



BEJUN MEHTA

DOWN BY THE SALLEY GARDENS

JULIUS DRAKE, PIANO



DOWN BY THE SALLEY GARDENS

HERBERT HOWELLS (1892-1983)		
1 King David - <i>Walter de la Mare</i>	5'01	
ROGER QUILTER (1877-1953)		
2 It was a lover and his lass - <i>William Shakespeare</i>	2'21	
IVOR GURNEY (1890-1937)		
3 Down by the salley gardens - <i>William Butler Yeats</i>	2'46	
RALPH VAUGHAN WILLIAMS (1872-1958)		
4 Silent Noon - <i>Dante Gabriel Rossetti</i>	4'23	
HENRY PURCELL (1659-1695) / BENJAMIN BRITTEN (1913-1976)		
5 Lord, what is man? - <i>William Fuller</i>	5'55	
HENRY PURCELL / BENJAMIN BRITTEN		
6 Job's Curse - <i>Jeremy Taylor</i>	5'42	
RALPH VAUGHAN WILLIAMS		
7 Linden Lea - <i>William Barnes</i>	2'25	
ROGER QUILTER		
8 Come away, death - <i>William Shakespeare</i>	2'53	
9 O mistress mine - <i>William Shakespeare</i>	1'31	
10 Blow, blow, thou winter wind - <i>William Shakespeare</i>	2'32	
GERALD FINZI (1901-1956)		
11 At Middle-Field Gate in February - <i>Thomas Hardy</i>	3'10	
HERBERT HOWELLS		
12 The Widow Bird - <i>Percy Bysshe Shelley</i>	1'48	
LENNOX BERKELEY (1903-1989)		
13 The Horseman - <i>Walter de la Mare</i>	1'11	
HERBERT HOWELLS		
14 The Little Boy Lost - <i>William Blake</i>	2'12	
CHARLES VILLIERS STANFORD (1852-1924)		
15 La Belle Dame Sans Merci - <i>John Keats</i>	6'09	
RALPH VAUGHAN WILLIAMS		
16 Bright is the ring of words - <i>Robert Louis Stevenson</i>	1'50	
GERALD FINZI		
17 The Sigh - <i>Thomas Hardy</i>	3'28	
PETER WARLOCK (1894-1930)		
18 Jillian of Berry - <i>Anonymous</i>	0'34	
VICTOR HELY-HUTCHINSON (1901-1947)		
19 Set in the manner of Handel - <i>Anonymous</i>	2'20	
ROGER QUILTER		
20 Take, o take those lips away - <i>William Shakespeare</i>	1'25	
GERALD FINZI		
21 Since we loved - <i>Robert Bridges</i>	1'17	
ROGER QUILTER		
22 Hey, ho, the wind and the rain - <i>William Shakespeare</i>	1'51	
HENRY PURCELL / MICHAEL TIPPETT (1905-1998)		
23 Music for a while - <i>John Dryden & Nathaniel Lee</i>	3'37	
Bejun Mehta, <i>countertenor</i>		
Julius Drake, <i>piano</i>		

Ce programme offre un panorama varié et haut en couleurs de la mélodie anglaise, qui nous transporte de l'esthétique édouardienne de Quilter ou du premier Vaughan Williams à l'expressivité intense d'un Howells ou d'un Finzi. Les réalisations purcelliennes de Britten et de Tippett, pour leur part, nous montrent deux grands compositeurs du xx^e siècle en prise directe avec leur patrimoine musical.

Benjamin Britten effectua de nombreuses réalisations de la musique vocale de Purcell, du *song* pour voix seule à l'opéra intégral (*Dido and Aeneas*, *The Fairy Queen*). Il donnait régulièrement les airs de Purcell en concert avec le ténor Peter Pears ; ses réalisations reflètent donc à la fois le point de vue du musicien pratique et l'esprit créatif du compositeur, sans se soucier de notions d'exécution "authentique". Selon Britten, "étant donné que les accompagnements étaient censés, à l'époque, être improvisés, ils doivent être personnels et chercher un impact direct" ; et d'ajouter que, compte tenu de la nature éphémère des modes et des goûts, "chaque génération voudra forcément produire ses propres réalisations" ("On Realizing the Continuo in Purcell's Songs", in *Henry Purcell 1659-1695 : Essays on His Music*, sous la direction d'Imogen Holst). Comme les réalisations de Britten, celles de Tippett sont éminemment personnelles. Par ailleurs, elles prennent place dans son œuvre à côté d'autres méditations majeures sur les musiques du passé, dont la *Fantaisie concertante sur un thème de Corelli* et la *Fantaisie sur un thème de Haendel*. Tippett contribua lui aussi au livre d'Imogen Holst sur Purcell, avec le chapitre au titre révélateur "Our Sense of Continuity in English Drama and Music" (Notre sens de la continuité dans la dramaturgie et la musique anglaises).

Le programme s'ouvre avec le *King David* de Howells, mélodie qui selon Christopher Palmer résume, dans ses modestes dimensions, l'essence de la musique de Howells. Elle comporte en effet bien des touches caractéristiques, que ce soit les harmonies elliptiques, à la fois diatoniques et modales, avec leur tendance à changer de façon brusque, ou la conception contrapuntique des dernières sections. L'harmonie et la forme reflètent parfaitement le contenu du poème : la progression initiale vers le relatif majeur (au moment où le roi ordonne aux cent harpes de jouer) ne parvient pas à effectuer une véritable transformation, celle-ci étant réservée à la modulation magique au moment de l'apparition du rossignol. De même, on observe des harmonies

typiques du compositeur dans *The Widow Bird*, avec sa roue de moulin schubertienne, et *The Little Boy Lost*. Dans les deux mélodies, Howells manipule les modes afin de suggérer des atmosphères changeantes. Le mode dorien initial de *The Widow Bird*, évocateur du deuil de l'oiseau-veuve du titre, est progressivement déstabilisé jusqu'à ce que la roue de moulin crée un sentiment de permanence au moment de la conclusion, alors que l'incertitude du "petit garçon perdu" est intensifiée par le détournement des accords fluctuants vers le mi mineur phrygien de la fin.

Si la musique de la maturité de Vaughan Williams possède plusieurs traits stylistiques en commun avec celle de Howells, nombre de ses mélodies les plus connues datent des débuts de sa carrière et sont moins subtiles dans leur expression. Comme la cantate *Willow-Wood, Silent Noon* est né de l'intérêt que portait Vaughan Williams à la poésie préraphaélite dans les premières années du xx^e siècle ; les deux œuvres tirent leurs textes du cycle de Dante Gabriel Rossetti *The House of Life*. On observe parfois, dans ces premières mélodies, une tendance à forcer quelque peu l'expression aux moments culminants, par exemple à la fin de la première partie ("scatter and amass"). Pour souhaitable qu'il soit sur le plan musical à ce point précis, ce procédé produit un impact incomparablement moindre que le retour merveilleux, à la phrase "So this wing'd hour is dropt to us", du doux balancement du début dans sa tonalité d'origine, effet qui dépasse de loin la somme de ses simples composantes. Plus simple encore est *Linden Lea*, dont la belle écriture mélodique lui a valu une popularité jamais démentie. Le début dramatique de *Bright is the Ring of Words* (du cycle sur des poèmes de Stevenson *Songs of Travel*), en revanche, s'avère être une stratégie ingénieuse destinée à contraster avec le doux lyrisme de ce qui va suivre.

Les *Shakespeare Songs* op.6 de Roger Quilter – *Come Away, Death, O Mistress Mine* et *Blow, Blow, Thou Winter Wind* – sont à peu près contemporains des mélodies de Vaughan Williams. Même dans cet opus composé vers le début de sa carrière, on remarque déjà l'aptitude de Quilter à manipuler de façon fort inventive et efficace des éléments des plus conventionnels, telle l'altération chromatique du cycle des quintes aux mots "my shroud of white, stuck all with yew" dans la première mélodie, qui transforme sans effort quelque chose de potentiellement banal en une beauté expressive saisissante. *O Mistress Mine* donne un aperçu de l'influence qu'exercerait Quilter sur les compositeurs ultérieurs : si le début préfigure Warlock (qui fut bouleversé

par cette mélodie lorsqu'il l'entendit pendant son adolescence au collège d'Eton), les textures en général font penser à Gurney. Les autres mélodies de Quilter figurant au programme proviennent d'un recueil shakespearien plus tardif, son op.23 ; leur facture plus subtile reflète la grande exigence des textes. *Hey, ho, the Wind and the Rain*, par exemple, parvient de façon fort convaincante au nécessaire équilibre entre vivacité et ambiguïté – à l'image de la version robuste et plus compacte de ce même texte composée par Stanford en 1896.

Ce dernier est représenté ici par son ample mise en musique du poème de Keats *La Belle Dame Sans Merci*¹. C'est une œuvre austère et sombre, bien caractéristique de la sensibilité de Stanford compositeur de mélodies. On notera tout particulièrement la transformation du motif initial en ligne de basse pour l'exclamation paniquée de "I saw pale kings".

Comme toutes les meilleures mélodies de Gurney, *Down by the Salley Gardens* sert d'exemple de cette curieuse individualité de conception qui fit dire à Stanford qu'il était l'étudiant "le plus doué de potentiel mais le moins susceptible d'être enseigné" que celui-ci eût jamais rencontré. Il manque peut-être à Gurney l'aisance technique de son ami Howells, mais son instinct pour l'expression poétique n'a sans doute jamais été égalé dans la mélodie anglaise du xx^e siècle. Les deux hommes furent contemporains au Royal College of Music de Londres ; pourtant, après la désintégration mentale de Gurney (dont la disposition naturelle à l'hypersensibilité avait encore été exacerbée par ses expériences pendant la Grande Guerre), ce fut un compositeur plus jeune, Gerald Finzi (autre individualiste notoire), qui se fit le champion de la musique de Gurney, ayant reconnu sa grande valeur, et qui trouva le temps et l'enthousiasme nécessaires pour trier les papiers de Gurney, éditer les manuscrits et les faire publier.

Si l'on trouve dans les propres mélodies de Finzi des similitudes avec l'écriture de Gurney, d'autres parallèles avec Vaughan Williams et Howells suggèrent l'existence d'un style spécifiquement anglais de la mélodie savante influencé par des figures telles que Stanford et Parry. Les harmonies fluctuantes de *At Middle-Champ Gate in February* font parfois penser aux mélodies de Howells enregistrées ici, alors que son premier accord se trouve fréquemment mis en valeur par Warlock (il s'agit en fait du même accord qui ouvre *O Mistress Mine* de Quilter). Les deux autres mélodies de Finzi qui figurent au programme, *The Sigh* et *Since We Loved*, présentent quelques ressemblances avec Vaughan Williams (la mise en musique du premier vers de *The Sigh* rappelle notamment *Linden Lea*) tout en conservant la voix expressive très personnelle de leur compositeur.

The Horseman de Berkeley d'après Walter de la Mare est une exquise miniature dont le climat insaisissable s'accorde bien au texte, évoquant des pressentiments inquiétants tempérés par un soupçon d'irrévérence cocasse. Les modulations périodiques, menées de façon magistrale, créent un sens du mouvement qui va au-delà du potentiel du motif en rythmes répétés.

Un sens de l'humour plus explicite se fait jour dans les divertissements proposés par Warlock et Hely-Hutchinson. *Jillian of Berry* du premier est un petit joyau d'un charme bien caractéristique de son auteur ; le récit de la généreuse Jillian qui vit sur une colline et accepte volontiers les baisers en paiement de sa bière, est exactement du genre à plaire au vif sens de l'humour de Warlock. La pièce de Hely-Hutchinson est d'un caractère tout autre : cette mise en musique irrévérente d'une comptine dans le style de Haendel provient d'une série qui comprend également des versions haendéliennes de *Jack and Jill* et *Little Jack Horner* ainsi qu'une *Little Polly Flinders* mozartienne, toutes dues à J. Michael Diack. Si l'on y trouve force clichés et gestes convenus, le pastiche est habile, et la fin "tragique" ("so the poor dog had none") particulièrement réjouissante.

FABIAN G. HUSS
Traduction : Charles Johnston

¹ Le titre original de Keats est en français. (NDT)

This programme provides a vivid and varied cross-section of English song, drawn mainly from the first half of the twentieth century, and ranging from the Edwardian aesthetic of Quilter and early Vaughan Williams to the intense expressive style of Howells and Finzi. The Purcell realisations of Britten and Tippett, meanwhile, are products of two great twentieth-century composers engaging with their musical heritage.

Britten's Purcell realisations are numerous, ranging from solo songs to complete operas (*Dido and Aeneas* and *The Fairy Queen*). Britten and Pears performed Purcell's songs regularly, and the realisations are both practical and creative (reflecting Britten the performer and composer), rather than being concerned with ideas of authentic performance practice. Britten himself wrote that 'since the accompaniments were originally intended to be improvised, they must be personal and immediate' noting that, given the ephemeral nature of fashions and taste, 'each generation must want its own realisations' ('On Realizing the Continuo in Purcell's Songs', *Henry Purcell 1659-1695: Essays on his Music*, edited by Imogen Holst). Like Britten's realisations, Tippett's are personal – but one form of a number of important meditations on the music of the past in his output, along with works such as the Handel and Corelli Fantasias; he too contributed an essay to Holst's book, significantly entitled 'Our Sense of Continuity in English Drama and Music'.

Our collection opens with Howells's *King David*, a song felt by Christopher Palmer to encapsulate the essence of Howells's music within its limited confines. There are indeed many characteristic touches, from the elliptical diatonic and modal harmony prone to sudden shifts, to the contrapuntal conception of the concluding sections. Harmony and form perfectly reflect the content of the poem, the initial motion to the relative major (as the King orders a hundred harps to play) failing to achieve a true transformation; this is reserved for the magical shift in harmony as the nightingale appears. Characteristic harmony can also be observed in *The Widow Bird*, with its Schubertian millwheel, and *The Little Boy Lost*, as Howells manipulates mode to suggest shifting moods. The *Widow Bird*'s initial 'mourning' Dorian mode is destabilised until the millwheel provides a sense of constancy at

the close, while the uncertainty of the *Little Boy Lost* is intensified as the fluctuating chords are diverted towards the concluding Phrygian E minor.

Although Vaughan Williams's mature music shares a number of stylistic traits with Howells, many of his most successful songs date from early in his career, and are less subtle in expression. Like the cantata *Willow-Wood*, *Silent Noon* is a product of Vaughan Williams's interest in Pre-Raphaelite poetry during the first years of the century, both pieces drawing on Rossetti's *The House of Life*. There is an occasional tendency in the early songs to force climactic expression somewhat, for instance at the end of the first section of *Silent Noon* ('scatter and amass'). While musically desirable at this point, its effect cannot compare with the wonderful return of the lilting opening figure and original key at 'So this wing'd hour is dropt to us', which achieves something greater than the sum of its simple parts. Simpler yet is *Linden Lea*, whose beautiful melodic style earns it an undiminished popularity. The dramatic opening of *Bright is the Ring of Words* (from Stevenson's *Songs of Travel*), by contrast, is an ingenious device calculated to offset the ensuing gentle lyricism.

Roughly contemporary are Quilter's Shakespeare songs, op.6 – *Come Away, Death, O Mistress Mine* and *Blow, Blow, Thou Winter Wind*. Already in this relatively early work, Quilter's highly effective creative manipulation of conventional elements is in evidence, for instance in the chromatically altered cycle of fifths at 'my shroud of white, stuck all with yew' in the first song, effortlessly transforming something potentially commonplace into a strikingly beautiful expressivity. *O Mistress Mine* hints at the influence Quilter had on later composers, the opening looking ahead to Warlock (who was bowled over by this song when he heard it as a teenager at Eton), the texture more generally to Gurney. The other Quilter songs in the collection are taken from a later Shakespeare set (op.23), and are subtler in construction, reflecting the exacting requirements of the texts. *Hey, ho the Wind and the Rain*, for instance, accomplishes the necessary balance of vivacity and ambiguity very convincingly (matching Stanford's robust and more compact 1896 setting of this text).

Stanford is represented here by his substantial setting of Keats's *La Belle Dame Sans Merci*. It is a stark, sombre work, characteristic of his sensitivity as a song composer. The transformation of the opening motif into the bass line of the panic-stricken 'I saw pale kings' is particularly remarkable.

Like all of Gurney's finest songs, *Down by the Salley Gardens* curiously exemplifies that individuality of conception that saw Stanford describe him as 'potentially the most gifted but least teachable' student he had encountered. Gurney may lack the effortless technical discipline of his friend Howells, but his instinct for poetic expression is perhaps unrivalled in twentieth-century English song. Gurney and Howells had been contemporaries at the Royal College of Music; after Gurney's mental disintegration (his naturally sensitive disposition having been further destabilised by his wartime experiences), it was however the younger composer Gerald Finzi (another great individualist) who championed Gurney's music, recognising its value and finding the time and enthusiasm to sort through Gurney's papers, edit manuscripts and arrange publication.

Finzi's own songs have some similarities with Gurney's style, and there are further parallels with Vaughan Williams and Howells, hinting at a distinctly English style of art song influenced by figures such as Stanford and Parry. The fluctuating opening of *At Middle-Field Gate in February* in some respects recalls the Howells songs in this collection, and its first chord is one used prominently by Warlock (it is in fact the same chord as that opening Quilter's *O Mistress Mine*). The other two Finzi songs included here, *The Sigh* and *Since We Loved*, display occasional resemblances to Vaughan Williams (the opening line of *The Sigh* recalling *Linden Lea* in particular), while firmly retaining Finzi's highly individual expressive voice.

Berkeley's setting of de la Mare's *The Horseman* is an exquisite miniature, with a suitably elusive mood, evoking a sense of foreboding tempered with a hint of irreverent drollness. The periodic shifts in harmony are masterfully handled, fostering a sense of movement beyond what the repetitive pattern can provide.

A more explicit sense of humour is evident in the diversions provided by Warlock and Hely-Hutchinson. Warlock's *Jillian of Berry* is a characteristically appealing miniature; the tale of the generous, hill-dwelling Jillian, who gladly accepts kisses in payment for her ale, is just the type to appeal to Warlock's lively sense of humour. Hely-Hutchinson's piece is of an entirely different complexion, one of a set of irreverent settings of nursery rhymes in a Handelian style (the others being J. Michael Diack's Handelian settings of *Jack and Jill* and *Little Jack Horner* and his Mozartian *Little Polly Flinders*). Although plenty of stock gestures and clichés are in evidence, the pastiche is skilful, and the 'tragic' ending ('so the poor dog had none') is particularly delightful.

FABIAN G. HUSS

Das Programm

dieser CD vermittelt einen vielfältigen und umfassenden Querschnitt der englischen Liederkomposition, hauptsächlich aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts – von der Edwardischen Ästhetik des jungen Vaughan Williams oder Quilter zum tief ausdrucksvollen Stil Howells und Finzis. Die Purcellbearbeitungen Brittens und Tippetts zeigen indes die Vertiefung zweier Meister des 20. Jahrhunderts in ihr musikalisches Erbe. Die Beiträge Brittens zu diesem Repertoire sind zahlreich, von einzelnen Liedern zu vollständigen Opern (*Dido and Aeneas* und *The Fairy Queen*). Britten begleitete Peter Pears regelmäßig am Klavier, und seine Generalbassrealisierungen sind zugleich praktisch und kreativ; sie befassen sich nur indirekt mit Fragen der Aufführungspraxis. Britten selbst erklärte: „Da die Begleitungen ursprünglich improvisiert werden sollten, müssen sie individuell und direkt sein“; er bemerkte weiter, dass wegen der Wechselhaftigkeit der Mode und des Geschmacks 'jede Generation seine eigenen Realisierungen benötigt' („On Realizing the Continuo in Purcell's Songs“, *Henry Purcell 1659-1695: Essays on his Music*, herausgegeben von Imogen Holst). Wie Brittens Bearbeitungen, sind auch Tippetts Beiträge auffallend individuell – eine spezifische Variante seiner Beschäftigung mit der Musik der Vergangenheit, neben Werken wie z.B. Händel- und Corelli-Fantasien; auch Tippett schrieb ein Kapitel für Holsts Buch, mit dem vielsagenden Titel „Unser Sinn für Kontinuität im Theater und in der Musik Englands“.

Unser Programm beginnt mit Howells *King David*, ein Lied, das laut Christopher Palmer die Essenz von Howells Schaffen in seinen eingeschränkten Grenzen beinhaltet. Man erkennt durchaus viele wichtige Merkmale seines Stils, von der elliptischen Diatonik und modalen Harmonik, mit ihren plötzlichen Verschiebungen, zur kontrapunktischen Konzeption der letzten Abschnitte. Harmonik und Form geben den Inhalt des Gedichts präzise wieder: Die anfängliche Bewegung zur Durparallele (als der König hundert Harfen spielen lässt) erzielt keine wirkliche Verwandlung; diese findet erst statt, wenn das Erscheinen der Nachtigall eine bezaubernde Transformation einleitet. Weitere Eigentümlichkeiten findet man in *The Widow Bird* (mit seinem Schubert-ähnlichen Mühlrad) und *The Little Boy Lost*, besonders in der Manipulierung des Modus, um

Stimmungsveränderungen auszudrücken. Der anfängliche („trauernde“) dorische Modus des *Widow Bird* erscheint unsicher, bis das Mühlrad gegen Ende ein Gefühl der Standhaftigkeit verleiht, während sich die Ungewissheit des *Little Boy Lost* verstärkt, und die unbeständigen Akkorde auf ein phrygisches e-moll zuführen.

Die Lieder aus Vaughan Williams reiferen Jahren haben etwas Ähnlichkeit mit denen Howells, aber viele seiner erfolgreichsten Lieder stammen aus seiner frühesten Schaffensperiode und sind entsprechend weniger subtil im Ausdruck. So wie die Kantate *Willow Wood*, ist *Silent Noon* Ausdruck seiner Begeisterung für die prärafaelitische Dichtung. Ab und zu bemerkt man in den frühen Liedern eine Tendenz, die Höhepunkte etwas zu forcieren, zum Beispiel gegen Ende des ersten Abschnitts („scatter and amass“). Während dies vom rein musikalischen Gesichtspunkt wünschenswert erscheinen mag, ist die Wirkung längst nicht so eindrucksvoll wie die Wiederkehr des ursprünglichen Materials („So this wing'd hour is dropt to us“). Oft sind eben die schlichtesten Mittel auch die wirksamsten – dies ist auch in *Linden Lea* der Fall, dessen einfacher Lyriismus sich fortwährender Beliebtheit erfreut. Der dramatische Auftakt in *Bright is the Ring of Words* wirkt hingegen als geschickter Kontrast zur darauffolgenden melodischen Ruhe.

Die Shakespeare-Lieder, op.6, von Quilter stammen ebenfalls aus den frühen Jahren des 20. Jahrhunderts – *Come Away, Death, O Mistress Mine* und *Blow, Blow, Thou Winter Wind*. Schon in diesem Frühwerk kann man Quilters kreative Abkehr von konventionellen Elementen beobachten, zum Beispiel im chromatisch veränderten Quintenzirkel bei „my shroud of white, stuck all with yew“ im ersten Lied, wodurch ein potenzielles Klischee frisch und ausdrucksvoll wird. *O Mistress Mine* verdeutlicht Quilters Einfluss auf spätere Komponisten: Der Anfang erinnert an Warlock (der von diesem Lied als Schüler in Eton sehr beeindruckt war), die Beschaffenheit von Melodie und Begleitung an Gurney. Die übrigen Quilter-Lieder stammen aus einer späteren Shakespearesammlung (op.23) und sind, dem Text entsprechend, subtiler in ihrem Aufbau. *Hey, ho the Wind and the Rain*, zum Beispiel, muss eine vorsichtige Balance zwischen Lebhaftigkeit und Zweideutigkeit anstreben (und in diesem Punkt ist Quilters Versuch ebenbürtig mit Stanfords kompakter Version von 1896).

Stanford selbst ist hier durch *La Belle Dame Sans Merci* vertreten. Es ist eine herbe, düstere Vertonung, die Stanford als feinfühligem Liederkomponisten zeigt. Die Verwandlung des Hauptmotivs in die Basslinie für das panische „I saw pale kings“ ist besonders gelungen.

Down by the Salley Gardens ist ein typisches Beispiel für Gurneys Individualität, die Stanford dazu bewegte ihn als „potenziell begabtesten aber unbelehrbarsten“ seiner Schüler zu erklären. Gurney mag die mühelose technische Disziplin Howells fehlen, aber sein Instinkt für poetische Vertonung ist womöglich im England des 20. Jahrhunderts unübertroffen. Gurney und Howells waren schon vor ihrem Studium am Royal College of Music befreundet; nach Gurneys psychischem Zerfall (sein von Natur aus sensibles Temperament wurde von seinen Kriegserlebnissen weiter zerrüttet) war es aber der jüngere Komponist Gerald Finzi (ein weiterer großer Individualist), der Gurneys Musik förderte; er erkannte offenbar deren Wert und half bei der Auswahl und Veröffentlichung von Liedern.

Finzis eigene Lieder sind stilistisch mit denen von Gurney vergleichbar, und es gibt weitere Entsprechungen mit Vaughan Williams und Howells, die auf einen ausgeprägten englischen Stil der Liederkomposition hinweisen. Der akkordisch etwas unklare Auftakt von *At Middle-Field Gate in February* erinnert an die Howells-Lieder in dieser Sammlung, und der erste Akkord ist oft bei Warlock zu finden (es ist in der Tat der gleiche Akkord mit dem Quilters *O Mistress Mine* beginnt). Die beiden weiteren Finzi-Lieder, *The Sigh* und *Since We Loved*, deuten eher auf eine Verwandtschaft mit Vaughan Williams hin (die erste Zeile von *The Sigh* erinnert besonders an *Linden Lea*), wobei sie durchgehend von Finzis individuellem, ausdrucksvollem Stil geprägt sind.

Berkeleys *The Horseman* ist eine reizende Miniatur, aber in ihrer flüchtenden Stimmung zugleich drohend und drollig. Die gelegentlichen harmonischen Verschiebungen sind sehr gekonnt, und geben ein Gefühl der Bewegung, die durch das repetitive Begleitschema noch unterstrichen wird.

Ein eindeutiger Sinn für Humor offenbart sich in den Liedern von Warlock und Hely-Hutchinson. Es sind amüsante Unterhaltungstückchen. *Jillian of Berry* ist für Warlock typisch: die Geschichte der großzügigen Bergbewohnerin Jillian, die für ihr Bier Küsse in Zahlung nimmt, spiegelt gut seinen schelmischen Humor wider. Hely-Hutchinsons Lied ist ebenfalls lustig, aber auf ganz andere Art. Es gehört zu einer Serie von Händel- und Mozartpersiflagen als Vertonungsmaterial englischer Kinderverse. Auch wenn manches klischeehaft wirkt, ist es doch durchaus kunstvoll komponiert; besonders köstlich ist das „tragische“ Ende, wenn der „arme Hund“ leer ausgeht.

FABIAN G. HUSS

1 King David

King David was a sorrowful man:
No cause for his sorrow had he;
And he called for the music of a hundred harps,
To ease his melancholy.

They played till they all fell silent:
Played and play sweet did they;
But the sorrow that haunted the heart of King David
They could not charm away.

He rose; and in his garden
Walked by the moon alone,
A nightingale hidden in a cypress tree,
Jargoned on and on.

King David lifted his sad eyes
Into the dark-boughed tree.
‘Tell me, thou little bird that singest,
Who taught my grief to thee?’

But the bird in nowise heeded;
And the king in the cool of the moon
Hearkened to the nightingale’s sorrowfulness,
Till all his own was gone.

2 It was a lover and his lass

It was a lover and his lass,
With a hey, and a ho, and a hey nonino,
That o’er the green cornfield did pass,
In the spring time, the only pretty ring time,
When birds do sing, hey ding a ding;
Sweet lovers love the spring.
Between the acres of the rye,
With a hey, and a ho, and a hey nonino,
These pretty country folks would lie,
In the spring time . . .

This carol they began that hour,
With a hey, and a ho, and a hey nonino,
How that life was but a flow’r
In spring time . . .

Le roi David

Le roi David était un homme de douleur,
Mais il n’y avait aucune cause pour sa douleur ;
Alors il convoqua la musique de cent harpes
Pour apaiser sa mélancolie.

Elles jouèrent jusqu’à ce que toutes se tussent,
Elles jouèrent fort doucement ;
Mais la douleur qui hantait le cœur du roi David,
Leurs sortilèges ne purent la conjurer.

Il se leva ; et dans son jardin
Il se promena seul au clair de lune.
Un rossignol caché dans un cyprès
Jargonnait sans cesse.

Le roi David leva ses tristes yeux
Vers l’arbre aux branches sombres.
“Dis-moi, petit oiseau qui chantes,
Qui t’a appris mon chagrin ?”

Mais l’oiseau ne l’écoula point ;
Et le roi, au frais clair de lune,
Prêta l’oreille à la douleur du rossignol
Jusqu’à ce que la sienne fût toute partie.

Il était un amant et sa mie

Il était un amant et sa mie,
Hey ! ho ! hey nonino !
Qui traversèrent le champ de blé vert,
Au printemps, au joli temps nuptial,
Où les oiseaux chantent, hey ding ! ding ! ding !
Tendres amants aiment le printemps.
Entre les rangées de seigle,
Hey ! ho ! hey nonino !
Les jolis campagnards se couchèrent,
Au printemps...

Sur l’heure ils commencèrent la chanson,
Hey ! ho ! hey nonino !
Comme quoi la vie n’est qu’une fleur,
Au printemps...

König David

König David war ein kummervoller Mann:
es gab keinen Grund für seinen Gram;
und er schickte nach der Musik von hundert Harfen,
die sollte seine Schwermut lindern.

Sie spielten so lange, bis sie alle verstummten,
sie spielten und spielten so lieblich und süß,
doch den Gram, der das Herz König Davids verzehrte,
konnten sie nicht von ihm nehmen.

Er stand auf, und in seinem Garten
erging er sich im Mondschein allein,
eine Nachtigall, im Blattwerk einer Zypresse vorborgen,
sang schluchzend ihr klagendes Lied.

König David hob seine traurigen Augen empor
zu dem Baum und seinem dunklen Geäst.
„Sag mir, du kleiner Vogel, der du da singst,
wer hat dich meinen Kummer gelehrt?“

Der Vogel aber achtete seiner nicht im Geringsten,
und der König, in der Kühle der Mondnacht,
lauschte der Nachtigall Klagegesang,
bis sein eigener Kummer verschwand.

Es war ein Liebender und sein Mädchen

Es war ein Liebender und sein Mädchen,
die mit hei und ho und heiße juchhe
durch die grünen Kornfelder streiften,
im Frühling, der hohen Zeit des Freiens,
wenn die Vögel singen, hei tireli, tireli;
die holden Liebenden lieben den Lenz.
Auf dem Rain zwischen den Roggenfeldern,
mit hei und ho und heiße juchhe,
lagerte sich dieses reizende Landvolk
im Frühling...

Und sie hoben an und sangen dies Lied
mit hei und ho und heiße juchhe,
davon dass das Leben nichts als eine Blume ist
im Frühling...

And therefore take the present time,
With a hey, and a ho, and a hey nonino,
For love is crowned with the prime
In the spring time . . .

3 | Down by the salley gardens

Down by the salley gardens, my love and I did meet;
She passed the salley gardens with little snow-white feet,
She bid me take love easy, as the leaves grow on the tree;
But I being young and foolish with her would not agree.

In a field by the river my love and I did stand,
And on my leaning shoulder she laid her snow-white hand.
She bid me take life easy, as the grass grows on the weirs;
But I was young and foolish, and now am full of tears.

4 | Silent Noon

Your hands lie open in the long fresh grass,
The finger-points look through like rosy blooms:
Your eyes smile peace. The pasture gleams and glooms
'Neath billowing skies that scatter and amass.

All round our nest, far as the eye can pass,
Are golden king-cup fields with silver edge,
Where the cow-parsley skirts the hawthorn hedge.
'Tis visible silence, still as the hourglass.

Profitez donc du temps présent,
Hey ! ho ! hey nonino !
Car l'amour est couronné de primeurs,
Au printemps...

Du côté des oseraies

Là-bas, du côté des oseraies, nous nous rencontrions,
[mon amour et moi ;
Elle passait devant les oseraies avec ses petits pieds
[blancs comme la neige.
Elle me priait de prendre l'amour en douceur, comme
[les feuilles poussent sur les arbres ;
Mais moi, étant jeune et fou, je n'étais pas de cet avis.

Dans un champ le long de la rivière nous nous tenions,
[mon amour et moi,
Et sur mon épaule penchée elle posait sa main blanche
[comme la neige.
Elle me priait de prendre la vie en douceur, comme
[l'herbe pousse sur les berges ;
Mais moi j'étais jeune et fou, et maintenant je suis
[plein de larmes.

Silence de midi

Tes mains sont ouvertes dans les longues herbes fraîches,
Les bouts des doigts pointent telles des roses en fleur :
Tes yeux souriants respirent la paix. Le pré luit puis
[s'assombrit
Sous un ciel de nuées qui se dispersent et se rassemblent.

Tout autour de notre nid, aussi loin que l'œil puisse voir,
S'étendent des champs dorés de boutons d'or, bordés
[d'argent
Là où le cerfeuil sauvage longe la haie d'aubépine.
C'est un silence visible, aussi immobile que l'est devenu
[le sablier.

Darum nutze den Tag, der heute ist,
mit hei und ho und heißa juchhe,
denn die Liebe wird vom Lenz gekrönt
im Frühling...

Unten bei den Weidengärten

Unten bei den Weidengärten trafen wir uns, meine Liebste
[und ich;
sie ging in den Weidengärten umher auf schneeweißen
[Füßchen,
sie hieß mich die Liebe leicht nehmen, wie die Blätter
[wachsen am Baum,
doch jung und töricht, wie ich war, wollte ich davon nichts
[wissen.

Auf einer Wiese am Fluss standen wir, meine Liebste und
und auf meine ihr zugeneigte Schulter legte sie ihre [ich,
[schneeweiße Hand.
Sie hieß mich das Leben leicht nehmen, wie das Gras
[wächst am Hang,
doch ich war töricht und jung und weine jetzt heiße Tränen.

Mittagsstille

Deine Hände liegen geöffnet im hohen grünen Gras,
die Fingerspitzen schimmern wie rosige Blüten hindurch,
deine Augen lächeln Frieden. Die Wiese schimmert träge,
darüber bauscht sich ein Himmel, der sich verschwendet.

Rund um unser Versteck, so weit das Auge reicht,
goldene Hahnenfußwiesen mit silbernem Saum,
wo sich der Wiesenkerbel hinzieht an der Weißdornhecke.
Die Stille ist sichtbar, reglos wie das Stundenglas.

Deep in the sun-search'd growths the dragonfly
Hangs like a blue thread loosen'd from the sky:
So this wing'd hour is dropt to us from above.
Oh! clasp we to our hearts, for deathless dower,
This close-companion'd inarticulate hour,
When twofold silence was the song of love.

5 | Lord, what is man?

Lord, what is man, lost man,
That Thou shouldst be so mindful of him?
That the Son of God forsook his glory, His abode,
To become a poor tormented man!
The Deity was shrunk into a span
And that for me, O wond'rous love, for me.
Reveal, Ye glorious spirits, when ye knew
The way the Son of God took to renew lost man,
Your vacant places to supply;
Blest spirits tell which did excel,
Which was more prevalent,
Your joy or your astonishment
That man should be assum'd into the Deity,
That for a worm, a God should die.

Oh! for a quill, drawn from your wing
To write the praises of eternal love;
Oh! for a voice like yours, to sing
That anthem here which once you sung above.

Hallelujah!

6 | Job's Curse

Let the night perish; cursed be the Morn
Wherein 'twas said: There is a Man-child born!
Let not the Lord regard that day, but shrowd
Its fatal Glory in some sullen Cloud:
May the dark shades of an Eternal Night
Exclude the least kind beam of dawning Light;
Let unborn Babes as in the Womb they lie,

Dans la profondeur de la verdure fouillée par le soleil,
[la libellule
Est suspendue tel un fil bleu qu'on aurait défilé du ciel :
Ainsi cette heure ailée nous est envoyée d'en haut.
Oh ! serrons-la sur nos cœurs, comme don immortel,
Cette heure d'une communion intense et inexprimable
Où un silence partagé à deux fut le chant de l'amour.

Seigneur, qu'est l'homme ?

Seigneur, qu'est l'homme, l'homme perdu, pour que tu
Tant à lui, pour que le Fils de Dieu [songes
Ait pu renoncer à sa gloire, à sa demeure,
Afin de devenir un pauvre homme tourmenté ?
Dieu se rétrécit en l'espace d'une vie humaine,
Et cela pour moi, ô amour merveilleux, pour moi.
Faites-le connaître, ô esprits glorieux : au moment où
[vous avez su
La voie qu'allait suivre le Fils de Dieu pour régénérer
L'homme perdu et le remettre à votre place,
Esprits bienheureux, ô dites lequel fut le plus fort,
Lequel l'emporta,
De votre joie ou de votre étonnement
Que l'homme puisse être assumé dans la Déité,
Que pour un ver, un Dieu puisse mourir ?

Ah, que n'ai-je une plume, tirée de votre aile,
Pour écrire les louanges de l'amour éternel !
Ah, que n'ai-je une voix comme la vôtre, pour chanter
[ici-bas
Ce cantique que naguère vous chantiez dans les cieux !

Alléluia !

La malédiction de Job

Que la nuit périsse ; maudit soit le matin
Où il fut dit : "Un enfant mâle est né !"
Que le Seigneur ne regarde point ce jour, mais qu'il
[ensevelisse
Sa funeste gloire dans quelque nuée menaçante ;
Que les ombres obscures d'une nuit éternelle
Excluent le moindre rayon bienveillant de leur matinale ;
Que les enfants non nés, encore enfermés dans le ventre,

Tief im durchsonnten Gestrüpp hängt die Libelle
wie ein blauer Faden, herausgetrennt aus dem Himmel,
und ebenso ist uns diese erhabene Stunde zugefallen von
[oben.
Ach, schließen wir sie ein in unser Herz, unvergängliche Gabe,
diese Stunde, die wir stumm in trauter Innigkeit verbrachten,
als unser zwiefaches Schweigen das Liebeslied war.

Herr, was ist der Mensch?

Herr, was ist der Mensch, der verlorene Mensch,
dass Du seiner gedenkst, dass der Sohn Gottes
Seiner Herrlichkeit, Seiner himmlischen Wohnung entsagte,
um ein armer und gepeinigter Mensch zu werden?
Gott auf eine Lebensspanne zusammengeschrumpft,
und das für mich, o wundersame Liebe, für mich.
Lasst mich wissen, ihr Himmlischen, seit wann ihr wisst,
wie Gottes Sohn den verlorenen Menschen zu erneuern
gedachte, die leeren Plätze in euren Reihen zu füllen.
Gebenedeite, sagt, was dabei überwog,
was euch vor allem bewegte,
die Freude oder das Erstaunen darüber,
dass Gott Menschengestalt annehmen sollte,
dass ein Gott sterben sollte für einen Wurm.

Ach, um einer Feder willen aus eurem Flügel,
das Lob der ewigen Liebe niederzuschreiben;
ach, um einer Stimme willen wie der euren, um
dieses Anthem zu singen, das ihr im Himmel sangt.

Halleluja!

Hiobs Fluch

Ausgelöscht sei die Nacht, verflucht sei der Morgen,
da man sprach: ein Knabe ist zur Welt gekommen!
Der Herr blicke nicht auf diesen Tag, er verfinstere
seinen unheilvollen Glanz durch düsteres Gewölk,
die dunklen Schatten einer ewigen Nacht sollen
den kleinsten milden Strahl der Morgenröte vernichten,
es sollen im Mutterleib die ungeborenen Kindlein,

If it be mention'd, give a groan and die:
 No sounds of Joy therein shall charm the ear;
 No Sun, no Moon, no twilight Stars appear;
 But a thick Veil of gloomy Darkness wear.
 Why did I not, when first my Mother's Womb
 Discard'd me, thence, drop down into my Tomb?
 Then had I been at quiet, and mine Eyes
 Had slept and seen no sorrows; there, the wise
 And subtle Counsellor, the Potentate,
 Who for themselves build Palaces of State,
 Lye hush'd in Silence; there's no midnight Cry
 Caus'd by oppression and the Tyranny
 Of wicked Rulers.

Here the weary cease
 From Labour, here the Pris'ner sleeps in Peace;
 The Rich, the Poor, the Monarch, and the Slave,
 Rest undisturb'd and no distinction have
 Within the silent chambers of the Grave.

7 | Linden Lea

Within the woodlands, flow'ry gladed,
 By the oak tree's mossy moot;
 The shining grass blades, timber shaded,
 Now do quiver under foot;
 And birds do whistle overhead,
 And water's bubbling in its bed;
 And there for me,
 The apple tree
 Do lean down low in Linden Lea.

When leaves, that lately were a-springing,
 Now do fade within the copse,
 And painted birds do hush their singing,
 Up upon the timber tops;
 And brown leaved fruit's a-turning red,
 In cloudless sunshine over head,
 With fruit for me,
 The apple tree
 Do lean down low in Linden Lea.

Si ce jour est mentionné, meurent en gémissant.
 Nul son de joie ne doit y charmer l'oreille ;
 Ni soleil, ni lune, ni étoile du crépuscule ne doivent y Mais
 un voile épais de mornes ténèbres. [paraître,
 Pourquoi, dès que le ventre de ma mère
 M'a expulsé, n'ai-je chuté directement dans la tombe ?
 Alors j'aurais été au calme, et mes yeux
 Auraient dormi et n'auraient vu aucune douleur ; là, le
 Et subtil conseiller, le potentat, [sage
 Qui se construisaient des palais d'État,
 Gisent en silence ; là, point de cri de minuit
 Provoqué par l'oppression et la tyrannie des mauvais
 [souverains.

Là, les épuisés cessent
 Leur labeur, là, le prisonnier dort en paix ;
 Le riche, le pauvre, le monarque et l'esclave
 Reposent paisiblement et sans distinction
 Dans les chambres silencieuses de la tombe.

Linden Lea'

Dans la forêt avec ses clairières fleuries,
 Près de la souche moussue du chêne,
 Les brins d'herbe brillants, à l'ombre des arbres,
 Frémissent désormais sous le pied ;
 Et les oiseaux pépient au-dessus de notre tête,
 Et l'eau bouillonne dans son lit ;
 Et là pour moi
 Le pommier
 Se penche bien bas à Linden Lea.

Lorsque les feuilles qui jaillissaient naguère
 Commencent à se flétrir dans le taillis,
 Que les oiseaux taisent leurs chants
 Là-haut, au sommet des arbres,
 Et que les fruits aux feuilles brunes deviennent rouges
 Aux rayons d'un soleil sans nuages au-dessus de notre tête,
 Avec ses fruits pour moi
 Le pommier
 Se penche bien bas à Linden Lea.

wenn man davon spricht, aufstöhnen und verscheiden,
 kein Laut der Freude soll das Ohr entzücken, nicht
 Sonne, nicht Mond, kein Stern der Dämmerung aufgehen,
 ein schwerer Schleier der Finsternis hülle alles ein.
 Warum nur bin ich, als ich aus dem Mutterleib kam,
 warum bin ich nicht sogleich ins Grab gesunken?
 Dann läge ich jetzt still und meine Augen
 schliefen und sähen nicht das Leid. Ich ruhte
 bei den klugen Ratgebern, den Herrschern,
 die prunkhafte Paläste für sich erbauten,
 ich ruhte dort; dort ist kein Geschrei um Mitternacht,
 das sich erhebt gegen Unterdrückung und Tyrannei
 von frevlerischen Herrschern.

Dort ruhen die Erschöpften aus von allen Mühen,
 dort schlafen die Gefangenen in Frieden,
 der Reiche wie der Arme, der König wie der Sklave,
 dort stört sie keiner mehr, dort sind sie gleich,
 dort in des Grabes stillen Kammern.

Linden Lea

In den Wäldern mit ihren blühenden Lichtungen,
 dort bei dem bemoosten Stumpf der Eiche;
 die glänzenden Grashalme im Schatten der Bäume,
 sie zittern jetzt unter dem Fuß;
 und die Vögel, sie zwitschern hoch droben,
 und die Bäche rauschen in ihrem Bett;
 und dort lässt für mich seine Zweige
 der Apfelbaum
 tief herabhängen in Linden Lea.

Wenn die Blätter, unlängst erst entsprossen,
 sich jetzt im Unterholz verfärben
 und der Gesang der bunten Vögel verstummt
 hoch droben in den Wipfeln der Bäume,
 wenn Früchte unter herbstlichen Blättern sich röten
 im wolkenlosen Sonnenschein dort droben,
 lässt mit Früchten für mich seine Zweige
 der Apfelbaum
 tief herabhängen in Linden Lea.

Let other folk make money faster;
In the air of dark-room'd towns;
I don't dread a peevish master,
Though no man may heed my frowns.
I be free to go abroad,
Or take again my homeward road,
To where, for me,
The apple tree
Do lean down low in Linden Lea.

8 | Come away, death

Come away, come away, death,
And in sad cypress let me be laid;
Fly away, fly away, breath;
I am slain by a fair cruel maid.

My shroud of white, stuck all with yew,
O prepare it;
My part of death no one so true
Did share it.

Not a flower, not a flower sweet,
On my black coffin let there be strown;
Not a friend, not a friend greet
My poor corpse, where my bones shall be thrown.

A thousand thousand sighs to save,
Lay me, O where
Sad true lover never find my grave,
To weep there.

9 | O mistress mine

O mistress mine, where are you roaming?
O stay and hear, your true love's coming,
That can sing both high and low;
Trip no further, pretty sweeting;
Journeys end in lovers' meeting,
Ev'ry wise man's son doth know.

Que d'autres gagnent de l'argent plus vite
Dans l'air des villes et leurs sombres demeures ;
Je ne redoute aucun maître grincheux.
Même si personne ne prend garde à mes regards
Je suis libre d'errer où je veux [sévères,
Ou de reprendre la route de chez moi,
Là où pour moi
Le pommier
Se penche bien bas à Linden Lea.

Arrive, arrive, ô mort

Arrive, arrive, ô mort,
Et que je sois couché sous un triste cyprès !
Envole-toi, envole-toi, haleine !
Je suis tué par une belle fille cruelle.

Mon linceul blanc, tout décoré d'ifs,
Oh ! préparez-le.
Dans la scène de la mort nul vraiment
Ne joua son rôle.

Que pas une fleur, pas une fleur embaumée
Ne soit semée sur mon noir cercueil !
Que pas un ami, pas un ami ne salue
Mon pauvre corps, là où seront jetés mes os.

Pour m'épargner mille et mille sanglots,
Oh ! mettez-moi quelque part
Où un triste amant ne puisse jamais trouver ma tombe
Pour y pleurer !

Ô ma maîtresse

Ô ma maîtresse, où courez-vous ?
Oh ! arrêtez et écoutez : il arrive, votre amant fidèle,
Qui sait chanter haut et bas.
Ne trottez pas plus loin, douce mignonne ;
Tout voyage s'arrête au rendez-vous d'amoureux.
Le fils du sage sait ça.

Mögen andere schneller zu Geld kommen
in der Luft von dunklen Räumen in der Stadt,
ich habe keinen verdrießlichen Meister zu fürchten,
beachtet auch niemand meine gerunzelte Stirn.
Ich bin frei, außer Landes zu gehen,
oder auch mich auf den Heimweg zu machen,
dorthin, wo für mich seine Zweige
der Apfelbaum
tief herabhängen lässt in Linden Lea.

Komm herbei, Tod

Komm herbei, komm herbei, Tod,
man lege mich in feinen Trauerbatist;
enteile, enteile, mein Atem,
eine schöne, grausame Maid ist mein Verhängnis.

Mein weißes Leichentuch, mit Eibenzweigen besteckt,
ach, macht es bereit;
an meinem Tod hat keine Herzallerliebste
Anteil genommen.

Keine Blume, keine einzige duftende Blume
soll auf meinen schwarzen Sarg gestreut werden;
kein Freund, kein einziger Freund beweine meinen
armen Leichnam, wo man meine Knochen verscharrt.

Um ihr tausend, tausend Seufzer zu ersparen,
begrabt mich, ach, an einem Ort,
wo eine traurige Liebste mein Grab niemals findet,
um dort zu weinen.

O meine Geliebte

O meine Geliebte, wo streifst du umher,
o bleib und hör zu, hier kommt dein wahrer Geliebter,
der dich in allen Tonarten besingen kann;
lauf nicht weiter, süßer Schatz,
die Reise endet, wenn sich die Liebenden finden,
das weiß eines jeden klugen Mannes Sohn.

What is love? 'tis not hereafter;
Present mirth hath present laughter;
What's to come is still unsure:
In delay there lies no plenty;
Then come kiss me, sweet-and-twenty,
Youth's a stuff will not endure.

10 Blow, blow, thou winter wind

Blow, blow, thou winter wind,
Thou art not so unkind
As man's ingratitude;
Thy tooth is not so keen,
Because thou art not seen,
Although thy breath be rude.

Heigh-ho! sing heigh-ho! unto the green holly:
Most friendship is feigning, most loving mere folly:
Then heigh-ho! the holly!
This life is most jolly.

Freeze, freeze, thou bitter sky,
That dost not bite so nigh
As benefits forgot:
Though thou the waters warp,
Thy sting is not so sharp
As friend remembered not.

Heigh-ho . . .

11 At Middle-Field Gate in February

The bars are thick with drops that show
As they gather themselves from the fog
Like silver buttons ranged in a row,
And as evenly spaced as if measured, although
They fall at the feeblest jog.

They load the leafless hedge hard by,
And the blades of last year's grass,
While the fallow plough-land turned up nigh
In raw rolls, clammy and clogging lie
Too clogging for feet to pass.

Qu'est-ce que l'amour ? Il n'est pas à venir ;
La joie présente a le rire présent.
Ce qui est à venir est toujours incertain.
On ne gagne rien aux délais.
Viens donc me baiser, cent fois charmante ;
La jeunesse est une étoffe qui ne peut durer.

Souffle, souffle, ô vent d'hiver

Souffle, souffle, ô vent d'hiver,
Tu n'es pas aussi cruel
Que l'ingratitude humaine ;
Tu n'as pas la dent aussi tranchante,
Car on ne te voit pas,
Bien que ton haleine soit rude.

Hé ! ho ! Chantons, hé ! ho ! sous le houx vert :
Souvent l'amitié est feinte, et l'amour simple folie :
Donc hé ! ho ! le houx !
Cette vie est fort gaie.

Gèle, gèle, ô âpre ciel,
Tu ne mords pas aussi fort
Qu'un bienfait oublié.
Bien que tu rides les flots,
Ton dard n'est pas aussi piquant
Qu'un ami dont on ne se souvient pas.

Hé ! ho !...

À Middle-Field Gate² en février

Les barres sont chargées de gouttes qui ressemblent,
En s'accumulant au sortir du brouillard,
À des boutons d'argent disposés en rangée
Aux intervalles aussi réguliers que si on les avait mesurés,
Bien qu'elles tombent à la plus faible secousse.

Elles alourdissent la haie dénudée juste à côté
Ainsi que les brins d'herbe de l'année dernière,
Alors que, pas loin, la terre en jachère, retournée par la
En mornes rouleaux, est moite et boueuse, [charrue
Trop boueuse pour permettre le passage des pieds.

Was ist die Liebe? Sie ist nichts Zukünftiges;
auf jetzigen Frohsinn folgt jetziges Lachen,
was kommt, wird immer ungewiss sein,
auf später verschieben, bringt nicht die Erfüllung,
so komm und küss mich jetzt, süße zwanzig Jahre alt,
die Jugend ist nichts, das lange Zeit währt.

Blase, blase, Wintersturm

Blase, blase, Wintersturm,
du bist weniger unerquicklich
als der Undank der Menschen;
deine Kälte ist weniger schneidend,
denn man kann dich nicht sehen,
wehst du auch noch so rauh.

Hei-ho, heule, hei-ho, ein Hoch auf den grünen Ilex,
Freundschaft ist meist trügerisch, Liebe reine Torheit.
Sei's drum, hei-ho, ein Hoch auf den Ilex.
Dieses Leben ist doch ganz vergnüglich.

Erstarre, erstarre, du eisiger Himmel,
deine Kälte ist weniger beißend
als die gute Tat, die man vergisst.
Auch wenn du das Land überflutest,
dein Stachel ist weniger verletzend
als ein Freund, der sich nicht erinnert.

Hei-ho...

Am Middle-Field-Tor im Februar

An den Stangen hängen dicke Tropfen, die sind,
wie sie sich sammeln aus dem Nebel,
wie silberne Knöpfe, in einer Linie aufgereiht,
mit gleichem Zwischenraum, wie abgemessen,
obwohl sie fallen schon beim kleinsten Stoß.

Sie hängen schwer auch an der nahen kahlen Hecke
und an den Grashalmen vom letzten Jahr,
während das frischgepflügte Feld daneben
in groben Schollen liegt, klumpig und lehmig,
zu lehmig, um zu Fuß darauf zu gehen.

How dry it was on a far-back day
When straws hung the hedge and around,
When amid the sheaves in amorous play
In curtained bonnets and light array
Bloomed a bevy now underground!

12 | The Widow Bird

A widow bird sat mourning for her love,
Upon a wintry bough;
The frozen wind crept on above,
The freezing stream below.

There was no leaf upon the forest bare,
No flower upon the ground,
And little motion in the air,
Except the mill-wheel's sound.

13 | The Horseman

I heard a horseman ride over the hill;
The moon shone clear, the night was still;

His helm was silver, and pale was he;
And the horse he rode was of ivory.

14 | The Little Boy Lost

'Father, father, where are you going?
O do not walk so fast!
Speak, father, speak to your little boy,
Or else I shall be lost.'

The night was dark, no father was there,
The child was wet with dew;
The mire was deep, and the child did weep,
And away the vapour flew.

Comme ce fut sec pourtant un jour, il y a bien longtemps,
Lorsque la paille recouvrait la haie et tout autour,
Lorsque, parmi les gerbes, en badinage amoureux,
Vêtu de bonnets voilés et de robes légères,
Y resplendissait un essaim de beautés désormais sous
[terre !

L'Oiseau-veuve

Un oiseau-veuve en deuil de son amour
Était assis sur une branche hivernale ;
Le vent gelé s'insinuait au-dessus,
Le ruisseau glacé en dessous.

Aucune feuille ne se trouvait dans la forêt dépouillée,
Aucune fleur par terre,
Et bien peu de mouvement dans les airs,
Si ce n'est le bruit de la roue de moulin.

Le Cavalier

J'entendis un cavalier qui traversait la colline ;
La lune brillait, la nuit était calme ;

Son heaume était d'argent, lui-même était pâle,
Et le cheval qu'il montait était d'ivoire.

Le Petit Garçon perdu

“Père, père, où vas-tu ?
Oh, ne marche pas aussi vite !
Parle, père, parle à ton petit garçon,
Ou je me perdrai.”

La nuit était noire, nul père ne s'y trouva ;
L'enfant fut trempé de rosée ;
Le borbier fut profond, et l'enfant pleura,
Et la vapeur s'envola.

Wie trocken war es eines fernen Tags gewesen,
als Strohhalme in der Hecke und überall hingen,
als inmitten der Garben im Liebesgetändel
mit Schleierhut und leichten Kleidern
eine Schar sich tummelte, die jetzt nicht mehr ist!

Der verwaiste Vogel

Ein verwaister Vogel, um den Liebsten trauernd,
saß auf einem winterlichen Zweig;
oben bedrängt vom eisigen Wind,
unter ihm der zugefrorene Bach.

Kein Blatt mehr in dem kahlen Wald,
kein Blümchen mehr am Boden,
kaum ein Laut drang durch die Luft,
nur das Mühlrad machte klipp klapp.

Der Reiter

Ich hörte einen Reiter, der ritt über den Berg;
der Mond schien hell, die Nacht war still;

sein Helm war silbern, und er war bleich;
und das Pferd, das er ritt, war aus Elfenbein.

Der verirrte kleine Junge

„Vater, Vater, wohin gehst du?
Ach, lauf nicht so schnell!
Sprich, Vater, sprich mit deinem kleinen Jungen,
sonst verirre ich mich noch.“

Die Nacht war finster, kein Vater war da,
das Kind war nass vom Tau;
der Sumpf war tief, und das Kind, es weinte,
und der Nebel verflüchtigte sich.

15 La Belle Dame Sans Merci

Oh what can ail thee, Knight at arms,
So lone and palely loitering,
The sedge hath wither'd from the lake,
And no birds sing.

Oh what can ail thee, Knight at arms,
So haggard and so woe begone,
The squirrel's granary is full,
And the harvest's done.

I see a lily on thy brow
With anguish moist and fever dew,
And on thy cheeks a fading rose
Fast withereth too.

I met a lady in the meads,
Full beautiful, a fairy's child,
Her hair was long, her foot was light,
And her eyes were wild.

I made a garland for her head,
And bracelets too, and fragrant zone,
She look'd at me as she did love
And made sweet moan.

I set her on my pacing steed,
And nothing else saw all day long
For sidelong would she bend
And sing a fairy's song.

She found me root of relish sweet,
And honey wild and manna dew,
And sure in language strange
She said, I love thee true!

She took me to her elfin grot,
And there she wept, and sigh'd full sore,
And there I shut her wild wild eyes
With kisses four.

And there she lulled me asleep,
And there I dream'd. Ah woe betide!
The latest dream I ever dream'd
On the cold hill's side,

La Belle Dame Sans Merci

Oh ! qu'est-ce qui t'afflige, chevalier en armes,
Qui erres ici, si seul et si pâle ?
La laïche est flétrie au bord du lac,
Et nul oiseau ne chante.

Oh ! qu'est-ce qui t'afflige, chevalier en armes,
Si hagard et si abattu ?
Le grenier de l'écureuil est plein,
Et les vendanges sont faites.

Je vois un lis sur ton front
Moite d'angoisse, et des gouttes de fièvre,
Et sur tes joues une rose pâissante
Se flétrit vite aussi.

Je rencontraï une dame dans les prés,
Fort belle, enfant de fée ;
Ses cheveux étaient longs, son pied léger,
Et ses yeux étaient farouches.

Je lui fis une guirlande pour sa tête,
Et des bracelets aussi, et une ceinture de fleurs parfumées ;
Elle me regarda comme si elle aimait,
Et poussa de doux gémissements.

Je la plaçai sur mon destrier piaffant,
Et ne vis rien d'autre toute la journée,
Car elle se penchait vers le côté
Pour chanter une chanson de fée.

Elle me trouva des racines d'une saveur douce,
Et du miel sauvage et de la manne du frêne,
Et dans une langue étrange
Elle dit : "Je t'aime d'un amour vrai !"

Elle m'amena à sa grotte féerique,
Et là elle pleura et soupira amèrement,
Et là je lui fermai ses yeux si farouches
Avec quatre baisers.

Et là elle me berça dans le sommeil,
Et là je rêvai (ah, malheur à moi !)
Le dernier rêve que jamais je fis
Sur le flanc glacé de la colline.

La Belle Dame sans merci

Ach, was schmerzt dich so, Reitersmann,
was streifst du umher so blass und allein?
Das Riedgras am See ist verdorrt
und die Vögel singen nicht mehr.

Ach, was schmerzt dich so, Reitersmann,
was bist du so abgezehrt und verhärt?
Des Eichhörnchens Kornkammer ist voll,
und die Ernte ist eingebracht.

Ich sehe eine Lilie auf deiner Stirn,
feucht von Angst- und Fieberschweiß,
und auf deinen Wangen eine verblassende Rose,
auch sie welkt rasch dahin.

Ich traf eine Frau in den Wiesen,
sie war vollkommen schön, ein Feenkind,
ihr Haar war lang, ihr Fuß war leicht
und wild waren ihre Augen.

Ich flocht einen Kranz für ihr Haar,
Armkränzchen und einen duftenden Gürtel,
sie sah mich an, als liebte sie mich,
und stieß süße Seufzer aus.

Ich hob sie auf mein tänzelndes Ross
und hatte nur noch Augen für sie,
denn sie verharrte so, an mich gelehnt,
und sang ein Feenlied.

Sie fand wohlschmeckende Wurzeln für mich
und wilden Honig und Mannasaft,
und mit Worten einer fremden Sprache
sagte sie etwas wie: ich liebe dich.

Sie nahm mich mit in ihre Elfengrotte,
dort weinte sie und seufzte gar sehr,
und dort verschloss ich ihre Augen, die wilden,
mit Küssen – es waren vier.

Dort wiegte sie mich in den Schlaf,
und dort träumte ich, weh mir,
den letzten Traum, den ich geträumt
am kalten Hang.

I saw pale kings and princes too,
Pale warriors, death-pale were they all,
The cried, La Belle Dame Sans Merci
Hath thee in thrall.

I saw their starv'd lips in the gloom
With horrid warning gaping wide,
And I awoke and found me here
On the cold hill's side!

And this is why I sojourn here
Alone and palely loitering,
Though the sedge is wither'd from the lake,
And no birds sing!

16 | Bright is the ring of words

Bright is the ring of words
When the right man rings them,
Fair the fall of songs
when the singer sings them.

Still they are carolled and said
On wings they are carried
After the singer is dead
And the maker buried.

Low as the singer lies
In the field of heather,
Songs of his fashion bring
The swains together.

And when the west is red
With the sunset embers,
The lover lingers and sings,
And the maid remembers.

Je vis des rois pâles et des princes aussi,
Des guerriers pâles ; pâles comme la mort étaient-ils Ils
s'écrièrent : "La Belle Dame Sans Merci [tous.
Te tient en son pouvoir."

Je vis leurs lèvres affamées dans les ténèbres,
Béantes en présage épouvantable,
Et je me réveillai et me retrouvai ici
Sur le flanc glacé de la colline !

Et voilà pourquoi je demeure ici,
Errant si seul et si pâle,
Bien que la laïche soit flétrie au bord du lac,
Et que nul oiseau ne chante !

Éclatant est le son des paroles

Éclatant est le son des paroles
Quand le bon poète les fait sonner,
Belle la cadence des chansons
Quand le chanteur les chante.

On les chante, on les dit encore,
Sur des ailes on les porte –
Après que le chanteur est mort
Et le poète enterré.

Aussi profond que repose le chanteur
Dans le champ de bruyère,
Les chansons qu'il a façonnées
Réunissent encore les amants.

Et quand l'ouest est rouge
Des braises du couchant,
L'amoureux s'attarde en chantant,
Et la fille se souvient.

Ich sah bleiche Könige und Fürsten,
bleiche Krieger, totenblass waren sie alle.
Sie riefen: La Belle Dame sans merci
hat dich zu ihrem Sklaven gemacht.

Ich sah ihre blutlosen Lippen im Dunkeln,
weit aufgerissen in diesem Warneschrei,
und ich erwachte und fand mich hier
an diesem kalten Hang.

Und darum verweile ich hier
und streife umher, blass und allein,
ist auch das Riedgras am See verdorrt
und singen auch keine Vögel mehr.

Schön ist der Klang der Worte

Schön ist der Klang der Worte,
wenn der rechte Mann sie zum Klingen bringt,
schön ist der Ton der Lieder,
wenn der Sänger sie singt.

Sie werden auch noch gesagt und gesungen,
werden auf Flügeln weitergetragen,
wenn der Sänger schon tot ist
und der Dichter begraben.

Liegt auch der Sänger in der Erde
im weiten Heidefeld,
bringen die Lieder seiner Manier
doch die Verliebten zusammen.

Und wenn der Westen sich rot färbt
von der Glut der untergehenden Sonne,
verweilt der Liebende und singt,
und sein Mädchen besinnt sich.

17 The Sigh

Little head against my shoulder,
Shy at first, then somewhat bolder,
And up-eyed;
Till she, with a timid quaver,
Yielded to the kiss I gave her;
But she sighed.

That there mingled with her feeling
Some sad thought she was concealing
It implied.
Not that she had ceased to love me,
None on earth she set above me;
But she sighed.

She could not disguise a passion,
Dread or doubt, in weakest fashion
If she tried:
Nothing seemed to hold us sundered,
Hearts were victors; so I wondered
Why she sighed.

Afterwards I knew her thoroughly,
And she loved me staunchly, truly,
Till she died;
But she never made confession
Why, at that first sweet concession,
She had sighed.

It was in our May, remember;
And though now I near November,
And abide
Till my appointed change, unfretting,
Sometimes I sit half regretting
That she sighed.

Le Soupir

Petite tête contre mon épaule,
Craintive d'abord, ensuite un peu plus hardie,
Ses yeux levés vers les miens ;
Jusqu'à ce que, avec un frémissement timide,
Elle cédât au baiser que je lui offrais ;
Mais elle soupira.

Qu'il se mêlait à son sentiment
Quelque pensée triste qu'elle dissimulait :
Voilà ce que cela suggérait.
Non qu'elle eût cessé de m'aimer,
Non qu'il y eût sur terre quelqu'un qu'elle mettait
Mais elle soupira. [au-dessus de moi ;

Elle ne pouvait déguiser une passion,
Une crainte ou un doute, de la moindre façon,
Même si elle l'avait essayé :
Rien ne semblait nous séparer,
Nos cœurs étaient victorieux ; aussi me demandai-je
Pourquoi elle soupira.

Par la suite je la connus à fond,
Et elle m'aima sincèrement, fidèlement,
Jusqu'à sa mort ;
Mais jamais elle ne m'avoua
Pourquoi, en ce premier doux moment où elle me céda,
Elle avait soupiré.

Ce fut au mai de notre vie, rappelons-le ;
Et alors que maintenant je m'approche de mon
novembre
Et que je demeure
Jusqu'à la métamorphose qui m'attend, sans me
tracasser,
Parfois je reste là, assis, regrettant à moitié
Qu'elle ait soupiré.

Der Seufzer

Das Köpfchen an meine Schulter gelehnt,
zaghaft erst, dann ein wenig kecker,
die Augen zu mir aufgeschlagen,
bis sie mit einem scheuen Zittern
den Kuss erwiderte, den ich ihr gab,
aber sie seufzte.

Dass sich in ihr Gefühl
ein trauriger Gedanke mischte, den sie verbarg,
konnte ich daran erkennen.
Nicht dass sie mich nicht mehr liebte,
nichts auf der Welt war ihr lieber als ich,
aber sie seufzte.

Sie konnte nie eine Erregung verbergen,
keine Furcht, keinen Zweifel, nicht den Geringsten,
wenn sie es versuchte.
Nichts schien uns zu trennen,
die Herzen hatten gesiegt, und so fragte ich mich,
warum sie geseufzt hat.

Später lernte ich sie gründlich kennen,
und sie liebte mich aufrichtig und treu,
bis sie starb,
aber sie hat mir nie verraten,
warum bei diesem ersten süßen Entgegenkommen,
warum sie geseufzt hat.

Es war in unserem Monat Mai, erinnere dich;
und bin ich nun auch bald im November
und habe ich auch keinen Zweifel
bis zu dem Tag, der mir bestimmt ist,
hege ich doch manchmal ein halbes Bedauern,
dass sie geseufzt hat.

18 | Jillian of Berry

For Jillian of Berry she dwells on a hill,
And she hath good beer and ale to sell,
And of good fellows she thinks no ill,
And thither will we go now.

And when you have made a little stay,
You need not ask what is to pay,
But kiss your hostess and go your way,
And thither will we go now.

19 | Set in the manner of Handel

Old Mother Hubbard
She went to the cupboard
To fetch her poor dog a bone.
But when she got there
The cupboard was bare
And so the poor dog had none.

20 | Take, o take those lips away

Take, o take those lips away,
That so sweetly were forsworn;
And those eyes, the break of day,
Lights that do mislead the morn:
But my kisses bring again,
Seals of love, but sealed in vain!

21 | Since we loved

Since we loved –
(the earth that shook as we kissed, fresh beauty took) –
Love hath been as poets paint,
Life as heaven is to a saint;
All my joys my hope excel,
All my work hath prosper'd well,
All my songs have happy been,
O my love, my life, my queen.

Jillian de Berry

Jillian de Berry habite sur une colline,
Et elle a bonne bière et ale à vendre,
Et de bons compagnons elle ne pense jamais à mal,
Et nous nous y dirigeons de ce pas.

Et quand on y a fait une petite halte,
Aucun besoin de demander l'addition :
Il suffit d'embrasser l'hôtesse et de s'en aller,
Et nous nous y dirigeons de ce pas.

À la manière de Haendel

La mère Hubbard
Ouvre son placard
Pour donner un os à son pauvre chien.
Mais lorsqu'elle y arrive
Le placard est vide,
Ainsi le pauvre chien n'en a point.

Éloigne, oh ! éloigne ces lèvres

Éloigne, oh ! éloigne ces lèvres,
Coupables d'un si doux parjure,
Et ces yeux, aube du jour,
Lumières qui égarent l'aurore !
Mais rends-moi mes baisers,
Ces sceaux de notre amour qui l'ont en vain scellé !

Depuis que nous nous aimons

Depuis que nous nous aimons (la terre, qui trembla
À notre étreinte, en assumant une nouvelle beauté),
L'amour est comme le dépeignent les poètes,
La vie, comme l'est le paradis pour un saint ;
Toutes mes joies surpassent mes espoirs,
Tout mon travail prospère bien,
Toutes mes chansons sont heureuses,
Ô mon amour, ma vie, ma reine.

Jillian von Berry

Jillian von Berry, sie hat ihr Haus auf einem Hügel,
und sie schenkt gutes Bier aus und Ale,
und von anständigen Kerlen denkt sie nicht schlecht,
und dorthin gehen wir jetzt.

Und wenn ihr dort eine Weile gezecht habt,
braucht ihr nicht nach der Rechnung zu fragen,
küsst nur die Wirtin und geht eures Wegs,
und dorthin gehen wir jetzt.

Im Stil Händels komponiert

Die alte Mutter Hubbard
ging an den Speiseschrank,
ihrem armen Hund einen Knochen zu holen.
Aber als sie hineinsah,
war der Speiseschrank leer,
und darum bekam der arme Hund keinen.

Nehmt, nehmt diese Lippen fort

Nehmt, nehmt diese Lippen fort,
die so reizend falsch geschworen haben,
und diese Augen, bei Anbruch des Tages,
Augen, die am Morgen so trügerisch sind,
aber meine Küsse, die bringt mir zurück,
Siegel der Liebe, doch vergeblich besiegelt.

Seit wir uns lieben

Seit wir uns lieben –
die Erde, die bebte, als wir uns küssten, schmückt
[neue Schönheit] –
ist die Liebe so, wie die Dichter sie malen,
das Leben wie einem Heiligen der Himmel,
alle meine Freuden, meine Hoffnungen sind erfüllt,
alles, was ich arbeite, gerät nach meinen Wünschen,
alle meine Lieder sind fröhliche Lieder,
o meine Liebe, mein Leben, meine Königin.

22 | Hey, ho, the wind and the rain

When that I was and a little tiny boy,
With hey, ho, the wind and the rain;
A foolish thing was but a toy,
For the rain it raineth ev'ry day.

But when I came to man's estate,
With hey, ho, the wind and the rain;
'Gainst knaves and thieves men shut their gate,
For the rain it raineth ev'ry day.

But when I came, alas! to wive,
With hey, ho, the wind and the rain;
By swaggering could I never thrive,
For the rain it raineth ev'ry day.

A great while ago the world begun,
With hey, ho, the wind and the rain;
But that's all one, our play is done,
And we'll strive to please you ev'ry day.

23 | Music for a while

Music for a while
Shall all your cares beguile:
Wond'ring how your pains were eas'd,
And disdain'g to be pleas'd,
Till Alecto free the dead
From their eternal bands,
Till the snakes drop from her head,
And the whip from out her hands.

Par le vent, la pluie, hé ! ho !

Quand j'étais un tout petit garçon,
Par le vent, la pluie, hé ! ho !
Une folie n'était qu'enfantillage,
Car il pleut de la pluie tous les jours.

Mais quand je vins à l'état d'homme,
Par le vent, la pluie, hé ! ho !
Contre filou et voleur chacun fermait sa porte,
Car il pleut de la pluie tous les jours.

Mais quand je vins, hélas ! à prendre femme,
Par le vent, la pluie, hé ! ho !
Jamais dissipation ne put me réussir,
Car il pleut de la pluie tous les jours.

Jà dès longtemps le monde a commencé,
Par le vent, la pluie, hé ! ho !
Mais peu importe ! Notre pièce est finie,
Et nous tâcherons de vous plaire tous les jours.

La musique, un temps

La musique, un temps,
Vous distraira de tous vos soucis :
Vous serez émerveillé de voir comment vos peines sont
Et dédaignerez le plaisir [apaisées,
Jusqu'à ce qu'Alecto délivre les morts
De leurs chaînes éternelles,
Jusqu'à ce que les serpents tombent de sa tête
Et le fouet de ses mains.

*Traductions : Charles Johnston
(sauf Shakespeare : François-Victor Hugo)*

Hei, ho, der Wind und der Regen

Damals, als ich ein kleiner Junge war,
mit hei, ho, dem Wind und dem Regen,
da war eine Torheit nur Spaß,
denn der Regen, der fällt jeden Tag.

Doch als ich ins Mannesalter kam,
mit hei, ho, dem Wind und dem Regen,
schlossen vor Buben und Dieben die Leute das Tor,
denn der Regen, der fällt jeden Tag.

Doch als es, ach, ans Heiraten ging,
mit hei, ho, dem Wind und dem Regen,
konnte ich mit Großtuerei nichts erreichen,
denn der Regen, der fällt jeden Tag.

Vor sehr langer Zeit nahm die Welt ihren Anfang
mit hei, ho, dem Wind und dem Regen,
doch das ist jetzt einerlei, unser Spiel ist vorbei
und wir geben uns Mühe, euch jeden Tag zu erfreuen.

Musik kann eine Weile

Musik kann eine Weile
unsere Sorgen vertreiben.
Ihr fragt euch, wie sie euren Kummer lindert,
und schätzt es gering, dass sie euch erfreut,
bis Alecto die Toten befreit
von ihren ewigen Fesseln,
bis die Schlangen abfallen von ihrem Haupt
und die Peitsche ihrer Hand entgleitet.

Übersetzung Heidi Fritz



Bejun Mehta connaît une existence musicale aux multiples facettes. Entre les âges de neuf et quinze ans il est un soprano célèbre, chantant en soliste au concert et au disque. Ensuite il consacre ses énergies musicales au violoncelle, à la fois comme soliste et comme musicien d'orchestre, prenant des cours avec Aldo Parisot à l'université de Yale. En parallèle, il complète une formation chez Delos International, label pour lequel il avait enregistré enfant, ce qui l'amènera par la suite à travailler avec de grands artistes en tant que directeur artistique indépendant pour des firmes discographiques telles que Sony/CBS, BMG/RCA, Deutsche Grammophon et Delos. Il est notamment directeur artistique du dernier enregistrement des suites de Bach pour violoncelle seul par János Starker, qui remporte le Grammy Award en 1998. La même année, Bejun Mehta revient au chant professionnel. Il étudie auprès de Phyllis Curtin (Boston University) et Joan Patenaude-Yarnell (Manhattan School of Music, Curtis Institute de Philadelphie). Bejun Mehta est par ailleurs diplômé de Yale en littérature allemande.

Il est désormais l'un des contre-ténors les plus recherchés de sa génération, se produisant dans les premiers rôles aux opéras les plus prestigieux – Royal Opera House Covent Garden, Bayerische Staatsoper, Opéra National de Paris, Théâtre du Châtelet, Theater an der Wien, Staatsoper de Berlin, Théâtre de la Monnaie, De Nederlandse Opera, Liceu de Barcelone, Teatro Real de Madrid, Metropolitan Opera et City Opera à New York, opéras de Chicago, de Los Angeles, de San Francisco –, ainsi qu'aux festivals de Salzbourg, de Glyndebourne, d'Édimbourg, d'Aix-en-Provence, de Verbier et aux BBC Proms à Londres.

Ses apparitions en concert avec orchestre et en récital en compagnie du pianiste Julius Drake, dans des programmes aventureux allant du baroque à la musique contemporaine, sont accueillies par les plus grandes salles à travers le monde, dont le Concertgebouw d'Amsterdam, le Konzerthaus de Vienne, le Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, le Wigmore Hall de Londres, Carnegie Hall, Zankel Hall, et 92nd Street Y à New York, la Cité de la Musique à Paris, le Palau des Arts de Valence, le Teatro de la Zarzuela de Madrid, et les festivals de Brême et de San Sebastián. Bejun Mehta a été le sujet de profils filmés par CBS-TV, A&E, ORF 2, Arte et ARD. Il a été nommé pour un Olivier Award pour son interprétation d'Orlando de Haendel à Covent Garden. Le compositeur britannique George Benjamin écrit pour lui un des rôles principaux de son nouvel opéra. Bejun Mehta enregistre en exclusivité pour harmonia mundi ; son premier récital consacré à Handel (*Ombra cara*) a remporté un succès simplement phénoménal. On peut le retrouver en DVD dans le rôle de Cyrus (Handel, *Belshazzar*, 2011).

Bejun Mehta enjoys a multifaceted musical life. From the ages of nine to fifteen he was a celebrated solo boy soprano in concerts and recordings. He next devoted his musical energies to the cello, as both soloist and orchestral player, as a student of Aldo Parisot at Yale. Concurrently he completed an internship at Delos International, where he had recorded as a boy, which led to his working with many great artists as an independent recording producer for labels such as Sony/CBS, BMG/RCA, Deutsche Grammophon, and Delos. His production of János Starker's final recording of Bach's Cello Suites (BMG/RCA) was awarded the Grammy in 1998, the same year Bejun returned to singing professionally. His teachers have been Phyllis Curtin of Boston University and Joan Patenaude-Yarnell of the Manhattan School and Curtis Institute. He holds an honours degree in German Literature from Yale University.

He is now one of the most sought-after countertenors of his generation. He appears in leading roles at the most prestigious opera houses and festivals including the Royal Opera House Covent Garden, Bayerische Staatsoper, Opéra National and Théâtre du Châtelet in Paris, Theater an der Wien, Berlin Staatsoper, Théâtre de la Monnaie, De Nederlandse Opera, the Liceu in Barcelona, the Teatro Real in Madrid, the Metropolitan Opera, the Chicago Lyric, Los Angeles, San Francisco, and New York City Operas, the Salzburg, Glyndebourne, Edinburgh, Aix-en-Provence and Verbier festivals, and the BBC Proms in London.

His orchestral concert work and recital partnership with the pianist Julius Drake, in adventurous programmes ranging from the Baroque to contemporary music, have been presented by the world's leading concert venues including the Amsterdam Concertgebouw, the Vienna Konzerthaus, the Palais des Beaux Arts in Brussels, the Wigmore Hall in London, Carnegie Hall, Zankel Hall, and the 92nd Street Y in New York, the Bremen Musikfest, the Palau des Arts in Valencia, the Teatro de la Zarzuela in Madrid, the San Sebastián Festival, and the Cité de la Musique in Paris. Bejun Mehta has been profiled by CBS-TV, A&E, ORF 2, Arte, and ARD. He was nominated for the Olivier Award for his portrayal of Handel's Orlando at the ROH, Covent Garden. The British composer George Benjamin is currently writing a leading role in his next opera for him. Bejun Mehta records exclusively for harmonia mundi; his first recital disc, devoted to Handel (*Ombra cara*), enjoyed phenomenal success. He may be seen on DVD in the role of Cyrus in Handel's *Belshazzar* (2011).

Bejun Mehta hat sich in verschiedensten Tätigkeitsbereichen der Musik einen Namen gemacht. Im Alter von neun bis fünfzehn Jahren war er ein gefeierter Knabensopran und Solist in Konzerten und Schallplattenproduktionen. Anschließend verlagerte er seine musikalischen Interessen auf das Violoncello und war nach einem Studium bei Aldo Parisot an der Yale University als Solist und Orchestermusiker tätig. Gleichzeitig absolvierte er ein Praktikum bei Delos International, wo seine Einspielungen als Knabensopran erschienen waren. Danach arbeitete er mit vielen namhaften Künstlern als freier Schallplattenproduzent für Labels wie Sony/CBS, BMG/RCA, Deutsche Grammophon und Delos. Seine Produktion der letzten Einspielung von János Starker, den Violoncellosuiten von Bach (BMG/RCA), wurde 1998 mit einem Grammy ausgezeichnet. Im gleichen Jahr nahm Bejun seine Tätigkeit als Berufssänger wieder auf. Seine Lehrer waren Phyllis Curtin von der Boston University und Joan Patenaude-Yarnell von der Manhattan School und dem Curtis Institute. Er hat an der Yale University einen *honors degree* in Deutscher Literatur erworben.

Bejun Mehta ist heute einer der gefragtesten Countertenöre seiner Generation. Er ist in Hauptrollen an den berühmtesten Opernhäusern und bei den renommiertesten Festivals aufgetreten, u.a. im Royal Opera House Covent Garden, der Bayerischen Staatsoper, der Opéra National und dem Théâtre du Châtelet in Paris, dem Theater an der Wien, der Berliner Staatsoper, dem Théâtre de la Monnaie, der Netherlands Opera, dem Liceu Barcelona, dem Teatro Real in Madrid, der Metropolitan Opera, der Chicago Lyric Opera, den Opernhäusern von Los Angeles, San Francisco und New York City, den Salzburger Festspielen, in Glyndebourne, Edinburgh, Aix-en-Provence, Verbier und bei den BBC Proms in London.

Als Konzertsänger und in Recitals mit dem Pianisten Julius Drake war er mit einem weitgefächertem Repertoire, das von der Barockmusik bis zur zeitgenössischen Musik reicht, in den führenden Konzertsälen der Welt zu hören, u.a. im Concertgebouw Amsterdam, dem Wiener Konzerthaus, dem Brüsseler Palais des Beaux Arts, der Wigmore Hall, Carnegie Hall, Zankel Hall, dem 92nd Street Y, dem Bremer Musikfest, dem Palau des Arts Valencia, dem Teatro de la Zarzuela in Madrid, dem San Sebastián Festival und in der Cité de la Musique in Paris. Bejun Mehta ist in Sendungen von CBSTV, A&E, ORF 2, Arte und der ARD porträtiert worden. Seinem Auftritt in der Titelrolle des Orlando an der Royal Opera House Covent Garden erfolgte eine Nominierung für den Olivier-Award. Der englische Komponist George Benjamin schreibt eigens für ihn gerade eine Hauptrolle in seiner neuen Oper. Bejun Mehta nimmt exklusiv für harmonia mundi auf; seine erste Solo-CD mit Händel-Arien (*Ombra cara*) war ein geradezu phänomenaler Erfolg. In der Rolle des Cyrus (Händel, *Belshazzar*, 2011) hat er in einer DVD-Aufnahme mitgewirkt.

Le pianiste **Julius Drake** vit à Londres et se consacre à la musique de chambre ; en récital et au disque, il travaille avec les plus grands artistes.

Il se produit dans tous les plus grands centres musicaux : festivals de musique d'Aldeburgh, Édimbourg, Munich, Schwarzenberg (Schubertiade) et Salzbourg ; Carnegie Hall et Lincoln Center de New York, Concertgebouw d'Amsterdam, Philharmonie de Cologne, Théâtre du Châtelet et musée du Louvre à Paris, La Scala de Milan, Liceu de Barcelone et Teatro de la Zarzuela de Madrid, et Musikverein et Konzerthaus de Vienne.

Parmi les nombreux enregistrements plébiscités de Julius Drake, on peut citer ceux avec Ian Bostridge et sa récente série avec Gerald Finley, dont un récital de mélodies de Samuel Barber et un programme de *Heine Lieder* de Schumann qui ont remporté un Gramophone Award en 2008 et 2009 respectivement. Plus récemment, il entreprenait l'intégrale discographique des lieder et mélodies de Liszt.

Ses engagements futurs comprennent notamment une tournée Wolf avec Ian Bostridge et Angelika Kirchschrager, et des invitations à se produire avec Gerald Finley, Joyce DiDonato, Matthew Polenzani et Dorothea Röschmann (tournée aux États-Unis).

The pianist **Julius Drake** lives in London and specialises in the field of chamber music, working with many of the world's leading artists, both in recital and on disc.

He appears at all the major music centres: the Aldeburgh, Edinburgh, Munich, Salzburg, and Schwarzenberg (Schubertiade) festivals, Carnegie Hall and Lincoln Center in New York, the Amsterdam Concertgebouw, the Cologne Philharmonie, the Théâtre du Châtelet and Musée du Louvre in Paris, La Scala in Milan, the Liceu in Barcelona and Teatro de la Zarzuela in Madrid, and the Vienna Musikverein and Konzerthaus.

Julius Drake's many CDs include acclaimed recordings with Ian Bostridge and a recent series with Gerald Finley, among them a recital of songs by Samuel Barber and a programme of Schumann's *Heine Lieder* which won Gramophone Awards in 2008 and 2009 respectively. He has now embarked on recording the complete songs of Liszt.

Notable current and future engagements include a tour of Wolf's *Spanisches Liederbuch* with Ian Bostridge and Angelika Kirchschrager, concerts with Gerald Finley and Joyce DiDonato, and tours in the USA with both Matthew Polenzani and Dorothea Röschmann.

Der Pianist **Julius Drake** lebt in London und widmet sich der Kammermusik; in seiner Konzert- und Aufnahmetätigkeit arbeitet er mit den berühmtesten Künstlern zusammen.

Er tritt in allen bedeutenden Zentren des internationalen Musiklebens auf: Musikfestivals in Aldeburgh, Edinburgh, München, Salzburger Schubertiade, Carnegie Hall und Lincoln Centre in New York, Concertgebouw Amsterdam, Kölner Philharmonie, Théâtre du Châtelet und Musée du Louvre in Paris, Mailänder Scala, Liceu Barcelona, Teatro de la Zarzuela in Madrid, Wiener Konzerthaus und Musikverein.

Unter den zahlreichen Einspielungen von Julius Drake, die zu einem großen Publikumserfolg wurden, sind insbesondere die Aufnahmen mit Ian Bostridge und seine kürzlich erschienene Reihe mit Gerald Finley zu nennen; zwei Einspielungen aus dieser Reihe, die *Barber Songs* und die *Heine-Lieder* von Schumann, sind mit den Gramophone Awards 2008 und 2009 ausgezeichnet worden. In jüngster Zeit hat er eine Gesamteinspielung der deutsch und französisch textierten Lieder von Liszt in Angriff genommen.

Unter seinen künftigen Verpflichtungen ist insbesondere eine Konzertreise mit Ian Bostridge und Angelika Kirchschrager und einem Wolf-Programm zu nennen sowie Gastauftritte mit Gerald Finley, Joyce DiDonato, Matthew Polenzani und Dorothea Röschmann (Tournée in den Vereinigten Staaten).





harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2011

Enregistrement septembre 2010, Teldex Studio Berlin

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son et montage : René Möller, Teldex Studio Berlin

© Boosey & Hawkes Ltd (2, 5-12, 16, 17, 20-22), © Chester Music Ltd (13),

© Oxford University Press (3, 14, 18), © Paterson's Publications Ltd (19),

© Schott & Co. Ltd (23), © Willocks & Co. Ltd (4), © Winthrop Rogers Ltd (1)

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photos : Marco Borggreve (Bejun Mehta), Sim Canetti-Clarke (Julius Drake)

harmoniamundi.com

HMC 902093