

FRANZ SCHUBERT



Licht und Liebe

MARLIS PETERSEN ANKE VONDUNG WERNER GÜRA KONRAD JARNOT

CHRISTOPH BERNER piano

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

Licht und Liebe

Lieder & Vocal Quartets

- | | | | |
|----|--|---|-------|
| 1 | | Der Tanz D 826 - <i>Kolumban Schnitzer von Meerau</i> | 1'49 |
| 2 | | Die Unterscheidung op.95/1, D 866 - <i>Johann Gabriel Seidl</i> (AV) | 3'55 |
| 3 | | Die Geselligkeit (Lebenslust) D 609 - <i>Johann Karl Unger</i> | 3'42 |
| 4 | | Lieder der Delphine D 857/1 - <i>Christian Wilhelm von Schütz</i> (MP) | 4'17 |
| 5 | | Der Sänger op.post.117, D 149 - <i>Johann Wolfgang von Goethe</i> (WG) | 6'51 |
| 6 | | Der Hochzeitsbraten D 930 - <i>Franz Adolf Friedrich von Schober</i> (MP WG K) | 10'53 |
| 7 | | Licht und Liebe D 352 - <i>Matthäus Kasimir von Collin</i> (AV K) | 3'49 |
| 8 | | Des Tages Weihe D 763 - <i>Anonymous</i> | 4'26 |
| 9 | | Gott im Ungewitter D 985 - <i>Johann Peter Uz</i> | 4'45 |
| 10 | | Die Allmacht D 852 - <i>Johann Ladislaus Pyrker</i> (K) | 4'45 |
| 11 | | Hymne an den Unendlichen D 232 - <i>Friedrich von Schiller</i> | 4'13 |
| 12 | | Begräbnislied D 168 - <i>Friedrich Gottlieb Klopstock</i> | 2'42 |
| 13 | | Gebet D 815 - <i>Friedrich Heinrich Karl, Freiherr de La Motte-Fouqué</i> | 9'06 |

Marlis Petersen, soprano

Anke Vondung, mezzo-soprano

Werner Gura, tenor

Konrad Jarnot, bass

Christoph Berner, fortepiano Rönisch

Parmi les innombrables clichés qui dominent depuis toujours l'image “populaire” que nous avons de Franz Schubert, deux perdurent avec insistance : le premier présente un mélancolique un peu maladif, perdu dans ses ruminations, dans la solitude de son cabinet d'écriture, épanchant lied après lied, sonate après sonate, l'humeur sombre qui oppresse son cœur. Le second dresse le portrait d'un original, bon vivant qui, chantant et riant dans le cadre des célèbres Schubertiades organisées dans l'un ou l'autre salon viennois ou dans quelque taverne des environs, noie sa solitude dans le punch – entouré d'amis, de musiciens et poètes, de membres (hommes et femmes) de la haute bourgeoisie, dilettantes ou artistes professionnels. L'un de ces deux personnages écrit de la “grande” musique, de l'art véritable. Des œuvres profondes et ambitieuses, qui donnent à la postérité de quoi alimenter sa réflexion. L'autre en revanche produit de l'art à vocation purement utilitaire. Des œuvres plaisantes et sociables, destinées à distraire ses amis, mécènes et admirateurs. Deux aspects difficilement conciliables. Le produit de deux âmes distinctes coexistant en un même sein ? Possible. Comme on le sait, les clichés recèlent toujours une once de vérité. Pourtant, ce manichéisme par trop confortable a plus d'une fois conduit, jusque dans la recherche actuelle, à cloisonner soigneusement l'œuvre de Schubert en fonction des genres et à la répartir, avec un zèle auquel même des spécialistes de renom comme Walther Dürr n'ont pas toujours su résister, en deux grandes catégories. Les lieder, les symphonies, les sonates pour piano et les quatuors à cordes sont en général rangés avec soin dans la commode destinée à abriter la “grande” musique, où ils rejoignent la musique sacrée, tandis que le reste disparaît au petit bonheur dans la grande malle où s'entasse la musique “de sociabilité” : les danses, la musique pour piano à quatre mains ou les œuvres chorales profanes. Sans oublier les compositions vocales à plusieurs voix. On referme le couvercle, on y appose une étiquette, et hop.

On mesure à quel point cette division par genres, qui aplanit toute différence, peut induire en erreur quand on se souvient de la finesse d'esprit et du vocabulaire harmonique brillant qui caractérise de nombreuses valse, des ruptures et des abîmes confondants de la Fantaisie pour piano à quatre mains en fa mineur (D.940 – une œuvre de la maturité) ou du *Chant des esprits au-dessus des eaux* dans la version pour chœur d'hommes et cordes (D.714), dans lequel Schubert apporte au texte allégorique de Goethe un enrichissement musical incontestable, son propre génie créateur se fondant littéralement dans celui du poète. Des exemples de compositions auxquelles il n'y a aucune raison d'accoler l'étiquette toujours un peu dépréciative de “Gesellschaftsmusik”, de musique de salon ou de taverne, destinée à entretenir la sociabilité. En ce qui concerne les pièces à plusieurs voix, des œuvres pour deux à quatre voix chantées et piano,

il n'y a dans l'intégrale des œuvres de Schubert aucune autre catégorie qui, par ses motifs ainsi que par son ambition poétique et musicale, donne une impression aussi chamarrée et hétérogène. En tout cas bien trop peu homogène pour se satisfaire d'un traitement sommaire. Ainsi la palette s'étend-elle de l'épopée héroïque à la chanson à boire, de l'action de grâce aux vœux d'anniversaire, du serment d'amour à la farce jalouse – avec une nette prédilection toutefois pour les sujets sérieux. À côté de canons et de chansons strophiques, on trouve également de nombreuses pièces traitées sans répétitions, envisageant le texte comme un tout organique, quelques compositions de type cantate, et même des pièces dramatiques, tandis que le style d'écriture va de l'homophonie simple des chansons populaires à la polyphonie et au contrepoint les plus ambitieux. Cette extraordinaire richesse formelle s'explique également par le fait que Schubert, inspiré par le développement accru que connaissait la pratique vocale bourgeoise depuis le tournant du siècle, s'est toujours consacré, dans toutes ses phases créatrices, à l'écriture de duos, de trios et de quatuors. Depuis ses premières tentatives alors qu'il était encore élève du Stadtkonvikt de Vienne jusqu'à la mise en musique des deux hymnes *Gott im Ungewitter* [Dieu dans la tempête] (D.985) et *Gott der Weltschöpfer* [Dieu créateur du monde] (D.986) du poète rococo anacréontique Johann Peter Uz, originaire d'Ansbach, dans les toutes dernières années de sa vie.

L'une des pièces les plus anciennes de la présente sélection fut composée le 9 mars 1815, juste avant l'achèvement de la seconde symphonie. Conformément aux exigences du genre, le *Begräbnislied* [Chant des funérailles] (D.168) à quatre voix se présente comme un mouvement pesant, au timbre grave, d'une parfaite homophonie. Écrit dans une tonalité mineure et un mètre dactylique, il souligne pourtant à merveille, par des encouragements musicaux autonomes, les vers de Friedrich Gottlieb Klopstock présentant la résurrection comme inhérente à la mort. Par des mouvements mélodiques, par exemple, ou des moments d'illumination harmoniques tout en retenue qui amènent finalement une résolution en majeur à peine perceptible. Le lied strophique à quatre voix écrit quatre mois plus tard sur le texte de Schiller *Hymne an den Unendlichen* [Hymne à l'Infini] (D.232), dont la tonalité panthéiste s'accordait sans doute fort bien à la foi peu orthodoxe de Schubert, présente un caractère plus passionné, mais tout à fait comparable dans sa noblesse. Son ton grave, marqué par un pathos plus empreint de dignité que d'ardeur, rappelle – ce n'est sans doute pas un hasard – les mouvements chorals de la *Création* de Haydn : le père tutélaire du classicisme viennois exerça sur le jeune Schubert une influence comparable, peut-être même supérieure à celle de Beethoven sur le compositeur de la maturité.

Quatre autres pièces issues de l'important groupe de quatuors vocaux à thématique religieuse figurent sur le présent enregistrement : *Des Tages Weihe* [la *Bénédiction du jour*](D.763), sur un texte anonyme, pour le moins emphatique, daté du 22 novembre 1822, est un témoignage de gratitude, une action de grâce envers le *maître du destin*, écrite à l'occasion de la guérison d'un certain Monsieur Ritter qu'il n'a pas été possible d'identifier plus précisément. Sa tonalité douce, expressément mélodique, le jeu suggestif avec des affinités harmoniques électives, les techniques d'écriture flexibles, variant dans les soli et les tutti, ainsi que la tonalité *sacrée* de La bémol majeur le rapprochent d'une autre pièce, composée en septembre 1827. La *Prière* (D.815), inspirée d'un poème du romantique Friedrich de la Motte Fouqué doit, elle aussi, son existence à une circonstance précise. Schubert l'écrivit pour les membres mélomanes de la famille Esterhazy auprès de qui, durant les mois d'été, dans leur résidence de Zseliz, il exerça les fonctions de maître de musique. Ce qui relie ces deux pièces – le quatuor aux accents d'ode D.763 et cette partition qui s'apparente davantage à une cantate pour ensemble –, au-delà des caractéristiques déjà évoquées, c'est l'émotion des plus intimes qui caractérise les derniers vers, évoquant l'humilité et le don de soi. Dans un cas, il convient de les chanter *à mi-voix*, dans l'autre, c'est même un triple piano qui est demandé : dans les deux cas, les mots semblent chuchotés comme dans une prière, pensés plus que réellement chantés, ce qui accroît d'autant leur effet. Les deux pièces qui suivent, en revanche, sont plus dramatiques dans leur évocation du double rôle de Dieu comme juge et sauveur du monde. Tandis que *Die Allmacht* [La *Toute-puissance*] (D.875a), composé en janvier 1826 et resté inachevé (c'est au musicologue néerlandais Reinhard van Hoorickx que l'on doit l'achèvement plus tardif de ce fragment), ne propose guère d'enrichissement à la dialectique convenue qui anime les vers de Johann Ladislaus Pyrker, *Gott im Ungewitter* [Dieu dans la *tempête*] (D.985) est sans aucun doute l'une des œuvres les plus imposantes en son genre. Ce quatuor achevé fin 1827 ne convoque pas seulement les grands ancêtres – Haendel, Haydn – réunis de manière pour ainsi dire synergétique, mais exploite également toutes les ressources de l'exégèse textuelle romantique en rendant l'effroi que suscite la grandeur divine de manière aussi impressionnante que plus loin l'emphase de la foi dans la strophe finale, qui célèbre en Dieu *un grand ami du genre humain*.

Le duo particulièrement intime *Licht und Liebe* [Lumière et amour] (D.352) est un joyau du même ordre, inscrit cette fois-ci dans le domaine profane. Probablement composée en 1816 sur un fragment poétique métaphorique extrait de la tragédie consacrée par Matthäus von Collin à la mort de Frédéric II d'Autriche, dit le Querelleur ou le Batailleur, la pièce surclasse incidemment,

par la douceur délicate et dénuée de toute vanité de son mélос comme par l'effet exquis de ses gracieuses modulations, nombre de duos langoureux de la littérature opératique. *Das Lied der Delphine* [le *Chant de Delphine*] (D.857/1) est lui aussi un fragment dramatique, emprunté à la pièce *Lacrimas* de Christian Wilhelm von Schütz ; composé en septembre 1825, c'est un serment amoureux étourdissant formulé par la jeune protagoniste, qui comme souvent chez Schubert traverse des profondeurs harmoniques inattendues avant de s'achever dans une sorte de béatitude qui n'en est que plus belle. *Ce Chant de Delphine* fait partie des trois pièces solistes qui viennent enrichir notre programme de musique polyphonique – aux côtés de *Die Unterscheidung* [La *distinction*] (D.866/1), la première des quatre *Refrainlieder* d'une grande simplicité sur des textes de Johann Gabriel Seidl, que Schubert écrivit durant son dernier été (1828), et la ballade *Der Sänger* [Le *chanteur*] (D.149), composée en février 1815 et qui, en dépit de toutes les rudesses musicales et d'images pour le moins conventionnelles, véhicule avec une grande pertinence le contenu symbolique de cette chanson du harpiste extrait du roman de Goethe *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, à savoir la nostalgie d'un rapprochement fraternel de l'esprit et du pouvoir.

C'est dans une tout autre sphère, qui justifie cette fois pleinement l'étiquette controversée de "Gesellschaftsmusik", que nous emmènent les deux brefs quatuors *Die Geselligkeit* [En *compagnie* (*Joie de vivre*)] (D.609) d'après Johann Karl Unger, de janvier 1818, et *Der Tanz* [La *danse*] (D.826), que Schubert composa au printemps 1828 sur un texte de Kolumban Schnitzer von Meerau. Ces deux pièces sont véritablement deux "Schnaderhüpfel!" pleins d'humour, sans grande prétention artistique, du divertissement dans la meilleure acception du terme. Cela vaut sans aucun doute aussi pour le curieux trio *Der Hochzeitsbraten* [Le *rôti de noces*](D.930). Cette scène bouffe écrite en novembre 1827 sur un texte de Franz von Schober, l'ami proche, et sans doute créée lors des fêtes de carnaval de l'année suivante au domicile de Joseph von Spaun, décrit une chasse au lièvre des plus burlesques, riche en onomatopées ("gsch" et "prrr"), sans oublier les développements amoureux et un happy-end très réussi, comme tiré du manuel des parfaits amoureux. Le comique et l'ironie chez Schubert – un chapitre sans objet ? Ce rôti de noces nous convainc du contraire.

ROMAN HINKE

Traduction : Elisabeth Rothmund

1 Chanson populaire autrichienne, essentiellement pratiquée dans un contexte de sociabilité (NdT).

Among the countless clichés that have always dominated the popular perception of Franz Schubert, two have proved especially resilient. The first depicts a brooding, sickly melancholic in his hermitage-like study, writing song after song, sonata after sonata, his heart heavy with sorrow. The second portrays a quirky bon vivant who, singing and laughing in his celebrated Schubertiads held in Viennese salons or suburban wine taverns, drowns his loneliness in punch, surrounded the while by like-minded characters, musicians and poets, ladies and gentlemen of the upper middle classes, dilettantes or artists by profession. One of these two figures creates true art, profound, ambitious, giving posterity food for thought. The other, by contrast, manufactures utilitarian art, agreeable and convivial, for the entertainment of his friends, patrons, and admirers. The two things seem difficult to reconcile. The product of two souls in a single breast? Well, it's possible. As we all know, there's a grain of truth in every cliché. But in the past such all too comfortable black-and-white stereotypes have more than once led commentators, with well-meaning pigeonholing zeal – a zeal that even well-known scholars of recent times, up to and including such renowned luminaries as Walther Dürr, have not entirely managed to resist – to divide Schubert's music neatly into two piles according to genre. Thus his songs, symphonies, piano sonatas and string quartets generally find themselves in the chest of drawers set aside for High Art, along with the sacred works, while the rest is stuffed at random into the big crate for social music (*Gesellschaftsmusik*): the dances, the piano duets, and the secular choral music. Not forgetting the vocal ensembles. Close the crate, fill in the label, and there you go.

How misleading this division by genres can be, in the way it places everything on the same level, becomes clear if one recalls the delicate wit and iridescent harmonic vocabulary of many waltzes, the unsettling discontinuities and abysses of the late F minor Fantasy for piano duet (D940), or the *Gesang der Geister über den Wassern* in its setting for male chorus and strings (D714), in which Schubert musically enriches Goethe's allegorical poem in sympathetic osmosis with the writer. These are merely examples of compositions on which one has no business sticking the always somewhat derogatory label of *Gesellschaftsmusik*. And if we turn to the vocal ensembles, pieces for two to four solo voices with piano accompaniment, we will scarcely find another category in Schubert's oeuvre that offers such a motley mixture in terms of subject matter and literary and musical ambitions and intentions. They are certainly much too heterogeneous to submit to a summary treatment. They run the gamut from heroic epic to drinking song, from prayer of thanksgiving to birthday serenade, from profession of love to farce of jealousy, though with a marked predominance of serious subjects. Alongside strophic songs and canons one finds many pieces that are through-composed, some that resemble cantatas, even some that are intended to be staged, while the

compositional styles range from folksong-like plain homophony to the most demanding polyphony. This extraordinary formal variety is explained not least by the fact that Schubert, inspired by the steady expansion of vocal activity in bourgeois circles since the turn of the century, devoted himself to the composition of vocal duets, trios and quartets in all his creative phases. From his first efforts as a schoolboy at the Stadtkonvikt in Vienna right up to his settings of the two hymns *Gott im Ungewitter* (D985) and *Gott der Weltschöpfer* (D986) by the Rococo Anacreontic poet from Ansbach Johann Peter Uz, composed in the very last period of Schubert's life.

One of the earliest pieces in the present selection was written on 9 March 1815, shortly after the completion of the Second Symphony. The four-voice *Begräbnislied* (D168), typically for a burial song, is an oppressive, dark-hued, entirely homophonic, minor-key piece in dactylic metre, yet it succeeds in effectively underscoring the words by Friedrich Gottlieb Klopstock, which present the resurrection of the body as inherent in the topos of death, through touches of musical optimism independent of the text, such as an enlivening of the melodic line or a cautious brightening of the harmony, which finally lead to a barely perceptible resolution to the major. More passionate in character, but comparable in its elevated mood, is the four-part strophic setting of Schiller's *Hymne an den Unendlichen* (D232), composed four months later, whose pantheistic essence must have been thoroughly congenial to Schubert's unorthodox faith. Its serious tone, marked by an emotional content that is dignified rather than ardent, is reminiscent of the choruses from Haydn's *Creation*. This is hardly a coincidence, for the founding father of Viennese Classicism had an influence on the young artist at least as great as if not greater than that of Beethoven on the mature composer.

The important subgroup of vocal quartets on religious themes includes four more pieces recorded here. *Des Tages Weihe* (D763), to an anonymous, passably turgid text, is dated 22 November 1822. This song of thanksgiving to the *Schicksalslenker*, the 'Ruler of destiny', was written to commemorate the recovery from illness of one Herr Ritter, about whom nothing more is known. Its gentle, markedly melodic inflections, the suggestive play on harmonic elective affinities, the flexible textures, alternating between solo and tutti, and the 'sacred' key of A flat major all prompt comparison with a later work, composed in September 1824: *Gebet* (D815). This 'prayer', to a text by the early Romantic poet Friedrich de la Motte Fouqué, owes its genesis to a specific occasion. Schubert composed it for the members of the Esterházy family, keen amateur singers, on whose estate at Zseliz he worked as a music teacher during the summer months. What links the two pieces – the ode-like quartet D763 and the *Gebet*, which is laid out more like an ensemble cantata – over and above the features mentioned above, is the extremely intimate affect of the setting of the concluding lines, with their evocation of humility and self-abnegation. Marked to be sung *mit halber*

Stimme (in half-voice) in the former, and triple *piano* in the latter, the words sound as if they are reverently murmured, more thought than sung, and their impact is thereby all the greater. The following two pieces are more dramatic in their depiction of God's elemental double role as Judge and Saviour of the world. Whereas *Die Allmacht* (D875a), begun in January 1826 but never finished (the fragment was completed much later by the Dutch musicologist Reinhard van Hoorickx), does not manage to add anything much new to the stereotyped dialectic found in the verse of Johann Ladislaus Pyrker, *Gott im Ungewitter* (D985) is unquestionably one of the most imposing works in the genre. This quartet, composed at the end of 1827, not only calls up the great ancestors Handel and Haydn, conflating them in quasi-synergetic fashion, but at the same time pulls out every stop in the vocabulary of Romantic textual exegesis, musically depicting the shudder of awe as rivetingly as the emphatic faith of the final strophe, which pays homage to God as the 'great Friend of mankind'.

A comparable gem, this time of the secular variety, is the intimate duet *Licht und Liebe* (D352). Probably composed in 1816, on a metaphorical poetic fragment from Matthäus von Collin's tragedy *Der Tod Friedrichs des Streitbaren*, this piece casually eclipses thousands of languishing duets in the operatic repertoire with the tender, entirely unassuming sweetness of its melody and the exquisite effect of its subtle modulations. Another fragment from a play, in this case *Lacrimas* by Christian Wilhelm von Schütz, is the *Lied der Delphine* (D857/1) of September 1825, a beguiling profession of love on the part of its youthful protagonist, which as so often in Schubert leads us through unexpected harmonic depths before ending in sheer beatitude. Delphine's song is one of three solo pieces that enrich our selection of vocal ensembles, along with *Die Unterscheidung* (D866/1), the first of the four simple *Refrainlieder* after Johann Gabriel Seidl from the last summer of Schubert's life, 1828, and the ballad *Der Sänger* (D149), composed in February 1815. For all its musical rough edges and conventional imagery, the latter conveys with striking directness the symbolic content of this Song of the Harper from Goethe's Bildungsroman *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, its yearning for a brotherhood linking intellect and power.

We are led into an entirely different sphere, one where the disputed label of *Gesellschaftsmusik* is fully justified, by the two brief quartets *Die Geselligkeit* (D609) after Johann Karl Unger, from January 1818, and *Der Tanz* (D826), which Schubert composed in the spring of 1828 to a text by Kolumban Schnitzer von Meeraus. Both can confidently be classified as *Schnaderhüpferl* (Austrian comic songs) without any great artistic pretensions, entertainment music in the best sense of the word. The same is undoubtedly true of the curious trio *Die Hochzeitsbraten* (D930). This buffo scene, composed in November 1827 on a text by Schubert's close friend Franz von Schober and probably first performed during Carnival the next year in the house of Josef von Spaun, depicts an extremely droll hare-hunt full of onomatopoeic *gsch* and *prrr*, complete with love interest and a neat happy ending that might have been taken from the textbook for Applied Affairs of the Heart. 'Comedy and Irony in Franz Schubert' – a chapter entirely devoid of content? This 'Wedding Roast' teaches us otherwise.

ROMAN HINKE

Translation: Charles Johnston

Unter den zahllosen Klischees, die seit jeher unser volkstümliches Bild von Franz Schubert beherrschen, haben sich zwei als besonders unverwundlich erwiesen: Das erste zeigt einen grübelnden, kränklichen Melancholiker in der Eremitage seiner Komponierstube, wie er sich Lied für Lied, Sonate für Sonate die Schwermut vom Herzen schreibt. Das zweite einen kauzigen Bonvivant, der im Rahmen seiner berühmten *Schubertiaden* in einem der Wiener Salons oder Heurigenlokale singend und lachend seine Einsamkeit im Punsch ertränkt – umringt von Gleichgesinnten, Musikern und Poeten, Damen und Herren des gehobenen Bürgertums, Dilettanten wie Berufskünstlern. Der eine schreibt echte Kunst. Tiefes, Anspruchsvolles, das der Nachwelt zu denken gibt. Der andere hingegen verfertigt Gebrauchskunst. Gefälliges und Geselliges zur Unterhaltung seiner Freunde, seiner Gönner und Verehrer. Beides kaum miteinander vereinbar. Produkt zweier Seelen in einer Brust? Schon möglich. Ein Körnchen Wahrheit steckt ja bekanntlich in jedem Klischee. Doch verführte das allzu bequeme Schwarz-Weiß in der Vergangenheit nicht selten dazu, Schuberts Musik, feinsäuberlich nach Gattungen unterschieden, mit wohlmeinendem Ordnungseifer auf zwei Stapel zu verteilen – einem Eifer, dem selbst namhafte Forscher der jüngeren Zeit, bis hin zu ausgewiesenen Koryphäen wie Walther Dürr, nicht gänzlich zu widerstehen vermochten. Da finden sich seine Lieder, die Sinfonien, Klaviersonaten oder Streichquartette für gewöhnlich in der Kommode für die hohe Kunst wieder, ebenso wie die geistlichen Werke, während anderes aufs Geratewohl in der großen Kiste für Gesellschaftsmusik verschwindet: die Tänze, die vierhändige Klaviermusik oder die weltlichen Chorwerke. Nicht zu vergessen: auch die mehrstimmigen Vokalkompositionen. Kiste zu. Beschriftung drauf. Fertig.

Wie irreführend, weil egalisierend diese Trennung nach Gattungen letztlich wirkt, wird deutlich, wenn man sich den feinen Esprit und das harmonisch schillernde Vokabular vieler Walzer in Erinnerung ruft, die verstörenden Brüche und Abgründe der späten f-Moll-Fantasie für Klavierduo (D 940) oder den *Gesang der Geister über den Wassern* in der Fassung für Männerchor und Streicher (D 714), mit dem Schubert Goethes allegorisches Gedicht auf kongeniale Weise musikalisch bereichert. Beispiele nur für Kompositionen, auf denen der stets etwas abwertende Stempel *Gesellschaftsmusik* beileibe nichts verloren hat. Und was die mehrstimmigen Vokalkompositionen betrifft, Stücke für zwei bis vier Solostimmen mit Klavierbegleitung, findet sich kaum eine andere Werkgruppe in Schuberts Œuvre, die hinsichtlich ihrer Themenstoffe, ihrer literarischen wie musikalischen Ansprüche und Intentionen ein ähnlich buntes, uneinheitliches Bild ergibt. Allemal zu heterogen, um sich einer summarischen Behandlung zu fügen. So reicht die Bandbreite vom Heldenepos bis zum Trinklied, vom Dankgebet bis zum Geburtstagsständchen, vom Liebesschwur bis zur Eifersuchtsposse, wobei die ernstesten Motive bei weitem überwiegen. Neben Strophenliedern

und Kanons findet sich viel Durchkomponiertes, Kantatenhaftes bisweilen, Szenisches gar, während die Satzstile von volksliednaher, schlichter Homophonie bis hin zu kontrapunktisch höchst anspruchsvoller Mehrstimmigkeit reichen. Zu erklären ist diese außergewöhnliche Vielfalt der Erscheinungsformen nicht zuletzt auch damit, dass sich Schubert, inspiriert durch ein seit der Jahrhundertwende mehr und mehr aufblühendes bürgerliches Gesangswesen, in allen Schaffensphasen mit der Komposition von Duetten, Terzetten und Quartetten befasst hat. Von ersten Arbeiten aus der Schulzeit im Wiener Stadtkonvikt bis zur Vertonung der beiden Vershymnen *Gott im Ungewitter* (D 985) und *Gott der Weltschöpfer* (D 986) des Ansbacher Rokokodichters und Anacreontikers Johann Peter Uz aus dem allerletzten Lebensabschnitt.

Eines der ältesten Stücke der vorliegenden Auswahl entstand am 9. März 1815, kurz vor Vollendung der zweiten Sinfonie. Das vierstimmige *Begräbnislied* (D 168) kommt genretypisch als schwerer, dunkel timbrierter, vollkommen homophon geführter Moll-Satz in daktylischem Metrum daher und versteht es doch, die Worte Friedrich Gottlieb Klopstocks, die dem Motiv des Todes das der Auferstehung als inhärent zuschreiben, durch eigenständige musikalische Ermutigungen zu unterstreichen. Mittels melodischer Belebungen etwa oder verhaltener harmonischer Lichtmomente, die schließlich auch die kaum merkliche Auflösung nach Dur herbeiführen. Von leidenschaftlicherem Duktus, dennoch vergleichbar in seiner Erhabenheit ist das vier Monate später komponierte, ebenfalls vierstimmige Strophenlied auf Schillers *Hymne an den Unendlichen* (D 232), deren pantheistischer Grundzug durchaus mit Schuberts unorthodoxer Glaubenshaltung im Einklang gestanden haben dürfte. Sein ernster Ton, bestimmt von eher würdevollem als loderndem Pathos, erinnert kaum zufällig an die Chorsätze aus Haydns *Schöpfung*, übte der Urvater der Wiener Klassik auf den jugendlichen Künstler doch in etwa denselben, wenn nicht gar größeren Einfluss aus wie Beethoven auf den reifen Komponisten. Zur gewichtigen Untergruppe von Vokalquartetten mit religiöser Thematik gehören noch vier weitere Stücke dieser Einspielung: *Des Tages Weihe* (D 763) auf eine anonyme, leidlich schwülstige Textvorlage, datiert auf den 22. November 1822, ist ein Dankgesang an den *Schicksalslenker*, geschrieben aus Anlass der Genesung eines nicht näher identifizierten Herrn Ritter. Sein sanfter, betont melodischer Tonfall, das suggestive Spiel mit harmonischen Wahlverwandtschaften, die flexiblen, zwischen Solo und Tutti changierenden Satztechniken sowie die *heilige* Tonart As-Dur rücken es in die Nähe eines anderen, im September 1824 verfassten Werks. Auch das *Gebet* (D 815), dem ein Gedicht des Frühromantikers Friedrich de la Motte Fouqué zugrunde liegt, verdankt seine Entstehung einem konkreten Anlass. Schubert komponierte es für die sangesfreudigen Mitglieder der Familie Esterházy, auf deren Landgut bei Zseliz er während der Sommermonate als

Musiklehrer arbeitete. Was beide Stücke, das odenhafte Quartett D 763 und diese eher als Ensemblekantate angelegte Partitur über die genannten Merkmale hinaus miteinander verbindet, ist jener höchst intime Affekt, in dem die abschließenden, Demut und Hingabe behandelnden Zeilen vertont sind. Dort *mit halber Stimme* vorzutragen, hier gar im dreifachen Piano, klingen die Worte in beiden Fällen wie andächtig geflüstert, mehr gedacht als gesungen, und wirken darum um so eindringlicher. Eher dramatisch in ihrer Darstellung von Gottes elementarer Doppelrolle als Weltenrichter und -erlöser die beiden folgenden Stücke: Während *Die Allmacht* (D 875a), komponiert im Januar 1826, dabei nur unvollständig ausgeführt (die spätere Ergänzung des Fragments besorgte der niederländische Musikologe Reinhard van Hoorickx), der schablonenhaften Dialektik in den Versen Johann Ladislaus Pyrkers kaum neue Aspekte abzugewinnen vermag, gehört *Gott im Ungewitter* (D 985) ohne Frage zu den imposantesten Werkes des Genres. Das Ende 1827 zu Papier gebrachte Quartett beruft nicht nur die großen Ahnen Händel und Haydn, führt sie quasi synergetisch zusammen, sondern zieht zugleich alle Register romantischer Textauslegung, indem es das Schauern der Ehrfurcht ebenso fesselnd zu musikalisieren versteht wie die Glaubensempfehlung in der Schlusstrophe, die Gott als *großem Menschenfreund* huldigt.

Eine vergleichbare Pretiose, diesmal von säkularer Art, ist das überaus intime Duett *Licht und Liebe* (D 352). Vermutlich 1816 auf ein metaphorisches Gedichtfragment aus Matthäus von Collins Trauerspiel *Der Tod Friedrichs des Streitbaren* komponiert, stellt es hinsichtlich der zarten, völlig uneitlen Süße seines Melos wie der köstlichen Wirkung seiner delikaten Tonarückungen abertausende schmachtender Zwiegesänge der Opernliteratur wie beiläufig in den Schatten. Lyrisches Bruchstück eines Schauspiels, hier aus *Lacrimas* von Christian Wilhelm von Schütz, ist auch das *Lied der Delphine* (D 857/1) vom September 1825, ein betörender Liebesschwur der jugendlichen

Protagonistin, der, wie so oft bei Schubert, durch einige unerwartete harmonische Untiefen führt, ehe er in schönster Seligkeit endet. Delphines Gesang gehört zu drei Solostücken, die unsere Auswahl mehrstimmiger Kompositionen bereichern – neben *Die Unterscheidung* (D 866/1), dem ersten der vier schlichten Refrainlieder nach Johann Gabriel Seidl aus Schuberts letztem Sommer 1828, und der Ballade *Der Sänger* (D 149), entstanden im Februar 1815, die trotz aller musikalischen Bruchkanten und konventionellen bildsprachlichen Mittel den Symbolgehalt dieses Harfner-Lieds aus Goethes Bildungsroman *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, die Sehnsucht nach einer Verbrüderung von Geist und Macht, auf bemerkenswert sinnfällige Weise zu transportieren versteht.

In eine völlig andere Sphäre, eine, die das strittige Etikett *Gesellschaftsmusik* glücklich rechtfertigen mag, führen die beiden kurzen Quartette *Die Geselligkeit* (D 609) nach Johann Karl Unger vom Januar 1818 und *Der Tanz* (D 826), das Schubert im Frühjahr 1828 einer Textvorlage Kolumban Schnitzer von Meeraus entlehnte. Beide dürfen getrost als humorige Schnaderhüpferl ohne allzu hohen künstlerischen Anspruch gewertet werden, als Unterhaltungsmusik im besten Sinn des Wortes. Das gilt ohne Zweifel auch für das kuriose Terzett *Der Hochzeitsbraten* (D 930). Die im November 1827 auf einen Text des engen Freundes Franz von Schober komponierte, vermutlich in der folgenden Faschingszeit im Hause Josef von Spauns uraufgeführte Buffoszene beschreibt eine höchst skurrile Hasenjagd mit allerlei *gsh* und *prrr*, inklusive amouröser Verwicklungen und eines hübschen lieto fine wie aus dem Lehrbuch für angewandte Herzensangelegenheiten. Komik und Ironie bei Franz Schubert – ein Kapitel ganz ohne Inhalt? Dieser Hochzeitsbraten belehrt uns eines Besseren.

ROMAN HINKE

1 | Der Tanz D 826*Kolumban Schnitzer von Meerau*

Es redet und träumet die Jugend so viel,
 Von Tanzen, Galoppen, Gelagen,
 Auf einmal erreicht sie ein trüglisches Ziel,
 Da hört man sie seufzen und klagen.

Bald schmerzet der Hals, und bald schmerzet die Brust,
 Verschwunden ist alle die himmlische Lust,
 „Nur diesmal noch kehr’ mir Gesundheit zurück!“
 So flehet vom Himmel der hoffende Blick!

Jüngst wähnt’ auch ein Fräulein mit trübem Gefühl,
 Schon hätte ihr Stündlein geschlagen.
 Doch stand noch das Rädchen der Parze nicht still,
 Nun schöner die Freuden ihr tagen.

Drum Freunde, erhebet den frohen Gesang,
 Es lebe die teure Irene noch lang!
 Sie denke zwar oft an das falsche Geschick,
 Doch trübe sich nimmer ihr heiterer Blick.

2 | Die Unterscheidung op.95/1, D 866*Johann Gabriel Seidl*

Die Mutter hat mich jüngst gescholten
 Und vor der Liebe streng gewarnt.
 „Noch jede“, sprach sie, „hat’s entgolten:
 Verloren ist, wen sie umgarnt!“
 Drum ist es besser, wie ich meine,
 Wenn keins von uns davon mehr spricht;
 Ich bin zwar immer noch die Deine,
 Doch lieben, Hans! kann ich dich nicht!
 Bei jedem Feste, das wir haben,
 Soll’s meine größte Wonne sein,
 Flicht deine Hand des Frühlings Gaben
 Zum Schmucke mir ins Mieder ein.
 Beginnt der Tanz, dann ist, wie billig,
 Ein Tanz mit Gretchen deine Pflicht;
 Selbst eifersüchtig werden will ich,
 Doch lieben, Hans! kann ich dich nicht!

Und sinkt der Abend kühl hernieder,
 Und ruhn wir dann, recht mild bewegt,
 Halt immer mir die Hand ans Mieder,
 Und fühle, wie mein Herzchen schlägt!
 Und willst du mich durch Küsse lehren,
 Was stumm dein Auge zu mir spricht,
 Selbst das will ich dir nicht verwehren,
 Doch lieben, Hans! kann ich dich nicht!

La danse D.826*Kolumban Schnitzer von Meerau*

La jeunesse parle et rêve sans cesse
 De danses, galops et festins,
 Puis, lorsqu’elle a atteint son chimérique but,
 Ce ne sont que soupirs et plaintes.

C’est au cou qu’on a mal, ou bien à la poitrine,
 Les célestes plaisirs se sont évanouis :
 “Rien qu’une fois encore, ah ! rends-moi la santé !”
 Implore-t-on le ciel d’un regard suppliant.

L’autre jour, une enfant, le cœur plein de tristesse,
 Croyait venue sa dernière heure ;
 Mais le rouet des Parques ne s’est pas arrêté,
 Et plus belles encore sont les joies qui l’attendent.

Amis, faites entendre un chant plein de gaieté,
 Que notre chère Irène vive encore longtemps !
 Du destin scélérat qu’elle garde mémoire,
 Mais que ses yeux si purs plus jamais ne s’attristent !

La distinction op.95/1, D.866*Johann Gabriel Seidl*

Maman l’autre jour m’a grondée
 Et m’a contre l’amour vertement mise en garde :
 “Chacune, a-t-elle dit, l’a chèrement payé,
 Elle est perdue, celle qu’il prend en ses filets !”
 Aussi vaut-il mieux, je le pense,
 Qu’aucun de nous n’en parle plus ;
 Bien sûr, je suis encore tienne,
 Mais t’aimer, Hans ! je ne le puis !
 À chaque fête, ici, que nous célébrerons,
 De plaisir je serai comblée
 Si des fleurs du printemps tes mains font une tresse
 Pour mettre à mon corsage.
 Et pour ouvrir le bal, alors, comme il se doit,
 Danser avec Gretchen sera de ton devoir ;
 Je serai même un peu jalouse,
 Mais t’aimer, Hans ! je ne le puis !

Et quand viendra le soir, apportant sa fraîcheur,
 Que nous reposerons, tout pleins d’un doux émoi,
 Tiens bien toujours ta main posée sur mon corsage
 Pour sentir comme mon cœur bat !
 Et si par des baisers tu désires m’apprendre
 Ce que tes yeux disent tout bas,
 Même cela, je ne saurais te l’interdire,
 Mais t’aimer, Hans ! je ne le puis !

The Dance D826*Kolumban Schnitzer von Meerau*

Youth talks and dreams so much
 Of dancing, revelling, and carousing;
 All of a sudden it reaches its illusory goal,
 And then we hear it sighing and moaning.

Now it’s a sore throat, now a sore head,
 Vanished is all the heavenly pleasure.
 ‘Just once more, give me back my health!’:
 Thus its hope-filled gaze implores heaven!

Just recently, a young miss gloomily imagined
 That her last hour had struck.
 But the Wheel of Fortune did not stop,
 And still greater joys await her.

Then, friends, raise up the merry song:
 Long live dear Irene!
 Let her often be mindful of false Fate,
 But let her bright gaze never be troubled.

The Distinction op.95/1, D866*Johann Gabriel Seidl*

Mother recently scolded me,
 And warned me sternly against love.
 ‘Every woman’, she said, ‘has suffered for it:
 She who is ensnared by it is lost!’
 So it’s better, I think,
 If neither of us mentions it again;
 Of course I am still yours for ever,
 But *love* you, Hans! That I cannot do!
 On every holiday we have,
 It will be my greatest joy
 If your hands entwine the gifts of spring
 To adorn my bodice.
 When the dancing begins, then, as is only fair,
 A dance with Gretchen will be your duty;
 I will even be jealous.
 But *love* you, Hans! That I cannot do!

And when the cool evening falls,
 And we rest from our mild excitement,
 Keep your hand on my bodice,
 And feel how my little heart beats!
 And if you wish to show me with kisses
 What your eyes are silently saying to me,
 Even that I won’t deny you.
 But *love* you, Hans! That I cannot do!

3 | **Die Geselligkeit** (Lebenslust) D 609

Johann Karl Unger

Wer Lebenslust fühlet, der bleibt nicht allein,
allein sein ist öde, wer kann sich da freu'n.
Im traulichen Kreise, beim herzlichen Kuß
beisammen zu leben, ist Seelengenuß!

Das lehrt uns der Tauber, für Liebe und Lust
erhebt sich dem Täubchen die seidene Brust,
es gurret der Tauber, er lehret im Kuß
beisammen zu leben, sei Herzensgenuß!

Dem folget, ihr Guten, und singet nicht mehr
die Einsamkeit wäre nicht öde, nicht leer.
Alleinsein erzeugt nur Sehnsucht und Schmerz,
beisammen zu leben befriedigt das Herz!

4 | **Lied der Delphine** D 857/1

aus: **Zwei Szenen aus dem Schauspiel**

Lacrimas, op.post.124/1

Christian Wilhelm von Schütz

Ach, was soll ich beginnen
Vor Liebe?
Ach, wie sie innig durchdringet
Mein Inn'res!
Siehe, Jüngling, das Kleinste
Vom Scheitel
Bis zur Sohl' ist dir einzig
Geweiht.
O Blumen, Blumen verwelket,
Euch pflaget
Nur, bis sie Lieb' erkennt,
Die Seele.
Nichts will ich tun, wissen und haben,
Gedanken,
Der Liebe, die mächtig mich fassen,
Nur tragen.
Immer sinn ich, was ich aus Inbrunst
Wohl könne tun,
Doch zu sehr hält mich Liebe im Druck,
Nichts läßt sie zu.
Jetzt, da ich liebe, möcht ich erst leben
Und sterbe.
Jetzt, da ich liebe, möcht ich erst brennen
Und welke.
Wozu auch Blumen reihen und wässern?
Entblätter!
So sieht, wie Liebe mich entkräftet,
Sein Spähen.

En compagnie (Joie de vivre) D.609

Johann Karl Unger

Qui de vivre est heureux ne peut demeurer seul,
Triste est la solitude, qui s'en réjouirait ?
En compagnie aimable, échangeant des baisers,
Vivre ensemble, voilà le vrai bonheur de l'âme !

Le ramier nous l'apprend qui, pour aimer et plaire,
À sa colombe tend sa poitrine de soie ;
Il roucoule, et nous dit, en un tendre baiser :
Vivre ensemble, voilà le vrai bonheur du cœur !

Suivez donc son exemple, amis, ne chantez plus
Que dans la solitude il n'est point de tristesse.
Qui vit seul ne connaît que regrets et chagrins :
Vivre ensemble, voilà qui réjouit le cœur !

Chant de Delphine D.857/1

extrait de : **Deux scènes de la pièce**

"Lacrimas" op.post.124/1

Christian Wilhelm von Schütz

Hélas, que devenir, que faire
De tant d'amour ?
Ah ! comme il pénètre
Mon être tout entier !
Vois, cher garçon, la moindre chose en moi,
De la tête
Aux pieds, est à toi seul
Vouée !
Ô fleurs, fleurs, fanez-vous,
Car l'âme, de vous,
Jusqu'à ce qu'amour lui soit révélé,
Seulement s'occupe.
Je ne veux rien faire, savoir ni avoir,
Non, rien que nourrir
Des pensées d'amour,
Qui toute entière me possèdent.
Sans cesse je songe à ce qu'avec cœur
Je pourrais bien faire,
Mais l'amour me tient d'une main trop forte,
Et m'empêche de rien entreprendre.
À présent que j'aime, oui, je voudrais vivre,
Et je me meurs.
À présent que j'aime, je voudrais brûler,
Et je me fane.
À quoi bon planter, arroser les fleurs ?
Qu'elles se flétrissent !
Son regard voit bien
Comme l'amour de mes forces me prive.

Companionship (Zest for Life) D609

Johann Karl Unger

He who feels zest for life cannot be alone:
To be alone is dreary, who can enjoy that?
To live together in intimate company,
Amid fond kisses, is the soul's delight!

The turtle dove teaches us so: for love and pleasure,
He raises his silken breast to his mate;
He coos, and tells us in his kiss
That to live together is the heart's delight!

Follow him, good people, and no longer sing
That to be alone is not dreary, not empty.
Being alone creates only yearning and pain.
To live together contents the heart!

Delphine's Song D857/1

from: **Two Scenes from the play**

Lacrimas, op.post.124/1

Christian Wilhelm von Schütz

Ah, how am I to cope
With love?
Ah, how deeply it penetrates
My inner being!
See, O youth, the least part of me,
From the crown of my head
To the soles of my feet, is consecrated
To you alone.
O flowers, flowers, fade!
The soul
Cultivates you
Only until it knows love.
I wish to do nothing, know nothing, have nothing;
Wish only to nurture
Thoughts of love,
Which seize me bodily.
I constantly think of what I might do
In my ardour,
But love holds me too firmly in its grasp,
It permits me nothing.
Now that I love, I would live for the first time,
And I die.
Now that I love, I would burn for the first time,
And I wither.
To what end do I plant flowers and water them?
They are stripped of their leaves!
Thus his spying eye sees how love
Enfeebles me.

Der Rose Wange will bleichen,
Auch meine.
Ihr Schmuck zerfällt, wie verscheinen
Die Kleider.
Ach Jüngling, da du mich erfreuest
Mit Treue,
Wie kann mich mit Schmerz so bestreuen
Die Freude?

De la rose la joue blêmit,
Ainsi la mienne.
Son éclat se ternit,
Comme un habit passé.
Ah ! cher garçon, tu m'as comblé
De ta fidélité,
Comment la joie peut-elle de douleur
M'envelopper ?

The rose's cheek will fade,
And so will mine.
Its adornments decay, as clothes
Grow shabby.
Ah, young man, since you gladden me
With your constancy,
How can such joy envelop me
In pain?

5 | **Der Sänger** op.post.117, D 149
Johann Wolfgang von Goethe

Was hör ich draußen vor dem Tor,
Was auf der Brücke schallen?
Laß den Gesang vor unserm Ohr
Im Saale widerhallen!
Der König sprach's, der Page lief;
Der Page kam, der König rief:
Laßt mir herein den Alten!

Gegrüßet seid mir, edle Herrn,
Gegrüßt ihr schönen Damen!
Welch reicher Himmel, Stern bei Stern!
Wer kennet ihre Namen?
Im Saal voll Pracht und Herrlichkeit
Schließt, Augen, euch, hier ist nicht Zeit,
Sich staunend zu ergötzen.

Der Sänger drückt' die Augen ein
Und schlug in vollen Tönen.
Die Ritter schauten mutig drein
Und in den Schoß die Schönen.
Der König, dem es wohlgefiel,
Ließ, ihn zu ehren für sein Spiel,
Eine goldne Kette holen.

Die goldne Kette gib mir nicht,
Die Kette gib den Rittern,
Vor deren kühnem Angesicht
Der Feinde Lanzen splitttern.
Gib sie dem Kanzler, den du hast,
Und laß ihn noch die goldne Last
Zu andern Lasten tragen.

Ich singe, wie der Vogel singt,
Der in den Zweigen wohnt;
Das Lied, das aus der Kehle dringt,
Ist Lohn, der reichlich lohnet.
Doch darf ich bitten, bitt ich eins:
Laß mir den besten Becher Weins
In purem Golde reichen.

Le chanteur op.post.117, D.149
Johann Wolfgang Goethe

Quels sont donc ces accents que j'entends au-dehors,
Qui devant le portail, là, sur le pont, résonnent ?
Que le chant vienne ici réjouir nos oreilles,
Que dans la salle il retentisse !
Ainsi parla le roi et le page courut ;
Quand le page revint, le roi lui ordonna :
Qu'on amène ici ce vieil homme !

Je vous salue, nobles Seigneurs,
Je vous salue, ô belles dames !
Quel ciel resplendissant ! Que d'astres rassemblés !
Qui peut savoir leurs noms ?
Parmi tant de splendeur et de magnificence,
Fermez-vous, ô mes yeux, car ce n'est point le temps
De s'étonner ni de se divertir.

Le chanteur ferma ses paupières
Et il chanta à pleine voix.
Les chevaliers, hardis, sur lui fixaient les yeux,
Et les belles baissaient la tête.
Le roi, par le chant réjoui,
Pour rendre hommage au vieil aède,
Lui fit remettre une chaîne dorée.

Je ne veux point de cette chaîne d'or.
Donne la chaîne à ces preux chevaliers
Dont l'aspect vaillant et farouche
Brise à lui seul les lances ennemies.
À ton chancelier donne-la,
Et qu'à tous les fardeaux que chaque jour il porte
S'ajoute ce fardeau doré.

Je chante, moi, comme chante l'oiseau
Qui vit dans les ramures ;
Le chant, qui jaillit de ma gorge,
M'est un riche salaire et vaut tous les trésors.
Mais, si l'on me permet une seule requête,
Qu'on m'apporte le meilleur vin
Dans une coupe d'or pur.

The Minstrel op.posth.117, D149
Johann Wolfgang von Goethe

'What do I hear before the gate outside,
What sounds come from the bridge?
Let the song echo in our ears
Inside the hall!
So spoke the king: the page ran thither;
The page returned; the king cried:
'Let the old man come in!'

'I greet you, noble lords;
I greet you, fair ladies!
How rich a heaven, star upon star!
Who can know their names?
In this hall of splendour and magnificence,
Close, you eyes; this is not the moment
To feast yourselves in wonder.'

The minstrel shut his eyes tight
And struck up in resonant tones.
The knights looked valiantly on
And the fair ladies looked into their laps.
The king, well pleased with the music,
Sent for a golden chain
To reward him for his performance.

'The golden chain give not to me,
But to the knights
Before whose bold presence
Enemy lances shatter.
Give it to your chancellor
And let him bear its golden weight
Along with his other burdens.

'I sing as the bird sings
Who lives among the branches;
The song that springs from my throat
Is a rich reward in itself.
But if I may ask, I make one request:
Let the best wine be brought to me
In a goblet of pure gold.'

Er setzt' ihn an, er trank ihn aus:
O, Trank voll süßer Labe!
O, wohl dem hochbeglückten Haus,
Wo das ist kleine Gabe.
Ergeht's euch wohl, so denkt an mich,
Und danket Gott so warm, als ich
Für diesen Trunk euch danke.

6 | Der Hochzeitsbraten D 930
Franz Adolf Friedrich von Schober

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

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

Therese:
Ich bitt' dich, Schatz'.

Theobald:
Ich geh' allein.

Therese:
Sie hängen dich!

Theobald:
Was fällt dir ein!

Therese:
Allein kann ich nicht bleiben.

Theobald:
Nun gut, so magst du treiben.

Therese:
Wo steckt er denn?

Theobald:
Hier ist der Ort.

Therese:
Gsch, gsch! Prr, prr!

Theobald:
Jetzt treibe fort.

Il s'en saisit, et puis la vide :
Ô breuvage qui m'es un bien doux réconfort !
Ô mille fois heureuse la maison
Où un tel don est peu de chose !
Si le sort vous sourit, alors pensez à moi,
Et rendez grâce à Dieu avec autant de cœur
Que pour ce vin je vous rends grâce.

Le rôti de noces D.930
Franz Adolph Friedrich von Schober

Thérèse
Ah ! mon cher cœur, ah ! Théobald,
Écoute-moi, pour cette fois,
Ne va pas, je t'en prie, au bois,
De rôti, qu'avons-nous besoin !

Theobald
La pierre est aiguisée, j'atteins toujours ma cible,
Ce lièvre, je l'aurai !
Le compère sera le plat de résistance,
Et nous réglera pour le festin de noces.

Thérèse
Je t'en prie, mon trésor !

Theobald
J'irai seul.

Thérèse
Mais ils te pendront !

Theobald
Ah ! quelle idée !

Thérèse
Je ne puis rester toute seule.

Theobald
Viens le rabattre, alors.

Thérèse
Où se cache-t-il donc ?

Theobald
Voici l'endroit.

Thérèse
Gsch, gsch ! Prr, prr !

Theobald
Rabats toujours !

He grasped it and drank it dry:
'O draught full of sweet refreshment!
Happy is the high-favoured house
Where that is a trifling gift!
If you prosper, think of me,
And thank God as warmly
As I thank you for this drink.'

The Wedding Dish D930
Franz Adolf Friedrich von Schober

Therese:
Ah, dear heart, ah Theobald,
Take my advice just this once:
I beg you, don't go into the woods!
We don't need any roast meat.

Theobald:
My flint is sharp, I won't miss.
I'm bound to bag a hare.
The fellow will be the main dish
To regale us at our wedding feast.

Therese:
I beg you, dearest!

Theobald:
I'll go alone.

Therese:
They'll hang you!

Theobald:
What are you on about?

Therese:
I can't stay here alone.

Theobald:
All right then, you can do the beating.

Therese:
Where is he hiding then?

Theobald:
This is the place.

Therese:
Gsch, gsch! Prr, prr!

Theobald:
Now flush him out.

Jetzt hier im Kraut.
Jetzt im Gebüsch.
Nur nicht so laut!

Therese:
Nur immer frisch!

Kaspar:
Horch! horch! horch! horch!

Theobald:
Nur still, nur still!

Kaspar:
Potz Blitz, was soll das sein?
Ich glaub', sie jagen.
Da schlag' der Hagel drein!

Theobald:
Still! still!

Therese:
Nur aufgepaßt!

Kaspar:
Potz Blitz!

Theobald:
Da sprach ja wer?

Therese:
Was du nicht hörst!
Gsch, gsch! Prr, prr!

Kaspar:
Der kommt nicht aus,
Den sperr' ich ein.

Theobald:
Es wird der Wind gewesen sein.

Therese:
O Lust, ein Jägersmann zu sein!
Gsch, gsch! Prr, prr!
Ein Has', ein Has'!

Theobald:
Da liegt er schon!

Kaspar:
Nun wart', Halunk, dich trifft dein Lohn!

Il est dans l'herbe,
Dans les buissons.
Mais pas si fort !

Thérèse
Allons-y donc !

Kaspar
Écoute ! Écoute ! Écoute ! Écoute !

Théobald
Tais-toi, tais-toi !

Kaspar
Morbleu ! que se passe-t-il donc ?
On chasse, à ce qu'il semble.
Le diable les emporte !

Théobald
Chut ! Chut !

Thérèse
Prenons bien garde.

Kaspar
Tonnerre !

Théobald
On a parlé ?

Thérèse
Tu entends des voix !
Gsch, gsch ! Prr, prr !

Kaspar
Il ne m'échappera pas,
Je vais le coffrer !

Théobald
Ce sera sans doute le vent.

Thérèse
Oh ! quel plaisir d'être chasseur !
Gsch, gsch ! Prr, prr !
Un lièvre ! Un lièvre !

Theobald
Il a son compte !

Kaspar
Attends, gredin, tu le paieras !

Now here in the undergrowth,
Now in the bushes.
But not so loud!

Therese:
Look lively there!

Kaspar:
Listen! Listen!

Theobald:
Quiet, be quiet!

Kaspar:
Blimey, what's all this?
I think they're poaching.
They'll get a hail of buckshot for their pains!

Theobald:
Quiet, quiet!

Therese:
Look out now!

Kaspar:
Blimey!

Theobald:
Was that someone speaking?

Therese:
You're hearing things!
Gsch, gsch! Prr, prr!

Kaspar:
He won't get away,
I'll corner him.

Theobald:
It must have been the wind.

Therese:
What joy to be a hunter!
Gsch, gsch! Prr, prr!
A hare, a hare!

Theobald:
There he is!

Kaspar:
Just you wait, you scoundrel, you'll get what's coming to you!

Theobald:
Welch Meisterschuß,
Grad' in die Brust.

Kaspar:
Du Galgenstrick, du Enakssohn,
Du Haupthalunk', dich trifft dein Lohn!

Therese:
O sieh! den feisten, feisten Rücken,
Den will ich trefflich spicken.

Therese, Theobald:
O Lust, o Lust,
O süße Jägerlust.

Kaspar:
Halt Diebsgepack! halt! halt!

Therese, Theobald:
Nun ist es aus.

Kaspar:
Den Hasen gebt, die Büchs' heraus.

Theobald:
Ich muß...

Kaspar:
...in's Loch!

Therese:
Ich will, ich will...

Kaspar:
...in's Arbeitshaus!

Therese, Theobald:
O weh! o weh!
Mit uns ist's aus.

Kaspar:
Ich treib' euch schon das Stehlen aus.
Therese, Theobald:
Herr Jäger, seid doch nicht von Stein,
Die Hochzeit sollte morgen sein.

Kaspar:
Was kümmert's mich!

Theobald:
Mit Most will ich Euch reich verseh'n.

Théobald
Quel coup de maître !
Juste en plein cœur !

Kaspar
Ah ! gibier de potence ! Ah ! fils de mandrin !
Fieffé gredin ! Tu le paieras !

Thérèse
Oh ! vois ce râble bien dodu !
Je vais le barder comme il faut.

Thérèse, Théobald
Quelle joie ! Quelle joie !
Quel doux plaisir que celui de la chasse !

Kaspar
Halte-là, bande de voleurs ! Halte-là ! Halte-là !

Thérèse, Théobald
Nous sommes faits !

Kaspar
Donnez le lièvre, le fusil !

Théobald
Je dois aller...

Kaspar
... droit au cachot !

Thérèse
Je dois me rendre...

Kaspar
... tout droit au pénitencier !

Thérèse, Théobald
Malheur ! Malheur !
Ah ! nous sommes perdus !

Kaspar
Je vous ferai passer l'envie de voler.
Thérèse, Théobald
Ah ! Monsieur le chasseur, ne soyez pas de pierre,
Demain, nous nous marions.

Kaspar
Que voulez-vous que ça me fasse ?

Théobald
De vin nouveau je vous abreuverai.

Theobald:
What a terrific shot!
Right through the heart.

Kaspar:
You gallows-bird, you son of a brigand,
You scoundrel, you'll get what's coming to you!

Therese:
Oh look! What a lovely fat saddle!
I'll grease it really well.

Therese, Theobald:
Oh joy, oh joy,
Oh the sweet joy of hunting!

Kaspar:
Stop, you pack of thieves! Stop, stop!

Therese, Theobald:
The game's up!

Kaspar:
Give me the hare! Hand over the gun!

Theobald:
I must . . .

Kaspar:
. . . go to jail!

Therese:
I want, I want . . .

Kaspar:
. . . to go to the workhouse!

Therese, Theobald:
Oh dear, oh dear!
It's all up with us!

Kaspar:
I'll teach you to poach!
Therese, Theobald:
Mr Gamekeeper, Sir, don't be too hard!
We were to be married tomorrow.

Kaspar:
What do I care?

Theobald:
I'll give you lots of new wine.

Therese:
Und ich, ich strick' Euch einen Beutel.

Therese, Theobald:
O hört, o hört!

Kaspar:
Das Mädchen ist verzweifelt schön,
Nein, nein, 's ist alles eitel.

Therese, Theobald:
Und dieser Thaler weiß und blank,
Laßt ihr uns geh'n,
Sei Euer Dank,
O hört, o hört!
Ach! statt den Hasenrücken
Muß ich/sie den Jäger spicken.

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

Therese:
O lieber Herr!

Therese, Theobald:
Gebt uns zur Hochzeit doch die Ehr'!

Kaspar:
Es sei, ich komme morgen,
Für 'n Braten will ich sorgen.

Alle:
Lebt wohl, lebt wohl bis morgen.

Therese, Theobald:
Das Herz ist frei von seiner Last,
Wir haben Hochzeit und 'nen Gast,
Und obendrein den Braten,
So sind wir gut beraten;
La la la la la.

Kaspar:
Hol' euch der Fuchs, ich wäre fast
Der Bräut'gam lieber als der Gast,
Sie ist kein schlechter Braten,
Der Kerl ist gut beraten;
La la la la la.

Thérèse
Moi, je tricoterai pour vous une musette.

Thérèse, Théobald
Oh ! par pitié ! Écoutez-nous !

Kaspar
La fille est belle à se damner !
Non, non, vos prières sont vaines !

Thérèse, Théobald
Et cet écu neuf et brillant,
Si vous nous laissez repartir,
Sera notre remerciement.
Oh ! par pitié ! Écoutez-nous !
Ah ! plutôt que le râble du lièvre,
Graissons la patte du chasseur !

Kaspar
Elle est ravissante, vraiment,
Allons, c'est dit, fermons les yeux !
Bien ! puisque vos regrets sont sincères,
Et que vous venez là pour la première fois,
Que ma grâce aujourd'hui tienne lieu de justice,
Votre mariage se fera.
Theobald
Oh ! mille mercis !

Thérèse
Oh ! cher seigneur !

Thérèse, Théobald
Nous ferez-vous l'honneur d'assister à la noce ?

Kaspar
Fort bien, je serai là demain
Et je m'occupe du rôti.

Tous
Adieu, adieu, jusqu'à demain.

Thérèse, Théobald
Mon cœur est délivré d'un poids,
Nous ferons le mariage et nous aurons un hôte,
Et le rôti de surcroît !
Nous voilà bien nantis,
La la la la !

Kaspar
Ah, fichtre ! j'aimerais bien mieux
Être le fiancé que l'hôte,
Vraiment, c'est un morceau de choix !
Voilà le drôle bien nanti,
La la la la !

Therese:
And I'll sew you a hunting bag.

Therese, Theobald:
Oh, please listen to us!

Kaspar:
(The girl's deuced pretty!)
No, no, you're wasting your time.

Therese, Theobald:
And this shiny new coin,
If you let us go,
Will be your reward.
Oh listen, listen!
Alas! Instead of the saddle of hare,
I/She will have to grease up the gamekeeper!

Kaspar:
She really is charming!
I must turn a blind eye.
Well then, since you're truly sorry,
And this is your first time in the forest ,
Let justice be tempered with mercy today:
You can hold your wedding.
Theobald:
A thousand thanks!

Therese:
Oh, dear Sir!

Therese, Theobald:
Honour us with your presence at the wedding!

Kaspar:
All right then, I'll come tomorrow.
(And I'll look after the wedding dish!)

All three:
Goodbye, goodbye until tomorrow.

Therese, Theobald:
Our hearts are freed from care now:
We've got our wedding, and a guest,
And the wedding dish as well,
So we're well provided for!
La la la la la.

Kaspar:
The Devil take you, I'd rather be
The bridegroom than the guest!
She's not a bad dish at all;
The fellow's well provided for!
La la la la la.

7 | Licht und Liebe D 352

Matthäus Kasimir von Collin

Liebe ist ein süßes Licht.
Wie die Erde strebt zur Sonne
Und zu jenen hellen Sternen
In den weiten blauen Fernen,
Strebt das Herz nach Liebeswonne;
Denn sie ist ein süßes Licht.

Sieh, wie hoch in stiller Feier
Droben helle Sterne funkeln:
Von der Erde fliehn die dunkeln,
Schwermutsvollen trüben Schleier.
Wehe mir! wie so trübe
Fühl' ich tief mich im Gemüte,
Das in Freuden sonst erblüte,
Nun vereinsamt, ohne Liebe.

Liebe ist ein süßes Licht.
Wie die Erde strebt zur Sonne
Und zu jenen hellen Sternen
In den weiten blauen Fernen,
Strebt das Herz nach Liebeswonne:
Liebe ist ein süßes Licht.

8 | Des Tages Weihe D 763

Anonymous

Schicksalslenker, blicke nieder,
Auf ein dankerfülltes Herz;
Uns belebt die Freude wieder,
Fern entflohn ist jeder Schmerz.

Und das Leid, es ist vergessen,
Durch die Nebel strahlt der Glanz
Deiner Größe unermessen,
Wie aus hellem Sternenkranz.

Liebevoll nahmst du der Leiden
Herben Kelch von Vaters Mund;
Darum ward in Fern und Weiten
Deine höchste Milde kund.

9 | Gott im Ungewitter D 985

Johann Peter Uz

Du Schrecklicher, wer kann vor dir
Und deinem Donner stehn?
Groß ist der Herr, was trotzen wir?
Er winkt, und wir vergehn.

Lumière et amour D.352

Matthäus Kasimir von Collin

L'amour est une douce lumière.
Comme la terre aspire aux rayons du soleil,
Comme elle aspire à ces blanches étoiles
Brillant dans les lointains bleutés,
Ainsi le cœur aspire aux voluptés d'amour ;
Car il est une douce lumière.

Vois, tout là-haut, en leurs fêtes muettes,
Comme au-dessus de nous brillent les astres clairs :
De la terre s'enfuient les voiles de tristesse,
Sombres et lourds des chagrins d'ici-bas.
Hélas ! quelle peine cruelle
Au fond de moi vient assombrir cette âme,
Jadis de toutes joies comblée,
Et qui, seule, aujourd'hui, sans amour se désole !

L'amour est une douce lumière.
Comme la terre aspire aux rayons du soleil,
Comme elle aspire à ces blanches étoiles
Brillant dans les lointains bleutés,
Ainsi le cœur aspire aux voluptés d'amour ;
Car il est une douce lumière.

Bénédictio du jour D.763

Anonyme

Ô maître du destin, abaisse tes regards
Vers un cœur plein de gratitude ;
De nouveau la joie nous anime,
Toute douleur au loin s'en est allée.

Et la souffrance est oubliée,
À travers les brumes rayonne
L'éclat de ta gloire infinie,
Comme d'une couronne éclatante d'étoiles.

Plein d'amour, des lèvres du Père,
Tu as pris le calice amer de nos souffrances ;
Ainsi fut, de par l'univers,
Révélée ta douceur suprême.

Dieu dans la tempête D.985

Johann Peter Uz

Ô Terrible, qui peut devant toi
Et ton tonnerre se tenir ?
Grand est le Seigneur, pourquoi le braver ?
Un signe de sa main et nous disparaissions.

Light and Love D352

Matthäus Kasimir von Collin

Love is a sweet light.
As the earth aspires to the sun
And to those bright stars
In the distant blue expanses,
So the heart aspires to love's bliss,
For it is a sweet light.

See how, in solemn silence,
Bright stars twinkle up above:
From the earth flee the dark,
Dull, gloom-filled mists.
Woe is me! How melancholy I feel
Deep within my soul,
Which once blossomed in joy,
And is now desolate without love.

Love is a sweet light.
As the earth aspires to the sun
And to those bright stars
In the distant blue expanses,
So the heart aspires to love's bliss:
Love is a sweet light.

Consecration of the Day D763

Anonymous

Ruler of destiny, look down,
Upon a grateful heart;
Joy revives us,
All suffering is fled far away,

And sorrow is forgotten.
Through the mists shines the measureless radiance
Of your greatness,
As if from the bright starry crown.

Tenderly you took the bitter cup of sorrows
From the Father's lips;
And thus your supreme loving kindness
Was made known far and wide.

God in the Storm D985

Johann Peter Uz

Dread One, who can stand before you
And your thunder?
Great is the Lord; why do we defy Him?
He gives a sign, and we perish.

Er lagert sich in schwarzer Nacht,
Die Völker zittern schon:
Geflügeltes Verderben wacht
Um seinen furchtbarn Thron.

Rotglühend schleudert seine Hand
Den Blitz aus finstrier Höh':
Und Donner stürzt sich auf das Land
In einer Feuersee,

Daß selbst der Erde fester Grund
Vom Zorn des Donners bebt,
Und was um ihr erschütternd Rund
Und in der Tiefe lebt.

Den Herrn und seinen Arm erkennt
Die zitternde Natur,
Da weit umher der Himmel brennt
Und weit umher die Flur.

Wer schützt mich Sterblichen, mich Staub,
Wenn, der im Himmel wohnt
Und Welten pflückt wie dürres Laub,
Nicht huldreich mich verschont?

Wir haben einen Gott voll Huld,
Auch wenn er zornig scheint:
Er herrscht mit schonender Geduld,
Der große Menschenfreund.

10 | Die Allmacht D 852

Johann Ladislaus Pyrker

Groß ist Jehovah, der Herr! Denn Himmel
Und Erde verkünden seine Macht.
Du hörst sie im brausenden Sturm,
In des Waldstroms laut aufrauschendem Ruf;
Du hörst sie in des grünenden Waldes Gesäusel,
Siehst sie in wogender Saaten Gold,
In lieblicher Blumen glühendem Schmelz,
Im Glanz des sternebesäten Himmels,
Furchtbar tönt sie im Donnergeroll
Und flammt in des Blitzes schnell hinzuckendem Flug.
Doch kündet das pochende Herz dir fühlbarer noch
Jehovahs Macht, des ewigen Gottes,
Blickst du flehend empor
Und hoffst auf Huld und Erbarmen.
Groß ist Jehovah, der Herr!

Il campe dans la nuit obscure,
Les peuples aussitôt se mettent à trembler :
La ruine ailée veille sans cesse
Autour de son trône effrayant.

Embrasée, sa main précipite
L'éclair des sombres hauteurs ;
Le tonnerre s'abat sur la terre
En une mer de feu ;

Alors le sol lui-même en ses assises tremble
Devant la fureur du tonnerre ;
Tout ce qui vit autour de sa sphère ébranlée
Et dans les profondeurs frémit d'un même effroi.

La nature épouvantée
Reconnaît le Seigneur et sa main :
De toutes parts les cieus s'embrasent,
Les campagnes de toutes parts.

Qui me protégera, moi, mortel, moi, poussière,
Si Celui qui vit dans les cieus,
Cueillant des mondes comme feuilles mortes,
Ne m'épargne, dans sa pitié ?

Nous avons un Dieu de clémence,
Même quand il semble en fureur :
Il règne, patient, magnanime,
Le grand ami du genre humain.

La Toute-puissance D.852

Johann Ladislaus Pyrker

Grand est Jehovah, le Seigneur ! Car le ciel
Et la terre proclament sa puissance.
Tu l'entends dans la tempête qui gronde,
Dans le cri du torrent que répètent les bois ;
Dans le doux bruissement des forêts qui verdissent,
Et tu la vois dans l'or des blés que le vent berce,
Dans l'émail éclatant des tendres fleurs,
Dans le scintillement du ciel semé d'étoiles ;
Dans la voix du tonnerre elle éclate, terrible,
Et flambe dans le vol rapide de l'éclair.
Mais dans ton cœur qui bat tu sens plus fort encore
Le pouvoir de ton Dieu, Jehovah, l'Éternel,
Quand tes yeux implorants se lèvent vers le ciel,
Espérant sa clémence et sa miséricorde.
Grand est Jehovah, le Seigneur !

He rests in the dark of night,
And already the nations tremble:
Winged destruction watches
Around His fearful throne.

Glowing red, His hand
Hurls lightning from the dark heights:
And thunder plunges upon the land
In a sea of fire,

So that even the earth's solid foundations
Quake at the thunder's wrath,
And all that dwells on its shaken surface
And in the depths.

Trembling Nature acknowledges
The Lord and His arm,
As far and near the heavens
And the fields blaze.

Who will protect me, a mortal, a speck of dust,
If He who dwells in heaven
And plucks worlds like withered leaves
Does not spare me in His mercy?

We have a merciful God,
Even when he appears to be angry:
He rules with gentle forbearance,
The great Friend of mankind.

God's Omnipotence D852

Johann Ladislaus Pyrker

Great is Jehovah, the Lord! For heaven
And earth proclaim His might.
You hear it in the roaring storm,
In the loud rushing cry of the woodland stream;
You hear it in the rustling of the budding forest,
You see it in the gold of waving corn,
In the radiant lustre of lovely flowers,
In the gleam of the star-sown sky;
Terribly it rings out in the thunder's roll
And flames in the lightning's swiftly darting flight.
But your beating heart will proclaim still more clearly
The power of Jehovah, the everlasting God,
If you gaze aloft in prayer
And hope for grace and mercy.
Great is Jehovah, the Lord!

11 | Hymne an den Unendlichen D 232*Friedrich von Schiller*

Zwischen Himmel und Erd' hoch in der Lüfte Meer,
 In der Wiege des Sturms trägt mich ein Zackenfels,
 Wolken türmen
 Unter mir sich zu Stürmen,
 Schwindelnd gaukelt der Blitz umher,
 Und ich denke dich, Ewiger.

Deinen schauernden Pomp borge den Endlichen,
 Ungeheure Natur! du der Unendlichkeit
 Riesentochter!
 Sei mir Spiegel Jehovahs!
 Seinen Gott dem vernünft'gen Wurm
 Orgle prächtig, Gewittersturm!

Horch! er orgelt – Den Fels wie er herunterdröhnt!
 Brüllend spricht der Orkan Zebaoths Namen aus.
 Hingeschrieben
 Mit dem Griffel des Blitzes:
 Kreaturen, erkennt ihr mich?
 Schone, Herr! wir erkennen dich.

12 | Begräbnislied D 168*Friedrich Gottlieb Klopstock*

Begrabt den Leib in seiner Gruft,
 Bis ihn des Richters Stimme ruft.
 Wir säen ihn, einst blüht er auf,
 Und steigt verklärt zu Gott hinauf.

Grabt mein verwesliches Gebein,
 O ihr noch Sterblichen nur ein,
 Es bleibt, es bleibt im Grabe nicht,
 Denn Jesus kommt und hält Gericht.

Ach, Gott, Geopferter! Dein Tod
 Stärk uns in uns'rer letzten Noth,
 Lass' uns're ganze Seele dein,
 Und freudig unser Ende sein.

13 | Gebet D 815*Friedrich Heinrich Karl, Freiherr de La Motte-Fouqué*

Du Urquell aller Güte,
 Du Urquell aller Macht,
 Lindhauchend aus der Blüte,
 Hochdonnernd aus der Schlacht.

Hymne à l'Infini D.232*Friedrich von Schiller*

Haut, entre ciel et terre, dans l'océan des airs,
 Au sein des ouragans un roc pointu me porte,
 Les nuages sous moi
 S'amassent en tempêtes,
 L'éclair dans un vertige autour de moi s'élançait,
 Et je pense à toi, Éternel.

Prête à ce monde clos ta splendeur effrayante,
 Nature immense, ô toi, de l'Infini
 Fille incommensurable !
 Sois le miroir de Jehovah !
 Sur ton orgue, à ce ver qui pense et qui raisonne,
 Fais entendre la voix de son Dieu, ô tempête !

Écoute ses accords ! Du haut du roc ils grondent !
 Et l'ouragan rugit le nom de Sébaoth,
 Au burin de l'éclair
 Profondément gravé :
 Créatures, me reconnaissez-vous ?
 Épargne-nous, Seigneur ! nous te reconnaissons.

Chant des funérailles D.168*Friedrich Gottlieb Klopstock*

Enfouissez le corps dans sa tombe
 Jusqu'à ce que la voix de son Juge l'appelle.
 Nous le semons, il fleurira un jour,
 Et montera vers Dieu entouré de lumière.

Enfouissez mes os périssables,
 Ô vous, mortels qui demeurez encore,
 Au tombeau, au tombeau ils ne resteront pas,
 Car Jésus reviendra pour tenir jugement.

Ah ! Dieu, ô Sacrifié ! que ta mort
 Nous donne force à notre heure suprême,
 Que notre âme soit tienne tout entière
 Et que notre fin soit heureuse !

Prière D.815*Friedrich Heinrich Karl, Freiherr de La Motte-Fouqué*

Source première de toute bonté,
 Source de toute puissance,
 Toi qu'exhalent les fleurs en un parfum léger,
 Toi qui tonnes dans les batailles ;

Hymn to the Infinite One D232*Friedrich von Schiller*

Between heaven and earth, high in the ocean of the winds,
 In the cradle of the storm I stand on a jagged rock.
 Clouds tower beneath me,
 Gathering for the tempest;
 Lightning flashes giddily around me,
 And I think of you, Eternal God.

Lend your terrifying splendour to this finite world,
 Vast Nature, colossal Daughter
 Of Infinity!
 Be Jehovah's mirror for me!
 Let your organ notes proclaim its God
 To this reasoning worm, O Tempest!

Hark! It peals forth its notes – how they boom down from the rock!
 The roaring hurricane utters the name of the Lord Sabaoth
 Engraved thereupon.
 With the lightning's stylus:
 'Creatures, do you know me?'
 Spare us, Lord! We know you.

Burial Song D168*Friedrich Gottlieb Klopstock*

Bury the body in its grave,
 Until the voice of the Judge summons it.
 We plant it, and one day it will blossom
 And rise, transfigured, up to God.

Bury my corruptible frame,
 O you who are still mortal;
 It will not remain in the grave,
 For Jesus will come and sit in judgment.

O sacrificed God! May your death
 Strengthen us in our last agony;
 May our souls be wholly yours,
 And may our end be joyful.

Prayer D815*Friedrich Heinrich Karl, Freiherr de La Motte-Fouqué*

Fountainhead of all goodness,
 Fountainhead of all might,
 Breathing fragrantly from blossoms,
 Thundering mightily in battle,

Allwärts ist dir bereitet
Ein Tempel und ein Fest,
Allwärts von dir geleitet,
Wer gern sich leiten läßt.

Du siehst in dies mein Herze,
Kennst seine Lust und Not,
Mild winkt der Heimat Kerze,
Kühn ruft gloriwü'd'ger Tod.

Mit mir in eins zusammen
schlingt hier sich Kindes Huld,
Und draußen leuchten Flammen
Abbrennend Schmach und Schuld.

Bereit bin ich zu sterben
Im Kampf der Ahnen wert,
Nur sicher' vor Verderben
Mir Weib und Kind am Herd.

Dein ist in mir die Liebe,
Die diesen beiden quillt,
Dein auch sind mut'ge Triebe
Davon die Brust mir schwillt.

Kann es sich mild gestalten,
So laß es Herr gescheh'n,
Den Frieden fürder walten
Und Sitt' und Ruh' besteh'n.

Wo nicht, so gib zum Werke
Uns Licht in Sturmesnacht,
Du ew'ge Lieb' und Stärke.
Dein Wollen sei vollbracht.

Wohin du mich willst haben,
Mein Herr! ich steh' bereit.
Zu frommen Liebesgaben
Wie auch zum wackern Streit.

Dein Bot' in Schlacht und Reise,
Dein Bot' im stillen Haus,
Ruh' ich auf alle Weise
Doch einst im Himmel aus.

En tous lieux pour toi l'on apprête
Un temple, une cérémonie,
En tous lieux par toi est guidé
Celui qui veut bien qu'on le guide.

Tu vois tout au fond de mon cœur,
Tu connais ses joies et ses peines,
Une douce lueur au pays me rappelle,
Une mort glorieuse m'attend.

Une grâce enfantine à ma ferveur se mêle
Dont je sens mon cœur pénétré,
Au-dehors les flammes crépitent,
Brûlant la honte et le péché.

Je suis prêt à mourir
En un combat digne de mes ancêtres,
Mais du malheur protège
Femme et enfant demeurés au foyer.

À toi seul appartient l'amour
Qui de mon cœur sur eux s'épanche ;
À toi les élans audacieux
Dont l'ardeur gonfle ma poitrine.

S'il se peut que du sort les arrêts soient cléments,
Dieu veuille qu'il en soit ainsi ;
Fais que la paix longtemps demeure,
La quiétude et la probité.

Et s'il est impossible, alors, pour cette lutte,
Donne-nous la lumière au plus noir des orages,
Ô éternel amour, ô toi force éternelle !
Que ton vouloir soit accompli.

Où que tu me conduises,
Seigneur, me voilà prêt ;
À de pieuses offrandes
Comme au vaillant combat.

Je suis ton messenger dans la lutte et l'errance,
Ton messenger dans la maison paisible,
Et je sais bien qu'un jour, j'irai, quoi qu'il advienne,
Reposer dans ton paradis.

Everywhere are prepared for you
A temple and a feast,
Everywhere are led by you
Those who will let themselves be led.

You see into this heart of mine,
You know its joys and sorrows;
Gently the candle of my homeland beckons,
Boldly a glorious death summons me.

Here I become as one
With a child's grace,
And flames glow outside,
Burning away shame and guilt.

I am ready to die in battle,
Worthy of my ancestors,
As long as my wife and child at home
Are safe from ruin.

Yours is the love within me
That flows towards those two;
Yours too are the valiant urges
That swell my breast.

If it can be brought about mercifully,
Then, Lord, let that come to pass:
Let peace reign once more
And tradition and peace endure.

If not, then give us light
For our task on stormy nights,
You who are eternal love and strength.
Your will be done.

Wherever you would have me go,
O Lord, I stand prepared,
Whether for pious gifts of love
Or for valiant combat.

Your messenger in battle and journey,
Your messenger in the tranquillity of home,
Whatever may befall, I will come to rest
Some day in heaven.

Traduction : Michel Chasteau

Translations: Charles Johnston



Marlis Petersen étudie au Conservatoire de Stuttgart et avec Sylvia Geszty, et se spécialise dans l'opéra, la musique contemporaine et la danse. Elle débute comme membre de la troupe de l'opéra de Nuremberg, se produisant également sur les autres scènes allemandes en tant qu'invitée. En 1998, elle est engagée au Deutsche Oper am Rhein.

Marlis Petersen a chanté le rôle de Zerbinetta (*Ariane à Naxos*) au Covent Garden de Londres et celui d'Oscar (*Un bal masqué*) au festival de Bregenz ; à l'Opéra Bastille, au Metropolitan Opera de New York et au Lyric Opera de Chicago, elle incarnait Adele dans *La Chauve-souris* de Strauss ; au festival de Salzbourg, elle chantait dans *Il re pastore* (Elisa) et *Les Noces de Figaro* (Susanna) de Mozart ; elle interprétait également Konstanze (*L'Enlèvement au sérail*) au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles et au Festival d'Aix-en-Provence.

Interprète reconnue de musique contemporaine, Marlis Petersen faisait ses débuts au Staatsoper de Vienne en tant que *Lulu*, rôle central de son répertoire. Elle a pris part à plusieurs créations mondiales, comme *Phaedra* de Hans Werner Henze, *La grande magia* de Manfred Trojahn et *Medea* (rôle titre) d'Aribert Reimann.

Elle a participé à plusieurs enregistrements pour harmonia mundi, parmi lesquels son rôle de Pamina (*La Flûte enchantée* avec René Jacobs) et un récital de lieder sur des textes de Goethe ont été tout particulièrement remarquables.

Marlis Petersen studied at the Stuttgart Conservatory and with Sylvia Geszty, specialising in opera, new music, and dance. She started her career as a member of the City Stage of Nuremberg, also giving guest performances throughout Germany. In 1998 she was engaged at the Deutsche Oper am Rhein.

Her many engagements include Zerbinetta (*Ariadne auf Naxos*) at Covent Garden and Oscar (*Un ballo in maschera*) at the Bregenz Festival; Adele in Strauss's *Die Fledermaus* at the Opéra Bastille in Paris, the Metropolitan Opera New York, and the Chicago Lyric Opera; Elisa in *Il re pastore* and Susanna in *Le nozze di Figaro* at the Salzburg Festival; and Konstanze (*Die Entführung aus dem Serail*) at the Théâtre de la Monnaie in Brussels and the Festival of Aix-en-Provence.

Marlis Petersen is also an active interpreter of modern and contemporary music. She made her debut at

the Wiener Staatsoper as *Lulu*, a central role in her repertoire. Marlis Petersen has taken part in several world premieres, such as Hans Werner Henze's *Phaedra*, Manfred Trojahn's *La grande magia*, and Aribert Reimann's *Medea* (title role).

She has taken part in several recordings for harmonia mundi, attracting particular attention as Pamina (*Die Zauberflöte* with René Jacobs) and with a recital of lieder on texts by Goethe.

Marlis Petersen studierte an der Musikhochschule Stuttgart bei Sylvia Geszty und ergänzte ihre Ausbildung in den Spezialgebieten Oper, Neue Musik und Tanz. Sie begann ihre Laufbahn als Ensemblemitglied der Städtischen Bühnen Nürnberg und hatte Gastauftritte an anderen Häusern in ganz Deutschland. 1998 wurde sie an die Deutsche Oper am Rhein engagiert.

Marlis Petersen brillierte als Zerbinetta (*Ariadne auf Naxos*) am Londoner Covent Garden und wirkte als Oscar (*Un ballo in maschera*) bei den Bregenzer Festspielen mit; an der Opéra Bastille, der Metropolitan Opera New York und der Chicago Lyric Opera verkörperte sie die Adele in *Die Fledermaus* von Strauss. Die Salzburger Festspiele verpflichteten sie für Mozarts *Il re pastore* (Elisa) und *Le nozze di Figaro* (Susanna); als Konstanze (*Die Entführung aus dem Serail*) gastierte sie am Théâtre de la Monnaie in Brüssel und beim Festival von Aix-en-Provence.

Marlis Petersen ist auch eine gefragte Interpretin zeitgenössischer Musik: sie debütierte an der Wiener Staatsoper in der Rolle der Lulu, einer zentralen Rolle ihres Repertoires, und wirkte bei mehreren Uraufführungen mit, u.a. in *Phaedra* von Hans Werner Henze, *La grande magia* von Manfred Trojahn und *Medea* (Titelrolle) von Aribert Reimann.

Sie hat bei mehreren Einspielungen für harmonia mundi mitgewirkt und begeisterte insbesondere in der Rolle der Pamina (*Die Zauberflöte* mit René Jacobs) und einem Soloalbum mit Liedern auf Texte von Goethe.



Anke Vondung étudie auprès de Rudolf Piernay au Conservatoire de Mannheim. Elle rejoint la troupe du Tiroler Landestheater d'Innsbruck de 1999 à 2002, puis, de 2003 à 2006, celle de l'opéra de Dresde, avec lequel elle est liée depuis par un contrat de résidence.

Anke Vondung s'est également produite sur les principales scènes de renom : au Théâtre du Châtelet, à l'Opéra Bastille dans le rôle de Fiodor (Moussorgski, *Boris Godounov*), au Bayerische Staatsoper de Munich (Siebel dans *Faust* de Gounod), au Grand Théâtre de Genève, au Nederlandse Opera d'Amsterdam (Clairon dans *Capriccio* de Strauss), au Staatsoper de Berlin (Octavian dans *Le Chevalier à la rose*), au Staatsoper de Hambourg et au Metropolitan Opera de New York (Cherubino dans *Les Noces de Figaro*), ainsi que dans de nombreux rôles au Semperoper de Dresde.

Elle était également l'invitée du Festival et des Mozart-Festwochen de Salzbourg, du festival de Glyndebourne et du Festival d'opéra de Munich.

En récital, on a pu entendre Anke Vondung dans la plupart des pays européens, sous la direction de James Conlon, Helmuth Rilling, Sir Roger Norrington, Philippe Herreweghe, Gerd Albrecht, Kent Nagano, Armin Jordan, Peter Schreier, Dietrich Fischer-Dieskau, James Levine, Fabio Luisi, Marek Janowski, Lothar Zagrosek, etc.

Anke Vondung studied with Professor Rudolf Piernay at the Musikhochschule in Mannheim. From 1999 until the end of the 2001/02 season she was a company member with the Tiroler Landestheater in Innsbruck, then occupied the same position with the Staatsoper Dresden from 2003 to 2006. Since that time she has had a residence contract with the latter theatre. In addition to her numerous roles at the Semperoper in Dresden, Anke Vondung has also been heard in the world's most prestigious opera houses, including the Théâtre du Châtelet in Paris, the Opéra Bastille (Fyodor in Mussorgsky's *Boris Godunov*), the Bayerische Staatsoper in Munich (Siebel in Gounod's *Faust*), the Grand Théâtre in Geneva, the Nederlandse Opera in Amsterdam (Clairon in Strauss's *Capriccio*), the Staatsoper Berlin (Octavian in *Der Rosenkavalier*), and the Staatsoper Hamburg and the Metropolitan Opera New York (Cherubino in *Le nozze di Figaro*).

She has made guest appearances at the Salzburg Festival, as well as at the Mozart-Festwochen in Salzburg, the Glyndebourne Festival, and the Munich Opera Festival.

Anke Vondung also pursues a busy career as a concert singer and recitalist. She has appeared throughout Europe with such conductors as James Conlon, Helmuth Rilling, Sir Roger Norrington, Philippe Herreweghe, Gerd Albrecht, Kent Nagano, Armin Jordan, Manfred Honeck, Peter Schreier, Dietrich Fischer-Dieskau, James Levine, Fabio Luisi, Marek Janowski, and Lothar Zagrosek.

Anke Vondung studierte bei Professor Rudolf Piernay an der Musikhochschule Mannheim. Sie war von 1999 bis Ende der Spielzeit 2001/02 Ensemblemitglied des Tiroler Landestheaters in Innsbruck, und von 2003 bis 2006 Ensemblemitglied der Staatsoper Dresden. Seitdem ist sie dem Haus mit einem Residenzvertrag verbunden.

Außerdem war Anke Vondung auf den berühmtesten Szenen zu hören: am Théâtre du Châtelet, an der Opéra Bastille als Fjodor in Mussorgskijs *Boris Godunov*, an der Bayerischen Staatsoper München (Siebel in Gounods *Faust*), am Grand Théâtre de Genève, an der Nederlandse Opera Amsterdam als Clairon in Strauss' *Capriccio*, an der Staatsoper Berlin als Octavian (*Der Rosenkavalier*), an der Staatsoper Hamburg und an der Metropolitan Opera New York als Cherubino (*Le nozze di Figaro*), sowie in zahlreichen Partien an der Semperoper Dresden.

Anke Vondung gastierte ebenfalls bei den Salzburger Festspielen, bei den Mozart-Festwochen Salzburg, beim Glyndebourne Festival und bei den Münchner Opernfestspielen.

Anke Vondung widmet sich ebenfalls dem Konzert- und Liedgesang. Sie tritt in vielen europäischen Länder auf, mit Dirigenten wie James Conlon, Helmuth Rilling, Sir Roger Norrington, Philippe Herreweghe, Gerd Albrecht, Kent Nagano, Armin Jordan, Manfred Honeck, Peter Schreier, Dietrich Fischer-Dieskau, James Levine, Fabio Luisi, Marek Janowski, Lothar Zagrosek, usw.



Né à Munich, **Werner Gura** a fait ses études au Mozarteum de Salzbourg, puis s'est perfectionné auprès de Kurt Widmer à Bâle et de Margreet Honig à Amsterdam ; il a travaillé son jeu d'acteur auprès de Ruth Berghaus et Theo Adam.

En 1995, il intégrait la troupe du Semperoper de Dresde où il a tenu les rôles majeurs de sa tessiture dans des opéras de Mozart et Rossini : *Don Giovanni* et *Così fan tutte*, sous la direction de Daniel Barenboim et René Jacobs, *Le Barbier de Séville* au Staatsoper de Berlin, *La Flûte enchantée* à l'Opéra de Paris, *L'Enlèvement au sérail* à Dresde, et les *Passions* de Bach, sous la direction de Philippe Herreweghe et Peter Schreier. Il a travaillé avec l'Orchestre Philharmonique de Berlin sous la direction de Claudio Abbado et Adám Fischer, ainsi qu'avec le Concentus Musicus Wien sous la direction de Nikolaus Harnoncourt.

Werner Gura s'est imposé rapidement dans le répertoire du lied, en soliste d'abord puis au sein d'un quatuor vocal avec Marlis Petersen, Anke Vondung, Konrad Jarnot et les pianistes Christoph Berner et Camillo Radicke. Il se produit régulièrement à Wigmore Hall, au Concertgebouw d'Amsterdam, au Lincoln Center de New York, à Paris (Abbesses, Cité de la Musique), au Festival de Lucerne et aux Schubertiades de Schwarzenberg.

Dans ce domaine, ses enregistrements pour harmonia mundi ont rencontré un vif succès, qu'il s'agisse des grands cycles de Schubert, Schumann ou Wolf ou des ensembles vocaux de Brahms et Schumann.

Born in Munich, **Werner Gura** studied at the Salzburg Mozarteum and completed his training with Kurt Widmer in Basel and Margreet Honig in Amsterdam, in addition to taking courses in acting with Ruth Berghaus and Theo Adam.

In 1995 he joined the Semperoper in Dresden where he sang the principal tenor roles of Mozart and Rossini. His notable appearances have included *Don Giovanni* and *Così fan tutte* under Daniel Barenboim and René Jacobs, *Il barbiere di Siviglia* at the Berlin Staatsoper, *Die Zauberflöte* at the Paris Opéra, *Die Entführung aus dem Serail* in Dresden, and Bach's Passions under Philippe Herreweghe and Peter Schreier. He has worked with the Berlin Philharmonic under Claudio Abbado and Adám Fischer, and the Concentus Musicus Wien under Nikolaus Harnoncourt.

Werner Gura quickly won a reputation as an interpreter of lieder, initially as a soloist and subsequently also in a vocal quartet with Marlis Petersen, Anke Vondung, Konrad Jarnot and the pianists Christoph Berner and Camillo Radicke. He appears regularly at the Wigmore Hall in London, the Amsterdam Concertgebouw, Lincoln Center in New York, the Théâtre des Abbesses and Cité de la Musique in Paris, the Lucerne Festival and the Schubertiade Schwarzenberg. His lieder recordings for harmonia mundi, including the great cycles of Schubert, Schumann and Wolf and vocal ensembles by Brahms and Schumann, have all been widely acclaimed.

Werner Gura, in München geboren, studierte am Mozarteum in Salzburg und setzte seine Gesangsausbildung später bei Kurt Widmer in Basel und Margreet Honig in Amsterdam fort; daneben nahm er Schauspielunterricht bei Ruth Berghaus und Theo Adam. 1995 wurde er Ensemblemitglied der Semperoper in Dresden, wo er die großen Rollen seines Stimmfachs in Opern von Mozart und Rossini gesungen hat. Er hat unter der Leitung von Daniel Barenboim und René Jacobs in *Don Giovanni* und *Così fan tutte* gesungen, an der Staatsoper Berlin in *Il barbiere di Siviglia*, an der Pariser Oper in *Die Zauberflöte*, in Dresden in *Die Entführung aus dem Serail*, in Bachs *Passionen* unter der Leitung von Philippe Herreweghe und Peter Schreier. Er war mit den Berliner Philharmonikern unter der Leitung von Claudio Abbado und Adam Fischer und mit dem Concentus Musicus Wien unter Nikolaus Harnoncourt zu hören.

Als Liedsänger hat sich Werner Gura rasch einen Namen gemacht, zunächst als Solist, dann auch als Mitglied eines Vokalquartetts mit Marlis Petersen, Anke Vondung, Konrad Jarnot und den Pianisten Christoph Berner und Camillo Radicke. Er ist regelmäßig in der Londoner Wigmore Hall, im Concertgebouw Amsterdam, im New Yorker Lincoln Center und im Pariser Théâtre des Abbesses zu hören, aber auch im Rahmen des Luzern Festivals und der Schubertiade Schwarzenberg. Seine Aufnahmen für harmonia mundi auf diesem Gebiet hatten großen Erfolg, die großen Liederzyklen von Schubert, Schumann und Wolf ebenso wie Vokalensembles von Brahms und Schumann.



Konrad Jarnot, premier prix du concours ARD de Munich, est depuis l'invité des plus grandes salles de concert et des principaux opéras : le Concertgebouw d'Amsterdam, le Konzerthaus de Vienne, le Wigmore Hall à Londres, la Cité de la Musique, l'Alte Oper de Francfort, le Gewandhaus de Leipzig, le Festspielhaus de Baden Baden, l'Auditorio de Milan, le Kioi Hall de Tokyo, le Kennedy Center de Washington et le Lincoln Center de New York, ainsi que Covent Garden, le Teatro Real de Madrid, le Théâtre Royal de la Monnaie de Bruxelles et le Théâtre des Champs-Élysées, entre autres.

Il travaille régulièrement avec Riccardo Chailly, Antonio Pappano, Marek Janowski, Jesús López-Cobos, Jonathan Nott, Lothar Zagrosek, Gustav Kuhn ou Philippe Herreweghe, ainsi qu'avec des pianistes (Hartmut Höll, Irwin Gage, Helmut Deutsch, Wolfram Rieger, Eric Schneider), des acteurs (Bruno Ganz, Senta Berger,

Julia Stemberger), des orchestres (RCO Amsterdam, Gewandhaus, Israel Philharmonic, Orchestre National de France, Orchestre Symphonique de la Radio Bavaroise, Akademie für Alte Musik Berlin, etc.) et des chœurs de renom (RIAS Kammerchor, Collegium Vocale Gent).

Il a également été invité à se produire dans le cadre des festivals d'Innsbruck, de Schwetzingen, du Schleswig-Holstein et de Ludwigsburg, au Beethovenfest à Bonn, au Bachfest à Leipzig, à La Folle Journée de Nantes...). Sa préférence va au répertoire du lied.

Konrad Jarnot enseigne à la Robert-Schumann-Hochschule de Düsseldorf. Il est membre du jury dans le cadre de concours internationaux, et donne des masterclasses un peu partout dans le monde.

Konrad Jarnot won first prize at the ARD Competition in Munich. Since then he has appeared in the world's leading concert halls (including the Amsterdam Concertgebouw, the Vienna Konzerthaus, the Wigmore Hall in London, the Cité de la Musique in Paris, the Alte Oper in Frankfurt, the Berlin, Cologne and Munich Philharmonien, the Leipzig Gewandhaus, the Festspielhaus in Baden Baden, the Auditorio in Milan, Kioi Hall in Tokyo, the Kennedy Center in Washington, and Lincoln Center in New York) and opera houses, among them the Royal Opera House Covent Garden, the Teatro Real in Madrid, the Théâtre de la Monnaie in Brussels, and the Théâtre des Champs-Élysées in Paris.

He works regularly with the conductors Riccardo Chailly, Antonio Pappano, Marek Janowski, Jesús López-Cobos, Jonathan Nott, Lothar Zagrosek, Gustav Kuhn, and Philippe Herreweghe; the pianists Hartmut Höll, Irwin Gage, Helmut Deutsch, Wolfram Rieger, and Eric Schneider; the actors Bruno Ganz, Senta Berger, and Julia Stemberger; the RIAS Kammerchor and Collegium Vocale Gent; and such orchestras as the Royal Concertgebouw Orchestra, the Gewandhausorchester Leipzig, the Israel Philharmonic, the Orchestre National de France, the Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, and the Akademie für Alte Musik Berlin.

Konrad Jarnot is a guest at major festivals including the Schleswig-Holstein Musikfestival, the Ludwigsburger Schlossfestspiele, the Schwetzingen Festspiele, the Beethovenfest Bonn, the Bachfest Leipzig, the Festwochen der Alten Musik Innsbruck, and La Folle Journée in Nantes. He is especially fond of the lied repertoire.

He is a professor at the Robert-Schumann-Hochschule in Düsseldorf and a jury member at international competitions, and gives masterclasses all over the world.

Konrad Jarnot, 1. Preis beim ARD Musikwettbewerb in München, ist in allen wichtigen Konzertsälen (Concertgebouw Amsterdam, Konzerthaus Wien, Wigmore Hall London, Cité de la Musique Paris, Alte Oper Frankfurt, Philharmonie Berlin, Köln und München, Gewandhaus Leipzig, Festspielhaus Baden Baden, Auditorio Milano, Kioi Hall Tokyo, Kennedy Center Washington und Lincoln Center New York...) und Opernhäusern (Covent Garden London, Teatro Real Madrid, Théâtre de la Monnaie Bruxelles, Théâtre des Champs-Élysées Paris...) der Welt aufgetreten.

Regelmässig arbeitet er mit großen Dirigenten (Riccardo Chailly, Antonio Pappano, Marek Janowski, Jesús López-Cobos, Jonathan Nott, Lothar Zagrosek, Gustav Kuhn, Philippe Herreweghe), Pianisten (Hartmut Höll, Irwin Gage, Helmut Deutsch, Wolfram Rieger, Eric Schneider), Schauspielern (Bruno Ganz, Senta Berger, Julia Stemberger), Orchestern (Royal Concertgebouw Orchestra, Gewandhausorchester, Israel Philharmonic, Orchestre National de France, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Akademie für Alte Musik Berlin, usw.) und Chören (RIAS Kammerchor, Collegium Vocale Gent).

Konrad Jarnot ist bei bedeutenden Festivals zu Gast (Schleswig-Holstein Musikfestival, Ludwigsburger Schlossfestspiele, Schwetzingen Festspiele, Beethovenfest Bonn, Bachfest Leipzig, Festwochen der Alten Musik Innsbruck, La Folle Journée Nantes...). Seine besondere Liebe gehört dem Liedgesang.

Konrad Jarnot ist Professor an der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf, internationaler Wettbewerbsjuror, und gibt Meisterkurse weltweit.



Né à Vienne, **Christoph Berner** y a étudié à l'Université de Musique et des Arts de la Scène avec Hans Graf et Hans Petermandl, avant de se perfectionner auprès de Maria Tipo à Fiesole de 1993 à 1995. Lauréat de nombreux concours, il a obtenu le Prix de la meilleure interprétation de Mozart et de Schumann au concours Géza Anda 2003 à Zurich.

Régulièrement invité à jouer au Musikverein et au Konzerthaus de Vienne ainsi que dans de prestigieux festivals comme les Wiener Festwochen, les Schubertiades de Schwarzenberg, le festival Menuhin de Gstaad et le festival de musique de chambre de Lockenhaus, il s'est également produit avec de nombreux orchestres internationaux sous la baguette de chefs comme Neeme Järvi, Michel Plasson, Rafael Frühbeck de Burgos, Vladimir Fedoseyev, Andrew Litton ou Thomas Zehetmair.

Depuis 2000, Christoph Berner collabore étroitement en duo avec Werner Güra et en sextuor avec le pianiste Camillo Radicke et quatre chanteurs (Marlis Petersen, Anke Vondung, Werner Güra et Konrad Jarnot). Ensemble, ils ont enregistré pour harmonia mundi de grands cycles de Schubert et Schumann et des œuvres pour petits ensembles vocaux de Brahms et Schumann, tous distingués par la presse internationale.

Born in Vienna, **Christoph Berner** studied with Imola Joo, Hans Graf and Hans Petermandl at that city's University of Music and Performing Arts, then in masterclasses with Maria Tipo at Fiesole from 1993 to 1995. He has won numerous prizes at international competitions, including the prizes for the best Mozart and Schumann performance at the 2003 Géza Anda Competition in Zurich.

He is a regular guest at the Vienna Musikverein and Konzerthaus, and has been invited to appear at such celebrated festivals as the Wiener Festwochen, the Schubertiade Schwarzenberg, the Menuhin Festival in Gstaad, and the Lockenhaus chamber music festival; he has also been heard as a soloist with leading international orchestras under such conductors as Neeme Järvi, Michel Plasson, Rafael Frühbeck de Burgos, Vladimir Fedoseyev, Andrew Litton, and Thomas Zehetmair.

Since 2000 Christoph Berner has worked in close collaboration as a duo with Werner Güra and as a sextet with the pianist Camillo Radicke and four singers (Marlis Petersen, Anke Vondung, Werner Güra, Konrad Jarnot). With these partners he has recorded song cycles by Schubert and Schumann and cycles for vocal ensemble by Brahms and Schumann. All these harmonia mundi releases have won international awards.

Christoph Berner, in Wien geboren, studierte an der Universität für Musik und Darstellende Kunst seiner Heimatstadt bei Imola Joo, Hans Graf und Hans Petermandl. Von 1993 bis 1995 besuchte er die Meisterschule von Maria Tipo in Fiesole (Italien). Er ist Preisträger zahlreicher Wettbewerbe und hat beim Géza Anda Concours 2004 in Zürich den Mozartpreis und den Schumannpreis erhalten.

Er ist regelmäßig Gast im Wiener Musikverein und im Wiener Konzerthaus und bei renommierten Festivals wie den Wiener Festwochen, der Schubertiade Schwarzenberg, dem Menuhin Festival Gstaad und dem Kammermusikfestival Lockenhaus; er ist außerdem mit zahlreichen Orchestern in aller Welt aufgetreten unter Dirigenten wie Neeme Järvi, Michel Plasson, Rafael Frühbeck de Burgos, Vladimir Fedoseyev, Andrew Litton und Thomas Zehetmair.

Seit 2000 besteht eine enge Zusammenarbeit mit Werner Güra im Duo und mit dem Pianisten Camillo Radicke und vier Sängern (Marlis Petersen, Anke Vondung, Werner Güra und Konrad Jarnot) im Sextett. Mit ihnen hat er für harmonia mundi Liederzyklen von Schubert und Schumann und Werke für kleines Vokalensemble von Brahms und Schumann aufgenommen, die alle mit Kritikerpreisen ausgezeichnet wurden.



harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2013

Enregistrement octobre 2011, Teldex Studio Berlin

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son : Julian Schwenkner - Montage : Alexander Feucht, Teldex Studio Berlin

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

Page 1 : Julius Schmid, *Schubertiade dans une maison de Vienne*, 1897

Vienne, Gesellschaft der Musikfreunde - akg-images / Erich Lessing

Photos : Yiorgos Mavropoulos (Marlis Petersen), Undine Hess (Anke Vondung),

Monika Rittershaus (Werner Güra, Christoph Berner), Holger Jacoby (Konrad Jarnot)

Maquette Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMC 902130