

CHANDOS

Schubert
Schwanengesang

Beethoven
An die ferne Geliebte

Roderick Williams
baritone

Iain Burnside
piano





Painting by Gábor Meleg (1801 – 1835) in the collection of Szépművészeti Múzeum, Budapest / Heritage Images / Fine Art Images / AKG Images, London

Franz Schubert, 1827

Ludwig van Beethoven (1770 – 1827)

	An die ferne Geliebte, Op. 98 (1816)	13:42
	(To the Distant Beloved)	
	A Cycle of Songs by A.I. Jeitteles	
	with Piano Accompaniment	
	Seiner Durchlaucht dem regierenden Herrn	
	Fürsten Joseph von Lobkowitz, Herzog zu Raudnitz &. &. &.	
	ehrfurchtsvoll gewidmet	
[1]	I Auf dem Hügel sitz' ich, spähend (I sit on the hill peering). Ziemlich langsam und mit Ausdruck – Nach und nach geschwinder – Allegro –	2:42
[2]	II Wo die Berge so blau (Where the mountains so blue). Ein wenig geschwinder. Poco allegretto – Nach und nach geschwinder – Ziemlich geschwind. Assai allegro – Poco adagio – Tempo I – Poco adagio –	1:41
[3]	III Leichte Segler in den Höhen (Light clouds drifting on high). Allegro assai –	1:35
[4]	IV Diese Wolken in den Höhen (These clouds in the heights). Nicht zu geschwinde, angenehm und mit viel Empfindung – Nach und nach geschwinder. Sempre più allegro –	0:56
[5]	V Es kehret der Maien, es blühet die Au (May returns, the meadow blooms). Vivace – Poco adagio – Tempo I – Adagio –	2:39
[6]	VI Nimm sie hin denn, diese Lieder (Take them, then, these songs). Andante con moto, cantabile – Molto adagio – Tempo I – Ziemlich langsam und mit Ausdruck – Nach und nach geschwinder – Allegro molto e con brio	4:08

Franz Schubert (1797 – 1828)

	Schwanengesang, D 957 (1827 – 28)	51:26
	for Voice and Piano Accompaniment	
7	1 Liebesbotschaft (Love's Message). Ziemlich langsam	3:06
8	2 Kriegers Ahnung (Warrior's Foreboding). Nicht zu langsam – Etwas schneller – Geschwind, unruhig – Tempo I	5:06
9	3 Frühlingssehnsucht (Spring Longing). Geschwind	3:43
10	4 Ständchen (Serenade). Mäßig	4:00
11	5 Aufenthalt (Resting Place). Nicht zu geschwind, doch kräftig	2:55
12	6 In der Ferne (Far Away). Ziemlich langsam	6:06
13	7 Abschied (Farewell). Mäßig geschwind	4:43
14	8 Der Atlas (Atlas). Etwas geschwind	2:26
15	9 Ihr Bild (Her Portrait). Langsam	2:33
16	10 Das Fischer mädchen (The Fisher Maiden). Etwas geschwind	2:05
17	11 Die Stadt (The Town). Mäßig geschwind	2:45
18	12 Am Meer (By the Sea). Sehr langsam	4:02
19	13 Der Doppelgänger (The Wraith). Sehr langsam	3:37
20	14 Die Taubenpost (Pigeon Post). Ziemlich langsam	4:08
		TT 65:14

Roderick Williams baritone

Iain Burnside piano

Beethoven / Schubert: An die ferne Geliebte / Schwanengesang

Beethoven: An die ferne Geliebte

An die ferne Geliebte by Ludwig van Beethoven (1770–1827) was published, in 1816, as a *Liederkreis* (song cycle), but is not a cycle in the sense of such works as Schubert's *Winterreise* and Schumann's *Dichterliebe*, in which several poems by the same author are set as separate songs within a chain that gains its adhesiveness as much from its poetic unity as from any musical unifying devices. Beethoven was here pioneering a form of his own, one in which the quite disparate songs are all connected in one continuum, linked by a short piano passage that establishes a new key for the next song. The sixth and last song revisits the key and theme of the first song, thus anticipating a similar 'cyclic' tendency in Schumann's *Dichterliebe*.

The themes of longing for and absence of a loved one were to become regular concerns of the romantic period. In his own life Beethoven had evidently been touched by a relevant situation, as is suggested by the unposted letter to the 'Unsterbliche Geliebte' (Immortal Beloved), probably written in 1806 and thought to have been intended for

Antonic Brentano. If now, ten years later, it was not the same 'Immortal Beloved' Beethoven had in mind for his *Liederkreis*, could it be that the cycle simply represents a further general craving for that loving and lasting relationship which he so desperately missed in his life?

There is no doubting the readiness with which he took the sentiments of the poems by Alois Isidor Jeitteles (1794–1858) and imbued them with his own intensity. The simple melodic ingredients, often folk-like in cut, are moulded with a rich variety of texture and expressive detail, the poet's recourse to images from the world of nature clearly appealing to Beethoven's own sensibilities. The final recall, at the end of the cycle, of the opening melody, and its initial stepwise climb to the upper keynote, is a simple device sufficient to impose a unity on the cycle's diversity of contents.

Schubert: Schwanengesang

Schwanengesang is, again, not a standard cycle – not, at least, by the composer's intention. It is a compilation by the publisher Tobias

Haslinger of songs left by Franz Schubert (1797 – 1828) on his death. They were largely written, on what evidence is available, in his last two years (1827 and 1828) when, *Winterreise* behind him, the composer took a special interest in the writings of two German poets, Ludwig Rellstab (1799 – 1860) and Heinrich Heine (1797 – 1856). What evidence there is suggests that Schubert would have published the Rellstab settings as a group of their own, and the Heine as a separate group. The differing characters of the Heine poems on the one hand and the Rellstab on the other seem to bear out this likelihood, the Rellstab being – in John Reed’s apposite words – ‘more lyrical and expansive’ and lacking ‘the aphoristic sharpness and economy’ of the Heine.

Looked at in another way, the Heine songs tend to echo those bleaker songs of *Winterreise* that speak of alienation, while the Rellstab settings build more upon Schubert’s pre-*Winterreise* experience. The first Rellstab song, ‘Liebesbotschaft’, indeed echoes *Die schöne Müllerin*: the singer appoints the brook to carry his message to the absent beloved – ‘Bring her greetings... comfort my sweetheart... bring her sweet repose, and whisper dreams of love’. The watery piano pattern supports a rippling tune, through a

gently meandering modified strophic setting as delectable as any of its kind.

In strong contrast, ‘Kriegers Ahnung’ seeks maximum contrast among the four strophes of its through-composed treatment, as the thoughts of the poet shift between the horror of the battlefield around him (stanzas 1 and 3) and memories of his beloved (stanza 2), the two intermingling in the fourth stanza.

‘Frühlingssehnsucht’ looks back once more to the miller’s songs: a song of yearning in which fleeting images of spring – whispering breezes, splashing streams, gleaming sunbeams, and glittering blossom – provoke questions about the beloved at the end of each stanza, until the fourth stanza ends affirmatively – ‘Only you can free the spring in my heart, only you!’

The well-known ‘Ständchen’ wreathes the singer’s yearning in moonlit imagery. Treating two poetic stanzas as a musical strophe, it presents the first four in D minor, then takes the fifth and final stanza as a coda which, a shade more intense, reaches a little further afield before settling into a hopeful D major.

Two songs of alienation follow, depicting the wanderer, a fugitive from the real world, and doing so in harsh terms which anticipate

the manner of the Heine songs. In the stormy 'Aufenthalt', the immovable rock ('starrender Fels') remains unchanging, like the singer's pain, and in due course the word 'Fels' (rock) is taken to a high G, the song's stark climax, supported by a remote triad which is perhaps the most inspired moment of all in this Rellstab group.

'In der Ferne' has a sternly statuesque ritornello prefacing each of its three strophes. The strophe begins with a stay-at-home melodic and harmonic solidity, all the better to highlight the sudden sinking of the harmonic ground at 'Mutterhaus Hassenden' (Spurning their mother's home) from where the bass sinks into deeper alienation. While the second stanza follows the strophic model, the third gains momentum in a rolling piano figuration while the voice draws out a development of the melodic line with growing intensity.

'Abschied', a final departure, cheerful and light of step on the face of it, maintains its choppy flow non-stop in the piano. But the voice varies its melodic line in alternate strophes through the six-stanza modified strophic song and the music darts nonchalantly into other keys on the way, memorably fulfilling its role as finale to the Rellstab group.

The first Heine setting depicts Atlas carrying a world of sorrows on his shoulders. A 'stray' note in the bass of the piano is heard being strenuously pulled upwards into position. Expressed through taut rhythms in a dark G minor and scarcely relieved by thoughts of the happiness that might have been (in a brief turn to a forced B major), the tension occasions a grinding dissonance (and a rare Schubert *fff*) at the final 'Schmerzen' (sorrows).

In 'Ihr Bild' the poet stands before her picture (bare octaves in the minor) and her face comes to life (warm chords in the major). Reminded of her smile and her tears, he finally ponders her loss – in an ironic major – before the piano reasserts a stentorian minor. Thus ends a flawless miniature, finely judged in every detail. 'Das Fischer mädchen' is a barcarolle, the gentleness of its sprightly step tending to imply a restraint, placing the fisher maiden beyond the reach of love's stirrings in his heart.

'Die Stadt' is an impressionistic tone poem before its time. A swirling diminished seventh (a chord of uncertain key) suggests a scene 'shrouded in dusk'. The singer (in a boat on the water) sees a town on the distant horizon, appearing through the gloom. The swirling diminished seventh returns,

to become the sole support for the second strophe, its four notes picked out in turn by the voice. Finally the sun rises and ‘shows me that place where I lost my beloved’.

The sight pains him, and his final cadence shows it: but the keyless chord returns, as though to blunt his pain and blur the scene again.

Schubert uses more traditional means to depict a scene beside the sea in ‘Am Meer’. The poet drinks his beloved’s tears; but the song ends in bitterness (‘That unhappy woman has poisoned me with her tears’), and the emotional change is allowed to take effect without any dramatic underlining on Schubert’s part. In the next song, a slowly turning four-note motif is adapted to fill in every emotional detail as the singer sees himself (his double, ‘Der Doppelgänger’) standing by the house where his beloved lived; he ‘wrings his hands in anguish’. After the singer’s re-living of the torment in the final lines of the poem, Schubert’s closing inspiration is to flatten the fourth of those four notes in bringing the song to rest.

The final poem of *Schwanengesang* is not by Rellstab or Heine, but by Johann Gabriel Seidl (1804–1875). ‘Die Taubenpost’ works well enough as a finale to the group, its easy lyrical air and familiar Schubertian charm

clearing the air after the deeper tensions of the Heine settings.

© 2020 Brian Newbould

Singers sometimes use transposed versions of songs, as does Roderick Williams here, who follows an edition for low voice published by Edition Peters. The above note refers to the composer’s original keys.

A note by the performer

At the end of 2015 I launched a project to explore and prepare the three great Schubert masterpieces of song – *Die schöne Müllerin*, *Winterreise*, and *Schwanengesang* – for performance in London during the 2017 / 18 season. Up until that point I had subtly avoided these pinnacles of the song repertoire, intimidated on one hand by the universal lauding of this music and on the other by the wealth and breadth of artists, past and present, who have made this music very much their own. Until then I could not see any point in adding to the clamour, certainly not in contributing further to the enormous library of recordings of the great and the good, not to mention the immortal and the definitive. And yet, you hold my recorded efforts in your hands.

I guess that if I have learned anything in the intervening years, it is that this perception

of mine, my sense of intimidation in the face of Schubert's music, was totally ill-founded. I have wasted many years hiding from music which would have given me immense pleasure a lot sooner. More than that, the humility behind Schubert's offering is at odds with my feelings of inferiority in the face of its 'grandeur'. I now rather think that Schubert would have been bemused if not a little hurt by that. They are just songs, he might have said to me.

That I have enjoyed so much discovering, performing, and recording this music demonstrates, to me at least, why these songs are so remarkable. *Schwanengesang*, for example, draws me in every time I experience it, precisely because it has no obvious narrative thread, because some of the music is crazily experimental – right alongside some 'gorgeous tunes'. In my earliest performances, I interspersed English-language poetry and prose between many of the songs, to help me place the music in some sort of context, even if an artificial one. Later, I sang them as part of a dramatic sequence devised by the pianist Iain Burnside, in which characters from history to the present day, imagined and historical, give the audience their own take on the music and circumstances of Schubert around and after his death. Thus Tobias Haslinger,

the publisher of *Schwanengesang*, had his moment, as did others such as Johannes Brahms, Ivor Gurney, Schubert's housemaid, even a modern-day student tourist.

These presentations helped me to build my own network of background associations and emotional settings on which I could draw as I came to sing the whole set uninterrupted. After three years immersed in Schubert's music, I could not wonder that it began to seep into my own compositions, and I used substantial quotations and rhythmic motifs as the basis for a large-scale choral work of my own, *World without End / Von Ewigkeit zu Ewigkeit* (2018).

Schwanengesang on its own might not be considered quite long enough to make a full evening's recital. Emboldened by my newfound sense of ease with this iconic repertoire, I felt it time to take down from my shelves another song cycle, the first true song cycle in fact, as a song partner in performance: Beethoven's *An die ferne Geliebte*. This was another work the reputation of which had always somehow daunted me and, once again, I had always felt strangely inadequate to the task. However, Beethoven's set seemed to be a perfect foil in terms of length, subject matter, and style. Once I was fully immersed in my learning of the piece, I discovered how

artlessly simple the vocal part could be. As the final poem declares, these songs are offered by Beethoven 'free of all artifice'. I was left feeling a little silly that my former doubts had kept me from studying such wonderful music for so long.

Although only twelve years separate the composition of Beethoven's *An die ferne Geliebte* and Schubert's *Schwanengesang*, the ethos and sound world of the two works are markedly different. Pairing them on the concert platform seemed an obvious choice on one hand, but I was reminded not to try to perform Beethoven in the way I perform Schubert. For one thing, the former still has the ring of the late classical, while the latter explores the darkness of the early romantic.

For this reason we decided to record the two works in slightly different soundscapes. In *An die ferne Geliebte*, the inventiveness of Beethoven is best expressed in the piano writing, while the vocal part is deliberately simple, strophic (the music is repeated for each stanza), and folk-like. As I noted above, the sixth song states that these songs are offered 'ohne Kunstgepräg'. And so we have set the voice slightly more distantly in the balance, giving the piano due prominence; the effect is almost as if I were singing over Iain's shoulder.

Schwanengesang is recorded more traditionally: in these most extraordinary and progressive songs the vocal line is supported by the piano, in equal partnership.

I am delighted to have the opportunity, with this recording for Chandos, to document three years' work, although I am sure we can all acknowledge that this is simply a marker point on a longer journey. I cannot claim to have contributed any great academic insight to the general and ever-flowing discussion about Schubert's and Beethoven's music. But I can claim to have thrown off my earlier reticence, and now look forward to sharing this music with audiences, just as eagerly as I might that of Butterworth, Vaughan Williams, Britten, and Finzi. I just wish I had done this long ago!

© 2020 Roderick Williams

Further observations made during my years of preparation can be found in a diary blog at rwschubertcycleproject.blogspot.co.uk

Roderick Williams OBE is one of the most sought-after baritones of his generation, whose wide repertoire spans baroque to contemporary music. Active in the opera house and on the concert platform, he is also in demand worldwide as a recitalist. He

enjoys relationships with all the major UK opera houses and has performed in the world premiere of works by David Sawer, Sally Beamish, Michel van der Aa, Robert Saxton, and Alexander Knaifel. He performs regularly with leading conductors and orchestras throughout Europe, North America, and Australia, and has appeared at the BBC Proms as well as the Edinburgh, Cheltenham, Aldeburgh, and Melbourne festivals. He is a composer whose works have been premiered at the Wigmore Hall, Barbican, Purcell Room, and on national radio. In December 2016 he won the prize for Best Choral Composition at the British Composer Awards. Having received an OBE in June 2017, Roderick Williams was nominated for Outstanding Achievement in Opera in the 2018 Olivier Awards for his performance in the title role of Monteverdi's *Il ritorno d'Ulisse in patria* at The Royal Opera, Covent Garden.

The pianist **Iain Burnside** has appeared in recital with many of the world's leading

singers. His recordings straddle an exuberantly eclectic repertoire ranging from Beethoven and Schubert to the cutting edge *Gramophone* Award-winning *NMC Songbook*. His recent discography includes recordings of songs by Rachmaninoff and Medtner. In 2017 / 18 he performed Schubert's three song cycles with Roderick Williams at Wigmore Hall, where, the following season, he presented a major series of Russian songs. Elsewhere his projects have featured Rosa Feola, Ailish Tynan, Joyce DiDonato, Andrew Watts, Lawrence Brownlee, Benjamin Appl, Brett Polegato, and Roderick Williams. Away from the piano he is active as a writer and broadcaster. As presenter of BBC Radio 3's *Voices* he won a Sony Radio Award. His play *A Soldier and a Maker*, created at the Guildhall School of Music and Drama, was performed at the Barbican Centre and Cheltenham Festival and broadcast by Radio 3 on Armistice Day. Iain Burnside is Artistic Director of the Ludlow English Song Weekend and Artistic Consultant to Grange Park Opera.

Beethoven / Schubert: An die ferne Geliebte / Schwanengesang

Beethoven: An die ferne Geliebte

An die ferne Geliebte von Ludwig van Beethoven (1770 – 1827) wurde 1816 als "Liederkreis" veröffentlicht, doch es handelt sich dabei nicht um einen Zyklus im Sinne von Schuberts *Winterreise* oder Schumanns *Dichterliebe*, in denen mehrere Gedichte des gleichen Verfassers als separate, aneinander gereihte Lieder vertont werden und so ihren Zusammenhalt in gleichem Maße aus ihrer poetischen Einheit wie aus musikalisch verbindenden Mitteln beziehen. Beethoven war hier Vorreiter einer ihm ganz eigenen Form, in der die recht unterschiedlichen Lieder in einem Kontinuum zusammenhängen, verbunden von einer kurzen Klavierpassage, welche die neue Tonart für das nächste Lied einführt. Das sechste und letzte Lied kommt noch einmal auf Tonart und Thema des ersten zurück und nimmt so eine Schumanns *Dichterliebe* ähnelnde "zyklische" Tendenz vorweg.

Die Themen der Sehnsucht nach einem geliebten Menschen sowie dessen Abwesenheit sollten zu typischen Anliegen des romantischen Zeitalters werden. In

seinem eigenen Leben hatte sich Beethoven wohl in einer entsprechenden Situation befunden, was der nie abgeschickte Brief an die "Unsterbliche Geliebte" nahelegt, der wahrscheinlich 1806 geschrieben wurde und von dem angenommen wird, dass er Antonie Brentano zugehört war. Wenn Beethoven jetzt, zehn Jahre später, nicht die gleiche "Unsterbliche Geliebte" für seinen Liederkreis im Sinn hatte, könnte es dann sein, dass der Zyklus einfach ein weiteres allgemeines Verlangen nach einer solchen liebevollen und anhaltenden Beziehung darstellt, die er in seinem Leben so sehr vermisste?

Es gibt keinen Zweifel an der Bereitwilligkeit, die Gedanken der Gedichte von Alois Isidor Jeitteles (1794 – 1858) anzunehmen und mit der ihm eigenen Intensität zu durchdringen. Die einfachen, oft volkstümlich zugeschnittenen melodischen Zutaten werden mit reicher Vielfalt an Textur und ausdrucksvollen Details geformt, wobei die Naturbilder, auf die der Dichter zurückgreift, eindeutig Beethovens Gefühlswelt ansprechen. Die letzte Rückkehr

der Anfangsmelodie am Ende des Zyklus und ihr stufenweiser Anstieg zum oberen Grundton ist ein einfaches Mittel, welches ausreicht, um die vielfältigen Bestandteile des Zyklus zu einer Einheit zu verbinden.

Schubert: Schwanengesang

Auch *Schwanengesang* ist kein Zyklus im herkömmlichen Sinne – zumindest lag das nicht in der Absicht des Komponisten –, sondern vielmehr eine Zusammenstellung von Liedern, die Franz Schubert (1797 – 1828) bei seinem Tod hinterließ, durch den Verleger Tobias Haslinger. Soweit sich dies nachvollziehen lässt, entstanden sie größtenteils in den letzten zwei Jahren seines Lebens (1827 und 1828), als der Komponist nach Abschluss der *Winterreise* besonderes Interesse am Werk der beiden deutschen Dichter Ludwig Rellstab (1799 – 1860) und Heinrich Heine (1797 – 1856) zeigte. Es scheint, als habe Schubert beabsichtigt, die Rellstab-Vertonungen und die Heine-Lieder als separate Gruppen zu veröffentlichen. Die unterschiedliche Charakteristik der Gedichte Heines auf der einen und der Rellstabs auf der anderen Seite scheinen diese Wahrscheinlichkeit zu untermauern, da die Dichtung Rellstabs – in John Reeds treffenden Worten – "lyrischer und expansiver" ist und

ihr "die aphoristische Schärfe und Ökonomie" Heines fehlt.

Anders betrachtet tendieren die Heine-Lieder dazu, die freudloseren, von Entfremdung erzählenden Lieder der *Winterreise* widerzuspiegeln, während die Rellstab-Vertonungen mehr an Schuberts Musik vor der *Winterreise* anknüpfen. Tatsächlich klingt im ersten Rellstab-Lied, "Liebesbotschaft", *Die schöne Müllerin* wider: Der Sänger beauftragt den Bach damit, der abwesenden Geliebten eine Nachricht zu überbringen – "Bringe die Grüße des Fernen ihr zu ... tröste die Süße mit freundlichem Blick ... rausche sie murmelnd in süße Ruh, flüstre ihr Träume der Liebe zu". Das wässrige Klaviermuster trägt im Verlauf einer sich sanft windenden, denkbar köstlichen modifizierten strophischen Vertonung eine sich kräuselnde Melodie.

Im starken Gegensatz dazu sucht "Kriegers Ahnung" in seinen vier durchkomponierten Strophen den größtmöglichen Kontrast, wobei die Gedanken des Dichters zwischen dem Grauen des ihn umgebenden Schlachtfelds (Strophe 1 und 3) und der Erinnerung an seine Liebste (Strophe 2) hin und her wechseln und in der vierten Strophe beide miteinander vermischen.

"Frühlingssehnsucht" erinnert abermals an die Lieder des Müllers: Ein Lied voller

Sehnsucht, in dem flüchtige Frühlingsbilder – wispernde Winde, plätschernde Bäche, glänzende Sonnenstrahlen und funkelnde Blüten – am Ende jeder Strophe Fragen über die Geliebte aufwerfen, bis die vierte Strophe mit “Nur du befreist den Lenz in der Brust, nur du!” bejahend endet.

Das bekannte “Ständchen” umkränzt die Sehnsucht des Sängers mit einer mondbeschiedenen Bilderwelt. Indem es zwei Gedichtstrophen als eine musikalische behandelt, präsentiert das Lied die ersten vier in d-Moll, setzt dann die fünfte und letzte Strophe als Coda ein, die etwas intensiver ist und weiter ausholt, bevor sie schließlich ein hoffnungsvolles D-Dur erreicht.

Es folgen zwei Lieder der Entfremdung, welche auf raue, die Manier der Heine-Lieder vorwegnehmende Art und Weise den Wanderer darstellen, einen vor der wirklichen Welt Flüchtenden. Im stürmischen “Aufenthalt” bleibt der “starrende Fels” ebenso unnachgiebig und unveränderlich wie der Schmerz des Sängers, und schließlich wird das Wort “Fels” zum hohen G, dem schonungslosen Höhepunkt des Lieds geführt, gestützt von einem entfernten Dreiklang, bei dem es sich vielleicht um den inspiriertesten Moment in der gesamten Rellstab-Gruppe handelt.

Bei “In der Ferne” leitet ein streng statuenhaft anmutendes Ritornell jede der drei Strophen ein. Die Strophe beginnt mit herkömmlicher melodischer und harmonischer Stabilität, was umso mehr das Wegsacken des harmonischen Bodens bei “Mutterhaus hassenden” verdeutlicht, von wo an die Basslinie in tiefere Entfremdung versinkt. Während sich die zweite Strophe an das strophische Modell hält, nimmt die dritte, in der die Stimme mit wachsender Intensität eine Entwicklung der melodischen Linie vollzieht, in einer rollenden Klavier-Figuration Fahrt auf.

“Abschied”, dem Anschein nach fröhlich und leichtfüßig, behält im Klavier seinen unstillen Fluss ununterbrochen bei. Die Stimme variiert jedoch im Verlauf dieses sechsteiligen modifizierten Strophenlieds ihre Melodielinie in alternierenden Strophen, wobei die Musik indes ungezwungen in andere Tonarten huscht und so ihre Rolle als Finale der Rellstab-Gruppe denkwürdig erfüllt.

Die erste Heine-Vertonung stellt Atlas dar, der eine Welt der Schmerzen auf seinen Schultern trägt. Man hört, wie ein “verirrter” Ton im Klavier-Bass angestrengt nach oben an den rechten Platz gezogen wird. Die Spannung, durch straffe Rhythmen in

dunklem g-Moll ausgedrückt und kaum durch Gedanken an das Glück, das hätte sein können, (in einer kurzen Wendung zu einem gezwungenen H-Dur) entlastet, verursacht eine heftige Dissonanz (und ein bei Schubert seltenes *fff*) bei der abschließenden Erwähnung des Worts "Schmerzen".

In "Ihr Bild" steht der Dichter vor dem Bildnis der Geliebten (nackte Oktaven im Moll), und ihr Antlitz erwacht zum Leben (warme Dur-Akkorde). An ihr Lächeln und ihre Tränen erinnert, sinnt er schließlich – in ironischem Dur – über ihren Verlust nach, bevor das Klavier erneut ein überlautes Moll bekräftigt. So endet eine makellose Miniatur, in jedem Detail fein gekonnt. "Das Fischermädchen" ist eine Barcarole, und die Sanftmut seiner lebhaften Gangart scheint Zurückhaltung anzudeuten und so das Fischermädchen für die erwachende Liebe im Herzen des Dichters unerreichbar zu machen.

Bei "Die Stadt" handelt es sich um eine impressionistische Tondichtung, die ihrer Zeit voraus war. Ein wirbelnder verminderter Septakkord (ein Akkord von ungewisser Tonart) suggeriert eine Szene, die "in Abenddämmerung gehüllt" ist. Der Sänger befindet sich in einem Boot auf dem Wasser und sieht am fernen Horizont eine Stadt aus dem Dunkel auftauchen. Der wirbelnde

Septakkord kehrt zurück und wird zur einzigen Stütze der zweiten Strophe, wobei seine vier Töne reihum von der Stimme herausgepickt werden. Schließlich geht die Sonne auf und "zeigt mir jene Stelle, wo ich das Liebste verlor". Der Anblick schmerzt ihn, und seine letzte Kadenz zeigt dies: Doch der tonartlose Akkord kehrt zurück, als wolle er den Schmerz abschwächen und die Szene wieder verschleiern.

Für "Am Meer" bedient sich Schubert traditionellerer Mittel, um die Szene zu beschreiben. Der Dichter trinkt die Tränen seiner Liebsten. Doch das Lied endet voller Bitterkeit ("mich hat das unglücksel'ge Weib vergiftet mit ihren Tränen"), und die emotionale Wendung darf ohne jegliche dramatische Unterstreichung Schuberts zum Tragen kommen. Im nächsten Lied adaptiert der Komponist ein sich langsam drehendes viertöniges Motiv, um jedes emotionale Detail auszufüllen, wenn der Sänger seinen "Doppelgänger" vor dem Haus stehen sieht, in dem die Liebste lebte; er "ringt die Hände vor Schmerzengewalt". Nachdem der Sänger in den letzten Zeilen des Gedichts die ganze Qual noch einmal durchlebt hat, erniedrigt Schubert in einer abschließenden Inspiration den vierten dieser vier Töne und bringt das Lied zur Ruhe.

Das letzte Gedicht des *Schwanengesangs* stammt weder von Rellstab noch von Heine, sondern von Johann Gabriel Seidl (1804 – 1875). „Die Taubenpost“ eignet sich gut als Finale der Gruppe, und die leichte lyrische Atmosphäre und der vertraute Schubert'sche Charme des Liedes klärt nach den tieferen Spannungen der Heine-Vertonungen die Luft.

© 2020 Brian Newbould

Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Sänger verwenden manchmal transponierte Fassungen von Liedern, so auch Roderick Williams in dieser Einspielung, wobei er eine von der Edition Peters herausgegebene Ausgabe für tiefe Stimme benutzt. Die obigen Anmerkungen beziehen sich auf die Originaltonarten des Komponisten.

Anmerkungen des Interpreten

Ende 2015 begann ich mit dem Projekt, mir Schuberts drei große Meisterwerke des Lieds – *Die schöne Müllerin*, *Winterreise* und *Schwanengesang* – zu erschließen und für die Aufführung in London während der Saison 2017 / 18 vorzubereiten. Bis dahin hatte ich, eingeschüchtert von der universellen Bewunderung für diese Musik einerseits und der Fülle und Bedeutung der Künstler, die sie sich sowohl in der Vergangenheit als auch

in der Gegenwart so ganz und gar zu eigen gemacht haben, andererseits, diese Gipfel des Lied-Repertoires geschickt vermieden. Ich sah keinen Sinn darin, zu diesen Bestrebungen beizutragen und schon gar nicht darin, der riesigen Sammlung von Einspielungen der Großen und Wichtigen, geschweige denn der Unsterblichen und Maßgeblichen noch etwas hinzuzufügen. Und dennoch halten Sie meinen eingespielten Versuch in den Händen.

Ich denke, wenn ich in den seither vergangenen Jahren irgendetwas gelernt habe, dann ist es, dass diese Sichtweise meinerseits, dieses Gefühl der Einschüchterung angesichts der Musik Schuberts völlig unbegründet war. Ich habe viele Jahre damit vergeudet, mich vor Musik zu verstecken, die mir schon viel früher enorme Freude bereitet hätte. Mehr noch, die Demut hinter Schuberts Musik stellt einen Widerspruch zu meinen Gefühlen von Minderwertigkeit angesichts ihrer „Größe“ dar. Ich denke inzwischen, dass Schubert davon verwundert, wenn nicht sogar etwas verletzt gewesen wäre. Es sind nur Lieder, hätte er vielleicht zu mir gesagt.

Dass ich es so genossen habe, diese Musik zu entdecken, aufzuführen und einzuspielen, zeigt zumindest mir selbst, warum diese Lieder so außergewöhnlich sind. *Schwanengesang* etwa nimmt mich jedes Mal gefangen, und zwar

gerade weil die Gruppe keinen offensichtlichen Erzählfaden besitzt und direkt neben verrückt-experimenteller Musik herrliche Melodien stehen. Bei meinen ersten Aufführungen des Zyklus streute ich zwischen vielen Liedern englischsprachige Gedichte und Prosa ein, um ihnen einen Kontext zu geben – wenn auch einen künstlichen. Später sang ich sie als Teil einer dramatischen Abfolge, konzipiert von dem Pianisten Iain Burnside, in der Personen der Vergangenheit und der Gegenwart, sowohl historische als auch imaginäre, dem Publikum ihre Sicht auf die Umstände und die Musik Schuberts zur Zeit seines Todes und danach mitteilen. So kam auch Tobias Haslinger, der Verleger des *Schwanengesangs*, zu Wort, und ebenso andere wie Johannes Brahms, Ivor Gurney, Schuberts Hausmädchen und sogar ein heutiger studentischer Tourist.

Diese Darstellungen halfen mir dabei, ein eigenes Netzwerk aus Hintergrund-Assoziationen und emotionalen Situationen aufzubauen, auf das ich zurückgreifen konnte, als ich später den gesamten Zyklus ohne Unterbrechung sang. Nach drei Jahren des Eintauchens in Schuberts Musik war es nicht weiter verwunderlich, dass sie begann, in meine eigenen Kompositionen zu sickern, und als Grundlage für ein 2018 entstandenes groß angelegtes Chorwerk *World without*

End/Von Ewigkeit zu Ewigkeit verwendete ich umfangreiche Zitate und rhythmische Motive.

Schwanengesang allein mag als nicht ganz lang genug für einen gesamten Liederabend empfunden werden. Ermutigt durch meinen neu entdeckten unverkrampften Umgang mit diesem ikonischen Repertoire dachte ich, es sei an der Zeit, als Pendant für eine Aufführung einen weiteren Lieder-Zyklus, ja sogar den ersten echten Lieder-Zyklus überhaupt aus dem Regal zu nehmen: Beethovens *An die ferne Geliebte*. Dies war ein weiteres Werk, dessen Ruf mich immer irgendwie eingeschüchtert hatte und dem ich mich wiederum auf eigentümliche Art und Weise nicht gewachsen fühlte. Beethovens Zyklus schien jedoch, was Länge, Thematik und Stil angeht, ein perfektes Gegenstück. Nachdem ich einmal ganz und gar in das Einstudieren des Werks versunken war, entdeckte ich, wie arglos einfach der Vokal-Part sein kann. Wie das letzte Lied verkündet, bringt Beethoven diese Lieder “ohne Kunstgepräg” dar. Ich blieb mit dem Gefühl zurück, dass es recht töricht gewesen war, dass meine vorherigen Zweifel mich so lange davon abgehalten hatten, mich eher mit solch wunderbarer Musik zu beschäftigen.

Obwohl nur zwölf Jahre zwischen der Komposition von Beethovens *An die ferne*

Geliebte und Schuberts *Schwanengesang* liegen, sind Ethos und Klangwelt der beiden Werke doch ausgesprochen unterschiedlich. Einerseits war die Idee, sie auf der Konzertbühne miteinander zu koppeln, naheliegend, andererseits wurde ich daran erinnert, dass ich nicht versuchen sollte, Beethoven so zu singen wie Schubert. So ist ersterem noch der Klang der späten Klassik eigen, während letzterer bereits die Dunkelheit der frühen Romantik erkundet.

Daher entschieden wir uns, die beiden Werke in leicht unterschiedlichen Klanglandschaften einzuspielen. In *An die ferne Geliebte* kommt Beethovens Einfallsreichtum am stärksten in der Klavierkomposition zum Tragen, während die Gesangsstimme gewollt einfach, strophisch (die Musik wird in jeder Strophe wiederholt) und volkstümlich daherkommt. Wie ich schon weiter oben angemerkt habe, konstatiert das sechste Lied, dass diese Musik ohne jegliche Künstlichkeit und "Gepräng" dargeboten wird. Und deshalb haben wir, was die Balance angeht, die Stimme etwas weiter entfernt platziert, um dem Klavier gebührende Prominenz einzuräumen. So klingt es fast, als sänge ich über Iains Schulter.

Schwanengesang dagegen wurde auf traditionellere Art und Weise aufgenommen:

Bei diesen höchst außergewöhnlichen und fortschrittlichen Liedern wird die Gesangslinie in gleichwertiger Partnerschaft vom Klavier unterstützt.

Ich freue mich sehr, mit dieser Einspielung für Chandos die Möglichkeit zu haben, die Arbeit von drei Jahren zu dokumentieren, obwohl ich sicher bin, dass wir alle einräumen werden, dass dies nur ein Wegzeichen auf einer längeren Reise ist. Ich kann nicht für mich beanspruchen, zu der allgemeinen und fortwährenden Diskussion über Schuberts und Beethovens Musik irgendeine große akademische Erkenntnis beigetragen zu haben. Aber ich kann behaupten, dass ich meine frühere Zurückhaltung abgelegt habe, und ich freue mich jetzt ebenso sehr darauf, diese Musik mit dem Publikum zu teilen, wie dies bei jener Butterworths, Vaughan Williams', Britzens und Finzis der Fall wäre. Ich wünschte nur, ich hätte dies schon viel früher getan!

© 2020 Roderick Williams

Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Weitere Betrachtungen, die ich während der Jahre meiner Vorbereitung angestellt habe, sind in meinem Tagebuch-Blog unter rwschubertcycleproject.blogspot.co.uk zu finden.

Beethoven / Schubert: An die ferne Geliebte / Schwanengesang

Beethoven: An die ferne Geliebte

An die ferne Geliebte de Ludwig van Beethoven (1770 – 1827) fut publié, en 1816, sous forme de *Liederkreis* (cycle de lieder), mais il ne s'agit pas d'un cycle au sens d'œuvres comme *Winterreise* de Schubert ou *Dichterliebe* de Schumann, dans lesquelles plusieurs poèmes du même auteur se trouvent mis en musique sous forme de mélodies indépendantes au sein d'une succession qui trouve sa cohésion tout autant par son unité poétique que par n'importe quel autre moyen musical unificateur. Beethoven lance ici une forme de son cru, dans laquelle les mélodies plutôt disparates se trouvent toutes liées pour former un tout continu, s'enchaînant grâce à un court passage au piano établissant une nouvelle tonalité pour la mélodie suivante. La sixième et dernière mélodie réexamine la tonalité et le thème de la première, annonçant ainsi la tendance "cyclique" s'en rapprochant, trouvée dans *Dichterliebe* de Schumann.

Les thèmes de la nostalgie de l'être aimé et de son absence devaient devenir des préoccupations récurrentes à la période romantique. Il est évident que Beethoven avait

été concerné par une situation comparable au cours de sa propre vie, comme le suggère la lettre à l'"Unsterbliche Geliebte" (Immortelle Bien-aimée), qui fut probablement écrite en 1806 et aurait été destinée à Antonie Brentano, mais ne fut jamais envoyée. Si, dix années plus tard, ce n'était désormais plus la même "immortelle bien-aimée" que Beethoven avait à l'esprit lorsqu'il écrivit son *Liederkreis*, se pourrait-il que le cycle représente simplement un désir plus général de connaître ce rapport d'amour durable, si désespérément absent de sa vie?

On ne saurait douter de l'empressement avec lequel il se saisit des sentiments exprimés par les poèmes d'Alois Isidor Jeitteles (1794 – 1858) pour les imprégner de l'intensité qui lui était propre. Les ingrédients mélodiques, simples, rappelant souvent la coupe de la musique traditionnelle, s'y mêlent avec une texture et des détails expressifs d'une riche variété, le recours fait par le poète à des images empruntées au monde de la nature ayant manifestement parlé à la sensibilité de Beethoven. Alors que le cycle s'achève, le rappel final de la mélodie d'ouverture, avec sa montée

initiale par étape jusqu'à la tonique aiguë, se révèle un moyen simple, suffisant pour imposer une unité à la diversité des ingrédients du cycle.

Schubert: Schwanengesang

Schwanengesang est, à nouveau, un cycle peu habituel – encore que cela ne reflète pas l'intention du compositeur. Il s'agit d'une compilation effectuée par l'éditeur Tobias Haslinger, qui regroupe des lieder laissés par Franz Schubert (1797 – 1828) à sa mort. D'après les renseignements dont on dispose, ces pièces furent en grande partie écrites dans les deux dernières années de la vie du compositeur (1827 et 1828), lorsque, ayant laissé *Winterreise* derrière lui, il se prit d'un intérêt particulier pour les œuvres de deux poètes allemands, Ludwig Rellstab (1799 – 1860) et Heinrich Heine (1797 – 1856). Les documents existants donnent à penser que Schubert aurait fait publier les mises en musique de Rellstab ensemble, indépendamment de celles de Heine, qui auraient fait l'objet d'un groupe séparé. D'ailleurs la différence de caractère présentée par les poèmes de Heine et ceux de Rellstab semble corroborer cette probabilité, ceux de Rellstab étant – comme le dit avec justesse John Reed – “plus lyriques et expansifs” et dépourvus de “l'âpreté et de l'économie aphoristiques” de ceux de Heine.

Examinés sous un angle différent, les lieder inspirés par Heine ont tendance à rappeler les mélodies plus sombres évoquant l'aliénation, trouvées dans *Winterreise*, tandis que les mises en musique de Rellstab s'appuient davantage sur l'expérience acquise par Schubert antérieurement à *Winterreise*. Le premier lied inspiré par Rellstab, “Liebesbotschaft”, se fait d'ailleurs l'écho de *Die schöne Müllerin*: le chanteur charge le ruisseau de porter son message à sa bien-aimée absente – “Donne-lui mon salut... réconforte ma bien-aimée... apporte-lui un doux repos, et souffle-lui des rêves d'amour”. Le motif au piano, rappelant l'eau, accompagne une mélodie ondoyante, suivant les douces méandres d'une mise en musique de type strophique varié, dont le charme égale en tout point celui de ses semblables.

“Kriegers Ahnung” cherche au contraire à réaliser un contraste maximal entre ses quatre strophes traitées dans le style de la composition continue, alors que les pensées du poète se meuvent entre l'horreur du champ de bataille qui l'entoure (couplets 1 et 3) et le souvenir de sa bien-aimée (couplet 2), les deux thèmes se mêlant dans le quatrième couplet.

“Frühlingssehnsucht” revient une fois de plus aux mélodies de la “Belle Meunière”: il s'agit d'un chant plein d'ardeur amoureuse

dans lequel de fugaces images printanières – murmure de la brise, clapotis des ruisseaux, soleil aux rayons étincelants et floraison scintillante – provoquent à la fin de chaque strophe des questions à propos de la bien-aimée, jusqu’à ce que la quatrième strophe se termine sur une affirmation – “Toi seule sauras libérer le printemps dans mon cœur, toi seule!”

La célèbre sérénade “Ständchen” rehausse la supplique amoureuse du chanteur d’images éclairées par la lune. Prenant deux strophes poétiques pour en faire une strophe musicale, elle présente les quatre premières en ré mineur, et prend la cinquième et dernière strophe poétique pour coda, laquelle, légèrement plus intense, s’aventure vers des horizons un peu plus éloignés, avant de se stabiliser sur un ré majeur plein d’espoir.

Viennent ensuite deux lieder d’aliénation, qui décrivent l’être errant, en fuite devant le monde réel, et le font en employant des termes pleins d’âpreté annonçant le style des lieder inspirés par Heine. Dans le houleux “Aufenthalt”, l’immuable rocher (“starrender Fels”) demeure inchangé, tout comme la douleur du chanteur, et le mot “Fels” (rocher) se trouve amené, en temps voulu, à atteindre un sol aigu, sommet implacable de la mélodie, qu’accompagne une triade éloignée se révélant

peut-être le plus grand moment d’inspiration du groupe de lieder basé sur Rellstab.

“In der Ferne” fait intervenir une ritournelle d’une rigidité sculpturale pour introduire chacune de ses trois strophes. La strophe débute en montrant une solidité harmonique et mélodique bien ancrée, mais ce n’est que pour mieux souligner l’affaissement soudain du terrain harmonique aux paroles “Mutterhaus Hassenden” (Haïssant la demeure maternelle), point auquel la basse sombre dans une aliénation plus profonde. Tandis que le deuxième couplet suit le modèle strophique, le troisième gagne de la vitesse grâce aux oscillations d’un court motif au piano tandis que la voix expose avec une intensité croissante le développement donné à la ligne mélodique.

“Abschied” s’avère un adieu apparemment joyeux, progressant d’un pas léger, où le piano maintient sans interruption un flot agité. La voix fait cependant varier sa ligne mélodique par strophes alternées au long de cette mélodie de style strophique varié comptant six couplets; et chemin faisant, la musique fait nonchalamment de courtes incursions dans d’autres tonalités, remplissant mémorablement son rôle de finale au sein du groupe de lieder inspiré par Rellstab.

La première mise en musique de Heine dépeint Atlas portant un monde de

souffrances sur ses épaules. L'auditeur entend une note qui s'était "égarée" à la basse du piano, se faire péniblement hisser à la place qui convient. La tension, exprimée par des rythmes tendus, dans la sombre tonalité de sol mineur, et à peine soulagée par l'idée du bonheur qui aurait pu exister (lors d'un bref changement amenant à un si majeur contraint), occasionne une dissonance grinçante (ainsi qu'un *fff* rarement trouvé chez Schubert) lors des "Schmerzen" (souffrances) finales.

Dans "Ihr Bild", le poète se tient devant l'image de sa bien-aimée (de simples octaves en mineur), et le visage de celle-ci prend vie (de chaleureux accords en majeur). Se remémorant son sourire et ses larmes, il finit par méditer sur sa perte – exprimée ironiquement en mode majeur – avant que le piano n'impose à nouveau avec force le mode mineur. Ainsi finit une miniature irréprochable, dont tous les détails ont été pesés. "Das Fischermädchen" est une barcarolle dont le rythme enjoué tend, par sa douceur, à suggérer une retenue rendant la jeune pêcheuse inaccessible à l'amour qui s'éveille dans le cœur du chanteur.

"Die Stadt" est un poème symphonique impressionniste avant son temps. Une tourbillonnante septième diminuée (accord

à la tonalité incertaine) y suggère une scène "voilée par le crépuscule". Le chanteur (en bateau, sur l'eau) voit au loin les contours d'une ville paraître dans l'obscurité. La tourbillonnante septième diminuée revient pour devenir le seul accompagnement de la deuxième strophe, la voix en reprenant les quatre notes, chacune à son tour. Le soleil finit par se lever, dévoilant la ville au chanteur ("me montre cet endroit où j'ai perdu ma bien-aimée"). Cette vue le fait souffrir, et sa cadence finale le montre bien; mais l'accord dépourvu de tonalité revient, comme pour émousser sa souffrance et voiler à nouveau la scène.

Dans "Am Meer", Schubert a recours à des moyens plus traditionnels pour décrire une scène se déroulant au bord de la mer. Le poète y boit les larmes de sa bien-aimée; mais le lied s'achève dans l'amertume ("La malheureuse femme m'a empoisonné de ses larmes"), et le changement émotionnel s'effectue sans qu'intervienne la moindre accentuation dramatique de la part de Schubert. Dans le lied suivant, un motif de quatre notes, évoluant lentement, s'adapte pour rendre dans les moindres détails les émotions du chanteur lorsqu'il se voit ("Der Doppelgänger", son double) debout près de la maison où demeurait sa bien-aimée; il "se tord les mains

d'angoisse". Après que le chanteur a revécu son tourment dans les derniers vers du poème, le moment d'inspiration finale de Schubert est de bémoliser la quatrième de ces quatre notes pour achever le lied.

Le dernier poème du *Schwanengesang* n'est ni de Rellstab, ni de Heine, mais de Johann Gabriel Seidl (1804 – 1875). "Die Taubenpost" s'acquitte bien de son rôle de finale du groupe, sa mélodie coulante et pleine de lyrisme, qui déploie un charme schubertien familier, vient détendre l'atmosphère après la tension plus vive trouvée dans les mises en musique de Heine.

© 2020 Brian Newbould

Traduction: Marianne Fernée-Lidon

Les chanteurs utilisent parfois des versions transposées des lieder, comme c'est le cas ici de Roderick Williams, qui suit une édition pour voix grave publiée par les Éditions Peters. La note précédente se réfère aux tonalités originales du compositeur.

Note de l'interprète

À la fin de l'année 2015, j'ai lancé le projet d'explorer et de préparer les trois grands chefs d'œuvre du chant, écrits par Schubert – *Die schöne Müllerin*, *Winterreise* et

Schwanengesang – en vue de les interpréter à Londres, au cours de la saison 2017 / 2018. Jusqu'alors, j'avais discrètement évité d'aborder ces grands sommets du répertoire de chant, me sentant intimidé d'un côté par les louanges que s'était attirées universellement cette musique, et de l'autre par toute la profusion d'artistes, passés et présents, dont le nom y était à jamais attaché. Jusque là, je n'avais pas vu l'intérêt d'ajouter à cette clameur, et certainement pas celui de venir grossir l'énorme collection d'enregistrements réalisés par les plus grands, pour ne pas mentionner les versions impérissables et celles de référence. Et pourtant, vous tenez entre vos mains cet enregistrement, somme de mes efforts.

Si j'ai appris une chose au cours des années survenues entre-temps, c'est, je crois, que cette sensation que j'avais, mon sentiment de crainte face à la musique de Schubert, était totalement injustifiée. J'ai perdu nombre d'années à fuir une musique qui aurait pu me procurer un plaisir immense bien plus tôt. En outre, l'humilité se trouvant derrière l'offrande de Schubert s'avère en désaccord avec le sentiment d'infériorité que je ressentais face à la "grandeur" de celle-ci. J'ai maintenant tendance à penser que la chose aurait embarrassé Schubert, ou l'aurait même un peu

blessé. Ce ne sont que des chansons, m'aurait-il peut-être dit.

Le fait d'avoir éprouvé tant de plaisir à découvrir, chanter et enregistrer cette musique, est ce qui explique, pour moi tout au moins, pourquoi ces mélodies sont si remarquables. *Schwanengesang*, par exemple, me captive à chaque fois que j'en vis l'expérience, précisément parce que le recueil ne contient aucune trame narrative évidente, et que l'on y trouve de la musique incroyablement expérimentale, juste à côté d'"airs superbes". Les toutes premières fois que j'ai chanté ces lieder, j'ai introduit de la poésie ou de la prose de langue anglaise entre bon nombre d'entre eux pour donner une sorte de contexte, même artificiel, à la musique. Plus tard, je les ai chantés dans le cadre d'une séquence dramatique conçue par le pianiste Iain Burnside, dans laquelle des personnages empruntés à l'histoire ou à notre époque, fictifs ou réels, expriment au public leur point de vue sur la musique de Schubert, décrivant la situation vers le moment de sa mort et par la suite. Tobias Haslinger, l'éditeur de *Schwanengesang*, eut ainsi son mot, tout comme d'autres tels que Johannes Brahms, Ivor Gurney, la bonne de Schubert, et même un personnage de notre époque, un étudiant faisant du tourisme.

Ces présentations m'ont aidé à me bâtir un contexte présentant un réseau d'associations et un cadre émotionnel, dans lesquels j'ai pu puiser quand j'en suis arrivé à chanter toutes les mélodies du recueil sans interruption. Après avoir passé trois années plongé dans la musique de Schubert, je n'ai pas trouvé étonnant qu'elle ait commencé à s'infiltrer dans mes propres compositions: j'ai utilisé un certain nombre de citations et de motifs rythmiques comme base, dans une œuvre chorale à grande échelle de mon cru, *World without End / Von Ewigkeit zu Ewigkeit* (2018).

Il semblait que *Schwanengesang*, tout seul, n'allait peut-être pas durer suffisamment longtemps pour occuper une soirée de récital en entier. Enhardi par l'aise que j'éprouvais depuis peu face à ce répertoire iconique, j'ai pensé qu'il était temps de sortir de ma bibliothèque un autre cycle de lieder, en fait le premier véritable cycle de lieder, afin de le chanter en complément durant le récital: *An die ferne Geliebte* de Beethoven. Il s'agissait d'une autre œuvre dont la réputation m'avait toujours quelque peu intimidé, et, là encore, je m'étais toujours senti étrangement inapte à réaliser cette tâche. Pourtant le recueil de Beethoven semblait constituer un "faire-valoir" parfait au niveau de la durée, du sujet et du style. Une fois plongé dans l'étude

de la pièce, j'ai découvert toute la candide simplicité que pouvait avoir la partie vocale. Comme le poème final le déclare, ces lieder sont offerts par Beethoven "dépourvus de tout artifice". Je me sentais un peu bête d'avoir laissé mes doutes m'empêcher d'étudier une musique si merveilleuse pendant si longtemps.

Bien que la composition d'*An die ferne Geliebte* de Beethoven et celle de *Schwanengesang* de Schubert ne soient séparées que par douze années, la philosophie et le monde sonore des deux œuvres s'avèrent nettement différents. Si, d'un certain côté, il paraissait naturel de les présenter ensemble sur la scène de concert, il m'a pourtant fallu me souvenir de ne pas essayer de chanter Beethoven de la même façon que j'interprète Schubert. Tout d'abord, le premier présente encore les accents de la fin de l'époque classique, tandis que le second explore les ténèbres du début du romantisme.

C'est pour cette raison que nous avons décidé d'enregistrer les deux œuvres avec des paysages sonores légèrement différents. Dans *An die ferne Geliebte*, c'est au sein de l'écriture pour piano que l'inventivité de Beethoven s'exprime le mieux, tandis que la partie vocale s'avère délibérément simple, strophique (la musique se répétant

à chaque strophe) et proche de la musique traditionnelle. Comme je l'ai fait remarqué plus haut, le sixième lied explique que ces mélodies sont présentées "ohne Kunstgepräng". Au cours de la balance, nous avons donc réglé la voix pour qu'elle semble légèrement plus éloignée, afin de donner au piano toute l'importance qui convient; il en résulte que je donne presque l'impression de chanter par dessus l'épaule d'Iain.

Schwanengesang a fait l'objet d'un enregistrement plus traditionnel: dans ces lieder si extraordinaires et si innovateurs, la ligne vocale se trouve soutenue par le piano, sur un pied d'égalité.

Je suis enchanté d'avoir l'occasion de documenter trois années de travail, grâce à cette gravure réalisée pour le compte de Chandos, bien qu'il ne s'agisse que d'un jalon sur un itinéraire plus long, comme nous pouvons assurément tous le reconnaître. Si je ne peux pas prétendre avoir apporté un éclairage particulièrement érudit à la discussion générale incessamment tenue sur la musique de Schubert et celle de Beethoven, je peux toutefois affirmer m'être libéré de ma réticence antérieure, et m'approprier désormais avec enthousiasme à partager cette musique avec le public, tout comme je pourrais le faire de celle de Butterworth, de Vaughan

Williams, de Britten ou de Finzi. Mon grand regret est de ne pas l'avoir fait plus tôt!

© 2020 Roderick Williams
Traduction: Marianne Fernée-Lidon

Vous trouverez d'autres observations faites durant mes années de préparation sur mon blogue-journal – rwschubertcycleproject.blogspot.co.uk

Roderick Williams



© Benjamin Ealovega Photography

An die ferne Geliebte

I. Auf dem Hügel sitz' ich, spähend
Auf dem Hügel sitz' ich, spähend
In das blaue Nebelland,
Nach den fernen Triften sehend,
Wo ich dich, Geliebte, fand.

Weit bin ich von dir geschieden,
Trennend liegen Berg und Tal
Zwischen uns und unserm Frieden,
Unserm Glück und unsrer Qual.

Ach, den Blick kannst du nicht sehen,
Der zu dir so glühend eilt,
Und die Seufzer, sie verwehen
In dem Raume, der uns teilt.

Will denn nichts mehr zu dir dringen,
Nichts der Liebe Bote sein?
Singen will ich, Lieder singen,
Die dir klagen meine Pein!

Denn vor Liedesklang entweicht
Jeder Raum und jede Zeit,
Und ein liebend Herz erreicht
Was ein liebend Herz geweiht!

II. Wo die Berge so blau

Wo die Berge so blau
Aus dem nebligen Grau
Schauen herein,
Wo die Sonne verglüht,
Wo die Wolke umzieht,
Möchte ich sein!

To the Distant Beloved

I. I sit on the hill peering
I sit on the hill peering
Into the blue mist,
Gazing towards distant pastures
Where I found you, beloved.

I am far away from you;
Between us lie mountain and valley,
Between us and our peace,
Our happiness and our torment.

Ah! You cannot see the gaze
That wings to you so ardently,
And the sighs that are scattered
In the space that divides us.

Will nothing ever reach you again,
Will nothing be love's messenger?
I shall sing, sing songs
That pour out to you my suffering!

For at the sound of love dissolves
All space and time,
And a loving heart will attain
What a loving heart has blessed!

II. Where the mountains so blue

Where the mountains so blue
From the grey mists
Look down,
Where the sun dies,
Where the cloud envelops,
There I should like to be!

Dort im ruhigen Tal
Schweigen Schmerzen und Qual.
Wo im Gestein
Still die Primel dort sinnt,
Weht so leise der Wind,
Möchte ich sein!

Hin zum sinnigen Wald
Drängt mich Liebesgewalt,
Innere Pein.
Ach, mich zög' s nicht von hier,
Könnt ich, Traute, bei dir
Ewiglich sein!

3 III. Leichte Segler in den Höhen
Leichte Segler in den Höhen,
Und du, Bächlein klein und schmal,
Könnt mein Liebchen ihr erspähen,
Grüßt sie mir viel tausendmal.

Seht ihr, Wolken, sie denn gehen
Sinnend in dem stillen Tal,
Laßt mein Bild vor ihr entstehen
In dem luft'gen Himmelssaal.

Wird sie an den Büschen stehen,
Die nun herbstlich falb und kahl.
Klagt ihr, wie mir ist geschehen,
Klagt ihr, Vöglein, meine Qual!

Stille Weste, bringt im Wehen
Hin zu meiner Herzenswarm
Meine Seufzer, die vergehen
Wie der Sonne letzter Strahl.

There in the peaceful valley
Sorrows and torment are stilled.
Where in the rock
Silently the primrose meditates,
And the wind blows so softly,
There I should like to be!

To the musing forest
I am driven by the power of love,
Inner sorrow.
Ah! Nothing would move me from here
If I could be with you, beloved,
Eternally!

III. Light clouds drifting on high
Light clouds drifting on high,
And you, tiny, narrow stream:
If you catch sight of my beloved,
Greet her from me many thousand times.

Clouds, if you see her walking,
Sunk in thought, in the silent valley,
Let my image appear before her
In the airy halls of heaven.

If she stops by the bushes,
Now yellowed and bared by autumn,
Lament to her what has befallen me,
Pour out, little birds, my suffering!

Gentle west wind, as you blow,
Carry to my heart's chosen one
My sighs, which fade
Like the sun's last ray.

Flüstr' ihr zu mein Liebesflehen,
Laß sie, Bächlein, klein und schmal,
Treu in deinen Wogen sehen
Meine Tränen ohne Zahl!

4 IV. Diese Wolken in den Höhen

Diese Wolken in den Höhen,
Dieser Vöglein munterer Zug,
Werden dich, o Huldin, sehen.
Nehmt mich mit im leichten Flug!

Diese Weste werden spielen
Scherzend dir um Wang' und Brust,
In den seidnen Locken wühlen.
Teilt' ich mit euch diese Lust!

Hin zu dir von jenen Hügeln
Emsig dieses Bächlein eilt.
Wird ihr Bild sich in dir spiegeln,
Fließ zurück dann unverweilt!

5 V. Es kehret der Maien, es blühet die Au

Es kehret der Maien, es blühet die Au,
Die Lüfte, sie wehen so milde, so lau,
Geschwätzig die Bäche nun rinnen.

Die Schwalbe, die kehret zum wirtlichen Dach,
Sie baut sich so emsig ihr bräutlich Gemach,
Die Liebe soll wohnen da drinnen.

Sie bringt sich geschäftig von kreuz und von quer
Manch weicheres Stück zu dem Brautbett
hierher,
Manch wärmendes Stück für die Kleinen.

Whisper to her my loving entreaties,
Let her, tiny, narrow stream,
Truly reflected in your ripples see
My tears without number!

IV. These clouds in the heights

These clouds in the heights,
This cheerful flock of birds
Will see you, O my beloved.
Take me with you in your easy flight!

These west winds will play
Teasingly about your cheek and breast,
Will ruffle your silken curls.
If only I could share this pleasure with you winds!

To you from those hills
This stream rushes eagerly.
If her image is reflected in you,
Then flow back without delay!

V. May returns, the meadow blooms

May returns, the meadow blooms,
The breezes, they blow so gentle and mild,
The babbling brooks now flow again.

The swallow returns to the hospitable roof,
She builds so eagerly her bridal chamber;
Love is to dwell there.

She busily collects from all directions
Many a soft scrap for her bridal bed,
Many a warm scrap for her little ones.

Nun wohnen die Gatten beisammen so treu,
Was Winter geschieden, verband nun der Mai,
Was liebet, das weis er zu einen.

Es kehret der Maien, es blühet die Au,
Die Lüfte, sie wehen so milde, so lau,
Nur ich kann nicht ziehen von hinnen.

Wenn alles, was liebet, der Frühling vereint,
Nur unserer Liebe kein Frühling erscheint,
Und Tränen sind all ihr Gewinnen.

6 VI. Nimm sie hin denn, diese Lieder

Nimm sie hin denn, diese Lieder,
Die ich dir, Geliebte, sang,
Singe sie dann abends wieder
Zu der Laute süßem Klang.

Wenn das Dämmersrot dann ziehet
Nach dem stillen blauen See,
Und sein letzter Strahl verglühet
Hinter jener Bergeshöh;

Und du singst, was ich gesungen,
Was mir aus der vollen Brust
Ohne Kunstgepräg' erklingen,
Nur der Sehnsucht sich bewußt:

Dann vor diesen Liedern weicht
Was geschieden uns so weit,
Und ein liebend Herz erreicht
Was ein liebend Herz geweiht.

Alois Isidor Jettelles (1794 – 1858)

Now the couple live together so faithfully;
What winter has separated, May has joined;
All who love, May knows to unite.

May returns, the meadow blooms,
The breezes, they blow so gentle and mild,
Only I cannot depart from here.

When all that loves is united by spring,
Only for our love is there no spring,
And tears are its only gain.

VI. Take them, then, these songs

Take them, then, these songs
That I sang to you, beloved;
Sing them again, then, in the evening
To the sweet sound of the lute.

When the red glow of twilight draws
Towards the calm blue lake,
And the last ray dies
Behind the far hilltop;

And you sing what I have sung,
What, from my full heart,
Flowed free of all artifice,
Only conscious of its longing:

Then, before these songs dissolves
The distance which separated us,
And a loving heart will attain
What a loving heart has blessed.

Translation © Richard Wigmore

Schwanengesang

7

1. Liebesbotschaft

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

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

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

Neigt sich die Sonne
Mit rötlichem Schein,
Wiege das Liebchen
In Schlummer ein.

Swansong

1. Love's Message

Murmuring brook,
So silver and bright,
Do you hasten, so lively
And swift, to my beloved?
Ah, sweet brook,
Be my messenger.
Bring her greetings
From her distant lover.

All the flowers,
Tended in her garden,
Which she wears so
Charmingly on her breast,
And her roses
With their crimson glow:
Refresh them, brooklet,
With your cooling waters.

When on your banks,
Lost in dreams,
Thinking of me,
She inclines her head,
Comfort my sweetheart
With a kindly glance,
For her beloved
Will soon return.

When the sun
Sinks in a red flush,
Lull my sweetheart
To sleep.

Rausche sie murmelnd
In süße Ruh,
Flüstere ihr Träume
Der Liebe zu.

Ludwig Rellstab
(1799 – 1860)

8 2. Kriegers Ahnung

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

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

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

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

Ludwig Rellstab

9 3. Frühlingssehnsucht

Säuselnde Lüfte wehend so mild
Blumiger Düfte atmend erfüllt!

With your soft murmurings
Bring her sweet repose,
And whisper dreams
Of love to her.

2. Warrior's Foreboding

In deep repose my comrades in arms
Lie in a circle around me;
My heart is so anxious and heavy,
So ardent with longing.

How often I have dreamt sweetly
Upon her warm breast!
How cheerful the fireside glow seemed
When she lay in my arms!

Here, where the sombre glimmer of the flames,
Alas, plays only on weapons,
Here the heart feels utterly alone;
A tear of sadness wells up.

Heart, may comfort not forsake you!
Many a battle still calls.
Soon I shall rest well and sleep deeply.
Beloved, goodnight!

3. Spring Longing

Whispering breezes, blowing so gently,
Exude the fragrance of flowers!

Wie haucht ihr mich wonnig begrüßend an!
Wie habt ihr dem pochenden Herzen getan?
Es möchte euch folgen auf luftiger Bahn!
Wohin? Wohin?

Bächlein, so munter rauschend zumal,
Wollen hinunter silbern in 's Tal.
Die schwebende Welle, dort eilt sie dahin!
Tief spiegeln sich Fluren und Himmel darin.
Was ziehst du mich, sehnend verlangender Sinn,
Hinab? Hinab?

Grüßender Sonne spielendes Gold,
Hoffende Wonne bringest du hold!
Wie labt mich dein selig begrüßendes Bild!
Es lächelt am tiefblauen Himmel so mild
Und hat mir das Auge mit Tränen gefüllt! –
Warum? Warum?

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

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

How blissful to me is your welcoming breath!
What have you done to my beating heart?
It yearns to follow you on your airy path!
Where to? Where to?

Silver brooklets, babbling so merrily,
Seek the valley below.
Their ripples glide swiftly by!
The fields and the sky are deeply mirrored there.
Why do you draw me, yearning, craving senses,
Downwards? Downwards?

Sparkling gold of the welcoming sun,
You bring the fair joy of hope!
How your happy, welcoming countenance
refreshes me!
It smiles so benignly in the deep blue sky
And yet has filled my eyes with tears! –
Why? Why?

The woods and hills are wreathed in green!
Snowy blossom shimmers and gleams!
All things strain towards the bridal light;
Seeds swell, buds burst;
They have found what they lacked:
And you? And you?

Restless longing, yearning heart,
Are there always only tears, complaints, and pain?
I too am aware of swelling impulses!
Who at last will still my urgent desire?
Only you can free the spring in my heart,
Only you! Only you!

Ludwig Rellstab

10 4. Ständchen

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

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

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

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

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

Ludwig Rellstab

11 5. Aufenthalt

Rauschender Strom,
Brausender Wald,
Starrender Fels
Mein Aufenthalt.

4. Serenade

Softly my songs plead
Through the night to you;
Down into the silent grove,
Beloved, come to me!

Slender treetops whisper and rustle
In the moonlight;
That the hostile betrayer will overhear us,
My darling, do not fear.

Do you not hear the nightingales call?
Ah, they are imploring you;
With their sweet, plaintive songs
They are imploring for me.

They understand the heart's yearning,
They know the pain of love;
With their silvery notes they touch
Every tender heart.

Let your heart, too, be moved,
Beloved, hear me!
Trembling, I await you!
Come, make me happy!

5. Resting Place

Surging river,
Roaring forest,
Immovable rock,
My resting place.

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

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

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

Ludwig Rellstab

12 6. In der Ferne

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

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

As wave
Follows wave,
So my tears flow,
Ever renewed.

As the high treetops
Stir and heave,
So, incessantly,
My heart beats.

And like the rock's
Age-old ore,
Forever the same
Remains my sorrow.

6. Far Away

Woe to those who flee,
Who journey forth into the world! –
Who travel through strange lands,
Forgetting their native land,
Spurning their mother's home,
Forsaking their friends:
Alas, no blessing follows
Them on their way!

The yearning heart,
The tearful eye,
Endless longing
Turning homewards!
The surging breast,
The dying lament,
The twinkling evening star
Sinking without hope!

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

Ludwig Rellstab

13 7. Abschied

Ade! du muntre, du fröhliche Stadt, ade!
Schon scharret mein Rößlein mit lustigem Fuß;
Jetzt nimm noch den letzten, den scheidenden
 Gruß.
Du hast mich wohl niemals noch traurig gesehn,
So kann es auch jetzt nicht beim Abschied
 geschehn.
Ade ...

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

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

Whispering breezes,
Gently ruffled waves,
Darting sunbeams,
Nowhere lingering:
To her, ah! who broke
My faithful heart with pain,
Send greetings from one who is fleeing
And journeying forth into the world!

7. Farewell

Farewell, you lively, cheerful town, farewell!
Already my horse is happily pawing the ground.
Take now my final, parting greeting,
I know you have never seen me sad;
Nor will you now as I depart.
Farewell!

Farewell, you trees and gardens so green, farewell!
Now I ride along the silvery stream;
My song of farewell echoes far and wide.
You have never heard a sad song;
Nor shall you do so at parting!
Farewell!

Farewell, you charming maidens, farewell!
Why, from houses fragrant with flowers, do you
Look out with roguish, enticing eyes?
As before, I greet you and look back;
But never will I turn my horse back.
Farewell!

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

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

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

Ludwig Rellstab

14 8. Der Atlas

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

Du stolzes Herz, du hast es ja gewollt!
Du wolltest glücklich sein, unendlich glücklich,

Farewell, dear sun, as you go to rest, farewell!
Now the stars twinkle with shimmering gold.
How fond I am of you, little stars in the sky;
Though we travel the whole world, far and wide,
Everywhere you faithfully escort us.
Farewell!

Farewell, you little window, gleaming brightly,
farewell!
You shine so cosily with your soft light,
And invite us so kindly into the cottage.
Ah, I have ridden past you so often,
And yet today might be the last time.
Farewell!

Farewell, you stars, veil yourselves in grey!
Farewell!
The little window's dim, fading light
You numberless stars cannot replace for me;
If I cannot linger here, if I must ride on,
How can you help me, though you follow me so
faithfully?
Farewell!

8. Atlas

I, unhappy Atlas! A world,
The whole world of sorrows I must bear.
I bear the unbearable, and my heart
Would break within my body.

You proud heart, you wished it so!
You wished to be happy, endlessly happy,

Oder unendlich elend, stolzes Herz,
Und jetzo bist du elend.

Heinrich Heine
(1797 – 1856)

15 9. Ihr Bild

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

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

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

Heinrich Heine

16 10. Das Fischermädchen

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

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

Or endlessly wretched, proud heart,
And now you are wretched!

9. Her Portrait

I stood in dark dreams,
Gazing at her picture,
And that beloved face
Began mysteriously to come alive.

Around her lips played
A wondrous smile,
And, as though with melancholy tears,
Her eyes glistened.

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

10. The Fisher Maiden

You lovely fisher maiden,
Guide your boat to the shore;
Come and sit down beside me,
And hand in hand we shall talk of love.

Lay on my heart your little head
And do not be too afraid;
For you trust yourself without fear
Each day to the turbulent sea.

Mein Herz gleicht ganz dem Meere,
Hat Sturm und Ebb¹ und Flut,
Und manche schöne Perle
In seiner Tiefe ruht.

Heinrich Heine

17 11. Die Stadt

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

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

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

Heinrich Heine

18 12. Am Meer

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

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

My heart is just like the sea;
It has its storms, its ebbs, and its flows;
And many a lovely pearl
Rests in its depths.

11. The Town

On the distant horizon
Appears, like a misty vision,
The town with its turrets,
Shrouded in dusk.

A damp wind ruffles
The grey stretch of water.
With mournful strokes
The boatman rows my boat.

The sun rises once more
Radiant from the earth,
And shows me that place
Where I lost my beloved.

12. By the Sea

The sea glittered far and wide
In the sun's dying rays;
We sat by the fisherman's lonely house;
We sat silent and alone.

The mist rose, the waters swelled,
A seagull flew to and fro.
From your loving eyes
The tears fell.

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

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

Heinrich Heine

19] 13. Der Doppelgänger

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

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

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

Heinrich Heine

20] 14. Die Taubenpost

Ich hab' eine Brieftaub' in meinem Sold,
Die ist gar ergeben und treu,

I saw them fall on your hand,
And I sank upon my knee;
From your white hand
I drank away the tears.

Since that hour my body is consumed,
My soul dies of longing; –
That unhappy woman has
Poisoned me with her tears.

13. The Wraith

The night is still, the streets are at rest;
In this house lived my sweetheart.
She has long since left the town,
But the house still stands on the selfsame spot.

A man stands there too, staring up,
And wrings his hands in anguish;
I shudder when I see his face –
The moon shows me my own form.

You wraith, you pallid companion,
Why do you ape the pain of my love,
Which tormented me on this very spot,
So many a night, in days long past?

14. Pigeon Post

I have a carrier pigeon in my pay,
She is both devoted and true;

Sie nimmt mir nie das Ziel zu kurz
Und fliegt auch nie vorbei.

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

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

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

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

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

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

Johann Gabriel Seidl (1804 – 1875)

She never stops short of her goal
And never flies too far.

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

There she peeps furtively in at the window,
Observing her every look and step,
Conveys my greeting breezily,
And brings hers back to me.

I no longer need to write a note,
I can give her my very tears;
Oh, she will certainly not deliver them wrongly,
So eagerly does she serve me.

Day or night, awake or dreaming,
It is all the same to her;
As long as she can roam and roam
She is richly contented!

She never grows tired, she never grows faint,
The route is always fresh to her;
She needs no enticement, needs no reward,
So true is this pigeon to me!

Therefore I cherish her as truly in my heart,
Certain of the fairest prize;
Her name is – Longing! Do you know her? –
The messenger of constancy.

Translation © Richard Wignore

You can 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 Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at bchallis@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 (serial no. 592 087) concert grand piano courtesy of Potton Hall
Piano technician: Jon Pearce

Language coach: Gerhard Gall

Roderick Williams is grateful to Charlecote Mill for allowing access to the Mill's grounds during the cover photo shoot.

Recording producer Jonathan Cooper

Sound engineer Jonathan Cooper

Editor Jonathan Cooper

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 30 April – 2 May 2019

Front cover Photograph of Roderick Williams © Miranda Clasen

Back cover and inlay card Photographs of Iain Burnside © TallWall Media

Design and typesetting Cap & Anchor Design Co. (www.capandanchor.com)

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2020 Chandos Records Ltd

© 2020 Chandos Records Ltd

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

Country of origin UK

SCHUBERT / BEETHOVEN · SCHWANENGE SANG, ETC. – Williams / Burnside

CHANDOS
CHAN 20126



CHANDOS DIGITAL

CHAN 20126

Ludwig van Beethoven
(1770–1827)

- 1-6 **An die ferne Geliebte,** 13:42
OP. 98 (1816)
(To the Distant Beloved)
A Cycle of Songs by A.I. Jeitteles
with Piano Accompaniment

Franz Schubert (1797–1828)

- 7-20 **Schwanengesang,** 51:26
D 957 (1827–28)
for Voice and Piano Accompaniment
TT 65:14

Roderick Williams baritone
Iain Burnside piano

© 2020 Chandos Records Ltd © 2020 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

SCHUBERT / BEETHOVEN · SCHWANENGE SANG, ETC. – Williams / Burnside

CHANDOS
CHAN 20126