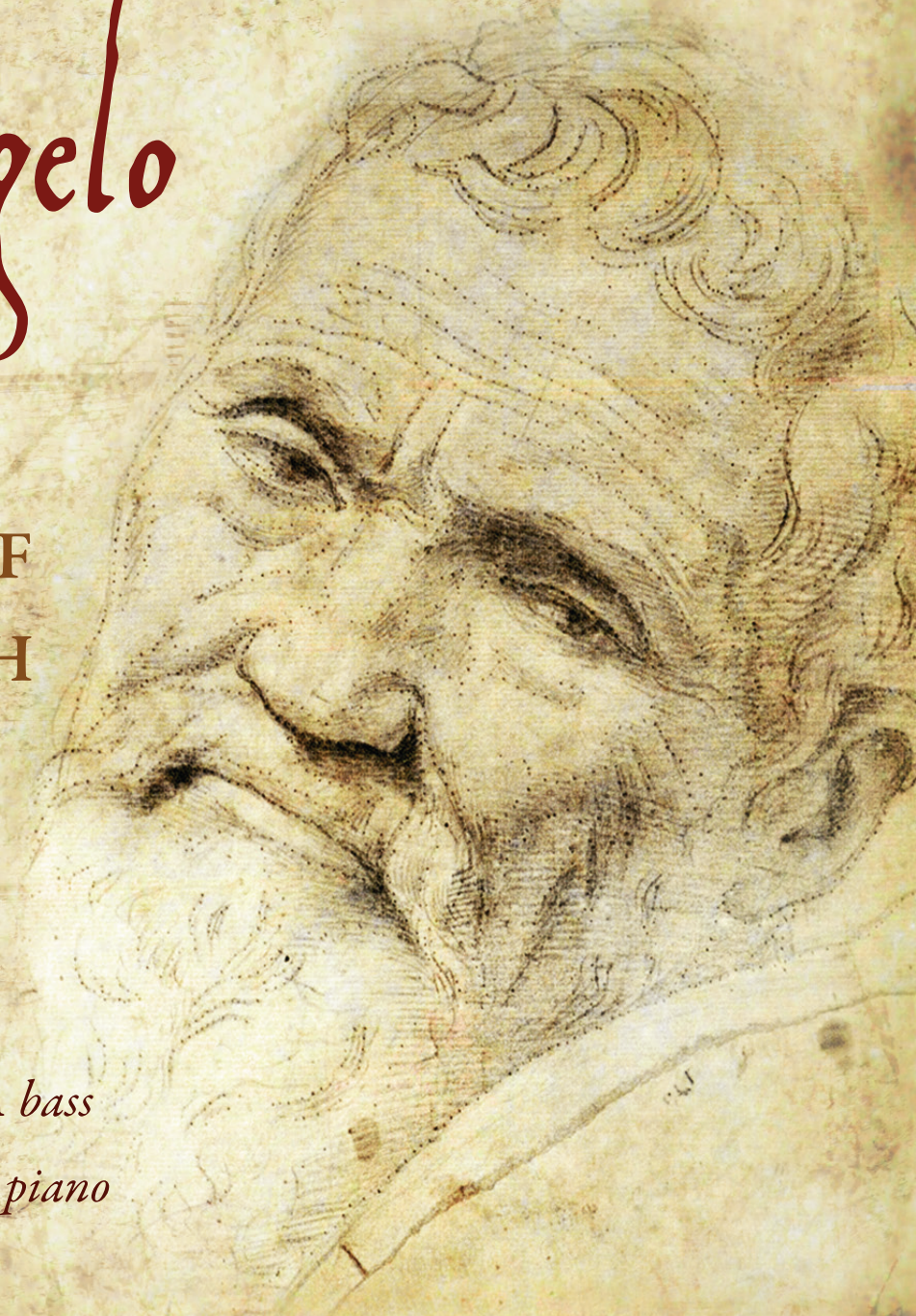


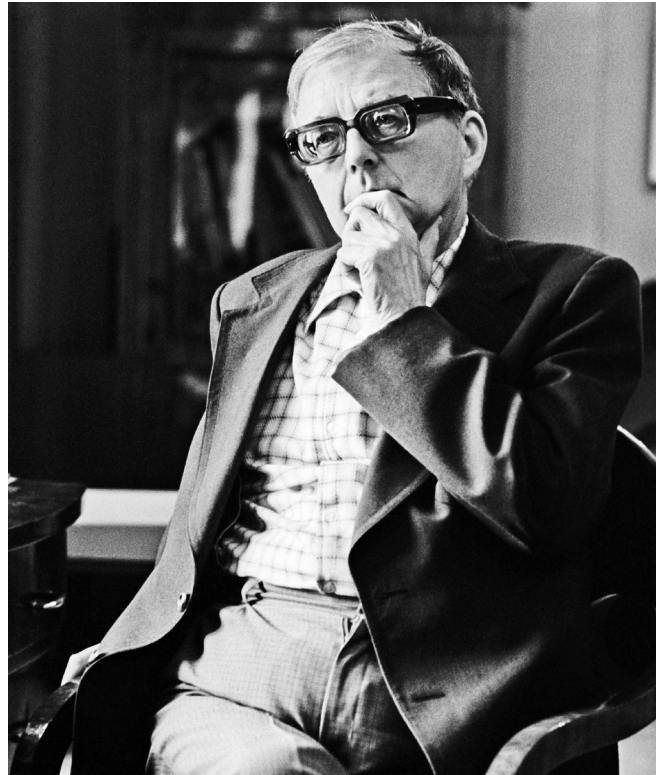
CHANDOS

Michelangelo
in song

BRITTEN · WOLF
SHOSTAKOVICH

Sir John Tomlinson *bass*
David Owen Norris *piano*





Photograph by V. Viatkin / AKG Images, London / RIA Novosti

Dmitri Shostakovich, 1975

Michelangelo in Song

Benjamin Britten (1913 – 1976)

Seven Sonnets of Michelangelo, Op. 22 (1940) **16:26**
for Tenor and Piano
Transcribed for Bass and Piano by David Owen Norris
To Peter

- | | | | |
|---|---|---|------|
| 1 | 1 | Sonetto XVI. 'Si come nella penna e nell'inchiostro'.
Tempo giusto | 1:52 |
| 2 | 2 | Sonetto XXXI. 'A che più debb'io mai l'intensa voglia'.
Con moto appassionato | 1:28 |
| 3 | 3 | Sonetto XXX. 'Veggio co' bei vostri occhi un dolce lume'.
Andante tranquillo | 3:36 |
| 4 | 4 | Sonetto LV. 'Tu sa' ch'io so, signor mie, che tu sai'.
Poco presto ed agitato – Più lento e tranquillo – Tempo I | 1:33 |
| 5 | 5 | Sonetto XXXVIII. 'Rendete agli occhi miei, o fonte o fiume'.
Allegretto quasi una serenata | 2:00 |
| 6 | 6 | Sonetto XXXII. 'S'un casto amor, s'una pietà superna'.
Vivace | 1:45 |
| 7 | 7 | Sonetto XXIV. 'Spirto ben nato, in cui si specchia e vede'.
Largo | 4:11 |

Hugo Wolf (1860 – 1903)

Drei Gedichte von Michelangelo (1897)

9:44

for Bass and Piano

in German translations by Walter Heinrich

Robert-Tornow (1852 – 1895)

- | | | | |
|----|---|--|------|
| 8 | 1 | 'Wohl denk' ich oft'. Ziemlich getragen, schwermütig –
Etwas belebter – Gemessen | 1:44 |
| 9 | 2 | 'Alles endet, was entstehet'. Langsam und getragen –
Etwas bewegter – Erstes Zeitmaß | 3:52 |
| 10 | 3 | 'Fühlt meine Seele'. Sehr langsam und ruhig –
Etwas bewegter – Immer etwas drängender –
Erstes Zeitmaß (wie zu Anfang) – Ziemlich bewegt und drängend –
Langsam – Tempo wie zuvor –
Im Hauptzeitmaß (wie zu Anfang) – Bewegter –
Langsam und breit – Bewegt wie zuvor | 3:47 |

Dmitri Shostakovich (1906 – 1975)

Suite, Op. 145 (1974)

36:41

on Verses of Michelangelo Buonarroti (1475 – 1564)
for Bass and Piano
in Russian translations by Abram Efros (1888 – 1954)
To Irina Antonovna Shostakovich

- | | | | |
|-----------|----|---|------|
| 11 | 1 | Истина (Truth). Adagio | 3:47 |
| 12 | 2 | Утро (Morning). Allegretto – Maestoso | 2:42 |
| 13 | 3 | Любовь (Love). Allegretto | 3:46 |
| 14 | 4 | Разлука (Separation). Moderato | 2:06 |
| 15 | 5 | Гнев (Anger). Allegro non troppo | 1:42 |
| 16 | 6 | Данте (Dante). Moderato – | 3:16 |
| 17 | 7 | Изгнаннику (To the Exile). Largo – Maestoso | 4:15 |
| 18 | 8 | Творчество (Creativity). Moderato | 2:22 |
| 19 | 9 | Ночь (диалог) (Night [a dialogue]). Andante | 3:54 |
| 20 | 10 | Смерть (Death). Adagio | 5:06 |
| 21 | 11 | Бессмертие (Immortality). Allegretto | 3:40 |

TT 62:52

Sir John Tomlinson bass

David Owen Norris piano

Michelangelo in Song

Michelangelo

The creator of numerous masterworks of painting, sculpture, architecture, and poetry, Michelangelo Buonarroti (1475–1564) was one of the most individual and prodigious talents of the Italian Renaissance. Dividing his time between Florence and Rome, he became world-famous as the genius behind such universally familiar creations as the statues of the Pietà in Rome (1499) and of David at the Palazzo Vecchio in Florence (1504), and perhaps most of all for his work at St Peter's Basilica in Rome, where he painted the ceiling of the Sistine Chapel in 1508–12 (adding his controversial interpretation of *The Last Judgement* to the altar wall in 1536–41) and went on to design the splendid dome following his appointment as the Vatican's chief architect in 1546. Far less familiar to tourists visiting Italy is his output of c. 300 poems, which included sonnets, madrigals, spiritual meditations, and (in later life) a deep contemplation of issues concerning old age, sin, and salvation.

Britten: *Seven Sonnets of Michelangelo*

Many of Michelangelo's love poems, replete

with Platonic imagery, were inspired by Tommaso de'Cavalieri (1509–1587), a handsome young aristocrat more than thirty years his junior, whom he first met in 1532. The development of a strong attraction towards young men, and ongoing speculation about whether it was Platonic in nature or physically consummated (it is plausible, given his austere lifestyle, that Michelangelo remained celibate), inevitably invites comparison with the psychology of Benjamin Britten (1913–1976), not least because of his decision to set Michelangelo's poetry to music when he was staying on Long Island, New York, with his partner, Peter Pears, in October 1940. The *Seven Sonnets of Michelangelo* was the first song cycle that Britten composed specifically for Pears's voice, and he and Pears gave the first (private) performance at the Amityville home of Dr William Mayer, their host for the duration of their stay in the United States. On 23 September 1942, five months after their return to England, the two men gave the first public performance of the *Seven Sonnets* at the Wigmore Hall and on 22 October repeated it at one of the renowned National

Gallery lunchtime concerts. These early performances were enthusiastically received, and did much to secure the critical reputation of Britten on his homecoming.

The *Seven Sonnets* belongs to the period when Britten was consciously broadening his musical horizons, particularly by setting foreign languages in an apparent attempt to free himself from his English roots. (It comes a year later than his striking response to French texts, *Les Illuminations*.) All seven songs are concerned with various aspects of love, and Britten can hardly have been unaware of Michelangelo's homosexuality when he chose to set them as his first public tribute to Pears. In the rhetorical first sonnet ('Si come nella penna e nell'inchiostrò'), the protagonist hopes that his love's heart contains some humility, and this theme is prolonged in the second song ('A che più debb'io mai l'intensa voglia') in which he expresses the pain of unrequited love. The tranquil setting of 'Veggio co' bei vostri occhi un dolce lume' which follows draws consolation from the luminosity of the lover's eyes, but the agitated rhythms of 'Tu sa' ch'io so, signor mie, che tu sai' capture the anxiety and reluctance of the protagonist to create more pain for himself by yielding to his desires. The whimsical serenade 'Rendete agli occhi miei, o fonte o fiume' leads to an impetuous setting of 'S'un casto amor, s'una

pietà superna', which celebrates the strength of true love. A noble setting of 'Spirto ben nato, in cui si specchia e vede' concludes the cycle with a reflection on the immortality of beauty.

David Owen Norris's adaptation of the cycle for bass is a reminder that Britten was occasionally approached for permission to perform his solo vocal music in transpositions that would suit a different range from the high or low voices for which he always specifically tailored such compositions. The Thomas Hardy cycle, *Winter Words*, for example, was written in 1953 for tenor but sometimes performed instead by mezzo-sopranos, including Janet Baker. When considering the various transpositions needed to make these songs suitable for her voice, Britten wrote to Baker in January 1966:

The problem really is: what keys? You see, just putting them all down a semitone doesn't work. It gives some of them a strange & unsuitable character... One is very conscious of keys when one writes.

As Britten intimated, his solution was not to transpose all the songs by the same interval, but to find alternative keys for individual songs that would suit their particular moods and also work well in certain sequences of consecutive songs. Some of Britten's vocal works which are today routinely performed by tenor – for example, *Our Hunting Fathers* (1936)

and *Les Illuminations* (1939) – had originally been conceived for, and were first performed by, a soprano, and in 1967 Pears was himself performing an English translation of Britten's Pushkin cycle, *The Poet's Echo*, which had been written two years before (in Russian) for the soprano Galina Vishnevskaya. In all these instances, Britten's music is heard in a fresh way that takes us intriguingly far from the sometimes inimitable interpretations of its original performers.

Wolf: Drei Gedichte von Michelangelo

Although by no means as absorbed in his music as they were in *Lieder* by Schubert and Schumann, Britten and Pears nevertheless performed and recorded several songs by Hugo Wolf (1860 – 1903). Wolf's engagement with Italian poetry is most familiar in the shape of the *Italienisches Liederbuch* (Italian Song Book), a collection of settings of anonymous love poems which Wolf published, in two parts, in 1892 and 1896. The *Drei Gedichte von Michelangelo* followed in March 1897, and was far more serious in outlook; it also proved to be the last composition that Wolf completed before his descent into mental illness. He destroyed a fourth Michelangelo setting with which he was dissatisfied, and he had planned these settings to be the beginning of a larger-scale portrait of the poet;

he had found the texts in a volume of German translations by Walter Heinrich Robert-Tornow (1852 – 1895), which had been given to him as a Christmas present by Paul Müller, the leading light behind Berlin's Hugo-Wolf-Verein. Before his final illness Wolf was contemplating making an orchestral version of the piano accompaniments; although he never found the opportunity himself, the Finnish bass Kim Borg later orchestrated the songs and they were recorded in this form by Dietrich Fischer-Dieskau in 1990.

'Wohl denk' ich oft', the brief opening song of the set, is a good illustration of the refined Wagnerian harmonic language for which Wolf is celebrated, and sets a text with perhaps more than a hint of autobiographical resonance in its luminous, loud modulation as the protagonist – who once considered living his life entirely through song – ponders those who praise him and those who find fault now that he is famous. Wolf himself thought that the fatalistic second song, 'Alles endet, was entstehet', was one of his finest: with dreadful irony he told his friend Oskar Grohe that the piece was so awe-inspiring it was in danger of driving him mad. The third song, 'Fühlt meine Seele', takes its text from one of the sonnets that Michelangelo wrote under the spell of the widowed noblewoman Vittoria Colonna (1490 – 1547), whom he met in 1536 and for

whom he entertained passionate feelings until her death.

Shostakovich: Suite on Verses of Michelangelo Buonarroti

The 500th anniversary of the birth of Michelangelo fell in 1975, and inspired a number of musical tributes to the artist, including, in the Soviet Union, Giya Kancheli's Fourth Symphony (commissioned by the Ministry of Culture) and a substantial *Suite on Verses of Michelangelo Buonarroti* by Dmitri Shostakovich (1906 – 1975). Shostakovich chose his title carefully: he particularly disliked the connotations of the term 'song cycle', with its suggestion of coherent overall form. He selected eight of Michelangelo's sonnets and three other poems, all in Russian translations by Abram Efros (1888 – 1954), but grew dissatisfied with Efros's texts and subsequently asked Andrei Voznesensky (1933 – 2010) to amend them. Voznesensky unfortunately went ahead and prepared totally fresh translations which, not surprisingly, were impossible to fit to the rhythms that Shostakovich had used in his vocal lines.

One of his last works, the Suite, which the composer dedicated to his wife, Irina, was completed at the end of July 1974 and first performed – alongside Mussorgsky's *Songs and Dances of Death*, a highly appropriate

pairing – in the Leningrad Philharmonic's Small Hall on 23 December by the artists for whom the piece had been conceived: Evgeni Nesterenko (bass) and Evgeni Shenderovich (piano), who also made the first recording (for Melodiya) in 1975. Shenderovich had visited the composer in October 1974 to try out the music for the first time – Nesterenko being ill and unable to participate on this occasion – and the pianist later paid warm tribute to the willingness of the composer to allow the performers to reach their own interpretations without undue interference. Shenderovich also praised the unusual way in which Shostakovich treats voice and piano as equal partners throughout the work.

In an article in the *Leningradskaya Pravda*, published on the day after the Suite's premiere, Shostakovich declared that he felt Michelangelo's poetry transcended its Italian roots to have a universal appeal, and embraced 'profound philosophical ideas, deep humanism, and penetrating reflections on love and art'; the composer informed his readers that his chosen texts ranged through lyricism, tragedy, and drama, and that they included two panegyrics to Dante (Nos 6 and 7). The Suite shares two principal characteristics with Shostakovich's earlier Fourteenth Symphony (1969): its eleven-movement construction and preoccupation with death, although now the confrontation of death in the symphony has been replaced

by a greater sense of the acceptance of the inevitable. When Shostakovich orchestrated the Suite, in November 1974, it seemed to some commentators that the Michelangelo sequence had in effect become the composer's Sixteenth Symphony and, according to the composer's son, Maxim, this view was shared by Shostakovich himself. The Suite's songs cover what Shostakovich identified as the principal subject areas of wisdom, love, creativity, death, and immortality, for the most part expressed through reflections on unhappiness in love, and tensions between the artist and a sometimes hostile state. This last preoccupation, a notorious feature of the chequered relations which Shostakovich himself maintained with his Soviet superiors, climaxes in the outburst of 'Anger' (No. 5); but political echoes are perhaps also to be found in 'To the Exile' (No. 7), composed shortly after the infamous deportation to the West of the writer Aleksandr Solzhenitsyn. The Suite's idiom is often stark and uncompromising, nowhere more so than in the identical and strident piano fanfares that open both 'Truth' (No. 1) and 'Death' (No. 10), introductions which Shostakovich told his performers should be interpreted in exactly the same way. Certain other hard-hitting rhetorical gestures in the music, for example the opening of 'Creativity' (No. 8), were inspired by Shostakovich's having read of the extraordinarily

powerful accuracy with which Michelangelo, with his hammer, struck the marble he was sculpting.

© 2013 Mervyn Cooke

A note on this recital

It was years of playing historical figures on the opera stage which inspired the idea of portraying the sixteenth-century Michelangelo in updated form, as a nineteenth-century painter in his workshop, looking over his old papers and poems, and reliving each one in turn. It is an existence very familiar to me: being on stage as Hans Sachs, King Philip, Boris Godunov, or Thomas Becket, seated at a table strewn with books and documents, and perusing, reflecting, and agonising over those past writings, the stories they have told, and their bearing on the present time. The idea of Michelangelo doing the same was encouraged by my seeing (in a London exhibition in 2010) the actual pieces of paper (a material newly invented in Europe in the 1500s) upon which the sculptor himself had written out some of his poems. Extraordinary!

I knew the three much-loved Michelangelo songs of Hugo Wolf from way back in my college days; I had very recently discovered the eleven Shostakovich settings and found them inspirational in their orchestral

version; and I had heard the seven sonnets which Britten had composed for Peter Pears, so closely bound to the brightness of the tenor voice that it seemed inconceivable to transpose them to darker shades in the bass clef. And yet... for a recital evening in the Dresden Semperoper planned for March 2010, the risky but wonderful adventure of assembling all twenty-one songs, including the seven Britten sonnets in lower keys, proved irresistible, and with permission from the Britten-Pears Foundation, we went ahead. Since then, David Owen Norris and I have given our Michelangelo evening on many occasions, in concert halls, lecture theatres, art galleries, village halls, and churches – wherever there is a good piano, a chair, and a table, and with the help of twenty-one old sheets of paper and a painter's smock.

It is enlightening to hear the work of the three composers side by side. From the sculptor's 350 or so poems, each composer chooses the ones closest to his heart. Wolf chooses poems about the joy and pain of love and youth, and the brevity of life. The implacability of death ends Shostakovich's journey, which earlier dwells on anger and revenge, work and creativity, and the adoration of physical beauty. Britten chooses emphatically passionate love songs, ecstatic, almost evangelical. As our recital progresses

the rhythmic vigour of their original Italian is followed by the romantic richness of German and then the strong granite tones of Russian. The great sculptor provides words – sometimes elusive and enigmatic, always fascinating and intense – as raw material for the imaginations of the three great composers.

Perhaps in describing all this, I am avoiding a discussion on the validity of transposing Britten's songs down from keys suitable for tenor to ones suitable for bass. There may be some controversy over this in the short term, partly because the composer was writing for a particular singer to whom he was very close, and in relatively recent times (both were known personally to many people still alive today). But I think the decision to transpose should be seen in the context of the performance of the whole cycle of twenty-one songs. I hope that the illumination and enjoyment brought by hearing the twenty-one alongside one another justifies the decision to adjust the pitch of the first seven. In any case, traditionally, almost all songs in the repertoire are perpetually transposed from key to key to suit the individual performer's voice, each bringing its own qualities and, inevitably, its own limitations. A lower instrument often brings more muscularity, and darker, warmer colours; but the cello, for example, could never hope to match the violin's thread-like purity.

I will not attempt to describe what I think or hope my operatic bass brings to these songs, but it certainly casts a very different light upon them, and I believe this performs a service, not a disservice, to them, just as a great sculpture, differently lit, is seen anew from a different angle. I hope any controversy will be short-lived; but as always, the verdict rests with you, the listener.

© 2013 Sir John Tomlinson

A note on Britten's Michelangelo Sonnets

Sir John's idea of adapting Britten's *Seven Sonnets of Michelangelo* for bass voice startled me at first. But as I thought through its implications, the project became more and more interesting – and the copyright holders thought so, too. The immediate pianistic problem, besides the actual transposition, was to adapt the accompaniment to support what the song became when sung by a bass rather than a tenor. The main change occurs in the third song, Sonnet XXX, in which the simple triads become unpleasantly blunt in such a low register, and fail to support the bass's line. Both problems were solved by spreading the chord (across both space and time, as it were). In other songs, notes that fell off the bottom of the keyboard are occasionally suggested acoustically by adding low fourths, which

produces an effect similar to the so-called 'resultant tone' on organ pedals. As to the question of 'what the song became when sung by a bass', that was an intriguing journey of emotional discovery. Every singer is different, of course, so even accompanying tenors X and Y in the same piece will involve such journeys. But this experience was different in kind. The nearest comparison I can offer is Schubert's *Winterreise*, a work I have performed perhaps more than any other, with a great variety of voices (including Sir John's), transposed from top to bottom of the keyboard, and in performance styles ranging from that of frail fortepianos to Thomas Guthrie's staged version. The piece utterly changes in effect each time, yet it remains *Winterreise*. In the same way, our version of Britten's Michelangelo Sonnets brings something new out of the music's many latent possibilities.

© 2013 David Owen Norris

Born in Lancashire, **Sir John Tomlinson** gained a B.Sc. in Civil Engineering at the University of Manchester before winning a scholarship to the Royal Manchester College of Music. He has sung regularly with English National Opera since 1974 and with The Royal Opera, Covent Garden since 1977, having also appeared with all the other leading British opera companies.

He sang at the Bayreuth Festival for eighteen consecutive seasons (including ten seasons as Wotan / Wanderer in Wagner's *Ring*) and has also enjoyed operatic engagements in Milan, Geneva, Barcelona, Lisbon, New York, Chicago, San Francisco, San Diego, Paris, Amsterdam, Berlin (both the Deutsche Oper and the Deutsche Staatsoper), Dresden, Hamburg, Frankfurt, Munich, Vienna, and Bilbao, as well as at the festivals of Orange, Aix-en-Provence, Salzburg, Edinburgh, and Florence (the Maggio Musicale). During the 2012 / 13 season he sang Hunding (*Die Walküre*), Hagen (*Götterdämmerung*), and the title role in Sir Harrison Birtwistle's *The Minotaur* at The Royal Opera, Covent Garden, Gurnemannz (*Parsifal*) at the Bayerische Staatsoper, Munich, Hagen at the Wiener Staatsoper, and the Green Knight in the new production of Birtwistle's *Gawain* at the Salzburg Festival, among others; he also appeared in concert in Frankfurt, Hamburg, Berlin, Milwaukee, and across the UK. He will soon return to The Royal Opera, Covent Garden, as well as to Hamburg, Frankfurt, Antwerp, and Tokyo. John Tomlinson was awarded a CBE in 1997 and knighted in the Queen's Birthday Honours in 2005.

The pianist, broadcaster, and composer **David Owen Norris** was an Organ Scholar at Keble

College, Oxford, which he left with a First in Music and a Composition Scholarship to study at the Royal Academy of Music, where he won the Dove Prize, and privately in Paris. His work as a concert pianist has taken him round the world for forty years, *The Globe and Mail* in Toronto calling him 'quite possibly the most interesting pianist in the world!' The first winner of the Gilmore Artist Award, he has been a répétiteur at the Royal Opera House, harpist at the Royal Shakespeare Company, Artistic Director of the Petworth Festival and the Cardiff International Festival, Professor of Music at Gresham College in London, and Chairman of the Steans Music Institute's Programme for Singers at the Ravinia Festival in Chicago. David Owen Norris is a Fellow of the Royal Academy of Music and the Royal College of Organists, and an Honorary Fellow of Keble College, Oxford. After his celebrated deconstruction of *Jerusalem* in the Prince of Wales's television programme about Sir Hubert Parry, *The Sunday Times* exclaimed: 'Sign this man up for a series!' His contribution in 2012 to the BBC's Bloomsday celebrations, *James Joyce's Playlist*, part of his long-running Radio 4 series, 'deserves a gold medal', wrote *The Daily Telegraph*. His latest piano solo CD received a five-star review in *BBC Music* for both performance and recording quality.

Michelangelo im Lied

Michelangelo

Der Schöpfer zahlreicher Meisterwerke als Maler, Bildhauer, Architekt und Dichter Michelangelo Buonarroti (1475 – 1564) war eines der individuellsten und großartigsten Talente der italienischen Renaissance. Er teilte seine Karriere zwischen Florenz und Rom und erlangte Weltruhm als das Genie, das uns so weithin bekannte Werke wie die Statuen der Pietà in Rom (1499) und des David für den Palazzo Vecchio von Florenz (1504) hinterlassen hat, und wohl insbesondere für seine Arbeit am Petersdom zu Rom, wo er 1508 – 1512 die Decke der Sixtinischen Kapelle ausmalte (um dann 1536 – 1541 seine kontroverse Interpretation des *Jüngsten Gerichts* über dem Altar hinzuzufügen), und schließlich nach seiner Ernennung zum Hauptarchitekten des Vatikans im Jahre 1546 die großartige Kuppel entwarf. Weit weniger bekannt ist den Touristen, die Italien besuchen, sein Oeuvre von etwa 300 Gedichten, darunter Sonette, Madrigale, geistliche Meditationen und (im späteren Leben) eine tiefgreifende Kontemplation von Fragen des Alterns, der Sünde und der Erlösung.

Britten: Seven Sonnets of Michelangelo

Viele von Michelangelos Liebesgedichten, erfüllt von platonischer Metaphorik, erhielten ihre Inspiration von Tommaso de' Cavalieri (1509 – 1587), einem über dreißig Jahre jüngeren, schönen Adligen, den er 1532 kennen gelernt hatte. Die Entwicklung einer starken Affinität zu jungen Männern und andauernde Spekulation darüber, ob sie im Grunde platonisch war oder physisch vollzogen wurde (in Anbetracht seines asketischen Lebenswandels ist es durchaus plausibel, dass Michelangelo abstinent blieb), verleiten unweigerlich zu Vergleichen mit der Psyche von Benjamin Britten (1913 – 1976), nicht zuletzt wegen seines Beschlusses, Michelangelos Lyrik zu vertonen, während er sich im Oktober 1940 mit seinem Partner Peter Pears auf Long Island in New York aufhielt. Die *Seven Sonnets of Michelangelo* (Sieben Sonette von Michelangelo) waren der erste Liedzyklus, den Britten spezifisch für Pears' Stimme setzte, und mit Pears gab er die (private) Uraufführung im Haus von Dr. William Mayer in Amityville – Mayer war während ihres gesamten Aufenthalts in den USA ihr Gastgeber. Am 23. September

1942, fünf Monate nach ihrer Rückkehr nach England, gaben die beiden die erste öffentliche Aufführung der *Seven Sonnets* in der Londoner Wigmore Hall, und eine weitere am 22. Oktober bei den renommierten Mittagskonzerten in der National Gallery. Diese frühen Darbietungen wurden enthusiastisch aufgenommen und trugen viel dazu bei, Britten nach seiner Rückkehr in die Heimat seinen guten Ruf bei der Kritik zu sichern.

Die *Seven Sonnets* gehören zu einer Zeit, in der Britten bewusst seinen musikalischen Horizont erweiterte, insbesondere indem er Texte in anderen Sprachen vertonte, offenbar um sich von seinen englischen Wurzeln zu lösen. (Das Werk entstand ein Jahr nach seiner bemerkenswerten Umsetzung französischer Texte, *Les Illuminations*.) Alle sieben Lieder beschäftigen sich mit unterschiedlichen Aspekten der Liebe, und Michelangelos Homosexualität dürfte Britten kaum verborgen geblieben sein, als er beschloss, sie als seinen ersten öffentlichen Tribut an Peter Pears zu vertonen. Im rhetorischen ersten Sonett ("Si come nella penna e nell'inchiostro") hofft der Protagonist, dass seiner Liebe Herz mit etwas Demut gesegnet sei, und dieses Thema wird im zweiten Lied ("A che più debb'io mai l'intensa voglia"), in dem er den Schmerz unerwidelter Liebe zum Ausdruck bringt, weiter ausgeführt.

Die friedliche Grundstimmung des folgenden "Veggio co' bei vostri occhi un dolce lume" findet Trost in der Leuchtkraft der Augen des Geliebten, doch die erregten Rhythmen von "Tu sa' ch'io so, signor mie, che tu sai" drücken die Angst und den Widerwillen des Protagonisten aus, sich weiteren Schmerz zu bereiten, indem er seinen Begierden nachgibt. Die launige Serenade "Rendete agli occhi miei, o fonte o fiume" geht über in eine ungestüme Vertonung von "S'un casto amor, s'una pietà superna", worin die Kraft wahrer Liebe gefeiert wird. Eine hochherzige Umsetzung von "Spirto ben nato, in cui si specchia e vede" beendet den Zyklus mit einer Meditation über die Unsterblichkeit der Schönheit.

David Owen Norris' Bearbeitung des Zyklus für Bass erinnert daran, dass Britten gelegentlich um Erlaubnis gebeten wurde, seine Musik für Solostimme in Transpositionen für einen anderen Stimmumfang aufzuführen als die hohen oder tiefen Stimmen, für die er solche Kompositionen stets ausdrücklich anlegte. Der Zyklus *Winter Words* auf Texte von Thomas Hardy entstand beispielsweise 1953 für Tenor, wurde jedoch manchmal von Mezzosopranen dargeboten, darunter Janet Baker. Als er die verschiedenen Transpositionen in Betracht zog, die nötig waren, um diese Lieder ihrer Stimme anzupassen, schrieb Britten im Januar 1966 an Janet Baker:

Das eigentliche Problem ist: welche Tonarten? Sie müssen verstehen, dass es nicht funktioniert, sie einfach um einen Halbton herabzusetzen. Das verleiht einigen einen seltsamen & unpassenden Charakter ... Man ist sich beim Komponieren der Tonarten besonders bewusst.

Wie Britten andeutete, bestand seine Lösung nicht darin, alle Lieder um das gleiche Intervall zu transponieren, sondern er suchte alternative Tonarten für die einzelnen Lieder, die ihren besonderen Stimmungen entsprachen und sich außerdem für bestimmte Gruppierungen aufeinander folgender Lieder eigneten. Einige von Brittens Gesangswerken, die heute routinemäßig von Tenören dargeboten werden – beispielsweise *Our Hunting Fathers* (1936) und *Les Illuminations* (1939) –, waren ursprünglich für Soprane vorgesehen und wurden auch zuerst von solchen gesungen, und 1967 führte Pears selbst eine englische Übersetzung von Brittens Puschkin-Zyklus *The Poet's Echo* auf, der zwei Jahre zuvor (auf Russisch) für die Sopranistin Galina Wischnewskaja komponiert worden war. In all diesen Fällen ist Brittens Musik auf eine frische Weise zu hören, die uns faszinierend weit fort von den teils unnachahmlichen Darbietungen der ursprünglichen Interpreten entführt.

Wolf: Drei Gedichte von Michelangelo

Obwohl sie sich keineswegs so sehr in seine Musik vertieften wie in die Lieder von Schubert und Schumann, führten Britten und Pears nichtsdestoweniger mehrere Lieder von Hugo Wolf (1860–1903) auf, die sie auch einspielten. Wolfs Engagement mit italienischer Lyrik ist uns vorwiegend aus dem *Italienischen Liederbuch* bekannt, einer Sammlung von Vertonungen anonymen Liebesgedichte, die Wolf in zwei Teilen 1892 und 1896 veröffentlichte. Die *Drei Gedichte von Michelangelo*, die im März 1897 folgten, waren von der Grundeinstellung her erheblich ernsthafter; die Komposition erwies sich auch als die letzte, die Wolf vollendete, ehe er in geistige Umnachtung verfiel. Er vernichtete eine vierte Michelangelo-Vertonung, mit der er nicht zufrieden war, und er hatte diese Werke als Anfang eines größer angelegten Porträts des Dichters geplant; die Texte hatte er in einem Band deutscher Übersetzungen von Walter Heinrich Robert-Tornow (1852–1895) gefunden, einem Weihnachtsgeschenk von Paul Müller, der führenden Persönlichkeit des Berliner Hugo-Wolf-Vereins. Vor seiner endgültigen Erkrankung dachte Wolf daran, eine Orchesterfassung der Klavierbegleitungen zu erstellen; obwohl er selbst nie dazu kam, orchestrierte der finnische Bass Kim Borg

später die Lieder, und in dieser Form wurden sie 1990 von Dietrich Fischer-Dieskau auf Tonträger aufgenommen.

"Wohl denk' ich oft", das kurze einleitende Lied der Gruppe, ist ein gutes Beispiel für die kultivierte Wagnersche Harmonik, für die Wolf berühmt ist, mit einem Text, der womöglich mehr als nur einen autobiographischen Anklang enthält; in strahlender, lauter Modulation denkt der Protagonist – der sich einst damit trug, "ganz dem Gesang zu leben" – an all jene, die ihn loben, und jene, die ihn tadeln, seit er nun berühmt ist. Wolf selbst hielt das fatalistische zweite Lied, "Alles endet, was entsteht", für eines seiner besten: In einer schrecklich ironischen Wendung erzählte er seinem Freund Oskar Grohe, das Werk sei so ehrfurchtgebietend, dass es Gefahr liefe, ihn in den Wahn zu treiben. Das dritte Lied, "Fühlt meine Seele", entnimmt seinen Text einem der Sonette, die Michelangelo unter dem Bann der verwitweten Adligen Vittoria Colonna (1490 – 1547) schrieb, die er 1536 kennen lernte und für die er bis zu ihrem Tod leidenschaftliche Gefühle hegte.

Schostakowitsch: Suite nach Gedichten von Michelangelo Buonarroti

Der 500ste Jahrestag der Geburt Michelangelos fiel in das Jahr 1975 und inspirierte eine Anzahl musikalischer Würdigungen des

Künstlers, darunter in der Sowjetunion Gija Kanchelis Vierte Sinfonie (im Auftrag des Kulturministeriums) und eine groß angelegte *Suite nach Gedichten von Michelangelo Buonarroti* von Dmitri Schostakowitsch (1906 – 1975). Schostakowitsch wählte seinen Titel mit Sorgfalt: Ihm missfielen insbesondere die Assoziationen des Begriffs "Liederzyklus" mit seinen Andeutungen einer in sich geschlossenen Form. Er wählte acht Sonette von Michelangelo und drei andere Gedichte aus, alle in russischen Übersetzungen von Abram Efros (1888 – 1954), war jedoch zunehmend unzufrieden mit Efros' Texten und bat schließlich Andrei Wosnessenski (1933 – 2010), sie zu bearbeiten. Unglücklicherweise machte sich Wosnessenski daran, völlig neue Übersetzungen zu erstellen, die, wie nicht anders zu erwarten, unmöglich den Rhythmen anzupassen waren, die Schostakowitsch für seine Gesangslinien erdacht hatte.

Die Suite, eines der letzten Werke des Komponisten und seiner Frau Irina gewidmet, wurde Ende Juli des Jahres 1974 fertig, und die Uraufführung fand – zusammen mit Mussorgskis *Liedern und Tänzen des Todes*, einer ausgesprochen angemessenen Paarung – am 23. Dezember im Kleinen Saal der Leningrader Philharmonie statt, dargeboten von den Künstlern, für die das Werk konzipiert

war: Jewgenij Nesterenko (Bass) und Jewgenij Schenderowitsch (Klavier), die auch 1975 die erste Einspielung (für Melodija) vornahmen. Schenderowitsch hatte den Komponisten im Oktober 1974 besucht, um die Musik zum ersten Mal auszuprobieren – Nesterenko war erkrankt und konnte damals nicht teilnehmen –, und der Pianist würdigte später herzlich die Bereitschaft des Komponisten, den Interpreten ohne unangemessene Einmischung ihre eigene Auslegung zu gestatten. Schenderowitsch lobte auch die ungewöhnliche Art, wie Schostakowitsch Gesangsstimme und Klavier als gleichberechtigte Partner behandelt.

In einem Artikel für die *Leningradskaja Prawda*, erschienen am Tag nach der Uraufführung der Suite, erklärte Schostakowitsch, dass er meine, Michelangelos Dichtung gehe über ihre italienischen Wurzeln hinaus und erlange universelle Ausstrahlung, indem sie "tief philosophische Ideen, tief empfundenen Humanismus und scharfsinnige Gedanken zu Liebe und Kunst" enthalte; der Komponist teilte seinen Lesern mit, dass die von ihm ausgewählten Texte Lyriismus, Tragik und Dramatik umfassten, und dass zwei davon (Nr. 6 und 7) Lobreden auf Dante seien. Die Suite hat zwei wesentliche Charakteristiken mit Schostakowitschs 1969 entstandener Vierzehnter Sinfonie gemeinsam: den Aufbau in elf Sätzen und das Beschäftigtsein mit dem

Tod, auch wenn die Konfrontation des Todes in der Sinfonie nun einer gesteigerten Hinnahme des Unausweichlichen gewichen ist. Als Schostakowitsch die Suite im November 1974 orchestrierte, meinten einige Kommentatoren, die Michelangelo-Sequenz sei im Grunde zur Sechzehnten Sinfonie des Komponisten geworden, und Schostakowitschs Sohn Maxim zufolge teilte der Komponist selbst diese Ansicht. Die Lieder der Suite behandeln die von Schostakowitsch als Hauptthemen identifizierten Sujets: Weisheit, Liebe, Kreativität, Tod und Unsterblichkeit, meist ausgedrückt in Gedanken zum Unglück in der Liebe und Spannungen zwischen dem Künstler und dem manchmal feindseligen Staat. Dieses letzte Anliegen, ein berüchtigtes Merkmal der bewegten Beziehungen, die Schostakowitsch selbst mit seinen sowjetischen Vorgesetzten unterhielt, findet seinen Höhepunkt in dem Ausbruch von "Zorn" (Nr. 5); aber politische Anklänge sind womöglich auch in "Dem Verbannten" (Nr. 7) zu finden, entstanden kurz nach der infamen Abschiebung des Schriftstellers Alexander Solschenizyn in den Westen. Die Ausdrucksform der Suite ist oft krass und kompromisslos, insbesondere in den identischen und grellen Klavierfanfaren, die sowohl "Wahrheit" (Nr. 1) als auch "Tod" (Nr. 10) einleiten – Schostakowitsch teilte seinen Interpreten mit, sie seien genau gleich

zu spielen. Bestimmte andere aggressive rhetorische Gesten, beispielsweise die Eröffnung von "Das Schaffen" (Nr. 8), waren davon inspiriert, dass Schostakowitsch darüber gelesen hatte, mit welcher ungeheuer kraftvoller Genauigkeit Michelangelo als Bildhauer mit seinem Hammer den Marmor traf.

© 2013 Mervyn Cooke
Übersetzung: Bernd Müller

Eine Anmerkung zu dem vorliegenden Recital

Die vielen Jahre, in denen ich historische Figuren auf der Opernbühne gegeben habe, brachten die Idee hervor, den Michelangelo des sechzehnten Jahrhunderts in aktualisierter Gestalt darzustellen, als Maler des neunzehnten Jahrhunderts in seinem Atelier, der seine alten Papiere und Gedichte durchsieht und sie jeweils neu durchlebt. Diese Existenz ist mir ausgesprochen vertraut: Auf der Bühne als Hans Sachs, König Philipp, Boris Godunow oder Thomas Becket habe ich an einem Tisch voller Bücher und Dokumente gesessen und diese alten Schriftstücke durchgesehen, über die in ihnen enthaltenen Geschichten und deren Bedeutung für die Gegenwart nachgedacht und mich mit ihnen gequält. Der Gedanke, dass Michelangelo das Gleiche täte, wurde noch gefördert, als ich (in einer Londoner Ausstellung von 2010)

die tatsächlichen Blätter des (in Europa nach 1500 neu erfundenen) Papiers sah, auf denen der Bildhauer einige seiner Gedichte niedergeschrieben hatte. Wie außerordentlich!

Ich kannte die drei beliebten Michelangelo-Lieder von Hugo Wolf seit meinen Studientagen; vor kurzem hatte ich die elf Schostakowitsch-Vertonungen entdeckt und fand sie in der Orchesterfassung inspirierend; und ich hatte die sieben Sonette gehört, die Britten für Peter Pears komponiert hat, und fand sie so eng mit der Strahlkraft der Tenorstimme verknüpft, dass es mir unvorstellbar erschien, sie in die dunkleren Schattierungen des Bass-Schlüssels zu transponieren. Und doch ... für ein Recital in der Dresdener Semperoper, das für den März 2010 geplant war, erwies sich das riskante, aber wunderbare Abenteuer, alle einundzwanzig Lieder zusammenzustellen, einschließlich der sieben Britten-Sonette in tieferen Tonarten, als unwiderstehlich, und mit Genehmigung der Britten-Pears Foundation machten wir uns an die Arbeit. Seither haben David Owen Norris und ich unseren Michelangelo-Abend schon oft mit Hilfe von einundzwanzig Blättern alten Papiers und einem Malerkittel gegeben, und zwar in Konzertsälen, Hörsälen, Kunstgalerien, Gemeindesälen und Kirchen – überall, wo ein gutes Klavier, ein Tisch und ein Stuhl zur Verfügung stehen.

Es ist erhellend, das Schaffen der drei Komponisten beieinander zu hören. Von den etwa 350 Gedichten des Bildhauers wählt jeder der Komponisten diejenigen, die ihm besonders am Herzen liegen. Wolf wählt Gedichte über Freude und Leid der Liebe und der Jugend, und über die Kürze irdischen Lebens. Die Unerbittlichkeit des Todes beschließt Schostakowitschs Reise, die sich zuvor auf Wut und Rache, Arbeit und Kreativität sowie auf die Anbetung physischer Schönheit konzentriert. Britten wählt eindringlich leidenschaftliche Liebeslieder, ekstatisch, beinahe missionarisch. Im Verlauf unseres Recitals folgen auf die rhythmische Vitalität des italienischen Originals die romantische Pracht des Deutschen und der kraftvoll granitene Klang des Russischen. Der große Bildhauer bietet Worte – teils schwer fasslich und enigmatisch, stets faszinierend und intensiv – als Rohmaterial für die Phantasie der drei großen Komponisten.

Womöglich meide ich, indem ich all dies beschreibe, eine Erörterung dessen, ob es zulässig ist, Brittens Lieder von Tonarten, die sich für die Tenorstimme eignen, in Tonarten herabzusetzen, die dem Bass angemessen sind. Kurzfristig mag es darüber Kontroversen geben, teils deshalb, weil der Komponist für einen bestimmten Sänger schrieb, der ihm sehr nahe stand, und zwar vor relativ kurzer

Zeit (beide waren vielen Menschen persönlich bekannt, die heute noch am Leben sind). Doch ich meine, die Entscheidung zu transponieren sollte im Zusammenhang der Darbietung des gesamten Zyklus von einundzwanzig Liedern gesehen werden. Ich hoffe, dass die Erhellung und das Vergnügen, alle einundzwanzig zusammen zu hören, die Entscheidung rechtfertigt, die Tonlage der ersten sieben zu ändern. Traditionell werden fast alle Lieder im Repertoire sowieso immer wieder von Tonart zu Tonart transponiert, um sie der Stimme der jeweiligen Interpreten anzupassen, wobei jeweils eigene Qualitäten und zwangsläufig auch eigene Beschränkungen zum Vorschein kommen. Ein tiefer klingendes Instrument bringt oft mehr Muskulosität und dunklere, wärmere Klangfarben mit sich; doch könnte sich beispielsweise das Cello nie mit der strahlenden Reinheit der Violine messen. Ich werde nicht versuchen, zu beschreiben, was mein Opernbass meiner Ansicht oder Hoffnung nach diesen Liedern bringt, doch mit Sicherheit wirft er ein ganz anderes Licht auf sie, und ich meine, das ihnen das einen guten, keinen schlechten Dienst erweist, ebenso, wie eine großartige Skulptur, anders beleuchtet, eine neue Sicht aus anderem Blickwinkel bieten kann. Ich hoffe, dass eventuelle Kontroversen von kurzer Dauer sein werden; aber wie immer bleibt das

endgültige Urteil Ihnen, dem Hörer und der Hörerin, überlassen.

© 2013 Sir John Tomlinson
Übersetzung: Bernd Müller

Eine Anmerkung zu Britten's Michelangelo-Sonnetten

Sir John Tomlinson's Vorhaben, Britten's *Seven Sonnets of Michelangelo* für Bass-Stimme zu bearbeiten, überraschte mich anfangs. Doch als ich die Implikationen durchdachte, fand ich das Projekt immer interessanter – und die Inhaber der Urheberrechte waren der gleichen Meinung. Das unmittelbare pianistische Problem, abgesehen von der eigentlichen Transposition, lag darin, die Begleitung dem anzupassen, was aus dem Lied wurde, wenn es von einem Bass statt von einem Tenor gesungen wird. Die wesentliche Änderung findet im dritten Lied statt, dem Sonett XXX, wo die schlichten Dreiklänge in so einer tiefen Stimmlage unangenehm stumpf klingen und die Gesangslinie des Basses nicht stützen. Beide Probleme wurden gelöst, indem der Akkord gedehnt wurde (gewissermaßen in Raum und Zeit). In anderen Liedern werden Noten, die vom unteren Ende der Tastatur abfielen, gelegentlich akustisch durch

das Hinzufügen tiefer Quartan angedeutet, was einen ähnlichen Effekt erzeugt wie der sogenannte "Kombinationston" im Orgelpedal. Was die Frage betrifft, "was aus dem Lied wurde, wenn es ein Bass sang", so wurde daraus eine faszinierende emotionale Entdeckungsreise. Natürlich unterscheiden sich alle Sänger von einander, weshalb selbst das Begleiten zweier Tenöre X und Y im gleichen Stück zu einer solchen Entdeckungsreise führt. Doch diese Erfahrung war grundsätzlich anders. Der passendste Vergleich, den ich zu bieten habe, ist Schubert's *Winterreise*, ein Werk, das ich wohl häufiger als jedes andere aufgeführt habe, und zwar mit einer Vielfalt von Stimmen (darunter auch die von Sir John), transponiert vom hohen bis zum tiefen Ende der Tastatur und in Interpretationen, die vom zerbrechlichen Fortepiano bis hin zu Thomas Guthrie's Bühnenfassung reichen. Die Wirkung des Stücks ändert sich jedes Mal vollkommen, und doch bleibt es die *Winterreise*. Auf die gleiche Weise bringt unsere Version von Britten's Michelangelo-Sonnetten etwas Neues aus den vielen latenten Möglichkeiten der Musik hervor.

© 2013 David Owen Norris
Übersetzung: Bernd Müller

Mémoires sur des poèmes de Michel-Ange

Michelangelo (Michel-Ange)

Le peintre, sculpteur, architecte et poète Michelangelo Buonarroti (1475 – 1564), auteur de nombreux chefs-d'œuvre, est l'un des talents les plus personnels et prodigieux de la Renaissance italienne. Partageant son temps entre Florence et Rome, son génie s'imposa dans le monde entier grâce à des créations universellement connues comme les statues de la Pietà à Rome (1499) ou du David au Palazzo Vecchio de Florence (1504), et peut-être surtout par sa contribution à la basilique Saint-Pierre de Rome, où il peignit le plafond de la Chapelle Sixtine entre 1508 et 1512 (ajoutant son interprétation controversée du *Jugement dernier* sur le mur de l'autel entre 1536 et 1541) et conçut ensuite la splendide coupole lorsqu'il fut nommé architecte en chef du Vatican en 1546. Mais les touristes qui visitent l'Italie connaissent beaucoup moins sa production d'environ trois cents poèmes, qui comprend des sonnets, des madrigaux, des méditations spirituelles et (à la fin de sa vie) une réflexion profonde sur des questions relatives à la vieillesse, au péché et au salut.

Britten: Seven Sonnets of Michelangelo

Un grand nombre de poèmes d'amour de Michel-Ange, qui regorgent d'images platoniques, furent inspirés par Tommaso de' Cavalieri (1509 – 1587), un jeune et bel aristocrate de plus que trente ans son cadet dont il fit la connaissance en 1532. Le développement d'une attirance marquée pour les hommes jeunes et les spéculations constantes sur sa nature platonique ou bien le fait qu'elle ait été physiquement consommée (étant donné son style de vie austère, il est plausible que Michel-Ange soit resté chaste), invitent inévitablement à la comparaison avec la psychologie de Benjamin Britten (1913 – 1976), notamment parce qu'il a choisi de mettre en musique la poésie de Michel-Ange au cours de son séjour à Long Island (New York) avec son partenaire Peter Pears, en octobre 1940. Les *Seven Sonnets of Michelangelo* (Sept Sonnets de Michel-Ange) sont le premier cycle de mélodies que Britten composa spécifiquement pour la voix de Pears et il en donna avec lui la première exécution (privée) à Amityville chez le Dr William Mayer, leur hôte pendant leur séjour aux États-Unis.

Le 23 septembre 1942, cinq mois après leur retour en Angleterre, les deux hommes donnèrent la première exécution publique des *Seven Sonnets* à Wigmore Hall et les repriront le 22 octobre à l'un des célèbres concerts qui se déroulent à l'heure du déjeuner à la National Gallery. Ces premières exécutions reçurent un accueil enthousiaste et firent beaucoup pour assurer la réputation critique de Britten à son retour au pays.

Les *Seven Sonnets* datent de la période au cours de laquelle Britten élargit consciemment ses horizons musicaux, en particulier en mettant en musique des textes en langues étrangères, dans une tentative apparente pour se libérer de ses racines anglaises (ils viennent un an après le superbe écho qu'il donna à des textes français, *Les Illuminations*). Les sept mélodies concernent toutes divers aspects de l'amour et Britten pouvait difficilement ignorer l'homosexualité de Michel-Ange lorsqu'il choisit de les mettre en musique pour son premier hommage public à Pears. Dans le premier sonnet rhétorique ("Si come nella penna e nell'inchostro"), le protagoniste espère que le cœur de son amour recèle une certaine humilité et ce thème se prolonge dans la deuxième mélodie ("A che più debb'io mai l'intensa voglia") dans laquelle il exprime la souffrance de l'amour sans retour. La musique tranquille de "Veggio

co' bei vostri occhi un dolce lume" qui suit tire consolation de la luminosité des yeux de l'amoureux, mais les rythmes agités de "Tu sa' ch'io so, signor mie, che tu sai" restituent l'anxiété et la répugnance du protagoniste à s'exposer à davantage de souffrance en cédant à ses désirs. La sérénade fantasque "Rendete agli occhi miei, o fonte o fiume" mène à la musique impétueuse de "S'un casto amor, s'una pietà superna", qui célèbre la force du véritable amour. Une musique noble pour illustrer "Spirto ben nato, in cui si specchia e vede" conclut ce cycle avec une réflexion sur l'immortalité de la beauté.

L'adaptation du cycle pour basse réalisée par David Owen Norris nous rappelle que Britten se voyait parfois demander l'autorisation d'interpréter sa musique vocale soliste dans des transpositions adaptées à une tessiture différente des voix aiguës ou graves pour lesquelles il concevait toujours explicitement de telles compositions. Le cycle sur des poèmes de Thomas Hardy, *Winter Words*, par exemple, fut écrit en 1953 pour ténor, mais parfois interprété à la place par des mezzo-sopranos, notamment Janet Baker. À propos des diverses transpositions requises pour que ces mélodies conviennent à sa voix, Britten écrivit à Janet Baker en janvier 1966:

Le véritable problème est celui des tonalités. Vous voyez, si on les abaisse

toutes d'un demi-ton ça ne fonctionne pas. Ça donne à certaines d'entre elles un caractère étrange et inapproprié... On est très soucieux des tonalités lorsque l'on écrit.

Comme le laissait entendre Britten, la solution qu'il préconisait ne consistait pas à transposer toutes les mélodies du même intervalle, mais de trouver une autre tonalité pour chaque mélodie, qui convienne à son atmosphère spécifique et, en outre, fonctionne bien dans des enchaînements précis de mélodies successives. Certaines œuvres vocales de Britten régulièrement chantées de nos jours par un ténor – par exemple, *Our Hunting Fathers* (1936) et *Les Illuminations* (1939) – furent conçues à l'origine pour une soprano et créées par une soprano; et, en 1967, Pears chanta lui-même une traduction anglaise du cycle de Britten sur des poèmes de Pouchkine, *The Poet's Echo*, écrit deux ans auparavant (en russe) pour la soprano Galina Vichnevskaja. Dans tous ces cas, la musique de Britten prend un autre visage qui, chose curieuse, nous emmène bien loin des interprétations parfois inimitables de ses interprètes d'origine.

Wolf: *Drei Gedichte von Michelangelo*
Sans s'immerger autant dans sa musique que dans les lieder de Schubert et de

Schumann, Britten et Pears interprétèrent et enregistrèrent néanmoins plusieurs lieder de Hugo Wolf (1860 – 1903). L'engagement de Wolf dans le domaine de la poésie italienne est surtout connu grâce à l'*Italienisches Liederbuch* (Livre de lieder italiens), recueil de lieder sur des poèmes d'amour anonymes que Wolf publia, en deux parties, en 1892 et 1896. Les *Drei Gedichte von Michelangelo* (Trois Michelangelo Lieder), qui suivirent en mars 1897, relevaient d'une perspective beaucoup plus sérieuse; en outre, ce fut la dernière composition que Wolf acheva avant de sombrer dans sa maladie mentale. Il détruisit un quatrième lied sur des textes de Michel-Ange dont il n'était pas satisfait et avait envisagé ces musiques comme le début d'un portrait à grande échelle du poète: il avait trouvé les textes dans un volume de traductions allemandes de Walter Heinrich Robert-Tornow (1852 – 1895), qu'il avait reçu comme cadeau de Noël de Paul Müller, membre très actif de la Hugo-Wolf-Verein de Berlin. Avant son ultime maladie, Wolf envisageait de faire une version orchestrale des accompagnements pianistiques: il n'en trouva jamais lui-même l'opportunité, mais la basse finlandaise Kim Borg orchestra par la suite ces lieder qui furent enregistrés sous cette forme par Dietrich Fischer-Dieskau, en 1990.

"Wohl denk' ich oft", le bref premier lied du recueil, est une bonne illustration du langage harmonique wagnérien raffiné qui fait la célébrité de Wolf. Il met en musique un texte dans lequel la résonance autobiographique va peut-être au-delà du simple soupçon dans sa modulation forte et lumineuse, car le protagoniste – qui avait autrefois envisagé de consacrer toute sa vie au chant – médite sur ceux qui font son éloge et sur ceux qui le blâme maintenant qu'il est célèbre. Wolf lui-même pensait que le deuxième lied fataliste, "Alles endet, was entstehet", était l'un de ses meilleurs: avec une ironie incroyable, il dit à son ami Oskar Grohe que ce lied était tellement impressionnant qu'il risquait de le rendre fou. Le texte du troisième lied, "Fühlt meine Seele", est tiré de l'un des sonnets que Michel-Ange écrivit sous le charme de Vittoria Colonna (1490 – 1547), une veuve aristocrate qu'il rencontra en 1536 et pour laquelle il nourrit des sentiments passionnés jusqu'à la mort de celle-ci.

Chostakovitch: Suite sur des poèmes de Michel-Ange

Le cinquième centenaire de la naissance de Michel-Ange en 1975 inspira plusieurs hommages musicaux à l'artiste, notamment, en Union soviétique, la Quatrième Symphonie de Giya Kantcheli (commandée par le

ministère de la Culture) et une importante *Suite sur des poèmes de Michel-Ange* de Dimitri Chostakovitch (1906 – 1975). Chostakovitch choisit soigneusement son titre: il détestait particulièrement les connotations du terme "cycle de mélodies", qui faisait penser à une forme globale cohérente. Il choisit huit sonnets de Michel-Ange et trois autres poèmes, tous dans des traductions en russe d'Abram Efros (1888 – 1954); mais de plus en plus déçu par les textes d'Efros, il demanda ensuite à Andreï Voznesenski (1933 – 2010) de les modifier. Malheureusement, Voznesenski se mit à l'ouvrage et prépara des traductions entièrement nouvelles qui, ce qui n'a rien de surprenant, ne pouvaient absolument pas convenir aux rythmes que Chostakovitch avait utilisés dans ses lignes vocales.

Cette Suite est l'une de ses dernières œuvres. Le compositeur la dédia à sa femme, Irina, et elle fut achevée à la fin du mois de juillet 1974 avant d'être créée – aux côtés des *Chants et Danses de la mort* de Moussorgski, une association tout à fait appropriée – dans la Petite Salle de la Philharmonie de Leningrad, le 23 décembre, par les artistes pour lesquels cette œuvre avait été conçue: Evgeni Nesterenko (basse) et Evgeni Chenderovitch (piano), qui en firent aussi le premier enregistrement (pour

Melodiya) en 1975. Chenderovitch avait rendu visite au compositeur en octobre 1974 pour une première lecture de cette musique – Nesterenko était malade et dans l'incapacité de participer à cette séance – et le pianiste rendit ensuite un chaleureux hommage à la bonne volonté du compositeur pour avoir laissé les interprètes donner leurs propres interprétations sans ingérence excessive. Chenderovitch fit aussi l'éloge de la manière inhabituelle dont Chostakovitch traite la voix et le piano, partenaires égaux d'un bout à l'autre de l'œuvre.

Dans un article publié dans la *Leningradskaja Pravda* le lendemain de la création de cette Suite, Chostakovitch déclara qu'il pensait que la poésie de Michel-Ange transcendait ses racines italiennes pour toucher le monde entier et embrassait "des idées philosophiques profondes, un grand humanisme et des réflexions pénétrantes sur l'amour et sur l'art"; le compositeur ajouta à l'intention de ses lecteurs que les textes qu'il avait choisis allaient du lyrisme, à la tragédie et au drame, et qu'ils comprenaient deux panégyriques de Dante (nos 6 et 7). Cette Suite a deux principaux points communs avec la Quatorzième Symphonie de Chostakovitch, antérieure de quelques années (1969): sa construction en onze mouvements et son obsession de la mort, même si l'affrontement

de la mort dans la symphonie a été remplacé, dans la Suite, par un sentiment supérieur de l'acceptation de l'inévitable. Lorsque Chostakovitch orchestra la Suite, en novembre 1974, il sembla à certains commentateurs que la séquence de Michel-Ange était devenue en fait la Seizième Symphonie du compositeur et, selon le fils du compositeur, Maxime, Chostakovitch lui-même partageait cette idée. Les mélodies de la Suite couvrent ce que Chostakovitch identifiait comme les principaux domaines de la sagesse, de l'amour, de la créativité, de la mort et de l'immortalité, exprimés en majeure partie au travers de réflexions sur le chagrin en amour, et les tensions entre l'artiste et un état parfois hostile. Cette dernière préoccupation, un aspect tristement célèbre des relations en dents de scie que Chostakovitch entretenait lui-même avec ses supérieurs soviétiques, atteint son point culminant dans l'explosion de "La Colère" (no 5); mais on trouve peut-être aussi des échos politiques dans "À l'exilé" (no 7), composé peu après l'expulsion tristement célèbre en Occident de l'écrivain Alexandre Soljenitsyne. Le langage de cette Suite est souvent austère et sans concession, surtout dans les fanfares de piano identiques et stridentes qui ouvrent à la fois "La Vérité" (no 1) et "La Mort" (no 10), des introductions que Chostakovitch demanda à ses exécutants

d'interpréter exactement de la même manière. Pour certains autres gestes rhétoriques intransigeants dans la musique, par exemple le début de "La Création" (no 8), Chostakovitch trouva son inspiration dans la lecture décrivant la précision d'une puissance extraordinaire avec laquelle Michel-Ange frappait le marbre de son marteau lorsqu'il sculptait.

© 2013 Mervyn Cooke

Traduction: Marie-Stella Paris

À propos de ce récital

Les nombreuses années au cours desquelles j'ai interprété à l'opéra des personnages historiques m'ont donné l'idée de présenter le Michel-Ange du seizième siècle sous une forme modernisée, celle d'un peintre du dix-neuvième siècle dans son atelier, parcourant ses vieux papiers et poèmes et les faisant revivre à tour de rôle. C'est une situation que je connais bien pour avoir incarné sur scène Hans Sachs, le roi Philip, Boris Godounov ou Thomas Becket, assis à une table couverte de livres et de documents éparpillés, les passant en revue, réfléchissant et me tourmentant à propos de ces écrits du passé, des histoires qu'ils ont racontées et de leur rapport avec l'époque actuelle. J'ai eu l'idée de placer Michel-Ange dans la même situation lorsque j'ai vu (à une exposition

à Londres, en 2010) les véritables bouts de papier (un matériel récemment inventé dans l'Europe du seizième siècle) sur lesquels le sculpteur avait lui-même écrit certains de ses poèmes. Extraordinaire!

Je connaissais les trois merveilleux lieder de Hugo Wolf sur des poèmes de Michel-Ange depuis mes années de collège; j'avais découvert très récemment les onze mélodies de Chostakovitch, dont la version orchestrale m'avait semblé très inspirée; et j'avais entendu les sept sonnets que Britten avait composés pour Peter Pears, tellement liés à l'éclat de la voix de ténor qu'il semblait inconcevable de les transposer dans des tons plus sombres en clef de fa. Et pourtant... pour une soirée de récital au Semperoper de Dresde prévue au mois de mars 2010, l'aventure risquée, mais merveilleuse, consistant à réunir les vingt-et-une mélodies, y compris les sept sonnets de Britten dans des tonalités plus graves, s'est avérée irrésistible et, avec l'autorisation de la Fondation Britten-Pears, nous avons mis le projet en route. Depuis lors, avec David Owen Norris, nous avons donné notre soirée Michel-Ange en de nombreuses occasions, dans des salles de concert, des amphithéâtres, des musées, des salles des fêtes et des églises – là où il y a un bon piano, une chaise et une table, et avec l'aide de vingt-et-une vieilles feuilles de papier et d'une blouse de peintre.

C'est instructif d'entendre l'œuvre des trois compositeurs côte à côte. Parmi les trois cent cinquante poèmes du sculpteur, chaque compositeur a choisi ceux qui étaient les plus proches de son cœur. Wolf a retenu des poèmes sur la joie et la douleur de l'amour et de la jeunesse, et la brièveté de la vie. L'implacabilité de la mort termine le voyage de Chostakovitch, qui s'attarde auparavant sur la colère et la vengeance, le travail et la créativité, et l'adoration de la beauté physique. Britten choisit des chants d'amour très passionnés, extatiques, presque évangéliques. Au fur et à mesure qu'avance notre récital, la vigueur rythmique de leur italien d'origine est suivie de la richesse romantique de l'allemand, puis des sons puissants de granite du russe. Le grand sculpteur offre les mots – parfois insaisissables et énigmatiques, toujours fascinants et intenses – comme matériau brut à l'imagination des trois grands compositeurs.

En décrivant tout cela, j'évite peut-être un débat sur le bien-fondé de la transposition des mélodies de Britten pour passer de tonalités adaptées à la voix de ténor à celles qui conviennent à la voix de basse. À court terme, il pourrait y avoir des controverses à ce sujet, en partie parce que le compositeur a écrit pour un chanteur spécifique dont il était très proche, et à une époque assez récente (des gens qui les ont connus tous deux personnellement sont

encore en vie aujourd'hui). Mais je pense que la décision de transposer ces mélodies doit être prise en compte dans le contexte de l'exécution de l'ensemble des vingt-et-une mélodies de ce cycle. J'espère que ce nouvel éclairage et le plaisir d'entendre ces vingt-et-une mélodies côte à côte justifie le choix de changer la tessiture des sept premières. En tout cas, traditionnellement, la plupart des mélodies du répertoire sont sans cesse transposées d'une tonalité à une autre pour s'adapter à la voix de l'interprète, chacun apportant ses propres qualités et, inévitablement, ses propres limites. Un instrument plus grave donne souvent un côté plus musclé et des couleurs plus sombres et plus chaudes; mais le violoncelle, par exemple, ne pourra jamais espérer égaler la pureté filiforme du violon. Je ne tenterai pas de décrire ce que je pense ou espère que ma basse lyrique apporte à ces mélodies, mais elle projette certainement sur elles une lumière très différente; et je crois que ça leur rend service, pas un mauvais service, tout comme une grande sculpture, sous un éclairage différent, prend un nouveau visage sous un angle différent. J'espère que toute controverse ne durera pas longtemps; mais comme toujours, le verdict repose sur vous, l'auditeur.

© 2013 Sir John Tomlinson

Traduction: Marie-Stella Pâris

Seven Sonnets of Michelangelo

1. Sonnet XVI

Si come nella penna e nell'inchiostro
È l'alto e 'l basso e 'l mediocre stile,
E ne' marmi l'immagin ricca e vile,
Secondo che 'l sa trar l'ingegno nostro;

Così, signor mie car, nel petto vostro,
Quante l'orgoglio, è forse ogni atto umile:
Ma io sol quel c'a me proprio è e simile
Ne traggo, come fuor nel viso mostro.

Chi semina sospir, lacrime e doglie,
(L'umor dal ciel terrestre, schietto e solo,
A' vari semi vario si converte),

Però pianto e dolor ne miete e coglie:
Chi mira altà beltà con sì gran duolo,
Dubbie speranze, e pene acerbe e certe.

Rime, No. 84

2. Sonnet XXXI

A che più debb'io mai l'intensa voglia
Sfogar con pianti o con parole meste,
Se di tal sorte 'l ciel, che l'alma veste,
Tard' o per tempo, alcun mai non ne spoglia?

A che 'l cor lass' a più morir m'invoglia,
S'altri pur dee morir? Dunque per queste
Luci l'ore del fin fian men moleste;
Ch'ogn' altro ben val men ch'ogni mia doglia.

Seven Sonnets of Michelangelo

1. Sonnet XVI

Just as there is a high, a low,
and a middle style in pen and ink,
and as within the marble are images rich and
poor,
according as our fancy knows how to draw
them fourth:

so within your heart, dear love,
there are perhaps, as well as pride, some
humble feelings:
but I draw thence only what is my desert and like
to what I show outside on my face.

Whoever sows sighs, tears and lamentations
(Heaven's moisture on earth, simple and pure,
adapts itself differently to different seeds)

reaps and gathers grief and sadness:
whoever looks on high beauty with so great a grief
reaps doubtful hopes and sure and bitter pain.

2. Sonnet XXXI

Why must I go on venting my ardent desire
in tears and melancholy words,
if Heaven that dresses the soul in grief,
never, soon or late, allows relief?

Why should my weary heart long for death
since all must die? So to these
eyes my last hours will be less painful,
all my grief being greater than any joy.

Però se 'l colpo, ch'io ne rub' e 'n volo,
Schifar non poss'; almen, s'è destinato,
Chi entreran fra la dolcezza e 'l duolo?

Se vint' e pres' i' debb'esser beato,
Maraviglia non è se', nud' e solo,
Resto prigion d'un Cavalier armato.

Rime, No. 98

3. Sonetto XXX

Veggio co' bei vostri occhi un dolce lume,
Che co' miei ciechi già veder non posso;
Porto co' vostri piedi un pondo addosso;
Che de' mie zoppi non è già costume.

Volo con le vostr'ale senza piume;
Col vostr'ingegno al ciel sempre son mosso;
Dal vostr'arbitrio son pallido e rosso,
Freddo al sol, caldo alle più fredde brume.

Nel voler vostro è sol la voglia mia,
I mie' pensier nel vostro cor si fanno,
Nel vostro fiato son le mie parole.

Come luna da sè sol par ch'io sia;
Chè gli occhi nostri in ciel veder non sanno
Se non quel tanto che n'accende il sole.

Rime, No. 89

4. Sonetto LV

Tu sa' ch'io so, signor mie, che tu sai
Ch'i veni per goderti più da presso;

If, therefore, I cannot avoid these blows,
nay, even seek them, since it is my fate,
who is the one that stands always between joy
and grief?

If to be happy I must be conquered and held
captive,
no wonder then that I, unarmed and alone,
remain the prisoner of a Cavalier in arms.

3. Sonnet XXX

With your lovely eyes I see a sweet light
that yet with my blind ones I cannot see;
with your feet I carry a weight on my back
which with my lame ones I cannot;

with your wings I, wingless, fly;
with your spirit I move forever heavenward;
at your wish I blush or turn pale,
cold in the sunshine, or hot in the coldest midwinter.

My will is in your will alone,
my thoughts are born in your heart,
my words are on your breath.

Alone, I am like the moon in the sky
which our eyes cannot see
save that part which the sun illumines.

4. Sonnet LV

Thou know'st, beloved, that I know thou know'st
that I am come nearer to enjoy thee more;

E sai ch'i' so, che tu sa' ch'i' son desso:
A che più indugio a salutarci omai?

Se vera è la speranza che mi dàì,
Se vero è 'l buon desio che m'è concesso,
Rompasi il mur fra l'uno e l'altro messo;
Chè doppia forza hann' i celati guai.

S'i' amo sol di te, signor mie caro,
Quel che di te più ami, non ti sdegni;
Che l'un dell'altro spirito s'innamora.

Quel che nel tuo bel volto bramo e 'mparo,
E mal compres' è degli umani ingegni,
Chi 'l vuol veder, convien che prima mora.

Rime, No. 60

5. Sonetto XXXVIII

Rendete agli occhi miei, o fonte o fiume,
L'onde della non vostra e salda vena,
Che più v'innalza, e cresce, e con più lena
Che non è 'l vostro natural costume.

E tu, folt'air, che 'l celeste lume
Tempri a' tristi occhi, de' sospir miei piena,
Rendigli al cor mio lasso, e rasserena
Tua scura faccia al mio visivo acume.

Renda la terra i passi alle mie piante,
Ch'ancor l'erba germogli che gli è tolta;
E 'l suono Ecco, già sorda a' miei lamenti;

and thou know'st that I know thou know'st that I
am still the same.

Why, then, do I hesitate to greet thee?

If the hope thou givest me is true,
if true the strong desire that is granted me,
the wall between us crumbles,
for secret griefs have double force.

If I love in thee, beloved,
only what thou lovest most, do not be angry;
for so one spirit is enamoured of another.

That which in thy lovely face I yearn for and seek
to grasp,
is but ill understood by human kind,
and he that would see it, first must die.

5. Sonnet XXXVIII

Give back to my eyes, you fountains and rivers,
the waves of those strong currents that are not
yours,
which make you swell and grow with greater power
than is your natural way.

And thou, heavy air, that dims the heavenly light
to my sad eyes, so full of my sighs art thou,
give them back to my weary heart and lighten
thy dark face to my eye's keen sight.

Earth, give me back my footsteps
that the grass may sprout again where it was trod;
and Echo, yet deaf to my laments, give back thy
sound;

Gli sguardi agli occhi mie', tue luci sante;
Ch'io possa altra bellezza un'altra volta,
Amar, po' che di me non ti contenti.

Rime, No. 95

6. Sonetto XXXII

S'un casto amor, s'una pietà superna,
S'una fortuna infra dua amanti equale,
S'un'aspra sorte all'un dell'altro cale,
S'un spirito, s'un voler duo cor governa;

S'un'anima in duo corpi è fatta eterna,
Ambo levando al cielo e con pari ale;
S'amor d'un colpo e d'un dorato strale
Le viscer di duo petti arda e discerna;

S'amar l'un l'altro, e nessun se medesmo
D'un gusto e d'un diletto, a tal mercede,
C'a un fin voglia l'uno e l'altro porre;

Se mille e mille non sarien centesimo
A tal nodo d'amore, a tanta fede;
E sol l'isdegno il può rompere e sciorre?

Rime, No. 59

7. Sonetto XXIV

Spirto ben nato, in cui si specchia e vede
Nelle tuo belle membra oneste e care
Quante natura e 'l ciel tra no' può fare,
Quand'a null'altra suo bell'opra cede:

Spirto leggiadro, in cui si spera e crede
Dentro, come di fuor nel viso appare,

and you, blest pupils, give back to my eyes their
glances;
that I another time may love another beauty,
since with me you are not satisfied.

6. Sonnet XXXII

If love be chaste, if pity heavenly,
if fortune equal between two lovers;
if a bitter fate is shared by both,
and if one spirit, one will rules two hearts;

if in two bodies one soul is made eternal,
raising both to heaven on the same wings;
if at one stroke and with a gilded arrow love
burns and pierces two hearts to the core;

if in loving one another, forgetting one's self,
with one pleasure and one delight there is such
reward
that both wills strive for the same end;

if thousands and thousands do not make one
hundredth part
to such a bond of love, to such constancy,
can, then, mere anger break and dissolve it?

7. Sonnet XXIV

Noble soul, in whose chaste
and dear limbs are reflected
all that nature and heaven can achieve with us,
the paragon of their works:

graceful soul, within whom one hopes and believes
Love, Pity and Mercy are dwelling,

Amor, pietà, mercè; cose sì rare
Che mà furn'in beltà con tanta fede:

L'amor mi prende, e la beltà mi lega;
La pietà, la mercè con dolci sguardi
Ferma speranz'al cor par che ne doni.

Qual uso o qual governo al mondo niega
Qual crudeltà per tempo, o qual più tardi,
C'a si bel viso morte non perdoni?

Rime, No. 41
Michelangelo Buonarroti (1475–1564)

as they appear in your face; things so rare
and never found in beauty so truly:

Love takes me captive, and Beauty binds me;
Pity and Mercy with sweet glances
fill my heart with a strong hope.

What law or earthly government,
what cruelty now or to come,
could forbid Death to spare such a lovely face?

Translation: Elizabeth Mayer and Peter Pears
© 1943 Hawkes & Son (London) Ltd
Reproduced by permission of
Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd

Drei Gedichte von Michelangelo

1. Wohl denk' ich oft

Wohl denk' ich oft an mein vergang'nes
Leben,

Wie es, vor meiner Liebe für dich, war;
Kein Mensch hat damals Acht auf mich
gegeben,

Ein jeder Tag verloren für mich war.

Ich dachte wohl, ganz dem Gesang zu leben,
Auch mich zu flüchten aus der Menschen
Schar ...

Genannt in Lob und Tadel bin ich heute,
Und, daß ich da bin, wissen alle Leute!

Rime, No. 54

Three Poems of Michelangelo

1. I often think

I often think of my past life, again,
And how it was before I was in love with thee.

I was not taken notice of by men,
And every day seemed lost and vain to me;
To live for nothing but for song and pen
I thought; and human company to flee.

Today I meet with chiding and acclaim
Alike, and common knowledge is my name.

2. Alles endet, was entstehet

Alles endet, was entstehet.
Alles, alles rings vergehet,

2. All ends that ever comes to be

All ends that ever comes to be.
All things, all, must lastly flee,

Denn die Zeit flieht, und die Sonne
Sieht, daß alles rings vergehet,
Denken, Reden, Schmerz und Wonne;
Und die wir zu Enkeln hatten,
Schwanden wie bei Tag die Schatten,
Wie ein Dunst im Windeshauch.
Menschen waren wir ja auch,
Froh und traurig, so wie ihr.
Und nun sind wir leblos hier,
Sind nur Erde, wie ihr sehet.
Alles endet, was entstehet.
Alles, alles rings vergehet.

Rime, No. 21

10 **3. Fühlt meine Seele**

Fühlt meine Seele das ersehnte Licht
Von Gott, der sie erschuf? Ist es der Strahl
Von and'rer Schönheit, aus dem Jammertal,
Der in mein Herz Erinnerung weckend bricht?

Ist es ein Klang, ein Traumgesicht,
Das Aug' und Herz mir füllt mit einemal
In unbegreiflich glüh'nder Qual,
Die mich zu Tränen bringt? Ich weiß es nicht.

Was ich ersehne, fühle, was mich lenkt,
Ist nicht in mir: sag' mir, wie ich's erwerbe?
Mir zeigt es wohl nur eines Andren Huld;

Darein bin ich, seit ich dich sah, versenkt.
Mich treibt ein Ja und Nein, ein Süß und Herbe –
Daran sind, Herrin, deine Augen Schuld.

Rime, No. 76
Walter Heinrich Robert-Tornow (1852–1895)
from the Italian of Michelangelo

For time doth fly and the sun in the sky
Sees that everything will flee,
Thought and speech, and pain and bliss;
And our children far away
Now like fickle shadows sway,
Like a haze in troubled breeze.
Human were we born, as well
As you, despairing or full mirth;
And now we are but lifeless earth,
And nothing more, as you can see.
All ends that ever comes to be.
All things, all, must lastly flee.

3. The most desired light

The most desired light my soul doth feel
Of God, who has created it? Is it
The beam of beauty from the vale of tears
That breaks into my heart, remembrance-waking?

Is it a sound? Is it a dream
That of a sudden fills my heart and eye
In blazing agony that makes
My eyes weep bitter tears? – I do not know.

What I desire, feel, what moves my fate
Is not within me: tell me how to find it?
For by the grace of others I can only reach it.

Such is my state since first we met; I'm driven
By a Yes and No, a sweet and bitter –
And for my state I blame my Lady's eyes.

Translation from the German: Nicolas Radulescu
© Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien
Reproduced with kind permission
Photocopying of this translation is prohibited by law.

**Сюита
на слова Микеланджело
Буонарроти**

1. Истина

Есть истины в реченьях старины,
и вот одна: кто может, тот не хочет.
Ты внял, господь, тому, что ложь
стрекочет
и болтуны тобой награждены.

Я ж – твой слуга: мои труды даны
тебе, как солнцу луч, хоть и порочит
твой гнев все то, что пыл мой сделать
прочит,
и все мой старанья не нужны.

Я думал, что возьмет твое величье
меня к себе не эхом для палат,
а лезвием суда и гирей гнева;

но есть к земным заслугам
безразличье
на небесах и ждать от них наград,
что ожидать плодов с сухого древа.

Rime, No. 6

2. Утро

Нет радостней веселого занятия:
по злату кос, цветам наперебой
соприкасаться с милой головой
и лнуть лобзаньем всюду без
изъятья!

**Suite
on Verses of Michelangelo
Buonarroti**

1. Truth

There are truths in the sayings of old,
and here is one: he who can does not want to.
You heeded, my lord, him who chattered falsehood
and you rewarded chatterboxes;

whilst I am your servant:
my labours are given to you like a ray to the sun,
even though your wrath disclaims everything
that my ardour strives to do and all my endeavours
are unneeded.

I thought that your greatness would take me to
itself
not as an echo for palaces, but as the sword of
justice
and as the heavy scourge of anger.

But to earthly service there is indifference
in heaven and to await rewards is like
expecting fruit from a dried-up tree.

2. Morning

There is no more cheerful, joyful occupation:
for the flowers vying with one another,
over the golden tresses, to touch the darling head
and to cling with a kiss everywhere without
reserve!

И сколько наслаждения для платья
сжимать ей стан и ниспадать волной.
И как отрадно сетке золотой
ее ланиты заключать в объятия!

Еще нежней нарядной ленты вязь,
блестя узорной вышивкой своею,
смыкается вокруг персей молодых.

А чистый пояс, ласково вяясь,
как будто шепчет: «не расстанусь с
нею...»
О, сколько дела здесь для рук моих!

Rime, No. 4

And how many delights for the dress
that squeezes her waist and flows down in a wave;
and how pleasant for the golden gauze
to hold her cheek in its embrace.

Still more tenderly than the elegant ribbon,
the intricate pattern gleaming with its decorated
embroidery encloses the youthful bosom.

And the unsullied belt weaving about her
affectionately
seems to whisper: 'I will not part with her...'
O, how many tasks for my hands!

13 3. Любовь

Скажи, любовь, воистину ли взору
желанная предстала красота,
иль то моя творящая мечта
случайный лик взяла себе в опору?

Тебе ль не знать? Ведь с ним по уговору
ты сна меня лишила. Пусть!
Уста лелеют каждый вздох, и залита
душа огнем, не знающим отпору.

Ты истинную видишь красоту,
но блеск ее горит, все разрастаясь,
когда сквозь взор к душе восходит он;

там обретает божью чистоту,
бессмертному творцу уподобляясь,
вот почему твой взгляд заморожен.

Rime, No. 42

3. Love

Tell me, Love, did the much desired beauty
really appear before my gaze,
or did my creative dream take
the chance features to itself as a support?

Are you not to know? After all, along with him
by agreement you robbed me of my sleep.
Very well! My lips cherish each sigh and my soul
is filled with a fire that knows no rebuff.

You see true beauty,
but the radiance of it burns as it grows up,
when through my gaze it rises up to the soul.

There it acquires divine purity
as it is assimilated by the immortal creator.
That is why your gaze is enchanted.

14

4. Разлука

Дерзну ль, сокровище мое,
существовать без вас, себе на муку,
раз глухи вы к мольбам смягчить
разлуку?

Унылым сердцем больше не таю
ни возгласов, ни вздохов, ни рыданий.
Что вам явить, мадонна, гнет страданий
и смерть уж недалекою мою;
но дабы рок потом мое служенье
изгнать из вашей памяти не мог,
я оставляю сердце вам в залог.

*Rime, No. 12***4. Parting**

Do I dare, my treasure,
to exist without you, in torment since you are deaf
to my entreaties to soften our parting?
With my despondent heart I no longer hide
my cries, my sighs, or my sobs, to show you,
Madonna, the weight of my suffering
and my death which is not far off;
but so that fate may not later on
drive from your memory my services,
I shall leave you my heart as a pledge.

15

5. Гнев

Здесь делают из чаш мечи и шлемы
и кровь Христову продают на вес;
на щит здесь терн, на копьа крест исчез,
уста ж Христовы терпеливо немы.

Пусть он не сходит в наши Вифлеемы
иль снова брызнет кровью до небес,
затем, что душегубам Рим, что лес,
и милосердьё держим на замке мы.

Мне не грозят роскошества обузы,
ведь для меня давно уж нет здесь дел;
я Мантии страшусь, как Мавр – Медузы;

но если Бедность славой бог одел,
какие ж нам тогда готовит узы
под знаменем иным иной удел?

*Rime, No. 10***5. Anger**

Here people are making swords and helmets from
chalices
and Christ's blood is being sold by weight;
here are the thorns for a shield, and for spears
the cross has disappeared. Christ's lips are mute
in endurance.

Let him not descend into our Bethlehems,
or the blood will spray up to the heavens again
since Rome for the murderers is like a wood
and we keep mercy locked up.

The burdens of extravagance do not threaten me,
since there has been nothing for me to do here for
a long while;
I fear the cope as Mauretania feared the Medusa.

But if God overcame poverty with his glory,
then what bonds does he prepare for us
under another banner, and what other destiny?

16 6. Данте

Спустившись с неба в тленной плоти, он
увидел ад, обитель искупленья,
и жив предстал для божья лицезренья,
и нам поведал все, чем умудрен.

Лучистая звезда, чьим озарен
сияньем край, мне данный для рожденья,
ей не от мира ждать вознагражденья,
но от тебя, кем мир был сотворен.

Я говорю о Данте, о Данте: не нужны
озлобленной толпе его созданья,
ведь для нее и высший гений мал.

Будь я как он! О, будь мне суждены
его дела и скорбь его изгнанья,
я б лучшей доли в мире не желал!

Rime, No. 248

17 7. Изгнаннику

Как будто чтим, а все же честь мала.
Его величье взор наш ослепило.
Что чернь корить за низкое мерило,
когда пуста и наша похвала!

Он ради нас сошел в обитель зла;
господне царство лик ему явило;
но дверь, что даже небо не закрыло,
пред Данте отчизна злобно заперла.

Неблагодарная! Себе на горе
ты длила муки сына своего;
так совершенству низость мстит от века.

6. Dante

Descending from heaven as mortal flesh,
he saw Hell, the abode of atonement,
and alive he appeared before the eyes of God
and told us everything that he had learned.

The radiant star whose gleam illuminated
that land given to me for my birth,
may not expect a reward from the world,
but from you who created the world.

I speak of Dante, of Dante: the embittered mob
has no need of his creations;
after all, supreme genius means little to it.

Were I to be like him! O, that his works
and the grief of his exile were ordained for me –
I would not desire a better fate in this world.

7. To the Exile

We seem to esteem him, but still the honour is
too little.
His grandeur has blinded our gaze.
Why upbraid the rabble for its low standard
when even our praise is hollow?

For our sake he descended to the abode of evil;
the kingdom of God showed its face to him,
and the door that even Heaven did not close,
Dante's homeland slammed shut with malice.

Ungrateful woman! For your own misfortune,
you prolonged the torments of your son;
thus baseness for ever takes vengeance on
perfection.

Один пример из тех, которых море!
Как нет подлей изгнания его,
так мир не знал и выше человека!

Rime, No. 250

18 8. Творчество

Когда скалу мой жесткий молоток
в обличия людей преображает,
без мастера, который направляет
его удар, он делу б непомог.

Но божий молот из себя извлек
размах, что миру прелесть сообщает;
все молоты тот молот предвещает,
и в нем одном им всем живой урок.

Чем выше взмах руки над наковальней,
тем тяжелей удар; так занесен
и надо мной он к высям поднебесным;

мне глыбою коснет первоначальной,
пока кузнец господень, только он!
не пособит ударом полновесным.

Rime, No. 46

19 9. Ночь (диалог)

Вот эта Ночь, что так спокойно спит
перед тобою, ангела создание.
Она из камня, но в ней есть дыханье:
лишь разбуди, она заговорит.

Giovanni Strozzi (1517 – 1570)

Just one example of those that make a sea.
There is nothing more ignoble than his exile,
as the world has not known anything more
supreme than this man!

8. Creativity

When the blows of my harsh hammer shape
the features of people,
without a master guiding its blows,
it is in vain.

But God's hammer has from itself
extracted the swing that gives delight to the world;
that hammer presages all hammers
and in it alone is a living lesson for them all.

The higher the swing of the arm over the anvil,
the heavier is the blow: thus, even lifted above me,
it aspires to the heights below the heavens;

I remain like an unfashioned block
until the divine blacksmith – and only he –
lends his aid with a blow of full weight.

9. Night (a dialogue)

'Here is Night sleeping so calmly
before you, the creation of an angel.
It is fashioned from stone, but in it there is breath:
just wake her up and she will start to speak.'

– Мне сладко спать, а пуще камнем
быть,
когда кругом позор и преступленье:
не чувствовать, не видеть облегченье,
умолкни ж, друг, к чему меня будить?

20 10. Смерть

Уж чую смерть, хоть и не зная срока,
я вижу: жизнь всё убыстряет шаг,
но телу еще жалко плотских благ,
душе же смерть желаннее порока.

Мир – в слепоте: постыдного урока
из власти зла не извлекает зрак,
надежды нет, и всё объемлет мрак,
и ложь царит, и правда прячет око.

Когда ж, господь, наступит то, чего
ждут верные тебе? Ослабевает
в отсрочках вера, душу давит гнет;

на что нам свет спасенья твоего,
раз смерть быстрее и навсегда являет
нас в срамоте, в которой застают?

Rime, No. 295

21 11. Бессмертие

Здесь рок послал безвременный мне сон,
но я не мертв, хоть и опущен в землю:
я жив в тебе, чьим сетованьям внимлю,
затем что в друге друг отображен.

Rime, No. 194

'It is sweet for me to sleep, and I would rather be
stone,
whilst all around is shame and crime.
Not to feel and not to see is a relief.
Be silent, my friend, why wake me up?'

10. Death

I already sense death even though I know not the
hour.
I see life quicken its pace,
but my body still feels sorry for the blessings of
the flesh,
but for the soul death is more desirable than vice.

The world is blind: the eye does not extract
the shameful lesson from the power of evil;
there is no hope, darkness envelopes everything,
falsehood reigns and truth hides its gaze.

When, O Lord, will the time come
that those true to you await? Faith grows feeble
in delays and the soul is oppressed.

What to us is the light of your salvation
if death more swiftly and always
shows us in the shame in which it finds us?

11. Immortality

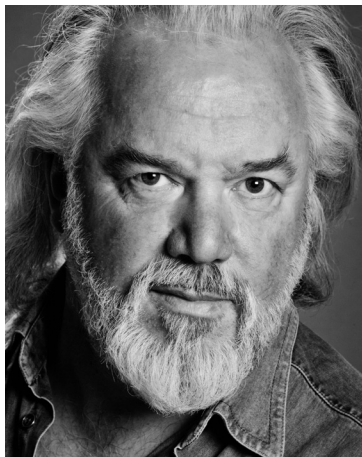
Fate has sent me untimely sleep,
but I am not dead, even though I am lowered into the
ground: I am alive in you whose lamenting I hear
because a friend is reflected in a friend.

Я словно мертв, но миру в утешенье
я тысячами душ живу в сердцах
всех любящих, и, значит, я не прах,
и смертное меня не тронет тленье.

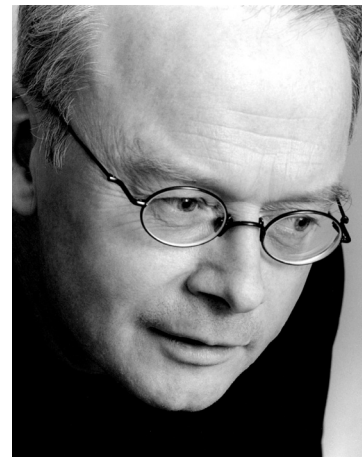
Rime, No. 190
Abram Efros (1888–1954)
from the Italian of Michelangelo
© Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd for UK,
British Commonwealth (excluding Canada),
Eire, and South Africa
Reproduced by permission of
Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd

I seem to be dead, yet to console the world,
for thousands of souls, I live in the hearts of all
loving people, and that means I am not dust
and the corruption of death cannot touch me.

Translation: © Philip Taylor



Sir John Tomlinson



David Owen Norris

A note, in French, by David Owen Norris on Britten's Michelangelo Sonnets may be found as a supplement to the downloadable CD booklet on the Chandos website.

You can now purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at srevill@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.
E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

Steinway Model D grand piano courtesy of Potton Hall

Recording producer Jonathan Cooper

Sound engineer Jonathan Cooper

Assistant engineer Paul Quilter

Editor Jonathan Cooper

A & R administrator Mary McCarthy

Recording venue Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 29 November – 1 December 2012

Front cover Portrait of Michelangelo Buonarroti by Daniele (Ricciarelli) da Volterra
(c. 1509 – 1566) / Teylers Museum, Haarlem, The Netherlands

Back cover Photograph of Sir John Tomlinson and David Owen Norris after performing their
Michelangelo recital in Dresden

Design and typesetting Cassidy Rayne Creative (www.cassidyrayne.co.uk)

Booklet editor Finn S. Gundersen

Publishers Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd (*Seven Sonnets of Michelangelo*),

Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien (*Drei Gedichte von Michelangelo*), Boosey & Hawkes Music
Publishers Ltd / Musikverlag Hans Sikorski, Hamburg (*Suite on Verses of Michelangelo Buonarroti*)

© 2013 Chandos Records Ltd

© 2013 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK

micHELANGELO in song

BENJAMIN BRITTEN (1913–1976)

- 1 - 7 **Seven Sonnets of Michelangelo, Op. 22** (1940) 16:26
for Tenor and Piano
Transcribed for Bass and Piano by David Owen Norris

HUGO WOLF (1860–1903)

- 8 - 10 **Drei Gedichte von Michelangelo** (1897) 9:44
for Bass and Piano
in German translations by Walter Heinrich
Robert-Tornow (1852–1895)

DMITRI SHOSTAKOVICH (1906–1975)

- 11 - 21 **Suite, Op. 145** (1974) 36:41
on Verses of Michelangelo Buonarroti (1475–1564)
for Bass and Piano
in Russian translations by Abram Efros (1888–1954)

TT 62:52

Sir John Tomlinson *bass*

David Owen Norris *piano*

CHAN 10785 – MICHELANGELO IN SONG

Note sur les sonnets de Michel-Ange mis en musique par Britten

L'idée de Sir John d'adapter pour voix de basse les *Seven Sonnets of Michelangelo* m'a tout d'abord surpris. Mais en réfléchissant bien à ses implications, j'ai trouvé le projet de plus en plus intéressant – et les détenteurs des droits d'auteur furent du même avis. Le problème pianistique de fond, en dehors de la transposition à proprement parler, consistait à adapter l'accompagnement pour soutenir ce que devenait la mélodie lorsqu'elle était chantée par une basse à la place d'un ténor. Le principal changement se présente dans la troisième mélodie, le Sonnet XXX, dans laquelle les simples accords parfaits se trouvent désagréablement émoussés dans un registre aussi grave et ne parviennent pas à soutenir la ligne de la basse. Ces deux problèmes ont été résolus en étalant l'accord (dans le temps et dans l'espace, pour ainsi dire). Dans les autres mélodies, les notes graves qui se situent hors de la tessiture du clavier du fait de la transposition sont remplacées de temps à autre par des quartes graves qui créent un phénomène de suggestion sonore identique à ce qu'on appelle le "son résultant" des pédales d'orgue. Quant à la question de "ce que devenait la mélodie lorsqu'elle était chantée par une basse", ce fut un cheminement intéressant de découverte émotionnelle. Chaque chanteur est différent, bien sûr, et même l'accompagnement de ténors X et Y dans le même morceau implique de tels parcours. Mais cette expérience fut d'un genre différent. La comparaison la plus proche que je puisse offrir est le *Winterreise* (Le Voyage d'hiver) de Schubert, une œuvre que j'ai jouée peut-être davantage que toute autre, avec beaucoup de voix différentes (notamment celle de Sir John), transposée de haut en bas du clavier et dans des styles d'interprétation allant de celui du frêle piano-forte à la version scénique de Thomas Guthrie. L'effet produit

est complètement différent à chaque fois, mais l'œuvre reste le *Winterreise*. De même, notre version des *Sonnets of Michelangelo* de Britten fait ressortir quelque chose de nouveau des nombreuses possibilités latentes de la musique.

© 2013 David Owen Norris

Traduction: Marie-Stella Pâris