gabriel Seidl</i>)	3'52
BONUS	DER HOCHZEITSBRATEN D.930 * (<i>Franz Adolf Friedrich von Schober</i>)	10'22
		60'55

MATTHEW ROSE bass
MALCOLM MARTINEAU piano
CHRISTINA GANSCH* soprano
ROBERT MURRAY* tenor



MATTHEW ROSE

A SUMMATION IN SONG: SCHUBERT'S SWAN SONG

In May 1829, some six months after Schubert's death on 19 November 1828, the Viennese music publisher Tobias Haslinger brought out a collection of songs he had purchased from Schubert's older brother Ferdinand and entitled *Schwanengesang* (Swan Song). The title evokes the ancient Greek and Roman myth that swans sing their sweetest song just before dying: in Ovid's *Metamorphoses*, the grieving Cygnus is transformed into a singing swan after his friend Phaethon is struck dead by Jupiter's thunderbolt, while in Horace's magnificent ode, "Non usitata nec tenui ferar," the poet turns into a swan while singing. Thereafter, swans are emblems of the highest art and of the longing for artistic immortality. Both were guaranteed to Schubert by this posthumous collection and many of his other works.

Schwanengesang is not a cycle, but a compilation of seven songs on texts by Ludwig Rellstab (1799-1860), who wrote novels, poetry, music journalism, and travel lore, and six songs on poems by one of Germany's greatest poets, Heinrich Heine (1797-1856), with a final individual song on a poem by Johann Gabriel Seidl (1804-1875) added at the end. Ludwig Rellstab, who came from a musical family and was Berlin's most influential music critic during the first half of the nineteenth century, stated in his memoirs that when he went to Vienna in 1825 in hopes of collaborating with Beethoven on an opera, he also brought with him "those of my little lyrical products that I considered the best ones." When he recovered the papers from the dead composer's estate, he found that "Some had pencil marks in Beethoven's own handwriting; they were the ones he liked best and ... had given Schubert to compose at that time, because he himself felt too unwell." But Beethoven's secretary Anton Schindler stated that it was he who gave Schubert the Rellstab manuscripts at some time during the summer after Beethoven's death on March 26, 1827, although one notes that Rellstab's poems were published in 1827 and that Schubert could have had recourse to the printed texts. Whatever the truth of the matter, Schubert would inevitably have associated these poems with Beethoven at a time when Beethoven was much on his mind. In particular, the spirit of Beethoven's song cycle *An die ferne Geliebte* (To the Distant Beloved) hovers over the Rellstab songs that were later included in *Schwanengesang*, with a different distant beloved addressed in each one.

Late in Schubert's life, the composer and his friends reinstated their former reading circle at Franz von Schober's and Schubert's lodgings Unter den Tuchlauben beim blauen Igel; on 12 January 1828, they met to discuss the "travel ideas of Heine," perhaps the *Reisebilder* (Travel Images), published in 1826 and including the gigantic poetic cycle *Die Heimkehr* (The Homecoming), with eighty-eight poems. The year

after his travel sketches appeared, Heine gathered together his youthful poetry for publication in 1827 as the *Buch der Lieder* (Book of Songs), a literary best-seller. Schubert, an avid reader who seized upon new sources of poetry for song, chose only six poems from this source, in which a newly corrosive, ironic, masterful voice appears on the European poetic scene. Heine became instantly famous and had a massive impact on music history – there are over 8,000 settings of his poetry to date. But Baron Carl von Schönstein (1796-1876), the dedicatee of *Die schöne Müllerin*, wrote that when he spotted Heine's *Buch der Lieder* in Schubert's room and asked whether he could borrow the volume, Schubert gave it to him, saying that he "had no more need for it." If, as I suspect, Schubert had soon decided that he was averse to this poet's world-view, the six songs he did compose are a quantum leap into the future of music.

In the first of the Rellstab songs, **Liebesbotschaft** (Love's Message), the lover bids the little brook to convey greetings to the distant beloved. This is Schubert's final essay in water music, of which there are many beautiful specimens in his oeuvre; here, a gently-rippling, undulating right hand part flows over a bedrock of open fifths in the left hand and then cradles a vocal line remarkable for its melodic beauty and incessant dactylic rhythms. One can hear the fervour of the lover's longing in the unforgettable vocal gesture – a bounding leap upwards of a tenth, both ebullient and perhaps a touch desperate – at the end of the first and last stanzas; Schubert's injection of melancholy, darker minor harmonies at times into the water music bespeaks a touch of sadness. The beloved's dreams, lulled by the murmuring waters, give way to an unknown, unnamed warrior's nocturnal campfire memories of bygone dreams at his sweetheart's breast in **Kriegers Ahnung**; something in his noble gravity suggests high-born knights of yore. Schubert, anticipating Gustav Mahler's obsession with nocturnal battleground scenes, draws a stark contrast between the columnar, dark, double-dotted block chords that tell of the man's death-haunted present and the warm, fluid passage in major mode that tells of a past beautified by love. The way in which Schubert melts enharmonically from the rich strains of love, with their poignant, varied echoes of phrase endings ("on her warm breast, on her warm breast ... as she lay in my arms, as she lay in my arms"), to the words "Here, where the flames' dark light, ah, plays only on weapons" is emblematic of this composer's ability to go between distant tonal worlds with uncanny ease, to slip from one realm to another as if by sleight-of-hand.

At the start of **Frühlingssehnsucht**, one hears soft, thrumming excitement to tell of springtime's arrival, of rising sap and rising desire: this is a *moto perpetuo* song, but with fermata-sustained pauses that tell of inner impasse before the gently urgent triplets resume their motion. Each of the first four stanzas ends with a questioning refrain – “Where? Down? Why? And you?” – while the final stanza is the answer: “only you” can liberate the springtime in the lover's heart. As so often in Schubert, insistent dactyls bespeak the workings of Nature and desire; in Schubert's harmonies and touches of darkness at the end, we realize that the persona cannot yet trust in the beloved's reciprocity, that doubt is everywhere evident. In the famous **Ständchen**, an ardent wooer – Rellstab hints that he is a roué – attempts to lure the maiden he desires out of her bedchamber by night in order to make him “happy,” a euphemism only the most naive, convent-bred miss could mistake. Schubert, while acknowledging the heart of darkness in this *mise-en-scène*, fills *his* song of seduction with vulnerability, uncertainty, and ambivalence, with all of eroticism's mixed moods and messages. We have the obligatory guitar or lute mimicry in the piano and the equally obligatory ornaments in the vocal line, like a Neapolitan boatman imbuing “O sole mio” with an extra dash of fervour, but the exquisite melody is as much melancholy as it is ardent, until the sudden surge of dramatic mettle near the end. When the impassioned plea gives way to the piano postlude, we realize that this was a serenade in vain.

The palindrome-shaped **Aufenthalt** pits duplet- and triplet-rhythmic patterns against each other much of the way, the palpable conflict emblematic of the persona's anguished analogies between his grief and surging river, roaring forest, and immutable rock; what the cause of such acute emotional distress might be, we are not told. End-stopped lines, a barrage of present participles, a bizarre combination of floridity and clipped utterance in litany-like fashion (a Byronic anti-litany, perhaps): Rellstab's words for **In der Ferne** are not great poetry by anyone's reckoning. But Schubert found in this suicidal mind challenging all of Nature and the cosmos on the brink of self-destruction the stuff of massive musical manoeuvres: the jolt of a semitone downwards at the words “Mutterhaus Hassenden” would not become standard practice until Wagner post-1850, and the huge Neapolitan near the end is a hallmark of Schubert's harmonic language. From “Erlkönig” to **Abschied** (Parting), horses ride through Schubert's songs, and this pianistic steed carries the persona through what seems a paradoxically happy farewell. But the merry tone is, we come to realize, willed. In the E-flat major key of Beethoven's “Les Adieux” piano sonata,

Op.81a (in the song's original tonality), the persona bids a protracted farewell to a place he clearly loves and does not want to leave. When Schubert veils the song in the key of the flat submediant near the end ("Ade, ihr Sterne, verhüllet Euch grau!"), we hear the persona's cloaked suffering peer through the clipping determination to be of stout mind about departure.

Heine's Byronic Titan makes melodramatic mock of immense misery in **Der Atlas**; this Atlas has wagered on undefined eternal happiness or eternal misery and has lost the dare. What gripped Schubert's imagination in this poem was the notion of being chained to an irrevocable horror and attempting in vain to break free of it, and he borrows the circular figure we hear in the bass at the start (and many times thereafter) from Beethoven's last piano sonata, Op.111 in C minor. In the wake of Beethoven's death, Schubert was the new Titan of music, and he, like Heine's Titan, had an irrevocable burden (of terminal illness) to bear. When his persona sings, "I bear the unbearable," he cannot in fact bear it and wrenches violently away from the G minor key of grief ... but he cannot shake loose the chains of the repeated circular figure. Packing so much sound-and-fury into a small song is a challenge to all those who would denigrate song composition as incapable of ambition on a Beethovenian scale.

In **Das Fischermädchen**, Janus sings a barcarolle. On the surface, a buoyant, charming persona, confident of his powers of attraction, woos a lower-class girl; this poem enacts the cozening process by which a reader is enticed to submit to the poet's wiles, and this cocky persona strums a piano-mandolin-guitar in folksong-like fashion while proclaiming his pearls of poetry/song. The three strophes are set to the same music (with prosody and details varied), but the middle stanza is transposed suddenly to an unexpected place; he sings of drawing closer to the beloved from an abruptly distanced vantage point. One can interpret this song as sincere – a love song whose composer tells us that the serenade is in vain – or as mockery, with Schubert using a seemingly simple (it isn't) melody to hint that the persona is not quite the genius he proclaims himself to be. The different possibilities of song, its ambiguities, are on display in this famous serenade.

In classic horror movie fashion, the persona of **Die Stadt** stares at mist and darkness until, finally, daylight reveals – absence. The peopled place that is this city is the mere hull or shell around a void where the bygone sweetheart used to be. Schubert's music is divided into three compartmentalized segments, distinct from one another and yet linked by a shared obsession with the pitch C, unmoored from tonality

in places, nailed immovably to it in others. For the first and third stanza, we hear echoes of the early 18th-century Baroque world of music, the passages frozen in C minor, the rhythmic patterns reminiscent of Handel or Rameau. In the introduction and second stanza, the infamous “horror chord” of German Romantic opera comes virtually out of nowhere (as does horror itself), goes nowhere, and is repeated over and over. Hell is that misery which never changes: the Greeks and Dante knew it when they condemned Sisyphus, Prometheus, and the inhabitants of the *Inferno* to eternal repetition. At the song’s end, the single pitch C is isolated: the most basic building block of music – one pitch – is frozen in place as a declarative statement but of what, to whom, why, and to what end are forever a mystery.

In one summation, what we hear in **Am Meer** is an erotic catastrophe in which a couple makes love by the seashore, she weeps symbolic tears (sexual fluids transposed upwards), and he declares himself destroyed by the experience. Schubert, who had contracted syphilis, then an incurable disease, in late 1822 or early 1823, knew what it was to be poisoned by sex, to have one’s health forever ruined by it. In his setting of this poem, he contrasts hymn-like passages in pure C major with trembling, liquified passages in a darkened minor mode; this composer knew the symbolic meaning of birds in flight and understood Heine’s line, “The seagull flew back and forth,” as having nothing to do with avian shore life and everything to do with sexual consummation. In his music, Schubert asserts the sanctity of life and love, whatever the poison one thereby imbibes; the final section of the song is a battle to keep darkness from wholly overwhelming the memory of past purity.

The German Romantic writer Jean Paul was the first to use the word “Doppelgänger” in his novel *Siebenkäs* of 1796, but Heine’s poem **Der Doppelgänger** is among its best literary manifestations by anyone’s calculation. Like all ghosts, the double is both a historical figure, re-enacting past times, and anti-historical, resisting temporal change by stepping out of time; those who see their ghostly double become unwilling voyeurs of their past selves. Like photographic negatives, the Doppelgänger threatens our sense of what is real in identity. Note the multiples: there are three personae in this nocturnal scene, the speaker, his ghostly double, and the mimicry of a younger self torn by desire. Such scenarios always involve lost time and past time, hence Schubert’s brilliant recourse to antique musical reminiscence made modern. In the piano introduction, we hear a “ground bass” pattern of the sort common as an organizing principle in music from the sixteenth through the eighteenth centuries; here, the repeating harmonic

progression sounds both antique and modern–dissonant–hollow–spooky. The climaxes in this song are so shattering that Johannes Brahms for one could not forget them: he quotes Schubert’s final texted phrase, “So manche Nacht, in alter Zeit,” in his own song *Herbstgefühl*.

The Viennese writer Johann Gabriel Seidl was seven years younger than Schubert, ambitious, prolific, and pushy; he annoyed Schubert on at least two occasions with his brazen importuning for music to his words. But the composer *did* find in Seidl’s often preachy oeuvre a few genuinely sweet poems in accord with his own temperament, including **Die Taubenpost**. The great scholar Edward Cone described the songs in *Schwanengesang* as “Schubert’s *Kunst des Liedes*,” (Art of Song) like Johann Sebastian Bach’s magisterial *Art of Fugue* at the end of his life; “Die Taubenpost is,” Cone writes, “a final summary, a cheerful demonstration of his mastery of the craft.” What Schubert does here is make tonal adventurism sound effortless, as in the sudden shift to another bright place to suggest the rich contentment of the word “überreich,” or the carrier pigeon bobbing in sweet impatience on its perch in the right-hand part of the first stanza, or the way “Sehnsucht” (yearning) comes home to the original key at the end. The touches of intensity sprinkled throughout are more Schubert than Seidl, but darkness is never allowed to establish a foothold, whatever its tell-tale traces here and there.

Time for some comic relief: **Der Hochzeitsbraten**, D.930, was clearly composed for laughs, and one can imagine its performance at a Schubertiade or as a party confection. The poet was Franz von Schober, one of Schubert’s closest friends and confidants: charismatic, well-read, with the gift of the gab, but a dilettante with a lazy streak. In this trio, a rustic couple (Therese and Theobald) who are about to be wed poach a hare for their wedding feast, an offense punishable by imprisonment or even death – and they are caught by Kaspar the gamekeeper. The passage in which the lovers beat the woods for game is like nothing else in Schubert, with its “gsch! gsch!” and “pr, pr” sound-effects. After canonic deliberation, Kaspar agrees to let them off the hook and allow the wedding to go on – but for a price (Therese’s favours the next day). The Tyrolean yodelling in the final section is once again without parallel anywhere else in Schubert, and it is a delight.

© 2014 Susan Youens

J.W. Van Gorkom Professor of Music at the University of Notre Dame and author of eight books on 19th-century German song, including “Heinrich Heine and the Lied” (Cambridge University Press, 2007)



MALCOLM MARTINEAU

A VIEW FROM THE KEYBOARD: MALCOLM MARTINEAU ON RECORDING *SCHWANENGESANG* WITH MATTHEW ROSE

It is something of an irony that *Schwanengesang* represents, in the careers of both Malcolm Martineau and Matthew Rose, a point of origin rather than – as the term ‘swan-song’ might suggest – a point of summation. The cycle was the subject of Martineau’s first ever recording, made with Bryn Terfel just after both artists had performed it for the baritone’s final recital at the Guildhall. Martineau was also the pianist for Matthew Rose’s first *Schwanengesang* in February 2004 in St John’s Smith Square. This occasion was part of yet another prima in the form of a heroic experiment of Martineau’s to give all three cycles in one day. (The vocal duties in this extraordinary Schubertathon were shared with tenor Robert Murray for *Die Schöne Müllerin* and baritone Jonathan Gunthorpe for *Winterreise*.)

There are further ‘firsts’ involved for Matthew Rose too. For both his recording of *Winterreise* with accompanist Gary Matthewman (Stone Records 5060192780222) and this *Schwanengesang*, it was vital for the bass that he was partnered in the studio with the pianist with whom he’d first worked on each cycle. And on a deeper level of initiation, Rose’s love of Schubert was inspired by hearing a masterclass performance of one of the songs, *Aufenthalt*, in 1997. The experience moved him so deeply, that it turned his vague desire to pursue a musical career into a focussed ambition, and it was his own later rendition of this very song which earned him a place at the Curtis Institute in Philadelphia. This was where he completed his formal training, and where he met Malcolm Martineau.

Which brings us cyclically back – appropriately enough – to the principal focus of this article. As an internationally renowned front-rank accompanist, Malcolm Martineau has naturally performed *Schwanengesang* with many different singers and in many different keys since his student days at the Royal College of Music. This interview presents, in snapshot form, some of the insights he’s gained over the course of such a profound and varied association with the work.

For someone who has made his career in the world of German song, it’s fascinating to note that Martineau came to the genre relatively late. ‘As a teenager, I didn’t listen to Lieder,’ he says. ‘I loved singers, but somehow I came to Lieder on my own. I wanted to work out how I felt about songs by myself. And in a way, I’m grateful, because I feel I don’t have the monumental figure of Dietrich Fischer-Dieskau looming over me. His ghost is something that an earlier generation of artists have always had to deal with.’ That’s not to say the pianist hasn’t drawn inspiration from some of the greatest singers: he

has played for masterclasses given by both Elisabeth Schwarzkopf and the bass Hans Hotter. Performing Lieder in low keys is therefore nothing new to him. 'There's an old joke about Gerald Moore, that when he played *Winterreise* for Hans Hotter, he had to move his stool about a foot down the keyboard,' he says with a chuckle.

The question of transposition brings us to the subject of the keys chosen for Matthew Rose's performance. Schubert himself had no problem with singers hoisting up his songs sopranowards or plunging them down basswards to suit every possible kind of performer. What was the shift here? 'Matthew and I mostly followed the *Sehr tiefe* (very low) version of Edition Peters, but we took *Am Meer* down yet another semitone,' says Martineau. 'It's a killer to sing, so it was easier for Matthew to exploit all the colours of his voice in a lower key.' Has he ever played in lower keys still? 'Yes. Florian Boesch, for example, sings some of the songs lower even than Matthew, even though his voice is paradoxically lighter in sound. Sometimes I've even run out of piano. But I've always thought of Schwanengesang as a bass-baritone cycle. It was originally written for a tenor, of course, but it has a particular darkness about it that really lends itself to lower keys.'

The challenges of playing these accompaniments in such *profundo* keys are legion: avoiding muddiness of tone, finding appropriate sources of variety, creating transparency. What are the methods Martineau uses when accompanying low voices? 'Basically what you do on a modern piano is play with as little pedal as possible. That's the secret. And I use much less arm weight, and much more fingertip control. In Schubert you're always much more 'fingery' than you are in Brahms or Strauss. I also always try to keep in mind the sustaining power of the type of piano which Schubert wrote for, which is much less than, say, a modern Steinway.'

Could it be that this concern for authenticity poses more questions than it answers? Perhaps Schubert heard in his mind's ear the more sonorous possibilities of the piano of the future, rather than the specific sound of the instrument which was available to him. How does one decide? 'Those are difficult questions. Take *Der Atlas*. Did Schubert imagine a powerful, sustained accompaniment? Or did he actually want the clackety-clack sound of the tremolos which would be created on his own piano?' Which path does Martineau follow? 'Nothing is cut-and-dried. But generally the present generation of singers avoid slow tempi, so the need for sustained accompaniments is less.'

Another question arises over the composer's terminology, which has presented several puzzles to the pianist in the past. 'The word 'ziemlich', for example, is now usually translated as 'quite'; but in some of Schubert's tempo markings, its appearance can seem counter-intuitive. 'In *Liebesbotschaft*, 'Ziemlich langsam' seems a curious marking for a song that's about a very lively brook. But actually 'ziemlich' really meant 'appropriately' in Schubert's time. And when you know that, it makes much more sense.'

Another 'Ziemlich langsam' occurs at the beginning of *Die Taubenpost*, which has one of the jolliest of accompaniments in the cycle. ('Darkness is never allowed to establish a foothold,' writes Susan Youens earlier in this booklet.) Here it seems as if the 'ziemlich' can mean almost anything. 'This is one of the songs where tempos vary massively among all the people I play for. Some do it really fast, like a disco song; some go extremely slowly, concentrating on the atmosphere of 'Sehnsucht' (longing). Matthew's interpretation is quite slow, but there's nothing extreme or eccentric about it. He's always utterly convincing.'

Despite his extensive familiarity with Schubert's oeuvre, other historical quirks have puzzled Martineau until relatively recently. 'Schubert never wrote *ritardando* at the end of a song, for example, and for years I wondered why. How do I know if I'm supposed to slow down? And then in a contemporary keyboard treatise, I found the answer. If he writes a fermata on the final chord of a song, there's a *rit*. And if he didn't, there isn't. Most of the songs do indeed have such *fermate*. *Abschied* doesn't. It all goes back to the fact that composers would write a *fermata corona* over the space for a cadenza in a baroque concerto. It was assumed that players would naturally slow down before getting to the cadenza, so the fermata became code for 'slow down.' And then the code got lost. I spent around twenty years wondering about that.'

Did Martineau's profound knowledge of the work ever lead to conflict? Was there ever a clash of wills between him – a pianist soaked in historical research, contextual background, and a variety of performing styles – and a younger singer? 'No, not at all. Matthew had very specific ideas about what he wants to do with the songs, but that was great. It's wishy-washiness that really doesn't work. And, in the same way, if you have a pianist who is just like a good butler, always at the right place at the right time, it's very dull. You've got to have two personalities doing the song. And – though some of my colleagues

might kill me for saying this – the singer is always the more important of the two. The singer has to deliver the text, and since the song only exists because it was inspired by the text, it follows that the singer is more important. The pianist is the subtext; the psychology; the scene-painting. We're the brook in *Liebesbotschaft*, the guitar in *Ständchen*, the horse in *Abschied*.'

Everything was rosy in the recording studio, then? No creative tension? 'We had discussions about the order of the songs. Matthew was very firm he wanted to do them in the published order. I've also done it many times in Heine's order, which I think works equally well, and gives a different slant on the story. You start with *Das Fischer mädchen* and stay on the sea for *Am Meer*; then you move to the town in *Die Stadt*, and meet *Der Doppelgänger*. After *Ihr Bild*, you culminate in the despair of *Der Atlas*. But when you have the amount of colour and power in your voice that Matthew does, it's probably right to start with a song as huge as *Der Atlas* ... it's right for him, anyway.'

Martineau's extensive experience of recording also helped to shape the sessions with Rose in the studio. 'I did a lot of work with the wonderful mezzo Sarah Walker, and she always told me to choose in preparation two or three moments in a Schubert song where you want to make a point, and then let the text and music do the rest. She was right. So Matthew and I arranged the major goal-posts in advance, and then did very little talking. We didn't want to spoil the mystery and magic, or make it sound over-organized.'

Did they prefer to record in long sessions, of groups of songs? Did they consider attempting the whole cycle in one take? 'No. Funnily enough, that never works. You'd think it would, but it really doesn't. You'd be lucky if you got two or three usable things out of a session like that. So we recorded every song separately, and kept the 'big' ones together. You have to strategically place a song like *Der Atlas*, for example: Matthew needed to be warmed up, and not sing too much after it, because it's so demanding. And we always did the lower ones early in the morning, when the voice was naturally lower.' Martineau's experience came in useful in other ways too. 'Once or twice we felt we could have carried on at the end of a day, and tried another song. But it would have been a mistake. What would have taken an hour at that point, would take twenty minutes the next day, when we would be fresher. I've been doing this for long enough now to know when to say "stop".'

I wonder what position *Schwanengesang* occupies now in Martineau's own landscape of song, in light of all the experience he's gained? 'For me it's the hardest of all three cycles, by a long way. It's not a cycle, for a start – the personalities of the two different poets are radically different. And I feel that Schubert boils down his style to its absolute essentials, especially in the Heine settings. You see the bare bones of something that became – not Schumann or Brahms – but Hugo Wolf. There's a minimum of music to bring the words alive.'

This is not likely to be the last time we'll hear Martineau record *Schwanengesang*, and he's pleased to think that there's always more to discover about it. 'My old piano teacher used to say to me that you never stay the same: you get better, or you get worse. And if you think you're staying the same, you're getting worse.'

And on that point of precarious mutability, so appropriate for a song cycle with so many interpretative possibilities, it seems a good place to draw our conversation to a close.

© 2014 Warwick Thompson



EINE SUMMA DER LIEDKOMPOSITION: SCHUBERTS SCHWANENGESANG

Im Mai 1829, etwa sechs Monate nach Schuberts Tod am 19. November 1828, veröffentlichte der Wiener Musikverleger Tobias Haslinger eine Sammlung von Liedern, die er von Schuberts älterem Bruder Ferdinand erworben hatte, unter dem Titel *Schwanengesang*. Der Titel erinnert an den antiken römischen und griechischen Mythos, dass Schwäne ihren süßesten Gesang kurz vor ihrem Tod erklingen lassen: So etwa wird der trauernde Cygnus in Ovids Metamorphosen in einen Schwan verwandelt, nachdem sein Freund Phaeton von Jupiters Blitz erschlagen wurde. Und in Horaz' großartiger Ode „Non usitata nec tenui ferar“ wird der Dichter während seines Gesangs zum Schwan. Von da an wurden Schwäne zum Emblem der höchsten Kunst und der Sehnsucht nach Unsterblichkeit. Beides wurde Schubert durch diese posthume Sammlung und viele andere seiner Werke zuteil.

Schwanengesang ist nicht ein Zyklus, sondern eine Zusammenstellung von sieben Liedern nach Gedichten von Ludwig Rellstab (1799-1860), der Romane und Gedichte schrieb und sich mit Reiseerzählungen und Musikjournalismus hervortat, sechs Liedern nach Gedichten von Heinrich Heine (1797-1856), einem der größten deutschen Dichter, und einem abschließenden Lied nach einem Gedicht von Johann Gabriel Seidl (1804-1875). Rellstab, der einer musikalischen Familie entstammte und der einflussreichste Musikkritiker im Berlin der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war, hielt in seinen Memoiren fest, dass er, als er 1825 nach Wien reiste, in der Hoffnung mit Beethoven an einer Oper zu arbeiten, „derjenigen meiner kleinen lyrischen Erzeugnisse, die ich für die besten hielt“ im Gepäck hatte. Als er diese nach dem Tode des Komponisten wiedererlangte, bemerkte er, dass „einige [...] mit Bleistiftzeichen versehen [waren] von Beethovens eigener Hand; es waren diejenigen, welche ihm am besten gefielen, und die er damals an Schubert zur Komposition gegeben, weil er selbst sich zu unwohl fühlte.“ Doch Beethovens Sekretär Anton Schindler hielt fest, dass er es gewesen war, der Schubert die Rellstabmanuskripte irgendwann im Sommer nach Beethovens Tod am 26. Mai 1827 gegeben hatte. Allerdings: Rellstabs Gedichte wurden 1827 veröffentlicht, und es ist somit denkbar, dass Schubert Zugang zu dieser Druckfassung gehabt haben könnte. Wie auch immer, Schubert hätte, zu einer Zeit als er häufig an Beethoven dachte, diese Gedichte unweigerlich mit Beethoven verbunden. Insbesondere schwebt der Geist von Beethovens *An die ferne Geliebte* über den Rellstabliedern, die später in *Schwanengesang* aufgenommen wurden, wo jeweils eine andere ferne Geliebte angesprochen wird.

Im letzten Lebensjahr Schuberts nahmen der Komponist und seine Freunde den einstigen Lesekreis in Franz von Schobers und Schuberts Unterkunft Unter den Tuchlauben beim blauen Igel wieder auf. Am 12. Januar 1828 trafen sie zusammen, um die „Reiseideen Heines“, möglicherweise die *Reisebilder* (veröffentlicht 1826), die den umfangreichen Zyklus *Die Heimkehr* mit achtundachtzig Gedichten beinhalten, zu diskutieren. Im Jahr nachdem seine Reiseskizzen erschienen waren, stellte Heine seine jugendliche Lyrik in dem 1827 publizierten *Buch der Lieder* zusammen, das ein literarischer Bestseller wurde. Schubert, ein eifriger Leser auf der Suche nach neuen Gedichten für seine Lieder, wählte lediglich sechs Gedichte aus dieser Sammlung aus, die eine neue, ätzend-ironische und meisterhafte Stimme in der europäischen Lyriklandschaft wurde. Heine wurde schlagartig berühmt und übte großen Einfluss auf die Musikgeschichte aus – derzeit gibt es über 8000 Vertonungen seiner Gedichte. Doch Baron Carl von Schönstein (1796-1876), dem *Die schöne Müllerin* gewidmet ist, notierte, dass, als er Heines *Buch der Lieder* in Schuberts Zimmer entdeckte und fragte, ob er dies entlehnen könne, Schubert ihm den Band überließ mit den Worten, dass er dafür „keine weitere Verwendung“ mehr habe. Wenn, wie ich vermute, Schubert schon bald entschieden hatte, dass er der Welt des Dichters abgeneigt war, so stellen doch die sechs Lieder, die er vertonte, einen Quantensprung für die Zukunft der Musik dar.

Im ersten der Rellstablieder, **Liebesbotschaft**, bittet der Liebhaber das Bächlein, der fernen Geliebten Grüße zu überbringen. Es ist dies Schuberts letzter Versuch über Wassermusik, von der es zahlreiche wunderschöne Beispiele in seinem Werk gibt. In diesem begegnet uns ein sanft kräuselnder, wellenförmiger Part der rechten Hand, der über einem Bachbett von leeren Quinten in der linken Hand fließt und gleichsam eine Vokallinie wiegt, die in ihrer melodischen Schönheit und den kontinuierlichen daktylischen Rhythmen bemerkenswert ist. Man kann die Leidenschaft des Liebhabers in der eingängigen vokalen Figur hören – ein Sprung über eine Dezime, leidenschaftlich und vielleicht auch ein wenig verzweifelt – am Ende der ersten und letzten Strophe. Schuberts Einbringung von Melancholie durch die gelegentliche Verwendung von dunkleren Mollharmonien in der Wassermusik lässt einen Hauch von Traurigkeit erkennen. Die Träume des Liebhabers, beruhigt durch das murmelnde Wasser, weichen in **Kriegers Ahnung** den nächtlichen Erinnerungen am Lagerfeuer eines

unbekannten, namenlosen Soldaten an die verflochtenen Träume am Busen seiner Geliebten. Seine noble Gravität lässt Ritter von edler Geburt aus früheren Tagen vermuten. Schubert, der hier Mahlers Obsession mit Szenen nächtlicher Schlachtfelder vorwegnimmt, zeichnet einen scharfen Kontrast zwischen den säulenartigen, dunklen, doppelt punktierten Blockakkorden, die von der Gegenwart des vom Tode verfolgten Mannes erzählen und der warmen, fließenden Passage in Dur der vergangenen Liebe. Die Art, wie Schubert die Schwernisse der Liebe, mit ihren schmerzlichen Wiederholungen am Phrasenende („an ihrem Busen warm, an ihrem Busen warm! ... lag sie in meinem Arm, lag sie in meinem Arm!“) mit den Worten „Hier, wo der Flammen düsterer Schein ach! nur auf Waffen spielt“ enharmonisch verschmilzt, ist emblematisch für die frappierende Leichtigkeit, mit der der Komponist wie magisch von einer Sphäre in die andere wechselt.

Zu Beginn von **Frühlingssehnsucht** hört man die weiche, surrende Erregung, die von der Ankunft des Frühlings, von aufsteigenden Kräften und wachsender Sehnsucht erzählt: Es ist dies ein Moto Perpetuo Lied, aber mit durch Fermaten gestützten Pausen, die auf die innere Ausweglosigkeit verweisen, bevor die sanft drängenden Triolen wieder ihre Bewegung aufnehmen. Jede der vier Strophen endet mit einem fragenden Refrain „Wohin? Hinab? Warum? Und du?“, während die letzte Strophe die Antwort bringt: „Nur du“ kannst den Frühling im Herzen des Liebhabers befreien. Wie so oft bei Schubert erbitten insistierende Daktylen den Fortgang der Natur und der Sehnsucht.

Doch letztlich wird durch Schuberts Harmonien, die einen Hauch von Dunkelheit bringen, am Ende deutlich, dass das lyrische Ich noch nicht auf die Erwidern seiner Angebeteten vertrauen kann und Zweifel überall offensichtlich ist. In dem berühmten **Ständchen** versucht ein glühender Freier – Rellstab deutet an, dass er ein Lüstling ist – die junge Frau seines Begehrens nächtens aus ihrer Kammer zu locken, damit sie ihn „beglücke“ – ein Euphemismus, den wohl nur die naivste Klosterschülerin missverstehen könnte. Schubert, der das unlautere Herz dieser Mise en Scène durchaus wahrnimmt, erfüllt *sein* Lied der Verführung mit Verletzlichkeit, Unsicherheit und Zwiespältigkeit, mit all den gemischten Gefühlen und Zeichen der Erotik. Es begegnet uns im Klavier die obligatorische Nachahmung einer Gitarre oder Laute und die gleichermaßen obligatorischen Verzerrungen in der

Gesangslinie, wie ein Neapolitanischer Schiffer „O sole mio“ mit einem extra Quäntchen Inbrunst erfüllt. Aber die erlesene Melodie ist ebenso melancholisch wie leidenschaftlich bis zu dem plötzlichen Anstieg dramatischen Feuers gegen Ende. Wenn das leidenschaftliche Flehen dem Klaviernachspiel Platz macht wird klar, dass dieses Ständchen vergebens war.

Das palindromförmige **Aufenthalt** schiebt für den größten Teil des Liedes duolische und triolische Rhythmen gegeneinander ins Rennen, die offenkundige Versinnbildlichung der quälenden Analogien des Protagonisten zwischen seinem Schmerz und dem brausenden Fluss, dem stürmenden Wald und dem unveränderlichen Felsen. Den Grund für diese akute emotionale Stresssituation erfahren wir nicht. Sprechpausen nach Verszeilen, eine Fülle von Präsenspartizipien, eine seltsame Kombination aus Schwülstigem und knappen Äußerungen im Stile einer Litanei (vielleicht eine Art Anti-Litanei zu Byron): Rellstabs Sprache in **In der Ferne** kann man wohl kaum große Lyrik nennen. Doch Schubert entdeckte in dem des Lebens müden Geist, der die gesamte Natur und den Kosmos am Rande der Selbstzerstörung herausfordert, die Grundlage für gewaltige musikalische Wege: Die Rückung eines Halbtones nach unten bei den Worten „Mutterhaus Hassenden“ wurde erst mit Wagner nach 1850 allgemein üblich, und der große Neapolitanische Sextakkord gegen Ende ist ein Markenzeichen von Schuberts musikalischer Sprache. Vom „Erlkönig“ bis zu **Abschied** reiten Pferde durch Schuberts Lieder, und dieses pianistische Ross trägt den Protagonisten durch einen paradox glücklich anmutenden Abschied. Doch der fröhliche Ton ist, wie wir bald bemerken, aufgesetzt. Gleich Beethovens Klaviersonate „Les Adieux“ (Op. 81a) ist die Originaltonart des Liedes Es-Dur. Das lyrische Ich verabschiedet sich auf langwierige Art von einem Ort, den es offenkundig liebt und möchte eigentlich nicht gehen. Wenn Schubert dem Lied gleichsam einen Schleier umlegt, indem er die große Submediante gegen Ende des Liedes („Ade, ihr Sterne, verhüllet Euch grau!“) verwendet, schimmert durch das gleichförmige Hufgetrappel der Entschlossenheit zum Abschied, das verhüllte Leiden des Protagonisten hindurch.

Heines Titan im Stile Byrons simuliert melodramatisch ungeheures Elend in **Der Atlas**; dieser Atlas setzte auf ein nicht näher definiertes ewiges Glück gegen ewiges Elend und hat sein Wagnis verloren.

Was Schubert in diesem Gedicht in seinen Bann zog, war die Beobachtung des Gefesseltseins an ein unumkehrbares Grauen und die vergebliche Mühe, sich davon zu befreien. Dazu entlehnt er jene kreisende Figur, die zu Beginn (und oftmals wiederkehrend) in Beethovens letzter Klaviersonate (Op. 111) in c-moll zu hören ist. Nach Beethovens Tod war Schubert der neue Titan der Musik, der, ebenso wie Heines Titan, eine unwiderrufbare Last (der unheilbaren Krankheit) zu tragen hat. Wenn der Protagonist singt „Ich trage Unerträgliches“, so kann er dies freilich nicht und reißt sich gewaltsam los von dem g-moll der Trauer – aber er kann die Ketten der sich wiederholenden Kreisfigur nicht abschütteln. So viel Klang und Zorn in ein kurzes Lied zu verpacken fordert all jene heraus, die Liedkomposition verunglimpfen, weil sie nicht in der Lage sei, Beethovensche Dramatik zu erreichen.

In **Das Fischermädchen** singt Janus eine Barcarole. Oberflächlich betrachtet umwirbt ein vergnügter Charmeur, der um seine Anziehungskraft weiß, ein Mädchen von niederem Stande. Das Gedicht setzt den Verlauf des Betörers in Szene, wodurch der Leser versucht wird, sich der List des Dichters zu fügen. Und dieses anmaßende lyrische Ich schrummt auf einer Klavier-Mandoline-Gitarre im Stile eines Volksliedes dahin und kündigt von seinen dichterischen/gesanglichen Perlen. Den drei Strophen liegt die gleiche Melodie zugrunde (mit variierender Prosodie und differierenden Details), doch die mittlere Strophe wird plötzlich an einen unerwarteten Ort transponiert. Das lyrische Ich singt von zunehmender Nähe zur Geliebten von einem unvermittelt entfernten Standpunkt. Man kann das Lied als aufrichtig interpretieren – ein Liebeslied, dessen Komponist uns sagt, dass die Serenade vergeblich ist. Oder als Spöttere – bei der Schubert mittels einer simpel anmutenden Melodie (die sie nicht ist!) andeutet, dass die Person gar nicht so großartig ist, wie sie zu sein vorgibt. Die unterschiedlichen Möglichkeiten der Liedgestaltung in ihrer Mehrdeutigkeit werden in dieser berühmten Serenade sichtbar.

Wie in einem klassischen Horrorfilm starrt das lyrische Ich in **Die Stadt** in die neblige Dunkelheit, bis das Sonnenlicht schließlich eines enthüllt – Abwesenheit. Der bevölkerte Ort dieser Stadt ist nichts als eine Hülle oder Schale rund um jene Leerstelle, wo die Verflossene einst war. Schuberts Musik ist hier gegliedert in drei in sich geteilte, je verschiedene Abschnitte, die jedoch durch die gemeinsame Obsession mit dem Ton „C“ verbunden sind, das teils losgelöst ist von jeder Tonalität, teils

unverrückbar mit ihr verbunden. In der ersten und dritten Strophe hören wir einen Nachhall der barocken Musikwelt des frühen 18. Jahrhunderts mit den gleichsam eingefrorenen Passagen in c-moll und den rhythmischen Mustern, die an Händel oder Rameau erinnern. In der Einleitung und der zweiten Strophe taucht der „Schreckensakkord“ der deutschen romantischen Oper wie aus dem Nichts auf (wie das der Schrecken zu tun pflegt), führt nirgendwo hin und wird dennoch stets wiederholt. Die Hölle ist das Elend, das sich nie verändert: Das wussten die alten Griechen ebenso wie Dante, wenn sie Sisyphus, Prometheus und die anderen Bewohner des Inferno verdammt. Am Ende des Liedes bleibt des einzelne „C“ isoliert: Der kleinste Baustein der Musik – ein einzelner Ton – erstarrt als Feststellung. Doch was es bedeutet, an wen es gerichtet ist und warum verbleibt für immer ein Geheimnis.

Was wir in **Am Meer** hören kann zusammenfassend als erotisches Desaster bezeichnet werden. Ein Pärchen liebt sich am Strand, sie weint symbolische Tränen (quasi sexuelle Flüssigkeiten, die nach oben quellen), er erfährt sich dadurch zugrunde gerichtet. Schubert, der sich Ende 1822/Anfang 1823 mit Syphilis, einer damals unheilbaren Krankheit, angesteckt hatte, wusste, was es heißt, durch sexuellen Kontakt zerstört zu werden, wenn die eigene Gesundheit für immer dahin ist. In der Vertonung dieses Gedichtes kontrastiert er die hymnusegleichen Passagen in reinem C-Dur mit tremolierenden, verflüssigten Passagen in abgedunkeltem Moll. Dieser Komponist wusste um die symbolische Bedeutung von fliegenden Vögeln und verstand, dass Heines Vers „Die Möwe flog hin und wieder“ eben nichts mit Küstenszenerie, sondern mit sexueller Erfüllung zu tun hat. Schubert behauptet die Heiligkeit des Lebens und der Liebe, welches Gift auch immer man dabei aufnehmen mag. Der Schluss des Liedes ist ein Kampf gegen die Dunkelheit, die die Erinnerung an die vormalige Reinheit zu überwältigen droht.

Der deutsche romantische Schriftsteller Jean Paul verwendete als erster das Wort „Doppelgänger“ in seinem Roman *Siebenkäs* von 1796, doch Heines Gedicht **Der Doppelgänger** zählt sicherlich zu den besten literarischen Darstellungen dieses Begriffes. Wie alle Geister ist auch dieser sowohl eine historische Figur, die Vergangenes wiederholt, als auch eine ungeschichtliche, die sich durch Überzeitlichkeit dem Wandel entzieht. Jene, die ihren Doppelgänger sehen, werden unfreiwillige

Beobachter ihres vergangenen Selbst. Wie ein Foto-Negativ bedroht der Doppelgänger unsere Wahrnehmung, was nun „wirklich“ an uns ist. Man beachte das Mehrfache: In dieser nächtlichen Szene treten drei Charaktere auf, nämlich der Erzähler, sein geisterhafter Doppelgänger und das nachäffende jüngere Selbst, das von Sehnsucht zerrissen ist. Solche Szenarien involvieren immer verlorene Zeit und vergangene Zeit – darum Schuberts brillanter Rückgriff auf alte musikalische Reminiszenzen in modernisierter Form. In der Klaviereinleitung hören wir eine ostinatoartige Linie im Bass, wie sie in der Musik vom 16.-18. Jahrhundert häufig verwendet wurde. Bei Schubert klingt die sich wiederholende und harmonisch fortschreitende Linie gleichermaßen alt wie modern-dissonant-hohl-gespenstisch. Die Höhepunkte dieses Liedes sind dermaßen erschütternd, dass etwa ein Johannes Brahms sie nicht vergessen konnte: Er zitiert Schuberts letzte Textphrase „So manche Nacht in alter Zeit“ in seinem eigenen Lied *Herbstgefühl*.

Der Wiener Schriftsteller Johann Gabriel Seidl war sieben Jahre jünger als Schubert und ehrgeizig, produktiv und aufdringlich. Er bedrängte Schubert an zumindest zwei Gelegenheiten schamlos, seine Gedichte zu vertonen. Dennoch fand der Komponist in dem oft moralisierenden Werk Seidls einige aufrichtige Gedichte, die mit seinem Temperament in Einklang standen, darunter die **Taubenpost**. Der große Gelehrte Edward Cone bezeichnete die Lieder in *Schwanengesang* als „Schuberts *Kunst des Liedes*“, in Anlehnung an Johann Sebastian Bachs maßgebliche *Kunst der Fuge* am Ende seines Lebens. „Die Taubenpost“, schreibt Cone, „ist eine letzte Zusammenfassung, eine heitere Demonstration seines Könnens.“ Schubert gelingt es hier, tonale Abenteuer mühelos klingen zu lassen, wie etwa der plötzliche Wechsel an einen hellen Ort, um die tiefe Zufriedenheit in dem Wort „überreich“ zu verdeutlichen; oder die ruckartigen Kopfbewegungen der Taube auf ihrer Sitzstange voll süßer Ungeduld in der rechten Hand der ersten Strophe; oder die Art und Weise, wie die „Sehnsucht“ am Ende des Liedes in die ursprüngliche Tonart gleichsam nach Hause kommt. Die zarte Intensität, die immer wieder im Lied auftaucht, ist mehr Schubert als Seidl, doch wird dem Dunklen nirgendwo erlaubt, Fuß zu fassen, trotz der vereinzelt Andeutungen hier und dort.

Zeit für etwas Entspannung: **Der Hochzeitsbraten** (D. 930) wurde ganz klar komponiert, um Leute zum Lachen zu bringen, was man sich etwa im Rahmen einer Schubertiade oder als Höhepunkt einer fröhlichen Zusammenkunft gut vorstellen kann. Der Dichter war Franz von Schober, einer von Schuberts engsten und vertrautesten Freunden: Charismatisch, belesen, redegewandt, aber ein Dilettant mit dem Hang zum Müßiggang. In diesem Terzett wollen Therese und Theobald heiraten und für das Hochzeitsmahl einen Hasen wildern – ein Vergehen, das mit Gefängnis oder gar Tod geahndet werden kann. Dabei werden sie von Kasper, dem Wildhüter, erwischt. Die Passage, in der das Paar durch den Wald streift um zu jagen, mit Geräuscheffekten wie „gsh! gsh!“ und „pr, pr“ ist einzigartig in Schuberts Werk. Nach vorschriftsmäßigen Erwägungen beschließt Kaspar, sie gehen und die Hochzeit ihren Lauf nehmen zu lassen – aber nicht ohne Gegenleistung (nämlich „Gefälligkeiten“ von Therese am nächsten Tag). Das Tiroler Jodeln im Schlussabschnitt ist abermals ohne Parallele in Schuberts Werk – und es ist ein Vergnügen.

© 2014 Susan Youens

J. W. Van Gorkom Professor für Musik an der University of Notre Dame und Autorin von acht Büchern über das Deutsche Lied im 19. Jahrhundert, u.a. „Heinrich Heine and the Lied“ (Cambridge University Press, 2007)

(Übersetzung: Dr. Martin Fischer)



EIN BLICK VOM KLAVIER: MALCOLM MARTINEAU ÜBER DIE AUFNAHME VON SCHWANENGESANG MIT MATTHEW ROSE

Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass *Schwanengesang* in den Karrieren von Malcolm Martineau und Matthew Rose eher einen Anfang als – wie der Begriff *Schwanengesang* vielleicht nahe legen würde – einen Abschluss darstellt. Der Zyklus war Martineaus erste Einspielung überhaupt: Damals gemeinsam mit Bryn Terfel, nachdem beide Künstler ihn im Rahmen des Abschlussrezitals des Baritons an der Guildhall School of Music and Drama zur Aufführung gebracht hatten. Martineau war auch der Begleiter von Matthew Rose bei dessen erstem *Schwanengesang* im Februar 2004 in St John's Smith Square. Dies war Teil eines weiteren „ersten Males“ in Gestalt eines besonderen Experiments, bei dem Martineau alle drei Schubertzyklen an einem Tag gegeben hatte. (Die vokalen Parts dieses Schubertmarathons teilten sich zudem der Tenor Robert Murray in *Die Schöne Müllerin* und der Bariton Jonathan Gunthorpe in *Winterreise*).

Aber hier spielen noch zwei weitere „erste Male“ eine Rolle für Matthew Rose. Sowohl für seine Aufnahme der *Winterreise* mit dem Begleiter Gary Matthewman (Stone Records 5060192780222) als auch für diesen *Schwanengesang* war es wesentlich für den Bassisten, dass er mit jenem Begleiter ins Studio ging, mit dem er den jeweiligen Zyklus zum ersten Mal erarbeitet hatte. Auf einer tieferen Ebene von Initiation war es die Inspiration, die Rose empfand, als er im Rahmen einer Meisterklasse im Jahr 1997 eines der Lieder, nämlich *Aufenthalt* hörte. Diese Erfahrung berührte ihn so sehr, dass er die bis dahin eher vage Sehnsucht nach einer musikalischen Karriere nun zielstrebig und konsequent verfolgte. Später war es die Wiedergabe genau dieses Liedes, die ihm einen Platz am Curtis Institute in Philadelphia einbrachte. Dort absolvierte er seine offizielle Ausbildung, und dort lernte er auch Malcolm Martineau kennen.

Damit schließt sich der Kreis zu dem eigentlichen Fokus dieses Artikels. Als international anerkannter Begleiter der ersten Liga hat Malcolm Martineau seit seinen Studententagen am Royal College of Music *Schwanengesang* freilich mit vielen verschiedenen Sängern in unterschiedlichen Tonarten aufgeführt. Das blitzlichtartige Interview gibt Einblick in einige der Erkenntnisse, die er in Auseinandersetzung mit diesem Werk im Laufe der Zeit gewonnen hat.

Für jemanden, der seine Karriere maßgeblich in der Welt des deutschen Liedes gemacht hat, kam Martineau relativ spät mit dem Genre in Kontakt. ‚Als Teenager hörte ich keine Lieder‘, sagt er. ‚Ich

liebte Sänger, aber irgendwie fand ich meinen eigenen Weg zum Lied. Ich wollte herausfinden, wie ich selber einen Zugang finden konnte. Und irgendwie bin ich dankbar dafür, dass nicht monumentale Sänger wie Dietrich Fischer-Dieskau über mir dräuten.‘ Das heißt freilich nicht, dass er sich nicht von einigen der ganz Großen inspirieren ließ: Er spielte in Meisterklassen unter der Leitung von Elisabeth Schwarzkopf und dem Bass Hans Hotter. Lieder in tiefen Tonarten zu spielen war darum nicht neu für ihn. ‚Es gibt einen alten Witz über Gerald Moore, demzufolge er, wenn er Hotter in der *Winterreise* begleitete, seinen Klavierhocker etwa dreißig Zentimeter nach links rückte‘, sagt er lachend.

Die Frage des Transponierens bringt uns zu der Frage nach den Tonarten, die für die Einspielung mit Matthew Rose gewählt wurden. Schubert selber hatte kein Problem damit, wenn seine Lieder nach oben oder unten transponiert wurden, um dadurch allen möglichen Stimmen gerecht zu werden. Was aber war die Transposition hier? ‚Matthew und ich folgten auf weite Strecken der Edition-Peters Ausgabe für „Sehr tiefe Stimme“, aber wir transponierten etwa *Am Meer* einen zusätzlichen Halbton nach unten.‘ Ob er jemals in noch tieferen Tonarten gespielt hat? Ja, Florian Boesch etwa singt einige der Lieder sogar noch tiefer als Matthew, obwohl – paradoxerweise – seine Stimme im Klang heller ist. Manchmal reichte die Tastatur nicht aus. Aber ich verstand *Schwanengesang* immer als einen Bass-Bariton Zyklus. Freilich war er zwar ursprünglich für einen Tenor geschrieben, aber es wohnt ihm eine Dunkelheit inne, die sich für tiefere Tonarten besonders eignet.‘

Der Herausforderungen, die solch tiefe Tonarten an den Begleiter stellen, sind viele: Das Vermeiden eines verschwommenen Tones, passende Möglichkeiten für Abwechslung zu finden, Transparenz zu erzeugen. Welche Methoden wendet Martineau bei der Begleitung tiefer Stimmen an? ‚Grundsätzlich spielt man auf einem modernen Klavier mit so wenig Pedal wie möglich. Das ist das Geheimnis. Und ich verwende viel weniger das Gewicht meiner Arme und stattdessen viel mehr Kontrolle der Fingerspitzen. Bei Schubert braucht man das viel mehr als etwa bei Brahms oder Strauss. Zudem versuche ich immer, mir bewusst zu sein, dass die Klangdauer jener Klaviere, für die Schubert schrieb, wesentlich geringer ist als etwa bei einem modernen Steinway.‘

Könnte es sein, dass dieses Streben nach Authentizität mehr Fragen als Antworten hervorruft? Vielleicht hörte Schubert mit seinem inneren Ohr eher die volltönenden Möglichkeiten zukünftiger

Klaviere als den spezifischen Klang der Instrumente, die ihm zur Verfügung standen. Wie sollte man das entscheiden? Das sind schwierige Fragen. Man nehme etwa *Der Atlas*. Stellte sich Schubert eine kraftvolle, lang weiterklingende Begleitung vor? Oder wollte er tatsächlich den klappernden Klang der Tremolos, den sein Klavier produziert hätte? Welcher Richtung folgt Martineau? ‚Es ist nichts festgelegt. Aber im Allgemeinen vermeidet die derzeitige Generation von Sängern die langsamen Tempi, weshalb die Notwendigkeit für mehr Pedalgebrauch geringer ist.‘

Eine andere Frage stellt sich hinsichtlich Schuberts Tempobezeichnungen, die den Pianisten in der Vergangenheit zuweilen rätseln ließen. ‚Das Wort „ziemlich“ zum Beispiel, wird heutzutage meist im Sinne von „recht“ (z.B. recht schnell) verstanden; doch bei manchen Tempobezeichnungen will die eigene Intuition dem nicht ganz folgen. In *Liebesbotschaft* etwa mutet die Anweisung „Ziemlich langsam“ eher seltsam an, wenn es doch um ein lebhaftes Bächlein geht. Darum ist es hilfreich zu wissen, dass „ziemlich“ zu Schuberts Zeit im Sinne von „etwas“ verwendet wurde. Dann macht das gleich mehr Sinn.‘

Ein weiteres „Ziemlich langsam“ begegnet uns in *Die Taubenpost*, die eine der fröhlichsten Begleitungen des gesamten Zyklus aufweist. (doch wird dem Dunklen nirgendwo erlaubt, Fuß zu fassen‘ schreibt Susan Youens oben in diesem Booklet). Man hat hier den Eindruck, „ziemlich“ könne alles Mögliche bedeuten. ‚Es ist dies eines jener Lieder, wo die Tempi der Leute, die ich begleite, am meisten variieren. Manche interpretieren wirklich schnell, andere extrem langsam, indem sie sich auf die Atmosphäre der „Sehnsucht“ konzentrieren. Matthews Interpretation ist verhältnismäßig langsam, ohne dabei extrem oder exzentrisch zu wirken. Er bleibt dabei völlig überzeugend.‘

Obwohl er mit Schuberts Werk überaus vertraut ist, blieben manche historische Eigenheiten für Martineau bis vor kurzem rätselhaft. ‚Schubert schrieb zum Beispiel nie ein Ritardando am Ende eines Liedes, und ich fragte mich jahrelang, warum? Wie sollte ich denn wissen, ob ich tatsächlich langsamer werden sollte? Die Antwort fand ich in einer zeitgenössischen Abhandlung über das Klavier. Wenn er über dem Schlussakkord eine Fermate notierte, dann ist ein Ritardando zu machen. Wenn er dies nicht tat, dann kein Ritardando. Die meisten Lieder haben tatsächlich eine solche Fermate. *Abschied* hat keine. Diese Schreibweise geht auf die barocke Praxis zurück, die Stelle einer Kadenz im barocken

Konzert mit einer Fermate zu kennzeichnen. Dabei wurde gleichsam vorausgesetzt, dass die Spieler ohnehin langsamer werden würden, bevor sie die Kadenz erreichen, weshalb die Fermate zum Zeichen für „langsamer werden“ avancierte. Doch dieses Wissen ging verloren. Ich brachte zwanzig Jahre zu, darüber nachzudenken.⁶

War Martineaus profunde Kenntnis dieses Werkes manchmal Anlass für Konflikt? Gerieten die Auffassungsunterschiede – zwischen dem musikhistorisch gebildeten und an unterschiedliche Aufführungspraxis gewöhnten Pianisten und dem jungen Sänger – aneinander? ‚Nein, ganz und gar nicht. Matthew hatte eine sehr genaue Vorstellung von dem, was er mit diesen Liedern wollte, aber das war großartig. Es ist die Unentschlossenheit, die nicht funktioniert. Und umgekehrt, wenn ein Begleiter eher einem guten Butler gleicht, der immer zur richtigen Zeit am richtigen Ort ist – das ist überaus uninteressant. Es braucht beim Lied zwei eigenständige Persönlichkeiten. Und, auch wenn manche meiner Kollegen mir dafür an Kehle wollten, der Sänger ist immer der Wichtigere der beiden. Der Sänger muss den Text rüberbringen, und nachdem das Lied nur aufgrund der Inspiration durch den Text existiert, folgt daraus, dass der Sänger der Wichtigere ist. Der Begleiter stellt den Subtext, die Psychologie, die Szene bereit. Wir sind das Bächlein in *Liebesbotschaft*, die Gitarre in *Ständchen*, das Pferd in *Abschied*.‘

Also alles Friede, Freude, Eierkuchen im Aufnahmestudio? Keine kreativen Spannungen? ‚Wir hatten Diskussionen über die Reihenfolge der Lieder. Matthew war sehr bestimmt darin, dass er sie in der Reihenfolge des Klavierauszuges machen wollte. Ich hatte sie oft in Heines Reihenfolge gemacht, was ebenso gut funktioniert und einen anderen Blickwinkel der Geschichte ermöglicht. Man beginnt mit *Das Fischermädchen*, bleibt am Wasser für *Am Meer*, dann begibt man sich landeinwärts in *Die Stadt* und begegnet dem *Doppeltgänger*. Nach *Ihr Bild* kulminiert die Verzweiflung in *Der Atlas*. Aber wenn man über solche Farbenvielfalt und Kraft in der Stimme verfügt wie Matthew, dann ist es wahrscheinlich richtig, mit einem so großen Lied wie *Der Atlas* zu beginnen – für ihn ist es auf jeden Fall richtig.‘

Martineaus langjährige Erfahrung mit Einspielungen trug das Ihre für die Aufnahmesitzungen mit Rose bei. ‚Ich arbeitete viel mit der wunderbaren Mezzosopranistin Sarah Walker, die mich immer

wieder aufforderte, in der Vorbereitung zwei oder drei Stellen eines Schubertliedes auszuwählen, mit denen man etwas Besonderes zum Ausdruck bringen möchte und darüber hinaus den Text und die Musik sprechen zu lassen. Sie hatte Recht. Also verständigten wir uns auf die entscheidenden Stellen im Vorhinein und sprachen dann sehr wenig. Wir wollten das Geheimnisvolle nicht zerstören oder es zu überorganisiert klingen lassen.⁴

Bevorzugten sie lange Aufnahmesitzungen oder eher Gruppen von Liedern? Überlegten sie, den gesamten Zyklus in einem einzigen Take aufzunehmen? ‚Nein. Lustigerweise funktioniert das nie. Man würde das vielleicht erwarten, aber es geht nicht. Mit etwas Glück hat man zwei oder drei Dinge, die man von einer solchen Aufnahmesitzung verwenden könnte. Also nahmen wir jedes Lied für sich auf und ließen die „Großen“ beisammen. Ein Lied wie *Der Atlas* etwa muss strategisch gut platziert werden: Matthew musste dazu bereits warm gesungen sein und sollte danach nicht mehr allzu viel zu singen haben, weil dieses Lied derart anspruchsvoll ist. Wir setzten zudem die tieferen Lieder immer für die Vormittagssitzung an, weil hier die Stimme von Natur aus etwas tiefer ist.‘ Martineaus Erfahrung war auch in einem anderen Punkt hilfreich: ‚Ein oder zweimal dachten wir gegen Ende einer Aufnahmesitzung, dass wir noch weitermachen könnten und begannen mit einem neuen Lied. Doch das wäre ein Fehler gewesen. Denn was um diese Uhrzeit vielleicht eine Stunde gebraucht hätte, würde am nächsten Tag, wenn wir ausgeruht wären, in zwanzig Minuten erledigt sein. Ich mache das jetzt lange genug um zu wissen, wann man „Stopp“ sagen muss.‘

Ich frage mich, welche Stellung *Schwanengesang* bei Martineau heute, im Lichte all seiner Erfahrung im Lieder-Universum, einnimmt? ‚Für mich ist es bei weitem der schwierigste der drei Zyklen. Denn zunächst handelt es sich nicht um einen Zyklus – die Persönlichkeiten der zwei Dichter sind völlig verschieden. Und ich denke, dass Schubert in seiner Reduktion sozusagen ans Eingemachte geht, ganz besonders in den Heinevertونungen. Man sieht hier gleichsam die Umriss von dem, was später nicht Schumann oder Brahms, sondern Hugo Wolf werden würde. Ein Minimum an Musik, um die Worte zum Leben zu erwecken.‘

Dies ist vermutlich nicht Martineaus letzte Aufnahme von *Schwanengesang*, und so ist er erfreut darüber, immer wieder Neues dabei entdecken zu dürfen. ‚Mein alter Klavierlehrer sagte immer zu mir,

dass man niemals derselbe bleibe: Du wirst besser, oder Du wirst schlechter. Und immer wenn Du denkst, Du bleibst gleich, dann wirst Du schlechter.⁴

An dieser Stelle prekärer Wandelbarkeit – so angemessen für einen Liederzyklus mit derart vielen interpretatorischen Möglichkeiten – erscheint es passend, unsere Unterhaltung zu einem Ende zu bringen.

© 2014 Warwick Thompson

(Übersetzung: Dr. Martin Fischer)



SCHWANENGESANG D.957

1 **LIEBESBOTSCHAFT**
Ludwig Rellstab (1799-1860)

Rauschendes Bächlein,
So silbern und hell,
Eilst zur Geliebten
So munter und schnell?
Ach, trautes Bächlein,
Mein Bote sei Du;
Bringe die Grüße
Des Fernen ihr zu.

All' ihre Blumen
Im Garten gepflegt,
Die sie so lieblich
Am Busen trägt,
Und ihre Rosen
In purpurner Glut,
Bächlein, erquicke
Mit kühlender Flut.

SWAN SONG

LOVE'S MESSAGE

*Rustling little brook,
So silver and bright,
Do you hasten to my lover
So cheerfully and fast?
Ah, trusted little brook,
Be my messenger;
Bring greetings
From afar to her.*

*All the flowers
Cultivated in her garden,
That she so lovingly
Wears on her breast,
And her roses
With their crimson glow,
Little brook, refresh them
With your cooling flow.*

Wann sie am Ufer,
In Träume versenkt,
Meiner gedenkend
Das Köpfchen hängt;
Tröste die Süße
Mit freundlichem Blick,
Denn der Geliebte
Kehrt bald zurück.

Neigt sich die Sonne
Mit rötlichem Schein,
Wiege das Liebchen
In Schlummer ein.
Rausche sie murmelnd
In süße Ruh,
Flüstere ihr Träume
Der Liebe zu.

*When on the bank,
Immersed in dreams,
Thinking of me,
She hangs her head;
Comfort my sweetheart
With a friendly look,
For her beloved
Will soon return.*

*When the sun sets
With its reddish shine,
Lull my sweetheart
To slumber.
Rustle her, murmuring,
Into sweet sleep,
Whisper to her dreams
Of love.*

2 **KRIEGER'S AHNUNG**

Ludwig Rellstab

In tiefer Ruh liegt um mich her
Der Waffenbrüder Kreis;
Mir ist das Herz so bang und schwer,
Von Sehnsucht mir so heiß.

Wie hab' ich oft so süß geträumt
An ihrem Busen warm!
Wie freundlich schien des Herdes Glut,
Lag sie in meinem Arm!

Hier, wo der Flammen düstrer Schein
Ach! nur auf Waffen spielt,
Hier fühlt die Brust sich ganz allein,
Der Wehmut Träne quillt.

Herz! Daß der Trost Dich nicht verläßt!
Es ruft noch manche Schlacht.
Bald ruh' ich wohl und schlafe fest,
Herzliebste – Gute Nacht!

WARRIOR'S FOREBODING

*In deep sleep about me lie
The circle of my brothers-in-arms;
My heart is so anxious and heavy,
So hot with longing.*

*How often I dreamt so sweetly
On her warm breast!
How friendly the fireside glow seemed
As she lay in my arms!*

*Here, where the flames' dark light,
Ah! plays only on weapons,
Here my heart feels completely alone,
A melancholy tear wells up.*

*Heart, may comfort not abandon you!
Many a battle still calls.
Soon I will rest well and sleep fast,
Love of my heart – good night!*



3 FRÜHLINGSSEHNSUCHT

Ludwig Rellstab

Säuselnde Lüfte
Wehend so mild,
Blumiger Düfte
Atmend erfüllt!
Wie haucht ihr mich wonnig
begrüßend an!
Wie habt ihr dem pochenden Herzen getan?
Es möchte Euch folgen auf luftiger Bahn!
Wohin?

Bächlein, so munter
Rauschend zumal,
Wollen hinunter
Silbern ins Tal.
Die schwebende Welle, dort eilt sie dahin!
Tief spiegeln sich Fluren und Himmel darin.
Was ziehst Du mich, sehrend verlangender Sinn,
Hinab?

Grüßender Sonne
Spielendes Gold,
Hoffende Wonne
Bringest Du hold.
Wie labt mich Dein selig begrüßendes Bild!
Es lächelt am tiefblauen Himmel so mild
Und hat mir das Auge mit Tränen gefüllt!
Warum?

SPRING LONGING

*Whispering breezes
Blowing so softly,
Filled with the scented
Breath of flowers!
How delightfully you breathe a lovely greeting
on me!
What have you done to my pounding heart?
It wants to follow your airy path!
Where?*

*Little brook,
Babbling so merrily,
Heading down
To the valley on your silver way.
The shimmering ripples hurry there!
Reflecting the meadows and sky in its depths.
Oh yearning desire, why do you draw me
Down?*

*Oh greeting sun
With flickering gold,
The joy of hope
You graciously bring.
How your happy welcoming image delights me!
It smiles so softly in the deep-blue sky
And has filled my eyes with tears!
Why?*

Grünend umkränzet
Wälder und Höh'!
Schimmernd erglänzet
Blütenschnee!
So dränget sich Alles zum bräutlichen Licht;
Es schwellen die Keime, die Knospe bricht;
Sie haben gefunden, was ihnen gebricht:
Und Du?

Rastloses Sehnen!
Wünschendes Herz,
Immer nur Tränen,
Klage und Schmerz?
Auch ich bin mir schwellender Triebe bewußt!
Wer stilltet mir endlich die drängende Lust?
Nur Du befreist den Lenz in der Brust,
Nur Du!

*The woods and hills
Are crowned with green!
Shimmering shines
The snowy blossom!
Thus everything is drawn to the bridal light;
The seeds are swelling, the buds are bursting;
They have found what they lacked:
And you?*

*Restless longing!
Yearning heart,
Nothing but tears,
Lamenting and pain?
I too am aware of swelling passion!
Who will finally still this pressing desire?
Only you can free the spring in my heart,
Only you!*

STÄNDCHEN

Ludwig Rellstab

Leise flehen meine Lieder
 Durch die Nacht zu Dir;
 In den stillen Hain hernieder,
 Liebchen, komm' zu mir!

Flüsternd schlanke Wipfel rauschen
 In des Mondes Licht;
 Des Verräters feindlich Lauschen
 Fürchte, Holde, nicht.

Hörst die Nachtigallen schlagen?
 Ach! Sie flehen Dich,
 Mit der Töne süßen Klagen
 Flehen sie für mich.

Sie verstehn des Busens Sehnen,
 Kennen Liebesschmerz,
 Rühren mit den Silbertönen
 Jedes weiche Herz.

Laß auch Dir die Brust bewegen,
 Liebchen, höre mich!
 Beband harr' ich Dir entgegen!
 Komm', beglücke mich!

SERENADE

*Softly my songs beckon
 You through the night;
 Come down into the quiet grove
 To me, my love!*

*Whispering slender tree tops rustle
 In the moonlight;
 Fear not the hostile prying of betrayers,
 Fair one.*

*Do you hear the nightingales singing?
 Ah! They implore you,
 With the lament of their sweet notes
 They implore you for me.*

*They understand the heart's longing,
 They know the pain of love,
 They touch with their silvery tones
 Every gentle heart.*

*Let your heart also be stirred,
 My love, hear me!
 Trembling, I await you!
 Come, make me happy!*

5

AUFENTHALT

Ludwig Rellstab

Rauschender Strom,
Brausender Wald,
Starrender Fels
Mein Aufenthalt.

Wie sich die Welle
An Welle reiht,
Fließen die Tränen
Mir ewig erneut.

Hoch in den Kronen
Wogend sich's regt,
So unaufhörlich
Mein Herze schlägt.

Und wie des Felsen
Uraltes Erz,
Ewig derselbe
Bleibet mein Schmerz.

Rauschender Strom,
Brausender Wald,
Starrender Fels
Mein Aufenthalt.

RESTING PLACE

*Rushing river,
Blustering forest,
Harsh rock,
My resting place.*

*As wave
Follows wave,
So my tears flow
Eternally renewed.*

*As the waving tree tops
Stir on high,
So my heart
Beats incessantly.*

*And like the rock's
Ancient ore,
My pain remains
The same forever.*

*Rushing river,
Blustering forest,
Harsh rock,
My resting place.*



6 IN DER FERNE
Ludwig Rellstab

Wehe dem Fliehenden,
Welt hinaus ziehenden! –
Fremde durchmessenden,
Heimat vergessenden,
Mutterhaus hassenden,
Freunde verlassenden
Folget kein Segen, ach!
Auf ihren Wegen nach!

Herze, das sehrende,
Auge, das tränende,
Sehnsucht, nie endende,
Heimwärts sich wendende!
Busen, der wallende,
Klage, verhallende,
Abendstern, blinkender,
Hoffnungslos sinkender!

Lüfte, ihr säuselnden,
Wellen sanft kräuselnden,
Sonnenstrahl, eilender,
Nirgend verweilender:
Die mir mit Schmerz, ach!
Dies treue Herze brach, –
Grüßt von dem Fliehenden
Welt hinaus ziehenden!

IN THE DISTANCE

*Woe to the fugitive,
Going forth into the world! –
Travelling through foreign places,
Forgetting his homeland,
Hating his family home,
Abandoning his friends –
No blessing will follow him, ah!
On his way!*

*The longing heart,
The weeping eyes,
The never-ending longing
To turn towards home!
The agitated breast,
The fading laments,
The gleaming evening star
Sinking without hope!*

*The rustling breezes,
The softly-curling ripples,
The fleeting sunbeams
Never lingering:
Take to her, who with pain, ah!
Broke this faithful heart –
Greetings from the fugitive
Going forth into the world!*

7 **ABSCHIED**
Ludwig Rellstab

Ade, Du muntre, Du fröhliche Stadt, Ade!
Schon scharret mein Rösslein mit lustigen Fuß;
Jetzt nimm noch den letzten, den
scheidenden Gruß.

Du hast mich wohl niemals noch traurig gesehn,
So kann es auch jetzt nicht beim
Abschied geschehn.
Ade, Du muntre ...

Ade, Ihr Bäume, Ihr Gärten so grün, Ade!
Nun reit' ich am silbernen Strome entlang,
Weit schallend ertönet mein Abschiedsgesang;
Nie habt Ihr ein trauriges Lied gehört,
So wird Euch auch keines beim
Scheiden beschert.
Ade, Ihr Bäume ...

Ade, Ihr freundlichen Mägdlein dort, Ade!
Was schaut Ihr aus blumentumduftetem Haus
Mit schelmischen, lockenden Blicken heraus?
Wie sonst, so grüß' ich und schaue mich um,
Doch nimmer wend' ich mein Rösslein um.
Ade, Ihr freundlichen ...

FAREWELL

*Farewell, you lively, you joyous town, farewell!
Already my little horse is pawing with happy feet;
Take now my
final farewell.
You have never yet seen me sad,
Nor will you now as I make
my farewell.
Farewell, you lively ...*

*Farewell, you trees, you gardens so green, farewell!
Now I ride along the silvery stream,
The sound of my farewell song echoes far and wide;
You have never yet heard a sad song,
Nor will you now at
this parting.
Farewell, you trees ...*

*Farewell, you friendly young maidens, farewell!
Why do you gaze from your flower-scented houses
With mischievous, alluring glances?
As usual, I greet you and look around,
But I will never turn my little horse back.
Farewell, you friendly ...*

Ade, liebe Sonne, so gehst Du zur
Ruh', Ade!
Nun schimmert der blinkenden Sterne Gold.
Wie bin ich Euch Sternlein am Himmel so hold;
Durchziehn wir die Welt auch weit und breit,
Ihr gebt überall uns das treue Geleit.
Ade, liebe Sonne ...

Ade, Du schimmerndes Fensterlein
hell, Ade!
Du glänzest so traulich mit
dämmerndem Schein
Und ladest so freundlich ins Hüttchen uns ein.
Vorüber, ach, ritt ich so manches Mal
Und wär' es denn heute zum letzten Mal?
Ade, Du schimmerndes ...

Ade, Ihr Sterne, verhüllet Euch
grau! Ade!
Des Fensterlein trübes, verschimmerndes Licht
Ersetzt ihr unzähligen Sterne mir nicht;
Darf ich hier nicht weilen, muß hier vorbei,
Was hilft es, folgt Ihr mir noch so treu!
Ade, Ihr Sterne, verhüllet Euch
grau! Ade!

*Farewell, dear sun, as you go to your
rest, farewell!
Now the gold of the glittering stars gleams.
How dear you are to me, little stars in the sky;
As we travel far and wide through the world,
You serve as our faithful guide everywhere.
Farewell, dear sun ...*

*Farewell, you gleaming, bright little
window, farewell!
You glow so cosily with your
dusky shine
And invite us so friendly into your little cottage.
Ah, so many times I rode past,
And would today be the last time?
Farewell, you gleaming ...*

*Farewell, you stars, veil yourselves in
grey! Farewell!
The fading light of that sad little window,
Cannot be replaced by you, countless stars;
If I cannot linger here, if I must pass by,
How does it help that you follow me so faithfully!
Farewell, you stars, veil yourselves in
grey! Farewell!*

DER ATLAS**Heinrich Heine** (1797-1856)

Ich unglücksel'ger Atlas! eine Welt,
Die ganze Welt der Schmerzen, muß ich tragen,
Ich trage Unerträgliches, und brechen
Will mir das Herz im Leibe.

Du stolzes Herz! du hast es ja gewollt!
Du wolltest glücklich sein, unendlich glücklich,
Oder unendlich elend, stolzes Herz,
Und jetzo bist du elend.

ATLAS

*I wretched Atlas! the world,
The whole world of pain, must bear,
I bear the unbearable, and would break
My heart in my body.*

*You proud heart! you wanted it thus!
You wanted to be happy, eternally happy,
Or eternally miserable, proud heart,
And now you are miserable.*

9

IHR BILD

Heinrich Heine

Ich stand in dunkeln Träumen,
Und starrt' ihr Bildnis an,
Und das geliebte Antlitz
Heimlich zu leben begann.

Um ihre Lippen zog sich
Ein Lächeln wunderbar,
Und wie von Wehmutstränen
Erglänzte ihr Augenpaar.

Auch meine Tränen flossen
Mir von den Wangen herab –
Und ach, ich kann es nicht glauben,
Daß ich dich verloren hab'!

HER PORTRAIT

Heinrich Heine

*I stood in dark dreams
And stared at her portrait,
And that beloved face
Secretly came to life.*

*Around her lips
A wonderful smile broke out,
And, as if with melancholy tears,
Here eyes glistened.*

*My tears flowed too
Down my cheeks –
And ah, I cannot believe
That I have lost you!*

10 **DAS FISCHERMÄDCHEN**

Heinrich Heine

Du schönes Fischermädchen,
Treibe den Kahn ans Land;
Komm zu mir und setze dich nieder,
Wir kosen Hand in Hand.

Leg' an mein Herz dein Köpfchen,
Und fürchte dich nicht zu sehr;
Vertraust du dich doch sorglos
Täglich dem wilden Meer.

Mein Herz gleicht ganz dem Meere,
Hat Sturm und Ebb' und Flut,
Und manche schöne Perle
In seiner Tiefe ruht

THE FISHER-GIRL

*You beautiful fisher-girl,
Guide your boat to shore;
Come to me and sit down,
So that we can cuddle, hand in hand.*

*Lay your little head on my heart,
And do not be too afraid;
You who entrust yourself carelessly
To the wild sea every day.*

*My heart is just like the ocean,
It has storms and ebbs and floods,
And many beautiful pearls
Rest in its depths.*

11

DIE STADT

Heinrich Heine

Am fernen Horizonte
Erscheint, wie ein Nebelbild,
Die Stadt mit ihren Türmen
In Abenddämmerung gehüllt.

Ein feuchter Windzug kräuselt
Die graue Wasserbahn;
Mit traurigem Takte rudert
Der Schiffer in meinem Kahn.

Die Sonne hebt sich noch einmal
Leuchtend vom Boden empor,
Und zeigt mir jene Stelle,
Wo ich das Liebste verlor.

THE TOWN

*On the far horizon,
Like a cloudy image,
The town with its towers appears,
Veiled in dusk.*

*A damp gust of wind ruffles
The grey stretch of water;
With mournful rhythm
The boatman rows my boat.*

*The sun rises again
Shining upwards from the earth,
And shows me that place
Where I lost my dearest.*





12 **AM MEER**
Heinrich Heine

Das Meer erglänzte weit hinaus
Im letzten Abendscheine;
Wir saßen am einsamen Fischerhaus,
Wir saßen stumm und alleine.

Der Nebel stieg, das Wasser schwoll,
Die Möwe flog hin und wieder;
Aus deinen Augen liebevoll
Fielen die Tränen nieder.

Ich sah sie fallen auf deine Hand,
Und bin aufs Knie gesunken;
Ich hab' von deiner weißen Hand
Die Tränen fortgetrunken.

Seit jener Stunde verzehrt sich mein Leib,
Die Seele stirbt vor Sehnen; –
Mich hat das unglücksel'ge Weib
Vergiftet mit ihren Tränen.

BY THE SEA

*The sea sparkled far and wide
In the last evening night;
We sat by the fisherman's lonely hut,
We sat silent and alone.*

*The mist rose, the water swelled,
The seagull flew back and forth;
From your loving eyes
Tears fell.*

*I saw them fall on your hand
And fell to my knees;
From your white hand
I drank away the tears.*

*From that hour my body is wasting away,
My soul is dying with longing;
The miserable woman has
Poisoned me with her tears.*

13 **DER DOPPELGÄNGER**

Heinrich Heine

Still ist die Nacht, es ruhen die Gassen,
In diesem Hause wohnte mein Schatz;
Sie hat schon längst die Stadt verlassen,
Doch steht noch das Haus auf demselben Platz.

Da steht auch ein Mensch und starrt in die Höhe,
Und ringt die Hände, vor Schmerzensgewalt;
Mir graust es, wenn ich sein Antlitz sehe, –
Der Mond zeigt mir meine eigne Gestalt.

Du Doppelgänger! du bleicher Geselle!
Was äffst du nach mein Liebesleid,
Das mich gequält auf dieser Stelle
So manche Nacht, in alter Zeit?

THE DOUBLE

*The night is still, the streets are quiet,
In this house my darling lived;
She left the town long ago,
But the house still stands in the same place.*

*A man also stands there and stares up,
And wrings his hands, wracked with pain;
I shudder when I see his face –
The moon shows me my own image.*

*You double! you pale companion!
Why do you mimic my heartache,
Which tormented me in this place
So many a night, in times gone by?*

14 **DIE TAUBENPOST, D.965A**
Johann Gabriel Seidl (1804-1875)

Ich hab' eine Briefftaub in meinem Sold,
Die ist gar ergeben und treu,
Sie nimmt mir nie das Ziel zu kurz,
Und fliegt auch nie vorbei.

Ich sende sie vieltausendmal
Auf Kundschaft täglich hinaus,
Vorbei an manchem lieben Ort,
Bis zu der Liebsten Haus.

Dort schaut sie zum Fenster heimlich hinein,
Belauscht ihren Blick und Schritt,
Gibt meine Grüße scherzend ab
Und nimmt die ihren mit.

Kein Briefchen brauch' ich zu schreiben mehr,
Die Träne selbst geb' ich ihr,
O, sie verträgt sie sicher nicht,
Gar eifrig dient sie mir.

THE PIGEON-POST

*I have a carrier-pigeon in my pay,
She is devoted and faithful,
She never falls short of her goal,
And never flies too far.*

*I send her out many thousand times
Each day on reconnaissance,
Past many a dear place,
To my beloved's house.*

*There she gazes secretly through the window
Eavesdropping her every glance and step,
She cheerfully passes on my greeting
And brings her's back to me.*

*I no longer need to write letters,
I can give her my very tears,
Oh, she will not lose them,
So eagerly does she serve me.*

Bei Tag, bei Nacht, im Wachen, im Traum,
Ihr gilt das alles gleich:
Wenn sie nur wandern, wandern kann,
Dann ist sie überreich!

Sie wird nicht müd', sie wird nicht matt,
Der Weg ist stets ihr neu;
Sie braucht nicht Lockung, braucht nicht Lohn,
Die Taub' ist so mir treu!

Drum heg' ich sie auch so treu an der Brust,
Versichert des schönsten Gewinns;
Sie heißt – die Sehnsucht! Kennt ihr sie? –
Die Botin treuen Sinns.

*By day, by night, awake, in a dream,
It is all the same to her:
As long as she can roam
Then she is richly rewarded!*

*She will not tire, she will not faint,
Her route always seems new to her;
She needs no enticement, needs no reward,
That pigeon is so faithful to me!*

*So I cherish her truly in my breast,
Assured of the fairest prize;
She is called – longing! Do you know her?
The messenger of fidelity.*

DER HOCHZEITSBRATEN, D.930

Franz Adolf Friedrich von Schober (1796-1882)

THERESE

Ach liebes Herz, ach Theobald,
 Laß dir nur diesmal raten,
 Ich bitt' dich, geh' nicht in den Wald,
 Wir brauchen keinen Braten.

THEOBALD

Der Stein ist scharf, ich fehle nicht,
 Den Hasen muß ich haben,
 Der Kerl muß uns als Hauptgericht
 Beim Hochzeitschmause laben.

THERESE

Ich bitt' dich, Schatz –

THEOBALD

Ich geh allein.

THERESE

Sie hängen dich.

THEOBALD

Was fällt dir ein!

THERESE

Allein kann ich nicht bleiben.

THEOBALD

Nun gut, so magst du treiben.

THERESE

Wo steckt er denn?

THE WEDDING ROAST

THERESE

*Ah dear heart, ah Theobald,
 Let me advise you just this once,
 I beg you, do not go into the forest,
 We don't need a roast.*

THEOBALD

*The stone is sharp, I will not fail,
 I must have a hare,
 The chap will be the main course
 At our wedding feast.*

THERESE

I beg you, darling –

THEOBALD

I'll go alone.

THERESE

They will hang you.

THEOBALD

What are you thinking!

THERESE

I cannot stay here alone.

THEOBALD

Very well, you can do the beating.

THERESE

Where is he hiding, then?

THEOBALD
Hier ist der Ort.

THERESE
Gsch, gsch! Prr, prr!

THEOBALD
Jetzt treibe fort.
Jetzt hier im Kraut.
Jetzt im Gebüsch.
Nur nicht so laut!

THERESE
Nur immer frisch!

KASPAR
Horch! horch!

THEOBALD
Nur still, nur still!

KASPAR
Pötz Blitz, was soll das sein?
Ich glaub sie jagen.
Da schlag der Hagel drein!
Pötz Blitz!

THEOBALD
Still! still!

THERESE
Nur aufgepaßt!

THEOBALD
Da sprach ja wer?

*THEOBALD
Here is the place.*

*THERESE
Gsch, gsch! Prr, prr!*

*THEOBALD
Now continue beating.
Now here in the undergrowth.
Now in the bushes.
Only not so loud!*

*THERESE
But always crisp!*

*KASPAR
Listen! listen!*

*THEOBALD
Quiet, quiet!*

*KASPAR
Thunder and lightning, what can that be?
I think they are hunting.
I will rain some bullets on them!
Thunder and lightning!*

*THEOBALD
Quiet! quiet!*

*THERESE
Just watch out!*

*THEOBALD
Who spoke there?*

THERESE

Was du nicht hörst!

KASPAR

Der kommt nicht aus, den sperr ich ein.

THEOBALD

Es wird der Wind gewesen sein.

THERESE

O Lust, ein Jägersmann zu sein!

Ein Has, ein Has!

THEOBALD

Da liegt er schon!

KASPAR

Nun wart', Hallunk, dich trifft dein Lohn!

Du Galgenstrick, du Enakssohn,

Du Haupthallunk, dich trifft dein Lohn!

THEOBALD

Welch Meisterschuß,

Grad in die Brust!

THERESE

O sieh! den feisten Rücken,

Den will ich trefflich spicken.

THERESE, THEOBALD

O Lust, o süße Jägerlust.

KASPAR

Halt Diebsgepack!

THERESE, THEOBALD

Nun ist es aus.

THERESE

It was nothing!

KASPAR

He is not coming out, so I will trap him.

THEOBALD

It must have been the wind.

THERESE

Oh what joy, to be a hunter!

A hare, a hare!

THEOBALD

There he lies!

KASPAR

Now hang on, scoundrel, you will get your reward!

You criminal, you ruffian,

You arch-scoundrel, you will get your reward!

THEOBALD

What a master shot,

Straight in the chest!

THERESE

O look! What a plump back,

I want to grease it up well.

THERESE, THEOBALD

Oh joy, oh sweet hunter's joy.

KASPAR

Stop you pack of thieves!

THERESE, THEOBALD

Now it is over.



KASPAR
Den Hasen gebt, die Büchs heraus.

THEOBALD
Ich muß ...

KASPAR
... ins Loch, ins Arbeitshaus!

THERESE
Ich will ...

THERESE, THEOBALD
O weh! o weh! Mit uns ists aus.

KASPAR
Ich treib euch schon das Stehlen aus.

THERESE, THEOBALD
Herr Jäger, seid doch nicht von Stein,
Die Hochzeit sollte morgen sein!

KASPAR
Was kümmerts mich!

THEOBALD
Mit Most will ich euch reich versehn.

THERESE
Und ich, ich strick euch einen Beutel.

THERESE, THEOBALD
O hört, o hört! Er sei euer Dank!

KASPAR
(Das Mädchen ist verzweifelt schön.)
Nein, nein, 'sist alles eitel!

KASPAR
Give me the hare, hand over the rifle.

THEOBALD
I must ...

KASPAR
... go to jail, to the workhouse!

THERESE
I want ...

THERESE, THEOBALD
Alas! alas! It is over for us.

KASPAR
I will beat the thieving out of you.

THERESE, THEOBALD
*Sir, huntsman, do not be made of stone,
Tomorrow should be our wedding!*

KASPAR
What do I care!

THEOBALD
I will provide you with much wine.

THERESE
And I, I will knit you a bag.

THERESE, THEOBALD
Oh listen, oh listen! It will be your thanks!

KASPAR
*(The girl is desperately beautiful.)
No, no, it is all in vain!*

THERESE, THEOBALD

Und dieser Taler weiß und blank,
Laßt ihr uns gehn, er sei Euer Dank,
Ach! statt den Hasenrücken
Muß ich den Jäger spicken!

KASPAR

Sie ist doch zum Entzücken,
Ich muß ein Aug zudrücken.
Nun wohl, weil ernstlich ihr bereut,
Und's erstemal im Forste seid,
Mag Gnad für Recht heut walten,
Ihr möget Hochzeit halten.

THERESE, THEOBALD

O tausend Dank! O lieber Herr!
Gebt uns zur Hochzeit doch die Ehr'!

KASPAR

Es sei, ich komme morgen,
(Für'n Braten will ich sorgen.)

ALLE

Lebt wohl, lebt wohl bis morgen.

THERESE, THEOBALD

Das Herz ist frei von seiner Last,
Wir haben Hochzeit und'nen Gast,
Und Obendrein den Braten,
So sind wir gut beraten! La la la ...

KASPAR

Hol euch der Fuchs, ich wäre fast
Der Bräutigam lieber als der Gast,
Sie ist kein schlechter Braten,
Der Kerl ist gut beraten! La la la ...

THERESE, THEOBALD

*And this shiny coin,
Let us go, it will be your thanks,
Ah! instead of the hare
I must grease up the hunter!*

KASPAR

*But she is charming,
I must turn a blind eye.
Very well, because you earnestly repent,
And this is your first time in the forest,
Mercy will prevail over justice,
You may have your wedding.*

THERESE, THEOBALD

*Oh, a thousand thanks! Oh dear Lord!
Give us the honour of your presence at the wedding!*

KASPAR

*So be it, I will come tomorrow,
(I will take care of the roast.)*

ALL

Farewell, farewell until tomorrow.

THERESE, THEOBALD

*Our hearts are free from care,
We have a wedding and a guest,
And on top of that the roast,
So we are well provided for! La la la ...*

KASPAR

*The devil take you, I wish I were
The bridegroom rather than the guest,
She is not a bad roast,
The chap is well provided for! La la la ...*



We are very grateful to Anne Cuddigan and the Britten-Pears Foundation for their generous support towards the making of this recording.

Produced, edited and engineered by Sébastien Chonion.

Recorded 20-22 January 2014 at the Britten Studio, Snape Maltings, Suffolk, U.K.

Steinway technician: Graham Cooke.

Thanks to Hester Furman.

A summation in song © 2014 Susan Youens.

A view from the keyboard © 2014 Warwick Thompson.

German translations © 2014 Martin Fischer.

English translation of sung text © 2014 Mark Stone.

Front cover: *Evening light, Crib Goch* 36"x36" © Sir Kyffin Williams, reproduced by kind permission.

Page 4: Photograph of Matthew Rose © 2014 Lena Kern.

Page 11: Photograph of Malcolm Martineau © 2009 Russell Duncan.

Recording session photographs © 2014 Sébastien Chonion and Matthew Rose.

Graphic design: Colour Blind Design.

Printed in the E.U.

This performance is dedicated to Robert Asplundh, whose generous spirit will be forever remembered.

5 0 6 0 1 9 2 7 8 0 4 7 5

STONE
records