

# REASON in MADNESS

CAROLYN SAMPSON soprano

JOSEPH MIDDLETON piano

- BRAHMS, JOHANNES** (1833–97)
- 1 Sie trugen ihn auf der Bahre bloß 0'54  
 No. 4 from 5 Ophelia-Lieder, WoO 22 (unaccompanied version)
- SCHUMANN, ROBERT** (1810–56)
- 2 Herzeleid, Op. 107 No. 1 1'43
- STRAUSS, RICHARD** (1864–1949)
- Drei Lieder der Ophelia, Op. 67 (*Bote & Bock*) 7'15
- 3 Erstes Lied der Ophelia: Wie erkenn ich mein Treulieb vor andern nun 2'23
- 4 Zweites Lied der Ophelia: Guten Morgen, 's ist Sankt Valentinstag 1'05
- 5 Drittes Lied der Ophelia: Sie trugen ihn auf der Bahre bloß 3'38
- KÆCHLIN, CHARLES** (1867–1950)
- 6 Hymne à Astarté (*Éditions Salabert*) 1'48
- DEBUSSY, CLAUDE** (1862–1918)
- Chansons de Bilitis, L 97 (90) 9'26
- 7 I. La Flûte de Pan 2'50
- 8 II. La Chevelure 3'35
- 9 III. Le Tombeau des naïades 2'51
- KÆCHLIN, CHARLES**
- 10 Épitaphe de Bilitis (*Éditions Salabert*) 3'36
- DUPARC, HENRI** (1848–1933)
- 11 Romance de Mignon 4'26
- WOLF, HUGO** (1860–1903)
- Mignon-Lieder from Goethe-Lieder 15'52
- 12 Kennst Du das Land 6'18

13	Heiß mich nicht reden	3'39
14	Nur wer die Sehnsucht kennt	2'01
15	So lasst mich scheiden, bis ich werde	3'38
	SCHUBERT, FRANZ (1797–1828)	
16	Gretchen am Spinnrade, D 118	3'40
	BRAHMS, JOHANNES	
17	Mädchenlied, Op. 107 No. 5	1'39
	SCHUMANN, ROBERT	
18	Die Spinnerin, Op. 107 No. 4	1'18
	SAINT-SAËNS, CAMILLE (1835–1921)	
19	La mort d'Ophélie	3'10
	CHAUSSON, ERNEST (1855–99)	
20	Chanson d'Ophélie	1'35
	BRAHMS, JOHANNES	
21	5 Ophelia-Lieder, WoO 22	4'00
	DUPARC, HENRI	
22	Au pays où se fait la guerre	5'04
	POULENC, FRANCIS (1899–1963)	
23	La Dame de Monte-Carlo <small>(Ricordi, Paris)</small>	7'15

TT: 74'50

CAROLYN SAMPSON *soprano* · JOSEPH MIDDLETON *piano*

*'There is always some madness in love.  
But there is also always some reason in madness.'*  
(Friedrich Nietzsche)

I was very moved by Strauss' *Ophelia Lieder* when Joseph and I first performed them in the context of a different programme. The haunting expressiveness of the piano accompaniment in the first song, and the sudden outbursts that break into the blank, glassy lines immediately drew me into Ophelia's world. It led us to the idea of creating a recital that explores the responses of a variety of composers to characters such as Ophelia, Mignon, Bilitis, and 'La Dame de Monte-Carlo', whose stories have left them vulnerable and exposed.

An unaccompanied song, taken out of context, seemed a fitting way to open this exploration; somehow unsettled... possibly unsettling... as are our protagonists, in their own way. Natasha Loges' insightful sleeve notes lead us through this programme, and I'd like to thank her for her eloquence and her immediate understanding of our 'concept'.

My thanks also go to Joseph, for being such an inspiring and supportive friend and duo partner; to Jens Braun, for his patience with us and his technical and musical expertise; to Robert von Bahr and the team at BIS, who give us the opportunity to make these recordings and believe in them as much as we do; and finally, to my friends at linsengerecht.de for photographing me lying in a chilly pond for half an hour and creating our very own Ophelia image, which left me feeling somewhat vulnerable and exposed...!

*Carolyn Sampson*

In 1887, André Brouillet painted *A Clinical Lesson at the Salpêtrière*, a depiction of the neurologist Jean-Martin Charcot lecturing on female hysteria before numerous male students. Beside him, a female patient has fainted, her low-cut bodice revealing the white, gleaming skin of her breast. Men have long feared madwomen, burning them as witches, confining them in asylums and subjecting them to analysis – yet, as Brouillet’s painting shows, men are also fascinated, unable to resist looking. This recital explores various presentations of female madness. It moves between sixteenth-century England, nineteenth-century Germany and twentieth-century France through the voices of innocent girls, mature women and old crones, presenting lamentation, insanity, abandonment, homesickness, witchcraft, desire and despair.

Shakespeare’s Ophelia is an archetypal girl maddened by sorrow. The recital opens with Johannes Brahms’s unnervingly simple setting of her song *They bore him barefaced on the bier*, translated by Karl Simrock. Brahms composed Ophelia’s songs for the actress Olga Precheisen. The skeletal accompaniments suggest that he intended them only as a learning aid; indeed, he only completed the first six bars of the accompaniment for this song. Although Precheisen sang the songs onstage in December 1873, they remained unpublished until 1935. With his Ophelia settings, Brahms walked in the footsteps of his great friend and champion Robert Schumann, who in 1851 composed the dignified but heartrending *Herzeleid* [Track 2]. This is a paraphrase by the Shakespeare admirer Titus Ulrich of Queen Gertrude’s lament for Ophelia in the fourth act of the play, ‘There is a willow grows aslant a brook’.

The *fin de siècle* saw the birth of psychoanalysis, and a growing interest in female madness. Madwomen had terrific dramatic value, ever since Aeschylus’s *Agamemnon*, in which Cassandra was doomed to be thought mad because she rejected Apollo’s advances. Richard Strauss, creator of the alluring Salome and unhinged Elektra, knew this well. His 1918 Ophelia songs have a strangely bipolar quality. A searching treble motif dominates *Wie erkenn ich*, while the song for Valentine’s Day is mercurial and frantic. The dirge *Sie trugen ihn* tips from bewilderment into a playful dance before fragmenting into recitative.

The recital then turns to France. Madness tips into witchery and lesbianism with Charles Kœchlin’s 1894 setting of *Hymne à Astarté* and *Építaphe de Bilitis*, which frame Claude Debussy’s three Bilitis songs. Pierre Louÿs’s 1894 Bilitis poems were a successful hoax; he claimed they

were translations of verses by a contemporary of the Ancient Greek poet Sappho, but in fact he wrote them based on his sexual adventures in Algeria. Kœchlin is remembered mostly as a music theorist, but his finely crafted music deserves to be better known. In the startlingly erotic *Hymne*, the terrifying goddess Astarte is invoked; she is associated with sex, fertility and war. *Hymne* is a complete contrast to the dreamy, timeless *Épitaphe*. Debussy knew Louÿs and considered various collaborations with him, including an opera and a ballet. The sexual undercurrent in his 1897–98 Bilitis songs is characteristically subtle and elusive.

We then return to Germany, and the androgynous child Mignon from Johann Wolfgang von Goethe's *Wilhelm Meister* novels. Seen through Henri Duparc's French eyes, Mignon is not Goethe's innocent girl-boy, but deeply sensual and knowing. The 1869 *Romance de Mignon* is a setting of a free rendering of her most famous song, *Kennst du das Land* by the renowned Wagner translator Victor Wilder; indeed, the setting betrays Duparc's admiration for Wagner. Duparc himself was no mere observer of psychological disorder, but a neurasthenic, an 'addict of feeling' who left just thirteen songs.

*Kennst du das Land* has attracted dozens of settings besides Duparc's, but Hugo Wolf's treatment is among the most dramatic. In fact, depictions of female madness reveal much about their male creators. The harmonic contortions of Wolf's other settings of Mignon's songs, written rapidly in 1888, reflect the tortured self which eventually degenerated into syphilitic insanity. *Heiß mich nicht reden* is intoned over a Schubert-inspired funeral march. *Nur wer die Sehnsucht kennt* evokes Mignon's throbbing heart and panicked breath. *So lasst mich scheinen* is a graceful, slow dance.

Spinning was a symbol of women's internal lives as well as their external duties. Franz Schubert's 1814 setting of Gretchen's spinning song *Meine Ruh ist hin*, from Goethe's *Faust*, is one of the finest renditions. Poor Gretchen is eventually implicated not only in the deaths of her mother and brother, but also kills her baby and is convicted of murder. Goethe knew *Hamlet* well; Gretchen and Ophelia are sisters in spirit. In contrast, Brahms's spinning song *Mädchenlied*, a setting a text by Paul Heyse, soberly and artlessly reflects on an unmarried girl's worthlessness. Another version of the same poem received a more sophisticated setting by Schumann, in which the spinning wheel seems to keep sticking, a metaphor for the girl trapped in her thoughts.

Ophelia returns in Camille Saint-Saëns' *La mort d'Ophélie*, composed around 1857. This is

another setting of Gertrude's lament, freely translated by the librettist Ernest Legouvé. The song evokes Ophelia's watery death through its swirling, roiling accompaniment. The bleak triple-time *Chanson d'Ophélie* by Ernest Chausson is one of four Shakespeare texts he set in the 1890s, in translations by Maurice Boucher. Like Debussy, Chausson was deeply interested in poetry and visual art, and hosted a popular salon in Paris. A contrasting view is offered by Brahms's Ophelia settings now presented in full and with accompaniment. Despite their simplicity, the moments of rhythmic disjunction and harmonic richness evoke Ophelia's distress.

The two closing songs treat broader themes of lament and regret. Duparc's tragic *Au pays où se fait la guerre* from 1869, sets a text by Théophile Gautier in which a girl mourns her lover who has gone to war. Its resigned opening recalls the rationality of Brahms's and Schumann's spinning songs, but eventually tips into despair. Francis Poulenc's *La Dame de Monte-Carlo*, written in 1961, is a monologue for soprano and orchestra often performed with piano. The poem is taken from Jean Cocteau's *Théâtre de poche*, a collection of small-scale dramas. The elderly female protagonist has been unlucky at the gambling tables, and Poulenc captures her numerous mood swings in his characteristically sparse textures and beautiful harmonies. She decides to commit suicide in the sea, recalling Ophelia's death.

© *Natasha Loges 2018*

**Carolyn Sampson** has enjoyed notable successes worldwide in repertoire ranging from early baroque to the present day. On the opera stage she has appeared with English National Opera, Glyndebourne Festival Opera, Scottish Opera, Opéra de Paris, Opéra de Lille, Opéra de Montpellier and Opéra National du Rhin. In concert she performs regularly at the BBC Proms and with orchestras including the Bach Collegium Japan, Royal Concertgebouw Orchestra, Freiburg Baroque Orchestra, Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Rotterdam Philharmonic Orchestra, Leipzig Gewandhaus Orchestra, Vienna Symphony Orchestra and with numerous orchestras in the USA.

A consummate recitalist, Carolyn Sampson appears regularly at the Wigmore Hall (at which she was a 'featured artist' in the 2014–15 season), Amsterdam Concertgebouw and at the Saintes

and Aldeburgh Festivals. In October 2013 she made her Carnegie Hall recital début. She has an extensive discography appearing on a number of major labels, and her recordings have earned her numerous accolades including the recital award in the 2015 *Gramophone* Awards and a Diapason d'Or. Carolyn Sampson was also nominated for Artist of the Year in the 2017 *Gramophone* Awards. Her début song recital disc, 'Fleurs', with Joseph Middleton featured songs by composers from Purcell to Richard Strauss and Britten, and was shortlisted in the solo vocal category of the *Gramophone* Awards. This was followed by 'A Verlaine Songbook' in which the two explored settings of the poetry of Paul Verlaine, and most recently the highly acclaimed 'A Soprano's Schubertiade'. Also for BIS, and joined by countertenor Iestyn Davies, Carolyn Sampson and Joseph Middleton in 2017 released 'Lost is my Quiet', a disc of duets and solo songs which was shortlisted for a 2018 *Gramophone* Award in the solo vocal category.

[www.carolynsampson.com](http://www.carolynsampson.com)

The highly acclaimed pianist **Joseph Middleton** specialises in the repertoire of chamber music and song. He has enjoyed partnerships with Sir Thomas Allen, Dame Felicity Lott, Carolyn Sampson, Dame Sarah Connolly, Ian Bostridge, Christopher Maltman, Kate Royal, Wolfgang Holzmair, Iestyn Davies, Christiane Karg, Louise Alder, Mark Padmore and Katarina Karnéus in venues including New York's Alice Tully Hall, the Vienna Konzerthaus, Amsterdam Concertgebouw, Cologne Philharmonie, Zürich Tonhalle, Luxembourg Philharmonie and London's Wigmore Hall. He is a regular guest at festivals in Aix-en-Provence, Aldeburgh, Edinburgh, Munich, Stuttgart, Frankfurt, Ravinia, Japan, San Francisco, Toronto and Vancouver as well as the BBC Proms, and is heard frequently in his own series on BBC Radio 3. Joseph Middleton is director of Leeds Lieder, musician in residence at Pembroke College Cambridge and a professor at his alma mater, the Royal Academy of Music. He has a fast-growing and award-winning discography and was the recipient of the Royal Philharmonic Society's Young Artist of the Year Award in 2017.

[www.josephmiddleton.com](http://www.josephmiddleton.com)



Im Jahr 1887 schuf André Brouillet sein Gemälde *Eine klinische Vorlesung in der Salpêtrière*, das den Neurologen Jean-Martin Charcot bei einer Vorlesung über weibliche Hysterie vor etlichen männlichen Studenten zeigt. Neben ihm ist eine Patientin in Ohnmacht gefallen, ihr tief ausgeschnittenes Korsett enthüllt die weiße, glänzende Haut ihrer Brust. Die Furcht der Männer vor wahnsinnigen Frauen hat eine lange Tradition: Sie wurden als Hexen verbrannt, in Heime gesperrt und minutiös untersucht – zugleich aber sind die Männer, wie Brouillets Gemälde zeigt, fasziniert und können ihren Blick nicht abwenden. Das vorliegende Album widmet sich verschiedenen Darstellungen weiblichen Wahnsinns. In den Stimmen unschuldiger Mädchen, reifer Frauen und alter Weiber klingen Klage, Wahnsinn, Verlassenheit, Heimweh, Hexerei, Verlangen und Verzweiflung auf – sei es im England des 16. Jahrhunderts, im Deutschland des 19. Jahrhunderts oder im Frankreich des 19./20. Jahrhunderts.

Shakespeares Ophelia ist der Archetyp eines von Verzweiflung in den Wahnsinn getriebenen Mädchens. Das Rezital beginnt mit Johannes Brahms' verstörend schlichter Vertonung ihres Liedes *Sie trugen ihn auf der Bahre bloß*, übersetzt von Karl Simrock. Brahms komponierte Ophelias Lieder für die Schauspielerin Olga Precheisen. Die unausgeführten Begleitungen legen den Gedanken nahe, dass Brahms sie nur als Einstudierhilfen gedacht hat; tatsächlich wurden für dieses Lied nur die ersten sechs Takte der Begleitung notiert. Obwohl Precheisen die Lieder im Dezember 1873 auf der Bühne sang, wurden sie erst 1935 veröffentlicht. Mit seinen Ophelia-Vertonungen trat Brahms in die Fußstapfen seines großen Freundes und Meisters Robert Schumann, der 1851 das würdevolle, aber herzerreißende *Herzeleid* komponierte – eine Paraphrase des Shakespeare-Verehrers Titus Ulrich über Königin Gertrudes Klage auf Ophelias Tod im 4. Akt des *Hamlet*: „Es neigt ein Weidenbaum sich über'n Bach“.

Das Fin de siècle erlebte die Geburt der Psychoanalyse und ein zunehmendes Interesse am weiblichen Wahnsinn. Wahnsinnige Frauen hatten seit Aischylos' *Agamemnon* – wo Cassandra dazu verurteilt wird, für verrückt gehalten zu werden, weil sie sich Apollos Avancen widersetzte – ein enormes dramatisches Potential. Richard Strauss, Schöpfer der verführerischen Salome und der wutentbrannten Elektra, wusste das genau. Seine *Ophelia-Lieder* aus dem Jahr 1918 haben eine seltsam bipolare Qualität. Ein durchdringendes Motiv in hoher Lage dominiert *Wie erkenn ich*, während das *Valentinstag*-Lied quirlig und erregt ist. Der Grabgesang *Sie trugen ihn* schlägt nach

anfänglicher Fassungslosigkeit in einen spielerischen Tanz um, bevor er rezitativisch zerfällt.

Dann wendet sich das Programm Frankreich zu. Charles Kœchlin's Vertonungen von *Hymne à Astarté* und *Épitaphe de Bilitis* aus dem Jahr 1894, die Claude Debussys drei *Bilitis-Lieder* umrahmen, berühren die Themen Hexerei und Lesbianismus. Pierre Louÿs' *Bilitis*-Gedichte von 1894 waren ein erfolgreicher Schwindel; es handele sich hier, so behauptete Louÿs, um Übersetzungen von Versen aus der Zeit der altgriechischen Dichterin Sappho, tatsächlich aber schrieb er sie auf der Grundlage eigener sexueller Abenteuer in Algerien. Kœchlin ist vor allem als Musiktheoretiker in Erinnerung, doch seine subtil gearbeitete Musik verdient größere Aufmerksamkeit. In der erstaunlich erotischen *Hymne* wird die furchterregende Göttin Astarte angerufen, die mit geschlechtlicher Liebe, Fruchtbarkeit und Krieg assoziiert wird. *Hymne* ist ein kompletter Kontrast zum verträumten, zeitlosen *Épitaphe*. Debussy kannte Louÿs und erworg verschiedene Kooperationen mit ihm, darunter eine Oper und ein Ballett. Der erotische Unterton seiner *Bilitis-Lieder* aus den Jahren 1897/98 ist typisch subtil und schwer greifbar.

Wir kehren nach Deutschland zurück und begegnen dem androgynen Kind Mignon aus Goethes *Wilhelm Meister*-Romanen. Aus Henri Duparc's französischer Perspektive ist Mignon freilich nicht Goethes unschuldiges, knabenhaftes Mädchen, sondern zutiefst sinnlich und wissend. Bei der 1869 entstandenen *Romance de Mignon* handelt es sich um die Vertonung einer freien Fassung ihres berühmtesten Lieds *Kennst du das Land*, die aus der Feder des renommierten Wagner-Übersetzers Victor Wilder stammt; tatsächlich bekundet die Vertonung auch Duparc's Wagnerverehrung. Duparc war kein bloßer Beobachter psychischer Störungen, sondern selber ein Neurastheniker, ein „Süchtiger des Gefühls“, der nur dreizehn Lieder hinterließ.

*Kennst du das Land* hat neben Duparc's Vertonung eine Vielzahl weiterer Vertonungen erlebt, unter denen Hugo Wolfs Version zu den dramatischsten gehört. Tatsächlich verraten Darstellungen weiblichen Wahnsinns viel über ihre männlichen Schöpfer. Die harmonischen Kontorsionen in Wolfs anderen Mignon-Vertonungen, 1888 in enger Folge komponiert, spiegeln ein zerrissenes Selbst wider, das schließlich dem syphilitischen Wahnsinn anheimfiel. *Heiß mich nicht reden* wird über einem von Schubert inspirierten Trauermarsch angestimmt. *Nur wer die Sehnsucht kennt* beschwört Mignons pochendes Herz und panischen Atem herauf. *So lasst mich scheinen* ist ein anmutiger, langsamer Tanz.

Das Spinnen war ein Symbol sowohl für das Innenleben wie auch für die gesellschaftlichen Pflichten der Frauen. Franz Schuberts 1814 entstandene Vertonung von Gretchens Spinnerlied *Meine Ruh ist hin* aus Goethes *Faust* ist eine der gelungensten Fassungen. Das arme Gretchen wird letztlich nicht nur in den Tod ihrer Mutter und ihres Bruders verwickelt – sie tötet auch ihr Kind und wird wegen Mordes verurteilt. Goethe kannte den *Hamlet* gut; Gretchen und Ophelia sind Schwestern im Geiste. Im Gegensatz dazu sinniert Brahms' *Mädchenlied*, ein Spinnerlied nach einem Text von Paul Heyse, schlicht und ungekünstelt über die Wertlosigkeit eines unverheirateten Mädchens. Eine Variante dieses Texts hat Schumann auf raffiniertere Weise vertont; immer wieder scheint das Spinnrad zu stocken – eine Metapher für das in ihrer Gedankenwelt gefangene Mädchen.

In Camille Saint-Saëns' *La mort d'Ophélie* aus dem Jahr 1857 begegnen wir Ophelia wieder. Es ist dies eine weitere Vertonung von Gertrudes Klage, frei übertragen von dem Librettisten Ernest Legouvé. Mit seiner wirbelnden Begleitung verweist das Lied auf Ophelias wässrigen Tod. Das düstere, im Dreiertakt stehende *Chanson d'Ophelia* von Ernest Chausson ist eine von vier Shakespeare-Vertonungen, die er in den 1890er Jahren nach Übersetzungen von Maurice Bouchor anfertigte. Wie Debussy interessierte sich Chausson, der Gastgeber eines beliebten Pariser Salons war, sehr für Dichtung und bildende Kunst. Einen ganz anderen Blick bieten Brahms' Ophelia-Vertonungen, die nunmehr in Gänze und mit Begleitung präsentiert werden; trotz ihrer einfachen Anlage evozieren manche Momente rhythmischer Unstetigkeit und harmonischer Verdichtung Ophelias Verzweiflung.

Die beiden letzten Lieder behandeln allgemeinere Themen der Klage und des Kammers. Duparc's tragisches *Au pays où se fait la guerre* von 1869 vertont einen Text von Théophile Gautier, in dem ein Mädchen um ihren Geliebten trauert, der in den Krieg gezogen ist. Der resignierte Beginn erinnert an die Gemessenheit der Spinnerlieder von Brahms und Schumann, mündet aber schließlich in Verzweiflung. Francis Poulenc's 1961 komponiertes *La Dame de Monte-Carlo* ist ein Monolog für Sopran und Orchester, der oft mit Klavier aufgeführt wird. Das Gedicht stammt aus Jean Cocteau's *Théâtre de poche*, einer Sammlung von Dramoletten. Die etwas in die Jahre gekommene Protagonistin hatte Pech am Spieltisch, und Poulenc fängt ihre zahlreichen Stimmungsschwankungen in charakteristisch kargen Texturen und wunderbaren Harmonien ein. Die Dame beschließt, sich ins Meer zu stürzen, und verweist damit auf den Tod Ophelias.

© *Natasha Loges 2018*

**Carolyn Sampson** genießt weltweit großen Erfolg mit einem Repertoire, das vom Frühbarock bis zur Gegenwart reicht. Als Opernsängerin ist sie u.a. an der English National Opera, der Glyndebourne Festival Opera, der Scottish Opera, der Opéra de Paris, der Opéra de Lille, der Opéra de Montpellier und der Opéra National du Rhin aufgetreten; als Konzertsolistin ist sie regelmäßig bei den BBC Proms und bei Orchestern wie dem Bach Collegium Japan, dem Royal Concertgebouw Orchestra, dem Freiburger Barockorchester, dem Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, den Rotterdamer Philharmonikern, dem Gewandhausorchester Leipzig, den Wiener Symphonikern und zahlreichen Orchestern der USA zu Gast.

Als vollendete Liedinterpretin tritt sie regelmäßig in der Wigmore Hall (wo sie in der Saison 2014/15 „Featured Artist“ war), im Concertgebouw Amsterdam und bei den Festivals von Saintes und Aldeburgh auf; 2013 gab sie ihr Recital-Debüt in der Carnegie Hall. Carolyn Sampson hat eine umfangreiche Diskographie bei mehreren großen Labels vorgelegt; zu den Auszeichnungen, die sie dafür erhalten hat, zählen der „Recital Award“ bei den *Gramophone Awards* 2015 und der Diapason d'Or. Bei den *Gramophone Awards* 2017 wurde Carolyn Sampson als „Artist of the Year“ nominiert. Ihr Liederalbum-Debüt „Fleurs“ mit Joseph Middleton enthielt Lieder von Purcell bis Richard Strauss und Britten und wurde bei den *Gramophone Awards* in der Kategorie „Sologesang“ in die Endauswahl aufgenommen. Es folgte „A Verlaine Songbook“, mit dem sie Vertonungen der Gedichte Paul Verlaines erkundeten, und zuletzt das hoch gelobte Album „A Soprano's Schubertiade“. Ebenfalls für BIS und gemeinsam mit Countertenor Iestyn Davies veröffentlichten Carolyn Sampson und Middleton 2017 „Lost is my Quiet“, ein Album mit Duetten und Sololiedern, das bei den *Gramophone Awards* 2018 in der Kategorie „Sologesang“ die Endauswahl erreichte.

[www.carolynsmpson.com](http://www.carolynsmpson.com)

Der gefeierte Pianist **Joseph Middleton** hat sich auf das Kammermusik- und Liedrepertoire spezialisiert. Er hat mit Künstlern wie Sir Thomas Allen, Dame Felicity Lott, Carolyn Sampson, Dame Sarah Connolly, Ian Bostridge, Christopher Maltman, Kate Royal, Wolfgang Holzmair, Iestyn Davies, Christiane Karg, Louise Alder, Mark Padmore und Katarina Karnéus zusammengearbeitet und ist dabei u.a. in der New Yorker Alice Tully Hall, dem Wiener Konzerthaus, dem Concertgebouw Amsterdam, der Kölner Philharmonie, der Tonhalle Zürich, der Luxemburger

Philharmonie und der Londoner Wigmore Hall aufgetreten. Er ist regelmäßig bei den Festivals in Aix-en-Provence, Aldeburgh, Edinburgh, München, Stuttgart, Frankfurt, Ravinia, Japan, San Francisco, Toronto und Vancouver sowie bei den BBC Proms zu Gast; darüber hinaus kann man ihn mit einem eigenen Programm auf BBC Radio 3 hören. Er ist Leiter des Festivals Leeds Lieder, „Musician in Residence“ am Pembroke College Cambridge und Professor an seiner Alma Mater, der Royal Academy of Music. Joseph Middleton kann auf eine rasch wachsende und preisgekrönte Diskografie blicken und wurde 2017 mit dem „Young Artist of the Year Award“ der Royal Philharmonic Society ausgezeichnet.

*[www.josephmiddleton.com](http://www.josephmiddleton.com)*

En 1887, André Brouillet peignait *Une leçon clinique à la Salpêtrière*, une description du neurologue Jean-Martin Charcot donnant une conférence sur l'hystérie féminine devant de nombreux étudiants mâles. À côté de lui, une patiente s'est évanouie, son corsage décollé révélant la peau blanche luisante de son sein. Les hommes ont longtemps eu peur des femmes folles, les brûlant comme sorcières, les enfermant dans des asiles et les soumettant à des analyses – pourtant, le peinture de Brouillet montre que les hommes sont aussi fascinés, incapables de ne pas regarder. Ce récit explore diverses représentations de la folie féminine. Il passe de l'Angleterre du 16<sup>e</sup> siècle à l'Allemagne du 19<sup>e</sup> jusqu'à la France du 20<sup>e</sup>, avec les voix de jeunes filles innocentes, de femmes mûres et de vieillardes où règnent lamentation, folie, abandon, nostalgie, sorcellerie, désir et découragement.

Ophélie de Shakespeare est l'archétype de la jeune fille que le chagrin a rendue folle. Le récit s'ouvre avec l'arrangement d'une simplicité déconcertante de Brahms de sa chanson *They bore him barefaced on the bier* [*Ils l'ont porté pieds nus sur la bière*], traduite par Karl Simrock. Brahms composa les chansons d'Ophélie pour l'actrice Olga Precheisen. Les accompagnements squelettiques suggèrent qu'il ne les destinait qu'à être une aide d'apprentissage ; il ne termina d'ailleurs que les six premières mesures de l'accompagnement de cette chanson. Quoique Precheisen chantât les chansons sur scène en décembre 1873, elles ne furent publiées qu'en 1953. Avec ses arrangements des chansons d'Ophélie, Brahms suivit les traces de son grand ami et défenseur Robert Schumann qui composa en 1851 *Herzeleid*, tendre mais déchirante. L'admirateur de Shakespeare Titus Ulrich a fait cette paraphrase de la lamentation de la reine Gertrude pour Ophélie dans le quatrième acte de la pièce, *There is a willow grows aslant a brook* [*Un saule pousse en travers du ruisseau*].

La fin de siècle vit la naissance de la psychanalyse et un intérêt accru pour la folie féminine. Les femmes folles ont eu une valeur dramatique sensationnelle depuis Agamemnon d'Eschyle où Cassandre est condamnée à être jugée folle parce qu'elle rejetait les avances d'Apollon. Richard Strauss, créateur de la séduisante Salomé et de la détraquée Elektra, savait bien cela. Ses *Chansons d'Ophélie* montrent une étrange qualité bipolaire. Un motif aigu hésitant domine *Wie erkenn ich* [*Comment reconnaître*] tandis que la chanson pour le jour de Valentin est mercurielle et frénétique. Le chant funèbre *Sie trugen ihn* [*Ils l'ont porté*] passe de l'ahurissement à une danse enjouée avant de se fragmenter en un récitatif.

Le récital se dirige maintenant vers la France. La folie tourne en sorcellerie et lesbianisme avec l'arrangement de Charles Kœchlin en 1894 de *Hymne à Astarté* et *Épitaphe de Bilitis* qui encadrent les *Trois Chansons de Bilitis* de Claude Debussy. Les poèmes de Bilitis de Pierre Louÿs en 1894 furent un canular réussi ; il prétendit qu'ils étaient des traductions de vers d'un contemporain de la poétesse Sappho de la Grèce ancienne mais il les composa en fait à partir de ses aventures sexuelles en Algérie. On se souvient de Kœchlin surtout comme théoricien de la musique mais sa musique finement ciselée mérite d'être mieux connue. Dans l'*Hymne* étonnamment érotique, la terrifiante déesse Astarté est invoquée ; elle est associée au sexe, à la fertilité et à la guerre. *Hymne* fait un contraste complet à la réveuse et intemporelle *Épitaphe*. Debussy connaissait Louÿs et pensa à diverses collaborations avec lui, dont un opéra et un ballet. Le courant sous-jacent sexuel de ses *Chansons de Bilitis* de 1897–8 est typiquement subtil et insaisissable.

Puis nous retournons à l'Allemagne et à l'enfant androgyne Mignon des romans *Wilhelm Meister* de Johann Wolfgang von Goethe. Vue par les yeux d'Henri Duparc, Mignon n'est pas la fille-garçon innocente, mais profondément sensuelle et informée. La *Romance de Mignon* de 1869 est l'arrangement d'une version libre de sa chanson la plus célèbre, *Kennst du das Land* [*Connais-tu ce pays*] du célèbre traducteur de Wagner, Victor Wilder ; en effet, l'arrangement dévoile l'admiration de Duparc pour Wagner. Duparc n'était pas seulement un observateur de désordre psychologique, il était neurasthénique, un « accro du sentiment » qui ne laissa que treize chansons.

*Kennst du das Land* a récolté des douzaines d'arrangements en plus de celui de Duparc mais celui d'Hugo Wolf se distingue parmi les plus dramatiques. En fait, les descriptions de folie féminine en disent long sur leurs auteurs mâles. Les contorsions harmoniques d'autres arrangements de Wolf des chansons de Mignon, écrits rapidement en 1888, reflètent le soi torturé qui finit par dégénérer en folie syphilitique. *Heisst mich nicht reden* [*Ne me demande pas de parler*] est entonnée sur une marche funèbre inspirée de Schubert. *Nur wer die Sehnsucht kennt* [*Seulement quiconque connaît le désir*] évoque le cœur palpitant et la respiration paniquée de Mignon. *So lasst mich scheinen* [*Alors laisse-moi luire*] est une gracieuse danse lente.

Le filage symbolisait la vie intérieure des femmes ainsi que leurs devoirs extérieurs. L'arrangement de 1814 de Franz Schubert de la chanson du rouet de Gretchen *Meine Ruh ist hin* [*Ma paix est partie*] tirée de *Faust* de Goethe, en est l'un des meilleurs exemples. La pauvre Gret-

chen finit par être impliquée dans la mort de sa mère et de son frère mais elle tue aussi son bébé et est reconnue coupable de meurtre. Goethe connaissait bien Hamlet ; Gretchen et Ophélie sont des sœurs d'esprit. En revanche, la chanson du rouet de Brahms *Mädchenlied* [*Chanson de jeune fille*], un arrangement d'un texte de Paul Heyse, réfléchit avec sobriété et simplicité sur l'inutilité d'une fille célibataire. Des paroles semblables sont traitées avec plus de raffinement par Schumann où la roue du rouet semble tricoter, une métaphore pour la jeune fille prise au piège de ses pensées.

Ophélie revient dans *La mort d'Ophélie* composée vers 1857. Voici un autre arrangement de la plainte de Gertrude, traduite librement par le librettiste Ernest Legouvé. La chanson évoque la noyade d'Ophélie par son accompagnement tourbillonnant. La morne *Chanson d'Ophélie* à trois temps d'Ernest Chausson est l'un des quatre textes de Shakespeare qu'il arrangea en 1890 sur des traductions de Maurice Bouchor. Comme Debussy, Chausson s'intéressait profondément à la poésie et à l'art visuel et il était l'hôte d'un salon populaire à Paris. Une vue contrastante est offerte par les arrangements d'Ophélie de Brahms maintenant présentés au complet et avec accompagnement. Malgré leur simplicité, les moments de disjonction rythmique et de richesse harmonique évoquent la détresse d'Ophélie.

Les deux dernières chansons traitent des thèmes plus larges de plainte et de regret. La tragique *Au pays où se fait la guerre* de Duparc en 1869 sur un texte de Théophile Gautier traite d'une jeune fille qui pleure son amant parti à la guerre. Son début résigné rappelle la rationalité de Brahms mais elle tourne éventuellement au désespoir. *La Dame de Monte-Carlo* de Francis Poulenc, écrite en 1961, est un monologue pour soprano et orchestre souvent joué avec piano. Le poème provient du *Théâtre de poche* de Jean Cocteau, une collection de petits drames. La protagoniste est une dame d'un certain âge, malchanceuse aux tables de jeu, et Poulenc capte ses nombreux changements d'humeur dans des textures clairsemées et de ravissantes harmonies, si typiques de lui. Elle décide de se suicider dans la mer, rappelant la mort d'Ophélie.

© *Natasha Loges 2018*



**Carolyn Sampson** a remporté un succès remarquable dans le monde dans un répertoire passant du jeune baroque au contemporain. Elle s'est produite avec l'English National Opera, Glyndebourne Festival Opera, Scottish Opera, Opéra de Paris, Opéra de Lille, Opéra de Montpellier et Opéra National du Rhin. En concert elle a chanté régulièrement aux Proms de la BBC et avec le Bach Collegium Japan, Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam, Freiburg Baroque Orchestra, Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Orchestre philharmonique de Rotterdam, Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, Orchestre symphonique de Vienne et de nombreux orchestres aux États-Unis.

Récitaliste consommée, Carolyn Sampson se produit régulièrement au Wigmore Hall (où elle a été « featured artist » dans la saison 2014–15), Concertgebouw d'Amsterdam et aux festivals de Saintes et d'Aldeburgh. En octobre 2013, elle fait ses débuts au Carnegie Hall. Sa vaste discographie est sortie chez nombre d'étiquettes importantes et ses disques ont gagné plusieurs prix dont le prix de récital dans le 2015 *Gramophone Awards* et un Diapason d'Or. Son disque de récital de débuts, « Fleurs », avec Joseph Middleton, présentait des chansons de compositeurs de Purcell à Richard Strauss et Britten et fut présélectionné dans la catégorie vocale solo de *Gramophone Awards*. Il fut suivi de « A Verlaine Songbook » où les deux ont exploré des arrangements de la poésie de Paul Verlaine, et plus récemment de « A Soprano's Schubertiade », un enregistrement très acclamé. « Lost in my Quiet » sortit aussi sur étiquette BIS en 2017 ; c'est un disque où le contre-ténor Iestyn Davies se joint à Carolyn Sampson et Joseph Middleton pour des duos et chansons solos. Il a été présélectionné pour un *Gramophone Award* dans la catégorie vocale solo en 2018.

[www.carolynsampson.com](http://www.carolynsampson.com)

Pianiste de haute réputation, **Joseph Middleton** se spécialise dans le répertoire de musique de chambre et de chanson. Il a collaboré avec Sir Thomas Allen, Dame Felicity Lott, Carolyn Sampson, Dame Sarah Connolly, Ian Bostridge, Christopher Maltman, Kate Royal, Wolfgang Holzmair, Iestyn Davies, Christiane Karg, Louise Alder, Mark Padmore et Katarina Karnéus à l'Alice Tully Hall de New York, Konzerthaus de Vienne, Concertgebouw d'Amsterdam, Philharmonie de Cologne, Tonhalle de Zurich, Philharmonie du Luxembourg et Wigmore Hall de Londres. Il est régulièrement invité aux festivals d'Aix-en-Provence, Aldeburgh, Edimbourg, Munich, Stutt-

gart, Frankfurt, Ravinia, Japon, San Francisco, Toronto et Vancouver ainsi qu'aux Proms de la BBC et il est fréquemment entendu dans ses propres séries sur Radio 3 de la BBC. Il est directeur de Leeds Lieder, musicien résident du collège Cambridge de Pembroke et professeur à son alma mater, la Royal Academy of Music. Sa discographie prisée s'accroît rapidement et il a gagné le Young Artist of the Year Award de la Société philharmonique royale en 2017.

*[www.josephmiddleton.com](http://www.josephmiddleton.com)*

**1 Brahms: Sie trugen ihn auf der Bahre bloss They bore him bare-faced on the bier  
from 5 Ophelia-Lieder, WoO22 5 Ophelia Songs**

Sie trugen ihn auf der Bahre bloß,  
Leider, ach leider!  
Und manche Trän' fiel in Grabes Schoß,  
Ihr müsst singen: 'Nunter! Und ruft ihr ihn 'nunter.  
Denn traut lieb Fränzel ist all meine Lust. –

*William Shakespeare. German version by August Wilhelm von Schlegel (1767–1845)*

They bore him bare-faced on the bier,  
Alas, ah alas!  
And many a tear fell into his grave,  
A-down, a-down, you must call him a-down.  
For bonny sweet Robin is all my joy.

**2 Schumann: Herzeleid, Op. 107 No. 1**

Die Weiden lassen matt die Zweige hangen,  
Und traurig ziehn die Wasser hin:  
Sie schaute starr hinab mit bleichen Wangen,  
Die unglücksel'ge Träumerin.

Und ihr entfiel ein Strauss von Immortellen,  
Er war so schwer von Tränen ja,  
Und leise warnend lispelten die Wellen:  
Ophelia, Ophelia!

*Titus Ulrich (1813–91)*

**Heart's Sorrow**

The willows trail with lassitude their branches  
And sluggishly the brook is drifting past.  
She stared down fixedly, her cheeks all pale  
The poor and wretched dreaming girl.

And she let fall a spray of immortelles,  
Wet already, heavy from her tears.  
A softly warning whisper from the waves:  
'Ophelia, Ophelia!'

*Translation: BIS*

**Strauss: Drei Lieder der Ophelia, Op. 67**

**3 Erstes Lied der Ophelia**

Wie erkenn' ich mein Treulieb  
Vor andern nun?  
An dem Muschelhut und Stab  
Und den Sandalschuh'n.

Er ist tot und lange hin,  
Tot und hin, Fräulein.  
Ihm zu Häupten grünes Gras,  
Ihm zu Fuß ein Stein. – O, ho!

**Three Ophelia Songs**

**First Ophelia Song**

How shall I know my true love  
From others now?  
By his cockle hat and staff  
And his sandal shoes.

He is dead and long gone,  
Dead and gone, lady!  
At his head green grass,  
At his feet a stone. O, ho!

Auf seinem Bahrtuch, weiß wie Schnee,  
Viel liebe Blumen trauern:  
Sie gehn zu Grabe naß, o weh,  
Vor Liebesschauern.

#### **4 Zweites Lied der Ophelia**

Guten Morgen, 's ist Sankt Valentinstag,  
So früh vor Sonnenschein  
Ich junge Maid am Fensterschlag  
Will euer Valentin sein.

Der junge Mann tut Hosen an,  
Tät auf die Kammertür  
Ließ ein die Maid, die als Maid  
Ging nimmermehr herfür.

Bei Sankt Niklas und Charitas,  
Ein unverschämt Geschlecht!  
Ein junger Mann tut's wenn er kann,  
Fürwahr, das ist nicht recht.

Sie sprach: Eh' ihr gescherzt mit mir,  
Verspricht ihr mich zu frei'n.  
Ich bräch's auch nicht, bei'm Sonnenlicht!  
Wär'st du nicht kommen herein.

#### **5 Drittes Lied der Ophelia**

Sie trugen ihn auf der Bahre bloß,  
Leider, ach leider, den Liebsten!  
Manche Träne fiel in des Grabes Schoß:  
Fahr' wohl, meine Taube!

Mein junger frischer Hansel ist's der mir gefällt,  
Und kommt er nimmermehr?  
Er ist tot, o weh!  
In dein Todbett geh,  
Er kommt dir nimmermehr.

On his shroud white as snow  
Many sweet flowers mourn.  
They'll go wet to the grave, alas,  
Wet with love's showers.

#### **Second Ophelia Song**

Good morning, it's St Valentine's Day,  
So early before sunrise.  
I, young maid at the window,  
Shall be your Valentine.

The young man put trousers on,  
Opened up the chamber door,  
Let in the maid who as a maid  
Departed nevermore.

By St Nicholas and Charity,  
What a shameless breed!  
A young man does it when he can,  
Which is, forsooth, not right.

She said: before you trifled with me,  
You promised to marry me.  
I'd not, by sunlight! have broken my word,  
If you had not come in.

#### **Third Ophelia Song**

They carried him naked on the bier,  
Alas, alas, the dear one!  
Many a tear dropped in the grave –  
Farewell, farewell, my dove!

My young fresh Johnnie it is I love –  
And will he come never more?  
He is dead, ah woe!  
To your deathbed go,  
He will come to you never more.

Sein Bart war weiß wie Schnee,  
Sein Haupt wie Flachs dazu:  
Er ist hin, er ist hin,  
Kein Trauern bringt Gewinn:  
Mit seiner Seele Ruh!  
Und mit allen Christenseelen! darum bet' ich! –  
Gott sei mit euch.

*William Shakespeare. German version by Karl Joseph Simrock (1802–76)*

### 6 Kœchlin: Hymne à Astarté

Mère inépuisable, incorruptible, créatrice,  
née la première, engendrée par toi-même,  
conçue de toi-même, issue de toi seule  
et qui te réjouis en toi, Astarté!

O perpétuellement fécondée,  
ô vierge et nourrice de tout, chaste et désireuse,  
pure et jouissante, ineffable, nocturne, douce,  
respiratrice du feu, écume de la mer!

Toi qui accordes en secret la grâce,  
toi qui unis, toi qui saisis  
d'un furieux désir les races multipliées  
des bêtes sauvages, et joins les sexes dans les forêts.

O Astarté irrésistible, soit que tu imposes la douleur,  
soit que tu délivres dans la joie, entends moi,  
prends moi, possède moi, arrache de mon corps bienheureux  
les libations sanglantes!

*Pierre Louÿs (1870–1925), from 'Les Chansons de Bilitis'*

His beard was white as snow,  
His head was like flax.  
He is gone, he is gone,  
Nothing comes of mourning:  
May his soul rest in peace!  
With all Christian souls! That is my prayer!  
God be with you!

### Hymn to Astarte

Inexhaustible, incorruptible, creative mother,  
Born of the first mother, begot by yourself,  
Conceived by yourself, issued from yourself alone  
And who rejoice in yourself, Astarte!

O perpetually impregnated,  
O virgin and wet-nurse of all, chaste and desirous,  
Pure and orgasmic, ineffable, nocturnal, sweet,  
Fire-breathing, foam from the sea!

You who secretly grant favours,  
Who join together, who seize  
With furious desire the multiplying stock of wild animals,  
And cause the sexes in the forest to copulate.

O irresistible Astarte, you who impose pain  
Or else deliver in joy, listen to me,  
Take me, possess me, wrest bleeding libations  
From my contented body!

## Debussy: Chansons de Bilitis, L 97

### 7 I. La flûte de Pan

Pour le jour des Hyacinthies, il m'a donné une syrinx faite de roseaux bien taillés, unis avec la blanche cire qui est douce à mes lèvres comme le miel.

Il m'apprend à jouer, assise sur ses genoux ; mais je suis un peu tremblante. Il en joue après moi, si doucement que je l'entends à peine.

Nous n'avons rien à nous dire, tant nous sommes près l'un de l'autre ; mais nos chansons veulent se répondre, et tour à tour nos bouches s'unissent sur la flûte.

Il est tard ; voici le chant des grenouilles vertes qui commence avec la nuit. Ma mère ne croira jamais que je suis restée si longtemps à chercher ma ceinture perdue.

### 8 II. La Chevelure

Il m'a dit : « Cette nuit, j'ai rêvé. J'avais ta chevelure autour de mon cou. J'avais tes cheveux comme un collier noir autour de ma nuque et sur ma poitrine.

« Je les caressais, et c'étaient les miens ; et nous étions liés pour toujours ainsi, par la même chevelure la bouche sur la bouche, ainsi que deux lauriers n'ont souvent qu'une racine.

« Et peu à peu, il m'a semblé, tant nos membres étaient confondus, que je devenais toi-même ou que tu entraies en moi comme mon songe. »

Quand il eut achevé, il mit doucement ses mains sur mes épaules, et il me regarda d'un regard si tendre, que je baissai les yeux avec un frisson.

## Three Bilitis Songs

### I. The flute of Pan

For Hyacinthus day he gave me a syrinx made of carefully cut reeds, bonded with white wax which tastes sweet to my lips like honey.

He teaches me to play, as I sit on his lap; but I am a little fearful. He plays it after me, so gently that I scarcely hear him.

We have nothing to say, so close are we one to another, but our songs try to answer each other, and our mouths join in turn on the flute.

It is late; here is the song of the green frogs that begins with the night. My mother will never believe I stayed out so long to look for my lost sash.

### II. The tresses of hair

He said to me: 'Last night I dreamed. I had your tresses around my neck. I had your hair like a black necklace all round my nape and over my breast.

'I caressed it and it was mine; and we were united thus for ever by the same tresses, mouth on mouth, just as two laurels often share one root.

'And gradually it seemed to me, so intertwined were our limbs, that I was becoming you, or you were entering into me like a dream.'

When he had finished, he gently set his hands on my shoulders and gazed at me so tenderly that I lowered my eyes with a shiver.

### 9 III. Le Tombeau des naïades

Le long du bois couvert de givre, je marchais; mes cheveux devant ma bouche se fleurissaient de petits glaçons, et mes sandales étaient lourdes de neige fangeuse et tassée.

Il me dit : « Que cherches-tu ? » – « Je suis la trace du satyre. Ses petits pas fourchus alternent comme des trous dans un manteau blanc. » Il me dit : « Les satyres sont morts.

« Les satyres et les nymphes aussi. Depuis trente ans il n'a pas fait un hiver aussi terrible. La trace que tu vois est celle d'un bouc. Mais restons ici, où est leur tombeau. »

Et avec le fer de sa houe il cassa la glace de la source où jadis riaient les naïades. Il prenait de grands morceaux froids, et les soulevant vers le ciel pâle, il regardait au travers.

*Pierre Louÿs*

### 10 Kœchlin: Épitaphe de Bilitis

Sous les feuilles noires des lauriers,  
sous les fleurs amoureuses des roses,  
c'est ici que je suis couchée,  
moi qui sus tresser le vers au vers,  
et faire fleurir le baiser.

Je suis née dans la terre des nymphes ;  
j'ai vécu dans l'île des amies ;  
je suis morte dans l'île de Kypris.  
C'est pourquoi mon nom est illustre  
et ma stèle frottée d'huile.

Ne me pleure pas, toi qui t'arrêtes :  
on m'a fait de belles funérailles :  
les pleureuses se sont arraché les joues ;  
on a couché dans ma tombe mes miroirs et mes colliers.

### III. The tomb of the Naiads

Along the frost-bound wood I walked; my hair across my mouth, blossomed with tiny icicles, and my sandals were heavy with muddy, packed snow.

He said to me: 'What do you seek?' 'I follow the satyr's track. His little cloven hoof-marks alternate like holes in a white cloak.' He said to me: 'The satyrs are dead.

'The satyrs and the nymphs too. For thirty years there has not been so harsh a winter. The tracks you see are those of a goat. But let us stay here, where their tomb is.'

And with the iron head of his hoe he broke the ice of the spring, where the naiads used to laugh. He picked up some huge cold fragments, and, raising them to the pale sky, gazed through them.

### Bilitis's epitaph

Beneath the black leaves of the laurel,  
Beneath the loving flowers of the roses,  
It is here that I lie,  
I who knew how to weave lines of poetry,  
And cause flowers to bloom.

I was born in the land of nymphs;  
I lived in the isle of female friends;  
I died on the isle of Cyprus.  
That is why my name is illustrious  
And my stele rubbed in oil.

Do not weep for me, you who tarry here:  
They gave me a beautiful funeral;  
The mourners tore at each other's cheeks;  
They placed my mirrors and necklaces in my tomb.

Et maintenant, sur les pâles prairies d'asphodèles,  
je me promène, ombre impalpable,  
et le souvenir de ma vie terrestre  
est la joie de ma vie souterraine.

*Pierre Louÿs, from 'Les Chansons de Bilitis'*

### 11 Duparc: Romance de Mignon

Le connais-tu ce radieux pays  
Où brille dans les branches l'or des fruits ?  
Un doux zéphyr embaume l'air  
Et le laurier s'unit au myrte vert.  
Le connais-tu ? Le connais-tu ?  
Là-bas, là-bas mon bien-aimé  
Courons porter nos pas.

Le connais-tu ce merveilleux séjour  
Où tout me parle encore de notre amour ?  
Où chaque objet me dit avec douleur  
Qui t'a ravi ta joie et ton bonheur ?  
Le connais-tu ? Le connais-tu ?  
Là-bas, là-bas, mon bien-aimé  
Courons porter nos pas.

*Victor Wilder (1835–92), after Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832)*

### Wolf: Mignon-Lieder from Goethe-Lieder

#### 12 Kennst Du das Land?

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen,  
Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glühen,  
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, ziehn.

And now, on the pale meadows of asphodel,  
I walk, an intangible shade,  
And the memory of my terrestrial life  
Is the delight of my subterranean life.

### Mignon's Romance

Do you know it, that radiant land,  
Where fruit gleams among golden branches  
A gentle breeze scents the air,  
Laurel and green myrtle intertwine.  
Do you know it? Do you know it?  
There, there, my beloved,  
Let us make our way...

Do you know it, that wondrous abode,  
Where everything still speaks of our love?  
And every object asks me with sorrow:  
Who has stolen your delight and joy?  
Do you know it? Do you know it?  
There, there, my beloved,  
Let us make our way...

### IV. Do you know the land

Do you know the land where the lemons blossom,  
Where oranges grow golden among dark leaves,  
A gentle wind drifts from the blue sky,  
The myrtle stands silent, the laurel tall,  
Do you know it?  
It is there, it is there  
I long to go with you, my love.



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!

### **13 Heiß mich nicht reden**

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.

Do you know the house? Columns support its roof;  
Its great hall gleams, its apartments shimmer,

And marble statues stand and stare at me:

What have they done to you, poor child?

Do you know it?

It is there, it is there

I long to go with you, my protector.

Do you know the mountain and its cloudy path?

The mule seeks its way through the mist,

Caverns house the dragons' ancient brood;

The rock falls sheer, the torrent over it!

Do you know it?

It is there, it is there

Our pathway lies! O father, let us go!

### **I. Bid me not speak**

Bid me not speak, bid me be silent,

For I am bound to secrecy;

I should love to bare you my soul,

But Fate has willed it otherwise.

At the appointed time the sun dispels

The dark, and night must turn to day;

The hard rock opens up its bosom,

Does not begrudge earth its deeply hidden springs.

All humans seek peace in the arms of a friend,

There the heart can pour out its sorrow;

But my lips, alas, are sealed by a vow,

And only a god can open them.

#### **14 Nur wer die Sehnsucht kennt**

Nur wer die Sehnsucht kennt  
Weiss, was ich leide!  
Allein und abgetrennt  
Von aller Freude,  
Seh' ich an's 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!

#### **15 So lasst mich scheinen, bis ich werde**

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*

#### **II. Only those who know longing**

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

#### **III. Let me appear an angel till I become one**

Let me appear an angel till I become one;  
Do not take my white dress from me!  
I hasten from the beautiful earth  
Down to that impregnable house.  
  
There in brief repose I'll rest,  
Then my eyes will open, renewed;  
My pure raiment then I'll leave,  
With girdle and rosary, behind.  
  
And those heavenly beings,  
They do not ask who is man or woman,  
And no garments, no folds  
Cover the transfigured body.  
  
Though I lived without trouble and toil,  
I have felt deep pain enough.  
I grew old with grief before my time;  
O make me forever young again!

**16 Schubert: Gretchen am Spinnrade, D118**

Meine Ruh' ist hin,  
Mein Herz ist schwer,  
Ich finde sie nimmer  
Und nimmermehr.

Wo ich ihn nicht hab'  
Ist mir das Grab,  
Die ganze Welt  
Ist mir vergällt.

Mein armer Kopf  
Ist mir verrückt  
Mein armer Sinn  
Ist mir zerstückt.

Nach ihm nur schau' ich  
Zum Fenster hinaus,  
Nach ihm nur geh' ich  
Aus dem Haus.

Sein hoher Gang,  
Sein' edle Gestalt,  
Seines Mundes Lächeln,  
Seiner Augen Gewalt.

Und seiner Rede  
Zauberfluss.  
Sein Händedruck,  
Und ach, sein Kuss!

Mein Busen drängt sich  
Nach ihm hin.  
Ach dürft' ich fassen  
Und halten ihn.

Und küssen ihn  
So wie ich wollt'  
An seinen Küssen  
Vergehen sollt'!

*Johann Wolfgang von Goethe*

**Gretchen at the spinning-wheel**

My peace is gone  
My heart is heavy;  
I shall never  
Ever find peace again.

When he's not with me,  
Life's like the grave;  
The whole world  
Is turned to gall.

My poor head  
Is crazed,  
My poor mind  
Shattered.

It's only for him  
I gaze from the window,  
It's only for him  
I leave the house.

His proud bearing  
His noble form,  
The smile on his lips,  
The power of his eyes,

And the magic flow  
Of his words,  
The touch of his hand,  
And ah, his kiss!

My bosom  
Years for him.  
Ah! if I could clasp  
And hold him,

And kiss him  
To my heart's content,  
And in his kisses  
Perish!

**17 Brahms: Mädchenlied, Op. 107 No. 5**

Auf die Nacht in der Spinnstub'n,  
Da singen die Mädchen,  
Da lachen die Dorfbub'n,  
Wie flink gehn die Rädchen!

Spinnt Jedes am Brautschatz,  
Dass der Liebste sich freut.  
Nicht lange, so gibt es  
Ein Hochzeitgeläut.

Kein Mensch, der mir gut ist,  
Will nach mir fragen;  
Wie bang mir zumut ist,  
Wem soll ich's klagen?

Die Tränen rinnen  
Mir übers Gesicht –  
Wofür soll ich spinnen?  
Ich weiss es nicht!

*Paul Heyse (1830–1914)*

**18 Schumann: Die Spinnerin, Op. 107 No. 4**

Auf dem Dorf in den Spinnstuben  
Sind lustig die Mädchen.  
Hat jedes seinen Herzbuben,  
Wie flink geht das Rädchen!

Spinnt jedes am Brautschatz,  
Dass der Liebste sich freut.  
Nicht lange, so gibt es  
Ein Hochzeitgeläut!

Kein' Seel', die mir gut ist,  
Kommt mit mir zu plaudern;  
Gar schwül mir zu Mut ist,  
Und die Hände zaudern.

**A Young Girl's Song**

At night in the spinning-room,  
The girls are singing,  
The village lads are laughing,  
How swiftly the wheels go round!

Each girl spins for her trousseau  
To please her lover.  
It won't be long  
Before wedding-bells sound.

No man who cares for me  
Will ask after me;  
How anxious I feel,  
To whom shall I tell my sorrow?

The tears go coursing  
Down my cheeks –  
What am I spinning for?  
I don't know!

**The Spinning Girl**

In the spinning-rooms in the village  
All the girls are merry.  
Each has her own lover,  
How quickly the wheels turn!

Each girl spins for her trousseau  
To please the loved one.  
And soon we'll be hearing  
The wedding-bells peal.

No one who cares for me  
Comes to chat with me;  
Heavy is my mood,  
And my hands falter.

Und die Tränen mir rinnen  
Leis übers Gesicht.  
Wofür soll ich spinnen,  
Ich weiss es ja nicht!  
*Paul Heyse (1830–1914)*

### 19 Saint-Saëns: La mort d'Ophélie

Au bord d'un torrent, Ophélie  
Cueillait tout en suivant le bord,  
Dans sa douce et tendre folie,  
Des pervenches, des boutons d'or,  
Des iris aux couleurs d'opale,  
Et de ces fleurs d'un rose pâle,  
Qu'on appelle des doigts de mort.

Puis élevant sur ses mains blanches  
Les rians trésors du matin,  
Elle les suspendait aux branches,  
Aux branches d'un saule voisin ;  
Mais, trop faible, le rameau plie,  
Se brise, et la pauvre Ophélie  
Tombe, sa guirlande à la main.

Quelques instants, sa robe enflée  
La tint encor sur le courant,  
Et comme une voile gonflée,  
Elle flottait toujours, chantant,  
Chantant quelque vieille ballade,  
Chantant ainsi qu'une naïade  
Née au milieu de ce torrent.

Mais cette étrange mélodie  
Passa rapide comme un son ;  
Par les flots la robe alourdie  
Bientôt dans l'abîme profond ;  
Entraîna la pauvre insensée,  
Laissant à peine commencée  
Sa mélodieuse chanson.

*Ernest-Wilfrid Legouvé (1807–1903), after William Shakespeare*

And tears are running  
Down my cheeks –  
Why should I spin?  
I don't know!  
*Translation: BIS*

### The death of Ophelia

Beside a brook, Ophelia  
Gathered along the water's bank,  
In her sweet and gentle madness,  
Periwinkles, crow-flowers,  
Opal-tinted irises  
And those pale purples  
Called dead men's fingers.

Then, raising up in her white hands,  
The morning's laughing trophies,  
She hung them on the branches,  
The branches of a nearby willow.  
But the bough, too fragile, bends,  
Breaks, and poor Ophelia  
Falls, the garland in her hand.

Her dress, spread wide,  
Bore her on the water awhile,  
And like an outstretched sail  
She floated, still singing,  
Singing some ancient lay,  
Singing like a water-sprite  
Born amidst the waves.

But this strange melody died,  
Fleeting as a snatch of sound.  
Her garment, heavy with water,  
Soon into the depths  
Dragged the poor distracted girl,  
Leaving her melodious lay  
Hardly yet begun.

## 20 Chausson: Chanson d'Ophélie

Il est mort ayant bien souffert.  
Madame, il est parti, c'est une chose faite.  
Une pierre a ses pieds et pour poser à sa tête  
Un tertre vert.  
Sur le linceul de neige à pleines mains semées  
Mille fleurs parfumées.  
Avant d'aller sous terre avec lui sans retour.  
Dans leur jeunesse épanouie  
Ont bu, comme une fraîche pluie.  
Les larmes du sincère amour.

*Maurice Bouchor (1855–1929), after William Shakespeare*

## 21 Brahms: 5 Ophelia-Lieder, WoO 22

### Wie erkenn ich dein Treulich

Wie erkenn' ich dein Treulich  
Vor den andern nun?  
An dem Muschelhut und Stab.  
Und den Sandelschuh'n.  
Er ist lange tot und hin,  
Tot und hin, Fräulein!  
Ihm zu Häupten ein Rasen grün,  
Ihm zu Fuss ein Stein.

### Sein Leichenhemd weiss

Sein Leichenhemd weiss wie Schnee zu sehn,  
Geziert mit Blumensegen,  
Das unbetränt zum Grab musst' gehn  
Von Liebesregen.

### Auf morgen ist Sankt Valentins Tag

Auf morgen ist Sankt Valentins Tag,  
Wohl an der Zeit noch früh,  
Und ich, 'ne Maid, am Fensterschlag  
Will sein eu'r Valentin.

## Ophelia's Song

He is dead, having suffered much.  
He is gone, that is a fact.  
At his feet a stone and at his head  
A grass-green turf.  
On the snow blanket are plentifully sewn  
A thousand scented flowers.  
Which, before going with him into the earth without return.  
In their bright youth  
Drank, as if fresh rain drops.  
The tears of true love.

## 5 Ophelia Songs

### How shall I know your true love

How shall I know your true love  
From others now?  
By the cockle hat and staff  
And the sandal shoes.  
He is dead and long gone,  
Dead and gone, lady!  
At his head green grass,  
At his feet a stone.

### His shroud is as white

His shroud is as white as snow  
Adorned with blessed flowers.  
Which had to go tear-stained to the grave,  
Wet with love's showers.

### Tomorrow is St Valentine's Day

Tomorrow is St Valentine's Day,  
So early in the day.  
And I, a maid at the window,  
Shall be your Valentine.

Er war bereit, tät an sein Kleid,  
Tät auf die Kammertür,  
Liess ein die Maid, die als 'ne Maid  
Ging nimmermehr herfür.

### **Sie trugen ihn auf der Bahre bloss**

Sie trugen ihn auf der Bahre bloß,  
Leider, ach leider!  
Und manche Trän' fiel in Grabes Schoß,  
Ihr müsst singen: 'Nunter! Und ruft ihr ihn 'nunter.  
Denn traut lieb Fränzel ist all meine Lust. –

### **Und kommt er nicht mehr zurück?**

Und kommt er nicht mehr zurück?  
Und kommt er nicht mehr zurück?  
Er ist tot, o weh!  
In dein Todesbett geh,  
Er kommt ja nimmer zurück.

Sein Bart war so weiss wie Schnee,  
Sein Haupt dem Flachse gleich:  
Er ist hin, ist hin,  
Und kein Leid bringt Gewinn:  
Gott helf' ihm ins Himmelreich!

*William Shakespeare. German version by August Wilhelm von Schlegel (1767–1845)*

### **22 Duparc: Au pays où se fait la guerre**

Au pays où se fait la guerre  
Mon bel ami s'en est allé,  
Il semble à mon cœur désolé  
Qu'il ne reste que moi sur terre.  
En partant, au baiser d'adieu,  
Il m'a pris mon âme à ma bouche...  
Qui le tient si longtemps, mon Dieu?  
Voici le soleil qui se couche,  
Et moi toute seule en ma tour,  
J'attends encore son retour.

The young man was ready, put trousers on,  
Opened up the chamber door,  
Let in the maid who as a maid  
Departed nevermore.

### **They bore him bare-faced on the bier**

They bore him bare-faced on the bier,  
Alas, ah alas!  
And many a tear fell into his grave,  
A-down, a-down, you must call him a-down.  
For bonny sweet Robin is all my joy.

### **And will he not come again?**

And will he not come again?  
And will he not come again?  
He is dead, alas!  
Go to thy death-bed,  
He never will come again.  
His beard was as white as snow,  
All flaxen was his poll.  
He is gone, is gone,  
And nothing comes of mourning:  
May God help him into the kingdom of heaven!

### **To the Land where there is War**

To the land where there is war  
My handsome lover has gone;  
It seems to my desolate heart  
That I alone am left on earth!  
When we parted with a farewell kiss,  
He took my soul from my lips.  
Who detains him so long, my God?  
See, the sun is setting,  
And I, all alone in my tower,  
Still await his return.

Les pigeons sur le toit roucoulent,  
Roucoulent amoureusement,  
Avec un son triste et charmant ;  
Les eaux sous les grands saules coulent.  
Je me sens tout près de pleurer,  
Mon cœur comme un lys plein s'épanche,  
Et je n'ose plus espérer,  
Voici briller la lune blanche.  
Et moi toute seule en ma tour,  
J'attends encore son retour.

Quelqu'un monte à grands pas la rampe...  
Serait-ce lui, mon doux amant ?  
Ce n'est pas lui, mais seulement  
Mon petit page avec ma lampe...  
Vents du soir, volez, dites-lui  
Qu'il est ma pensée et mon rêve  
Toute ma joie et mon ennui.  
Voici que l'aurore se lève.  
Et moi toute seule en ma tour,  
J'attends encore son retour.

*Théophile Gautier (1811–72)*

### **23 Poulenc: La Dame de Monte-Carlo**

Quand on est morte entre les mortes,  
qu'on se traîne chez les vivants  
lorsque tout vous flanque à la porte  
et la ferme d'un coup de vent,  
ne plus être jeune et aimée...  
derrière une porte fermée,  
il reste de se fiche à l'eau  
ou d'acheter un rigolo.  
Oui, messieurs, voilà ce qui reste  
pour les lâches et les salauds.  
Mais si la frousse de ce geste  
s'attache à vous comme un grelot,

The pigeons on the roof are cooing,  
Cooing lovingly  
With a sad, enchanting sound;  
Waters flow beneath tall willows.  
I am near to weeping;  
My heart overflows like a full-blown lily  
And I dare no longer hope.  
See, the white moon is shining,  
And I, all alone in my tower,  
Still await his return.

Someone is bounding up the stairs:  
Could it be he, my sweet lover?  
It is not he, but only  
My little page with my lamp.  
Take wing, evening breezes, and tell him  
That he is my thought and my dream,  
And all my joy and my sorrow.  
See, the dawn is breaking,  
And I, all alone in my tower,  
Still await his return.

### **The Lady of Monte Carlo**

When you're dead amongst the dead,  
When you're withering in the land of the living,  
When everything kicks you out  
And the wind slams the door shut,  
When you're no longer young and loved...  
When behind a closed door  
There's nothing left but to drown  
Or buy a pistol –  
Yes, gentlemen, that's what's left  
For cowards and bastards.  
But if the thought of suicide  
Makes you tremble like a leaf,



si l'on craint de s'ouvrir les veines,  
on peut toujours risquer la veine  
d'un voyage à Monte-Carlo  
Monte-Carlo, Monte-Carlo.

J'ai fini ma journée.

Je veux dormir au fond de l'eau de la Méditerranée.

Après avoir vendu à votre âme et mis en gage  
des bijoux que jamais plus on ne réclame,  
la roulette est un beau joujou.

C'est joli de dire : «je joue».  
Cela vous met le feu aux joues  
et cela vous allume l'œil.

Sous les jolis voiles de deuil  
on porte un joli nom de veuve.

Un titre donne de l'orgueil !

Et folle, et prête, et toute neuve,  
on prend sa carte au casino.

Voyez mes plumes et mes voiles,  
contemplez le strass de l'étoile  
qui mène à Monte-Carlo.

La chance est femme. Elle est jalouse  
de ces veuvages solennels.

Sans doute ell' m'a cru l'épouse  
d'un véritable colonel.

J'ai gagné, gagné sur le douze.

Et puis les robes se decousent,  
la fourrure perd ses cheveux.

On a beau répéter : « Je veux »,  
dès que la chance vous déteste,  
dès que votre cœur est nerveux,  
vous ne pouvez plus faire un geste,  
pousser un sou sur le tableau  
sans que la chance qui s'écarte  
change les chiffres et les cartes  
des tables de Monte-Carlo.

If you balk at slashing your veins,  
You can always take the gamble  
of a trip to Monte Carlo.  
Monte Carlo! Monte Carlo!

I've done with life.

I want to sleep on the bed of the Med.

Having sold your soul,  
And pawned your jewellery once and for all,  
Roulette is a pretty plaything.

It's fun to say: 'I gamble'.  
It makes your cheeks flush  
And lights up your eyes.

Beneath your fine widow's veil,  
You've a fine widow's name.

Such a title gives you pride!

Crazy, prepared, and wholly restored,  
You take out your card at the casino.

Just look at my feathers and my veils,  
Behold the bejewelled star,  
Leading to Monte Carlo.

Luck is a woman. She's jealous  
Of these solemn widows.

She no doubt took me for the wife  
Of a real colonel.

I won, won on the twelve.

Dresses then become unstitched,  
Fur loses its hair.

No matter how often you say: 'I want',  
Once fortune hates you,  
Once you're highly strung,  
You can no longer make a move,  
Push a coin on the board,  
Without luck beating a retreat  
And changing numbers and cards  
On the tables at Monte Carlo.

Les voyous, les buses, les gales !  
Ils m'ont mise dehors... dehors...  
et ils m'accusent d'être sale,  
de porter malheur dans leurs salles,  
dans leurs sales salles en stuc.  
Moi qui aurais donné mon truc  
à l'œil, au prince, à la princesse,  
au Duc de Westminster,  
au Duc, parfaitement.  
Faut que ça cesse,  
qu'ils me crient, votre boulot ! Votre boulot !...  
Ma découverte.  
J'en priverai les tables vertes.  
C'est bien fait pour Monte-Carlo, Monte-Carlo.  
Et maintenant, moi qui vous parle,  
je n'avouerai pas les kilos que j'ai perdus,  
à Monte-Carle, Monte-Carle,  
ou Monte-Carlo.  
Je suis une ombre de moi-même...  
les martingales, les systèmes  
et les croupiers qui ont le droit  
de taper de loin sur vos doigts  
quand on peut faucher une mise.  
Et la pension où l'on doit  
et toujours la même chemise  
que l'angoisse trempe dans l'eau.  
Ils peuvent courir. Pas si bête.  
Cette nuit je pique une tête  
dans la mer de Monte-Carlo, Monte-Carlo.

*Jean Cocteau (1889–1963), 'La Dame de Monte-Carlo'*

*Copyright by Ricordi – Paris*

*All Rights Reserved – International Copyright Secured*

*Reproduced by kind permission of Hal Leonard Europe S.r.l. – Italy*

The scoundrels! The fools! The scabs!  
They threw me out... threw me out...  
They accuse me of being dirty,  
Of bringing misfortune to their saloons,  
To their dirty stucco saloons –  
I, who would have told them my trick  
For free, to the Prince, the Princess,  
The Duke of Westminster,  
This must stop,  
This has to stop, they screamed at me,  
This business of yours! This business!...  
My discovery –  
I'll deprive the green tables of it.  
Serves Monte Carlo right. Monte Carlo.  
And now, I who am talking to you,  
I shan't admit how many kilos I've lost  
At Monte Carle, Monte Carle,  
Or Monte Carlo.  
I am a shadow of myself...  
The martingales, the systems  
And the croupiers who have the right  
To rap your knuckles,  
When you're about to pinch the stake.  
And the money you owe at your digs,  
And always the same wet night-shirt  
Drenched with anguish.  
Let them pursue me. I'm not that stupid.  
Tonight I'll hurl myself head first  
Into the sea at Monte Carlo, Monte Carlo.

*All translations © Richard Stokes except Schumann: Die Spinnerin and Herzeleid*

## INSTRUMENTARIUM

Grand Piano: Steinway D

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

### RECORDING DATA

Recording:	January 2018 at Potton Hall, Westleton, Suffolk, England Producer and sound engineer: Jens Braun (Takes Music Production) Piano technician: Graham Cooke
Equipment:	BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations. Original format: 24-bit / 96 kHz
Post-production:	Editing and mixing: Jens Braun
Executive producer:	Robert Suff

### BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Natasha Loges 2018  
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)  
Cover photography: © linsengerecht.de  
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

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

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

BIS-2353 © & © 2019, BIS Records AB, Sweden.



IN DEN  
FÜR DIE  
DER  
ANNO 1756  
BENIGMENTE VERSTORBEN  
ANNO 1756 DEN 1. JULI  
SEINES ALTERS ZWEIF  
UND 4 MONATH  
LEICHTEN  
PHILIPPERSCHEN  
DEN CHRISTUS 3. M  
LEBENSSTENS  
MEIN