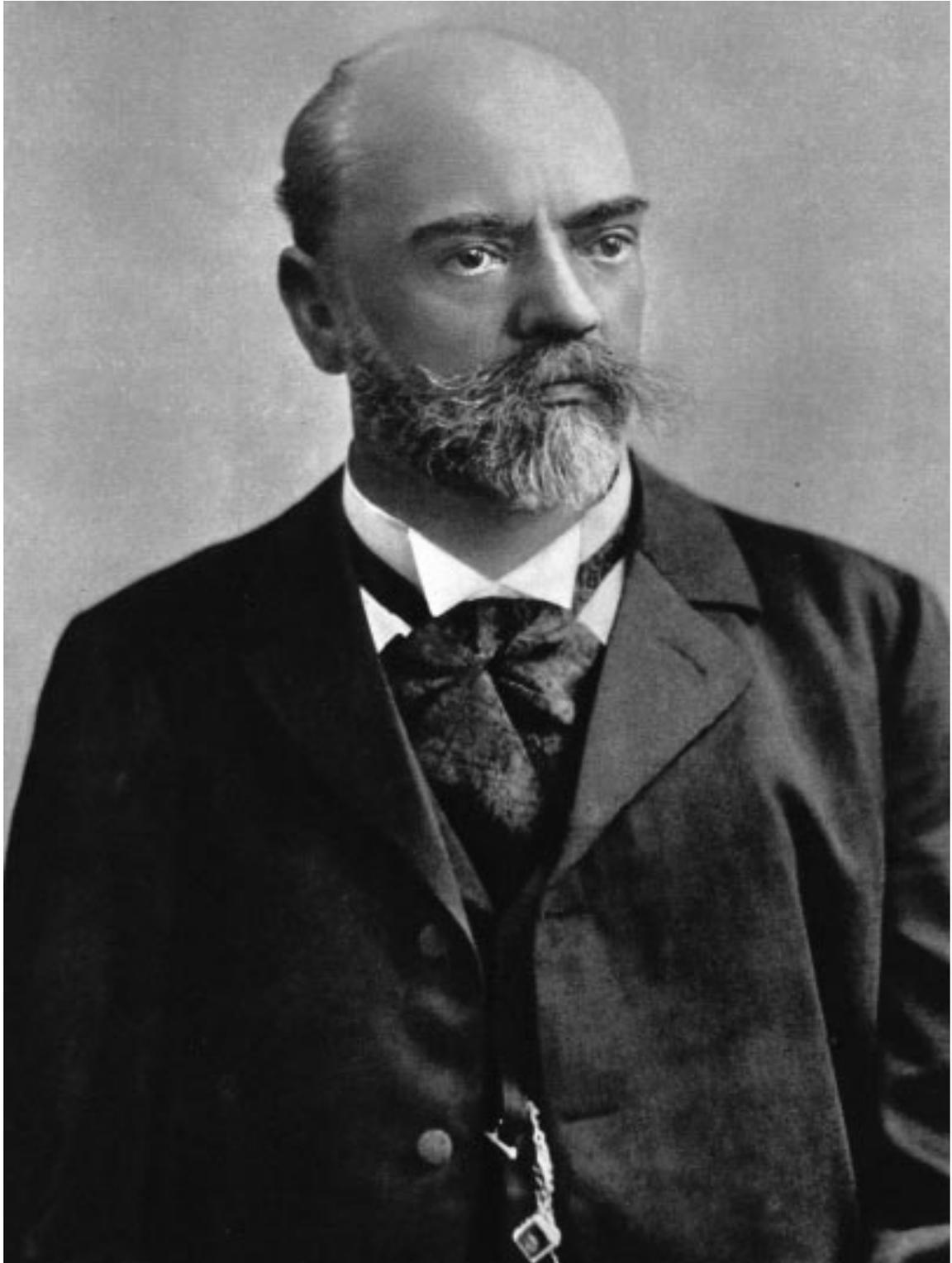


# ANTONÍN DVOŘÁK UND SEINE ZEIT

Freitag, 13. August 2004, 19.30 Uhr  
Dienstag, 17. August 2004, 19.30 Uhr

Kleines Festspielhaus

Das Konzert am 17. August wird von ORF mitgeschnitten und am Freitag, dem 20. August, um 19.30 Uhr auf Ö1 gesendet.



# ANTONÍN DVOŘÁK UND SEINE ZEIT I

Freitag, 13. August 2004, 19.30 Uhr  
Kleines Festspielhaus

## I.

Franz Liszt (1811–1886)  
Im Rhein S 272  
Anfangs wollt' ich fast verzagen S 311  
Vergiftet sind meine Lieder S 289  
Ihr Auge S 310  
Es rauschen die Winde S 294  
Die drei Zigeuner S 320

## II.

Antonin Dvořák (1841–1904)  
*Cigánské melodie* («Zigeunermelodien») op. 55  
I. Má píseň zas mi láskou zní  
II. Aj! Kterak trojhranec můj  
III. A les je tichý kolem kol  
IV. Když mne stará matka  
V. Struna naladěna  
VI. Široké rukavy a široké gatě  
VII. Dejte klec jestřábu

Pause

## III.

Gustav Mahler (1860–1911)  
*Lieder eines fahrenden Gesellen*  
I. Wenn mein Schatz Hochzeit macht  
II. Ging heut morgen übers Feld  
III. Ich hab ein glühend Messer  
IV. Die zwei blauen Augen

## IV.

Richard Strauss (1864–1949)  
Heimliche Aufforderung op. 27 Nr. 3  
Freundliche Vision op. 48 Nr. 1  
Die Nacht op. 10 Nr. 3  
Sehnsucht op. 32 Nr. 2  
Mein Herz ist stumm, mein Herz ist kalt op. 19 Nr. 6  
Morgen! op. 27 Nr. 4

Bariton

Thomas Hampson

Klavier

Wolfram Rieger



# ANTONÍN DVOŘÁK UND SEINE ZEIT II

Dienstag, 17. August 2004, 19.30 Uhr  
Kleines Festspielhaus

Künstlerisches Konzept: Thomas Hampson

## I. Dvořák in seiner Welt

Antonín Dvořák (1841–1904)

Vier Lieder nach Texten von  
Gustav Pfleger-Moravský op. 2

- I. Vy vroucí písně
- II. Ó byl to krásný zlatý sen
- III. Mé srdce často v bolesti
- IV. Na horách ticho v údolí

Michelle Breedt · tschechisch gesungen / sung in Czech

aus *Večerní písně* (»Abendlieder«) op. 3  
nach Texten von Vítězslav Hálev

- I. Die Sternlein hoch am Himmelszelt
- III. Ich bin der kühne Märchenprinz
- IV. Voll Freude schuf den Menschen Gott

Georg Zeppenfeld · deutsch gesungen / sung in German

aus Vier Lieder nach Texten von Otilie  
Malybrok-Stieler op. 82

- III. Frühling
- IV. Am Bache

Barbara Bonney · deutsch gesungen / sung in German

aus *Cigánské melodie* (»Zigeunermelodien«)  
op. 55

- I. Má píseň zas mi láskou zní
- II. Až! Kterak trojhranec můj
- IV. Když mne stará matka
- VII. Dejte klec jestřábu

Thomas Hampson · tschechisch gesungen / sung in Czech

*Moravské dvojzpěvy* (»Mährische Duettek«)  
op. 32

- I. Ich schwimm' dir davon
- II. Fliege, Vöglein
- III. Wenn die Sense
- IV. Freundlich laß uns scheiden
- V. Der kleine Acker
- VI. Die Taube auf dem Ahorn
- VII. Wasser und Weinen
- VIII. Die Bescheidene
- IX. Der Ring
- X. Grüne, du Gras
- XI. Die Gefangene
- XII. Der Trost
- XIII. Wilde Rose

Barbara Bonney, Michelle Breedt  
deutsch gesungen / sung in German

Pause

## II. Dvořák und seine Freunde in der neuen Welt

Drei Negro Spirituals

Bearbeitet von H. T. Burleigh

Deep River

By an' By

Steal Away

Georg Zeppenfeld

Arthur Farwell (1877–1952)

*Three Indian Songs* op. 32

I. Song of the Deathless Voice

II. Inketunga's Thunder Song

III. The Old Man's Love Song

Thomas Hampson

Charles Wakefield Cadman (1881–1946)

aus *Four American Indian Songs* op. 45

I. From the Land of the Sky-blue Water

IV. The Moon Drops Low

Thomas Hampson

Edward MacDowell (1860–1908)

aus *Eight Songs* op. 47

VIII. The Sea

Thomas Hampson

Charles Ives (1874–1954)

*Songs My Mother Taught Me* (1895)

Thomas Hampson

Edvard Grieg (1843–1907)

aus *Sechs Lieder* op. 48

IV. Die verschwiegene Nachtigall

V. Zur Rosenzeit

VI. Ein Traum

Barbara Bonney · deutsch gesungen / sung in German

Antonín Dvořák

*Písně milostné* (»Liebeslieder«) op. 83

I. Never Will Love Lead Us

II. Death Reigns In Many a Human Breast

III. I Wander Oft Past Yonder House

IV. I Know That On My Love To Thee

V. Nature Lies Peaceful

VI. In Deepest Forest Glade

VII. When Thy Sweet Glances

VIII. Thou Only Dear One

Michelle Breedt · englisch gesungen / sung in English

Pause

### III. Dvořák und die Welt des Glaubens

Johannes Brahms (1833–1897)

*Wir wandelten* op. 96 Nr. 2

*Die Mainacht* op. 43 Nr. 2

*Von ewiger Liebe* op. 43 Nr. 1

Barbara Bonney

Johannes Brahms

*Vier ernste Gesänge* op. 121

I. Denn es gehet dem Menschen

II. Ich wandte mich und sahe

III. O Tod, wie bitter bist du

IV. Wenn ich mit Menschen- und mit

Engelszungen

Georg Zeppenfeld

Gustav Mahler (1860–1911)

aus *Lieder aus Des Knaben Wunderhorn*

*Wo die schönen Trompeten blasen* (1898)

*Urlicht* (1893)

Michelle Breedt

Antonín Dvořák

aus *Biblické písně* (»Biblische Lieder«) op. 99

I. Oblak a mrákota

III. Slyš, ó Bože! slyš modlitbu mou

IV. Hospodin jest můj pastýř

VII. Při řekách babylonských

X. Zpívejte Hospodinu píseň novou

Thomas Hampson · tschechisch gesungen / sung in Czech

Sopran

Barbara Bonney

Bariton

Thomas Hampson

Mezzosopran

Michelle Breedt

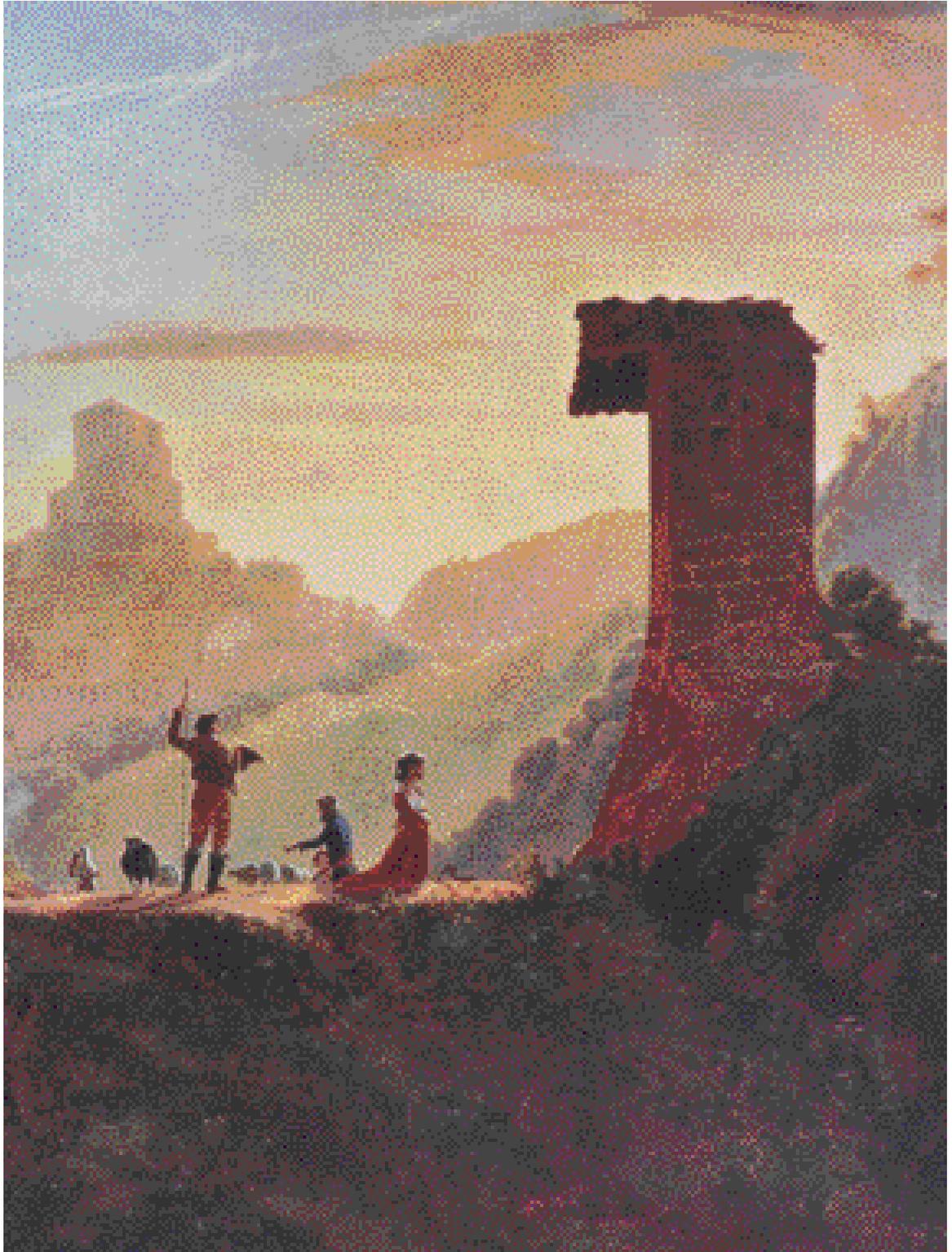
Bass

Georg Zeppenfeld

Klavier

Wolfram Rieger

Samuel Finley Morse, *Marienkapelle bei Subiaco* (1830)





Antonín Dvořák, 1891

## VOM ZAUBER DER MENSCHLICHEN STIMME

Antonín Dvořák und das Liedschaffen seiner Zeit

Das Kunstlied, speziell das Klavierlied der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts steht unter dem Einfluss, man könnte zugespitzt sagen im Schatten, der unüberbietbaren Leistung von Franz Schubert und Robert Schumann. Es ist eigentlich erst dem Orchesterlied um die Jahrhundertwende gelungen (Chausson in Frankreich und Mahler in Österreich als Beispiele), die Ausdrucksspektren auszuweiten, die von Schubert und Schumann mit ihrer Beschränkung auf den Klang des Klaviers umrissen worden waren, eine Ausweitung, keine Überbietung wohl gemerkt. Der Respekt vor den großen Vorbildern, ja die Einschüchterung durch sie ist gerade jenen Komponisten anzumerken, die Schuberts Liedschaffen besonders gut kannten, das zu jener Zeit beim interessierten Musikpublikum keineswegs die Geltung hatte, die es im 20. Jahrhundert erlangt hat. Brahms etwa, mit seiner umfassenden literarischen und musikalischen Bildung, war als Liedkomponist nicht eingeschüchtert, wusste aber sehr genau, wer Schubert war. Manche seiner Äußerungen lassen erkennen, dass er die damals gängige Einschätzung Schuberts als purem Melodiker überhaupt nicht teilte, sondern ganz im Sinne seines eigenen kompositorischen Verfahrens enthusiastisch darauf hinwies, wie entscheidend es sei, was dieser Komponist aus seinen melodischen Einfällen gemacht habe.

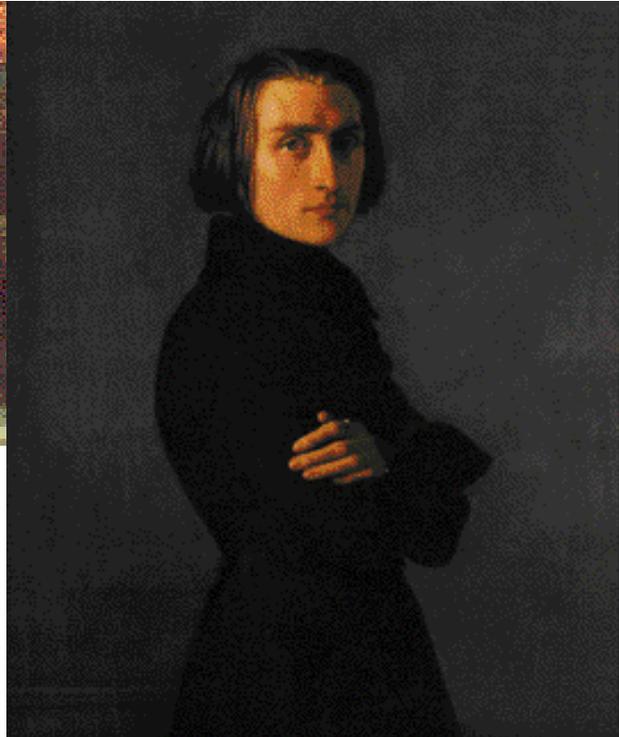
Antonín Dvořák hat sich in seinen amerikanischen Jahren einmal in einem größeren Aufsatz über Schubert geäußert. Seine Sicht auf Schubert, dessen Musik er, wie seine Freunde und Schüler bezeugt haben,



liebte und dessen Lieder oft auf seinem Flügel lagen, ist bemerkenswert, weil sie erheblich über das am Ende des 19. Jahrhunderts gängige Schubert-Bild hinausgeht. Ganz ungewöhnlich war, dass Dvořák Schubert als Symphoniker neben Beethoven stellte, weit über Mendelssohn. An Schuberts Liedern aber rühmte Dvořák nicht nur, dass dieser damit eine neue Epoche eröffnet habe, wie Bach für das Klavier und Haydn für das Orchester, sondern dass er auch bisher nicht mehr überflügelt worden sei, vor allem, was die Gleichwertigkeit von Gedicht und Musik betraf und seine Fähigkeit und Macht, den Zuhörer bereits mit den ersten Takten eines Liedes in die Atmosphäre des Ganzen einzutauchen. Die einzigen Lieder gleichen Ranges nach Schubert waren für Dvořák (und hier spürt man die Verehrung für den Freund Johannes Brahms) nicht etwa die Schumanns, sondern die Brahms'schen *Romanzen aus Ludwig Tiecks »Magelone«*. Und es ist überhaupt keine Frage, dass Dvořák es nicht gewagt hätte, seine Lieder gleichrangig neben die Schuberts zu stellen – aber das hätte auch Brahms nicht getan.

#### »Ungehobener Liederschatz«: Franz Liszt

Trotz des Gewichts dieser Vorbilder entsteht in den Jahren nach der Jahrhundertmitte speziell in Deutschland und Österreich eine enorme Fülle von Liedern. »Das Lied ist poetisch wie musikalisch ein der germanischen Muse angehöriges Erzeugnis«, schrieb Franz Liszt in Zusammenhang mit einer Betrachtung der Lieder von Robert Franz, einem



Franz Liszt, Portrait von Henri Lehmann (1839)



jener heute zu Unrecht nahezu vergessenen Liedmeister, den immerhin Robert Schumann als Wahlverwandten ansah. Liszt selbst, wer weiß es heute wirklich, schuf über 70 Lieder, die gewiss nicht das Zentrum seines Schaffens bilden, aber

doch wesentlich bedeutender sind, als es ihre Präsenz im heutigen Konzertbetrieb vermuten lässt. In alten Zeiten war immerhin *Es muß ein Wunderbares sein* ein musiklyrischer Standard, aber schon der Liszt-Schüler August Stradal beklagte, dass der »ganze übrige Liederschatz noch immer ungehoben blieb und die Sänger nicht ahnen, was sie sich, zum eigenen Schaden, damit antun, dass sie der Lisztschen Lyrik in unbegreiflicher Indolenz aus dem Wege gehen«. Auch Liszt kam von Schubert her: Seine Transkriptionen Schubertscher Lieder für Klavier solo werden ihm den Anstoß gegeben haben, selbst Lieder zu komponieren, deren Hauptteil auf Texte deutscher Dichter geschrieben wurde; Heinrich Heine, der auch von Schubert geschätzte Ludwig Rellstab und Nikolaus Lenau sind von Liszt mehrfach vertonte Lyriker. Lieder schrieb Liszt über den ganzen Zeitraum seines Schaffens hinweg. Zu Beginn, so gestand er später selbstkritisch, neigte er dazu, zu aufgebläht oder sentimental zu komponieren und die Begleitung allzusehr vollzupropfen – wen wundert es, dass das Klaviergenie Liszt der klavieristischen Begleitung besondere Aufmerksamkeit zuwandte. Der Hauptteil seiner Lieder entstand zwischen 1840 und 1860 und enthält die ganze Fülle der Ausdrucksformen zwischen Salonlied, romanzenhaften Vertonungen mit vor allem französischen Texten, aber auch kleine lyrische Gebilde von



großer Intimität; die wenigen Lieder der Spätzeit zeigen wie die späte Klaviermusik Liszts Verknappung, rigorosen Ausdruckswillen und resignative Melancholie.

#### Das Volkslied als Ideal: Johannes Brahms

Ist Johannes Brahms als Liedkomponist in gebührendem Maße anerkannt? Man wird daran zweifeln können. Die von Dvořák geliebte *Schöne Magelone* (dieser Kurzformtitel hat sich durchgesetzt) ist der bei weitem unbekannteste aller großen Liederzyklen; Altistinnen und Mezzosopranistinnen nehmen sich traditionsgemäß einiger der bekanntesten Lieder von Brahms an, und die *Vier ersten Gesänge* schließlich sind in ihrer Wirkung beschränkt, weil sie für eine Bassstimme geschrieben sind, die man auf dem Liedpodium eher selten findet. Was August Stradal über Liszt sagte, trifft aber in noch erheblich höherem Maß auf das Liedschaffen von Brahms zu: Die Sänger, die ihn umgehen, scheinen nicht zu wissen, was ihnen und ihrem Publikum entgeht. Brahms wäre nie auf die Idee gekommen, seine Lieder zum Zentrum seines Schaffens zu erklären, in dem die Klavier- und Kammermusik und schließlich (nach längeren Geburtswehen) die Symphonik stand.

Im Gegensatz zu seiner berühmten Äußerung, dass er es als ungeheuer schwer empfand, im Schatten Beethovens seine erste Symphonie zu schreiben, fühlte Brahms sich durch den verehrten Schubert keineswegs »behindert«. Ähnlich wie sich Ferruccio Busoni viel später für seine *Faust*-Oper dem Stoff näherte, indem er Goethes inkommensurables Vorbild gewissermaßen links liegen ließ und auf das Volksbuch der *Historia von D. Johann Fausten* zurückging, so umging Brahms das Vorbild Schuberts, indem er viel stärker als dieser auf das Volks-



links oben: Franz Liszt, 1858 · rechts: Johannes Brahms, 1862



lied zurückgriff. 1860 schrieb er an Clara Schumann: »Das Lied segelt jetzt so falschen Kurs, daß man sich ein Ideal nicht fest genug einprägen kann. Und das ist mir das Volkslied.« Das Volkslied ist ihm Anregung und Ansporn zugleich. Brahms sammelt Melodien aus verschiedenen Ländern (Irland, Lappland, Savoyen), schon bevor er seine ersten eigenen Lieder schreibt, und in der Bibliothek von Robert und Clara Schumann lernt er die Volkslied-Sammlungen von Zuccalmaglio und Becker kennen. Weit vor Gustav Mahler kannte und liebte Brahms *Des Knaben Wunderhorn* – insgesamt 230 Volksliedabschriften fan-

den sich in seinem Nachlass, aber kaum weniger Lieder hat er selbst geschrieben, und das in einem Zeitraum von über vierzig Jahren, ein doch bedeutendes Œuvre auf einem Gebiet, das dem unscharfen Blick auf Brahms von heute eher als Nebenbeschäftigung erscheint.

Gewiss hat Brahms den meisten seiner Lieder nicht die Durcharbeitung und Kunstanstrengung gewidmet wie seiner Klavier- und Kammermusik. Es hat den Anschein, als habe er sich als Liedkomponist geradezu freudig der Frische des spontanen Einfalls überlassen in einem Maße, das er sich in anderen Bereichen nicht gestatten wollte. »Wenn ich ein Gedicht lese«, sagte er einmal, »lese ich's ganz langsam und deutlich einmal vor, und dann habe ich gewöhnlich schon die Melodie dazu.« Aber Brahms wäre nicht er selbst, wenn er, einmal im Zuge, das Lied sofort hingeworfen hätte – das Wort »Schaffensrausch«, auf Schubert und Hugo Wolf sehr wohl intensiv anwendbar, ist dem Brahmschen Wesen fremd: »Wenn ich den Anfang eines Liedes er- oder gefunden habe, dann klappe ich meinerwegen das Buch zu, gehe spazieren oder nehme irgend etwas anderes vor und denke mitunter ein halbes Jahr nicht daran. Es geht aber nichts verloren.«

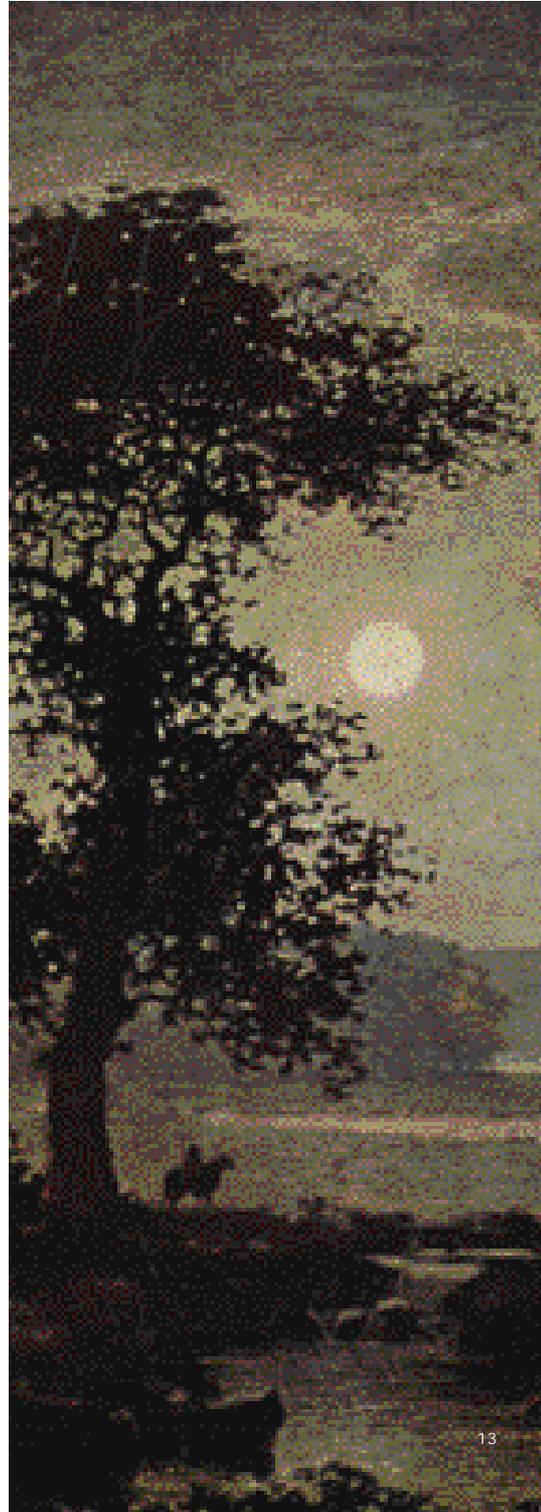
#### »Kleine Liederchen«: Die *Vier ersten Gesänge*

Die starke Bindung vieler Brahmscher Lieder an das Volksliedhaft-Einfache mag dazu verführen, sie für simpel zu halten – dies wäre ein falscher Eindruck. Das, was Arnold Schönberg als das Große, ja Progressive an Brahms rühmte (dabei allerdings nicht die Lieder meinent), nämlich das Prinzip der »entwickelnden Variation«, also die Ausarbei-

oben: Robert und Clara Schumann, 1850

tung großer Komplexe aus einer zunächst unscheinbaren motivischen Struktur, wird man bei näherem Hinsehen in nuce auch in vielen seiner Lieder entdecken können; nur versteckt es sich dort oft hinter einem schlicht anmutenden melodischen Äußeren. Völlig überraschend stehen am Ende von Brahms Liedschaffen die *Vier ernsten Gesänge*, die im Mai 1896 entstanden. Anlässe für die asketische Todesverbundenheit dieser grandiosen vier Lieder gab es genug: Seine Freunde Theodor Billroth und Hans von Bülow waren gestorben, vor allem aber wusste er, dass Clara Schumann im Sterben lag – seine eigene Todeskrankheit brach zwar erst nach der Fertigstellung dieser Lieder aus, aber wer vermag auch diesen Zusammenhang im Sinne einer unbestimmten Ahnung des Vereinsamenden ganz auszuschließen? Brahms' grimmiger Humor war noch nicht erloschen: Er bezeichnete sie als »kleine Liederchen« und »Schnadahüpfeln« (der süddeutsch-österreichische Ausdruck für vierzeilige Spottverse!), gleichzeitig aber sagte er auch, sie seien »verflucht ernsthaft und dabei so gottlos, daß die Polizei sie verbieten könnte – wenn die Worte nicht alle in der Bibel ständen«. In der Tat: fromm-cäcilianisch ist schon die Textauswahl nicht, denn was sich Brahms da aus dem Prediger Salomo und Jesus Sirach (in den ersten drei Liedern) auswählte, hat mit der gläubigen Auferstehungshoffnung des Neuen Testaments wenig zu tun: »Wer weiß, ob der Geist des Menschen aufwärts fahre.«

Es ist schwer, sich über Brahms' Religiosität ein scharfes Bild zu machen, aber er war sicherlich kein treuer Sohn der protestantischen Kirche oder des christlichen Dogmas überhaupt. Im Gedächtnis bleibt uns das Bild des alten Brahms knapp ein Jahr vor seinem eigenen Tod, der vom Begräbnis Clara Schumanns kommend in einem Freundeskreis in Bad Honnef im Mai 1896 zunächst mit bre-





Dvořáks Geburtshaus  
Antonín Dvořák in den  
1860er-Jahren  
Johannes Brahms, 1896

chender Stimme sein Glas auf das Andenken an Robert und Clara Schumann erhebt und am folgenden Tag vor vier Menschen die gerade fertiggestellten Gesänge vorträgt. Der anwesende Gustav Ophüls hat sich später erinnert: »Es war mehr ein gesteigertes Deklamieren der Bibelworte in Tönen, die er mit seiner heiseren Stimme von sich gab; und was wir da hörten, war alles andere als Kunstgesang. Und doch hat denselben gewaltigen Eindruck, den die Gesänge in dieser improvisierten Wiedergabe durch ihren Schöpfer damals machten, seither kein Sänger in mir zu erwecken vermocht. Der dritte Gesang ›O Tod, wie bitter bist du‹ ergriff ihn selbst während

der Wiedergabe offenbar so stark, daß bei dem rührenden Schluß (›O Tod, wie wohl tust du‹) ihm die dicken Tränen die Backen hinabrollten und er diese letzten Textworte mit fast tränenerstickter Stimme mehr in sich hineinhauchte. Ich werde den erschütternden Eindruck gerade dieses Gesangs nie vergessen.« Eine solche »Interpretation« könnte man von keinem anderen Künstler akzeptieren, aber ein Hauch dieser erschütternden Bewegung wird bei jeder Interpretation der *Vier ersten Gesänge* spürbar sein.

Die Freundschaft zwischen Johannes Brahms und Antonín Dvořák gehört zu den wenigen tiefen und echten Beziehungen unter großen Komponisten; ohne Brahms' Zuspruch und Eintreten wäre der Durchbruch Dvořáks außerhalb seiner Heimat zumindest später erfolgt, vielleicht überhaupt nicht richtig in Gang gekommen. Es waren die *Mährischen Duette* (damals *Klänge aus Mähren* genannt), die Brahms' Aufmerksamkeit erregten und ihn veranlassten, sich für den immerhin bereits 36-jährigen Kollegen aus Prag einzusetzen. Der Brahms-Freund und berühmteste Kritiker seiner Zeit, Eduard Hanslick, knüpfte den Kontakt und forderte Dvořák auf, weitere Proben seiner Kunst an Brahms zu schicken. Dvořák war elektrisiert und schrieb einen untertänigsten Brief an Brahms (1877 spielte sich das ab), der sofort die *Mährischen Duette* an seinen Freund und Verleger Fritz Simrock weiterreichte, wo sie (es handelte sich dabei um das Opus 32) dann auch im folgenden Jahr erschienen. Dvořák blieb Brahms für diesen Liebes- und Freundschaftsdienst lebenslang dankbar. Tschaikowsky hat später berichtet, dass er ihm unter Tränen erzählte, was Brahms für ihn getan hatte, als er im Ausland weithin unbekannt war und in seiner Heimat deutlich hinter dem musikalischen Nationalheiligen Smetana eingestuft wurde.

Aus der fördernden Bekanntschaft wurde bald eine enge Freundschaft, die immer im Zeichen einer tiefen Ehrfurcht Dvořáks vor dem nur acht Jahre älteren, aber doch bereits europaweit berühmten Wiener Meister stand. Für seine *Slawischen Tänze* diente ihm Brahms' *Ungarische Tänze* als Vorbild, für seine Sechste Symphonie nahm er an Brahms' Zweiter Maß. Brahms mochte Dvořák und auch dessen Frau: »Ich wüßte keinen von meinen Freunden, der eine solche Frau hat!« – das war beim Hagestolz Brahms schon ein bedeutendes Kompliment. Der Junggeselle fühlte sich in der trotz zweier früh gestorbener Kinder großen Familie Dvořáks ausgesprochen wohl und genoss jeden Besuch des Prager Freundes in Wien. Wohl mehr als eine Anekdote ist es, dass Brahms ihn einmal aufforderte, ganz nach zu Wien übersiedeln: »Sehen Sie Dvořák. Sie haben viele Kinder, und ich habe fast niemanden mehr. Wenn Sie etwas brauchen, mein Vermögen steht zu ihrer Verfügung.« Auch wenn man nicht Nietzsches böses Wort über Brahms und die Melancholie des Unvermögens ernstzunehmen bereit ist: Was Brahms neben aller persönlichen Sympathie an Dvořák anzog, war die Spontaneität der üppig fließenden Erfindung. Dieser Kerl habe mehr Ideen im Kopf als alle anderen, aus seinen Abfällen könnten andere Komponisten noch auskömmlich existieren, soll Brahms mehrfach gesagt haben.

#### Vaterlandsloser Geselle? Dvořáks deutschsprachige Liederzyklen

Dvořáks Liedschaffen ist, verglichen mit dem von Brahms, von bescheidenem Umfang. Wenn wir seinen Wert bemessen wollen, dann müssen wir bedenken, dass er der erste tschechische Komponist war, der diesem Feld überhaupt größere Aufmerksamkeit geschenkt hat. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts waren die komponierenden Landsleute noch ganz im Bann der Wiener Klassik, und Smetana hat sich erst 1879 und nur mit fünf Liedern diesem Genre zugewandt. Dvořák aber verwendete mehr Energie als alle anderen auf das Lied, beginnend mit dem *Zypressen-Zyklus* von 1865, 18 Lieder immerhin, die als Ganzes verworfen wurden, von denen er die meisten aber später bearbeitete und in anderen Zusammenhängen publizierte, unter anderem auch als *Abendlieder* op. 3. Dvořák hatte wie alle anderen tschechischen Komponisten der Zeit Schwierigkeiten mit der Prosodie und der Betonungseigenart der tschechischen Sprache, die er erst allmählich löste. Es mag damit zusammenhängen, dass einerseits bei ihm die Wort-Ton-Verbindung nicht so eng ist wie bei Robert Schumann (sie ist aber auch bei Brahms nicht so eng) und dass er andererseits (er sprach und schrieb ein gutes Deutsch) keine Probleme hatte, zwei seiner Zyklen auf deutsche Versionen ursprünglich tschechischer Texte zu schreiben. Für die *Zigeunermelodien* op. 55 schrieb ihm deren Dichter Adolf





Zeitgenössische Ansicht  
von Nelahozeves, dem  
Geburtsort Dvořáks  
Antonín Dvořák, Zeichnung  
von Hugo Boettinger (1901)  
rechte Seite:  
Dvořák im Jahr 1879

Heyduk eine deutsche Version, die Dvořák dem aus Böhmen stammenden Wiener Tenor Gustav Walter widmete, der als der beste Schubert-Interpret seiner Zeit galt und die Konzertform des Liederabends erst populär machte, außerdem ein enger Freund und Interpret von Johannes Brahms war. Ebenso benutzte Dvořák für die Lieder op. 82 deutsche Versionen tschechischer Gedichte volkstümlicher Natur, die Otilie Malybrok-Stieler zusammengestellt hatte.

Mit Brahms verband Dvořák der Rückgriff auf das Volkstümliche. Die Schwermütigkeit der slawischen Volksmelodien mit ihren häufigen Dur-Moll-Wechseln durchpulst seine Liedlyrik – sie wird auch noch die frühen Lieder des auf der Grenze zwischen Böhmen und Mähren geborenen Gustav Mahler deutlich prägen. Dvořáks Lieder durchmessen nicht das Gefühlsspektrum seiner großen Opernszenen oder die weitbogige Melodik seiner Symphonien, sind auch harmonisch deutlich schlichter als die bedeutendsten seiner Streichquartette, aber sie entfalten doch eine ganz eigene Empfindungskraft auf begrenztem Raum. Weder Brahms (trotz aller Bismarck-Begeisterung) noch Dvořák waren engstirnige Nationalisten – Brahms stellte einmal zu seiner Beruhigung fest, dass der Freund »kein fanatischer Böhm« war, was etwas bedeutete in einer Zeit, als der tschechische Nationalismus sein Haupt erhob und bezeichnenderweise Smetana zum Nationalkomponisten erhob und nicht Dvořák. Der geriet wegen seiner engen Kontakte nach Österreich und Deutschland, dem Sprachbereich, in dem er seine größten Erfolge feierte, geradezu in den Verdacht, ein vaterlandsloser Geselle

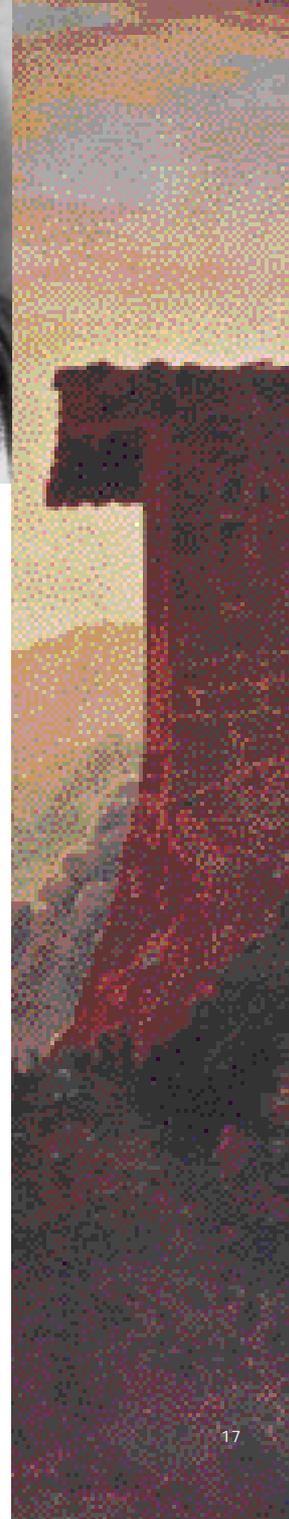


zu sein – umsonst beteuerte er, dass »Gott, Liebe, Vaterland« seine Devise sei. Als Beweis hätte er auf seine *Zigeunermelodien* verweisen können, in denen Ungarisch / Zigeunerisches zwar mitklingt, wenn im Klavier der Zymbaleffekt anvisiert wird, im Melodischen aber dominieren slawische Wendungen, slawische Atmosphäre. Zu bedenken ist allerdings, dass für die Generation Dvořáks Ungarisches und Slawisches nicht so sauber getrennt waren, wie wir es heute sehen, da »slawisch« vor allem die Bezeichnung für eine Sprachfamilie ist, mit der das Ungarische wiederum gar nichts zu tun hat. Wie eine Äußerung beweist, war für ihn das Slawische der Oberbegriff, dem sich das Ungarische, Russische, Böhmisches und Polnische unterzuordnen hatten – eine eigenwillige Sicht, aber es war die seine. Dvořák, und das macht ihn uns noch sympathischer, war durchaus stolz, ein Böhme zu sein, aber er widerstand aller zeittypischen chauvinistischen Blickverengung, die nationalen Zänkereien mochte er gar nicht, und manchmal scheint er sich gewünscht zu haben, lieber in Wien als in Prag zu wohnen.



#### Kosmopolit und Katholik: Dvořáks *Biblische Lieder*

Frei von allen diesen Beschränkungen fühlte er sich in seinen *Biblischen Liedern* op. 99, die innerhalb von drei Wochen im Frühjahr 1894 komponiert wurden, seinem zweiten Jahr, das er in den Vereinigten Staaten verbrachte, wo er Lehrer am National Conservatory in New York war und als Dirigent vor allem eigener Werke weit im Land auftrat. Der Vergleich mit Brahms' *Vier ernsten Gesängen* liegt nahe, denn diese entstanden nur zwei Jahre später und haben sogar einen gemeinsamen Anlass: Der Tod des größten Dirigenten seiner Zeit, Hans von Bülow, mit dem beide Freunde ihrerseits befreundet waren, hat diese Kompositionen, diese Textwahl beeinflusst. Bei Dvořák kam noch der Tod seiner geschätzten Kollegen Gounod und Tschairowsky hinzu, vor allem die Todeskrankheit seines Vaters. Hier aber endet der Vergleich, denn Dvořák wollte und konnte nicht Brahms' grimmige Altersradikalität erreichen. Der war ein gänzlich undogmatischer Protestant, Dvořák ein sehr viel konventionellerer treuer Diener der katholischen Kirche, der bereits mit seinem Requiem und seinem Stabat mater großartige Kirchenmusik geschrieben hatte, die außerhalb seiner Heimat bis heute nahezu unbekannt ist. Die *Biblischen Lieder* gehören zum





Besten, das er als Liedkomponist geleistet hat. Die Anmutigkeit der eher folkloristisch getönten früheren Lieder ist einer mit höchstem Ernst vorgetragenen kargen Deklamation gewichen, die gerade durch ihre schmucklose Nüchternheit die Tiefe des Gefühls unverstellt zur Wirkung bringt.

Dvořák war der erste Kosmopolit unter den tschechischen Tonsetzern des 19. Jahrhunderts; kein anderer seiner Kollegen hätte es über zweieinhalb Jahre (1892–1895) in der Neuen Welt ausgehalten. Die Zeit, die er dort verbrachte, erfüllte aus verschiedenen Gründen nicht seine Hoffnungen, aber dennoch muss man konstatieren, dass kein europäischer Komponist jener Epoche sich so unvoreingenommen und neugierig auf die musikalische Signatur Nordamerikas eingelassen hat wie eben Dvořák. Das bekannteste Zeugnis ist natürlich seine Neunte Symphonie op. 95, *Aus der Neuen Welt*, kaum weniger populär das melodienselige Streichquartett F-Dur op. 96, das *Amerikanische Quartett*, in dem ebenso wie in dem »indianischen« Streichquintett Es-Dur op. 97 Elemente der Musik der Indianer wie der schwarzen Sklaven verwendet werden, nicht als Zitate, sondern als atmosphärische Reizungen, vor allem im Gebrauch der Pentatonik. Dvořák setzte sich auch in mehreren Aufsätzen mit der Musik seines Gastlandes auseinander und betonte immer wieder, dass gerade die damals sogenannten Plantagen- oder Sklavenslieder, also das, was wir als Negro Spirituals bezeichnen, wenn sie einen deutlichen religiösen Bezug haben, so ungewöhnliche und bewegende Melodien enthielten, wie er sie sonst nur in schottischen und irischen Volksliedern gefunden habe. Dass das zehnte der *Biblischen Lieder* in seiner Pentatonik einen deutlichen Spiritual-Anklang aufweist, zeigt, wie intensiv Dvořák sich in diese musikalische Sprache eingefühlt hat.

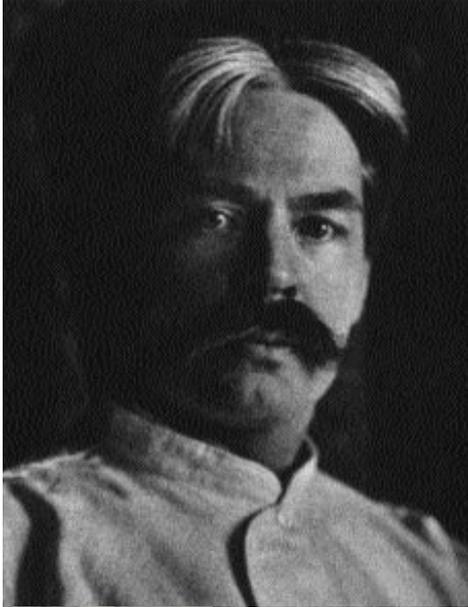
### Kulturelle Austauschprozesse: Von Deutschland nach Norwegen und Amerika

In seinem vorletzten Lebensjahr 1903 lernte Antonín Dvořák endlich den nur wenig jüngeren norwegischen Kollegen Edvard Grieg kennen, der einige Konzerte in Prag dirigierte. Die beiden Komponisten schätzten sich bis dahin aus der Distanz; was die Verwurzelung in der Musik und Kultur des eigenen Landes betrifft, wird man dem Norweger Grieg ein stärkeres Engagement zubilligen müssen. Grieg, der in Leipzig studiert hatte, war als Schumannianer groß geworden, hatte als Liedkomponist Heine und Chamisso vertont. Als er aber 1866 in seine Heimat zurückkehrte, versicherte er sich zunehmend seiner norwegischen Wurzeln, sowohl, was die Texte betraf, die er vertonte, vom Altnorwegischen bis zu Ibsen, wie auch durch sein intensives Studium der Volksmusik. Seine immerhin über 140 Lieder sind fast durchgehend Zeugnis für diese Hinwendung zur eigenen Tradition, geschrieben wurden sie vor allem für Griegs Frau Nina, die Sängerin war und eine Opernkariere zugunsten des Liedgesangs aufgab und so zur besten Interpretin der Lieder ihres Ehemannes wurde.



Edvard und Nina Grieg, um 1902/03

Kulturelle Austauschprozesse entwickeln gelegentlich merkwürdige Gegenläufigkeiten. Während der kosmopolitische Böhme Antonín Dvořák sich in die Musik der amerikanischen Indianer und schwarzen Sklaven einfühlte, lehnte der Musikgeschmack der amerikanischen Metropolen alle Berücksichtigung einheimischer Traditionen ab und importierte lieber die große Musik Mitteleuropas, speziell die deutsch-österreichische zwischen Beethoven und Brahms und nicht zuletzt Dvořák. Junge Komponisten blickten intensiv nach Mitteleuropa, vor allem nach Deutschland, wo nach allgemeiner Ansicht an den Konservatorien von Leipzig, Frankfurt und Berlin das Komponieren von großer Musik am kompetentesten vermittelt wurde. Die meisten amerikanischen Komponisten der Generation, die zwischen 1860 und 1880 geboren wurden, haben in Deutschland studiert, bei Engelbert Humperdinck, Carl Reinecke und Joachim Raff. Dies trifft noch nicht auf den erheblich älteren Stephen Foster zu, dem für das amerikanische Lied nicht zu Unrecht die Funktion zugesprochen wird, die Schubert für das mitteleuropäische hat (was keinen direkten Vergleich des künst-



von oben nach unten:  
Edward MacDowell,  
Charles Ives, Charles  
Wakefield Cadman

rechte Seite:  
Gustav Mahler, 1909

lerischen Ranges mit einschließt). »Wenn wir die amerikanische Musik als Baum betrachten, dann ist Foster ihr Stamm«, sagt Thomas Hampson. Foster hat um die Mitte des 19. Jahrhunderts den amerikanischen »Song« geschaffen mit Kompositionen, die bis heute ihre Frische und Volkstümlichkeit nicht verloren haben.

Edward MacDowell hingegen hatte einen ganz anderen Ehrgeiz: Er wollte als erster amerikanischer Komponist das Niveau von Mendelssohn, Schumann und Brahms erreichen. Auf jeden Fall ist es ihm gelungen, der erste amerikanische Komponist von internationaler Reputation zu werden; seine starke Bindung an die musikalische Tradition des 19. Jahrhunderts jedoch hat dazu geführt, dass er später als allzu konservativ abgewertet wurde, was seine zum Teil auf deutsche Texte

komponierten Lieder keineswegs verdienen. Während MacDowell an der genuin amerikanischen Musik überhaupt nicht interessiert war, sammelte Arthur Farwell die Musik seines Landes und polemisierte auch als Kritiker gegen das prägende Übergewicht der deutschen Musik im Geschmack und im Repertoire der amerikanischen Musikkultur, wies dezidiert auf die französische und russische Tonkunst hin und umspannte in seinen Liedern ein größeres Spektrum als MacDowell. Charles Wakefield Cadman war ebenfalls stark an der Musik der nordamerikanischen Indianer interessiert; in seinem reichhaltigen Liedschaffen finden sich Zyklen über indianische Themen neben solchen, die sich auf japanische und chinesische Motive oder auch Texte beziehen. Dass Charles Ives der vor John Cage frappierendste Außenseiter der amerikanischen Musik war, ist inzwischen kein Geheimnis mehr, aber Ives' Bekanntheit gründet sich vor allem auf seine Symphonien und Orchesterstücke, kaum auf seine rund 150 Lieder. Diese Lieder auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen ist völlig unmöglich – es gehört zum Charakteristikum von Ives' Komponieren, dass es sich aus so vielen Quellen speist, so viel heterogenes Material zu integrieren versucht, dass gelegentlich die spezifische Handschrift kaum noch erkennbar ist, eine Art »patchwork« entsteht, das in seiner Kombinatorik verblüfft. Seine frühen auf deutsche Texte geschriebenen Lieder sind in ihrer Bindung an die deutsche Liedtradition des 19. Jahrhunderts hingegen noch ganz dem Traditionalismus seines Lehrers Horatio Parker verpflichtet.

### Das Hohe und das Niedere: Gustav Mahlers Liedschaffen

Immer wieder wird die Offenheit von Ives für Musikstile völlig verschiedener Provenienz und verschiedener Höhenlagen mit dem Verfahren Gustav Mahlers verglichen, das Hohe und das Niedere nicht gerade gleichzeitig wie beim späteren Ives, aber doch neben- und hintereinander in seine Musik einzulassen. Mahlers Mut zum Trivialen (dieses Wort ohne negativen Beigeschmack benutzt) war in der Tat zu seiner Zeit völlig einzigartig und hat ihm bis heute nicht nur Verständnis eingebracht, obwohl die kritischen Stimmen seit der Ausbreitung seines schon fast ein halbes Jahrhundert andauernden Weltruhms sehr viel leiser geworden sind. Die *Lieder eines fahrenden Gesellen*, wahrscheinlich in den Jahren 1884/85 entstanden (es ist die Zeit, in der Dvořák seine Siebte Symphonie schreibt), haben wohl mehr als die anderen wenigen (aber immens gewichtigen) Lieder Mahlers seine Weltgeltung als Liederkomponist begründet, zunächst vor allem in der Orchester-, in letzter Zeit aber auch zunehmend in der Klavierfassung. Das Wandern ist hier nicht des Müllers, sondern des Gesellen Lust – der unmittelbare Anschluss an Schuberts *Schöne Müllerin* ist evident. Es sind diejenigen Lieder Mahlers, die sich am ehesten in die traditionellen Formen der deutschen Liedgeschichte fügen.

Bemerkenswert ist die Dramaturgie der vier Lieder. Sind die beiden ersten in ihrem gleichmäßigen Duktus durchaus in »gemächlicher Bewegung«, so ist das dritte schon der ganze Mahler: In wild gezackten Exaltationen schreit der Geselle hier seine Eifersucht, sein Unglück hinaus. Im letzten Lied hingegen scheint er in eine Art somnambulen Zustand zu verfallen. Die reduziert wirkende Monotonie des musikalischen Ausdrucks soll allerdings »mit geheimnisvoll schwermütigem« Habitus erzeugt werden, eine äußerst schwierige Aufgabe für den Interpreten – bereits in seinen ersten vollgültigen Liedern stellt der junge Mahler mehr Rätsel auf, als in einem Zug zu lösen wären.

### »Élan vital«: Der hemmungsfreie Richard Strauss

Seinen Zuhörern Rätsel aufzugeben war nicht die Intention des jungen Richard Strauss. Dem schwungvollen und glückhaften Komponisten (seine berühmtesten Lieder stammen aus den letzten 15 Jahren des 19. Jahrhunderts, die wichtigsten darunter aus der Zeit zwischen





1894 und 1902) fiel vieles leicht, was schwerblütigeren Naturen Mühe und Not machte. Im Ablauf des Schaffensprozesses gibt es eine verblüffende Parallele zu Johannes Brahms, mit dem ihn ansonsten recht wenig verbindet: »Ich habe monatelang keine Lust zum Komponieren gehabt; plötzlich eines



Abends nehme ich ein Gedichtbuch zur Hand, blättere es oberflächlich durch; es stößt mir ein Gedicht auf, zu dem sich, oft bevor ich es nur ordentlich durchgelesen habe, ein musikalischer Gedanke findet: Ich setze mich hin.« Nun aber kommt doch der entscheidende Unterschied: Während Brahms (wir hörten es) es durchaus richtig, ja zuträglich findet, die Komposition nach der Notierung des ersten Einfalls wochen-, ja monatelang auszusetzen, ohne dass etwas verlorengeht, sieht es bei Strauss völlig anders aus, denn das Zitat lautet weiter: »Ich setze mich hin; in 10 Minuten ist das ganze Lied fertig.« Der Grübler Brahms und der hemmungsfreie Strauss – besser könnten die Gegensätze nicht illustriert werden. Es ist dieser enorme Schwung, dieser »élan vital«, der den unwiderstehlichen Zauber der Lieder von Richard Strauss ausmacht. Entweder wird man als Hörer mit- und hingerissen, oder man wird sich mit dieser Art von musikalischer Lyrik nicht wirklich anfreunden können, die oft aufrauschende, in der Vollgriffigkeit hörbar von Liszt beeinflusste Klavierbegleitung tut das übrige.

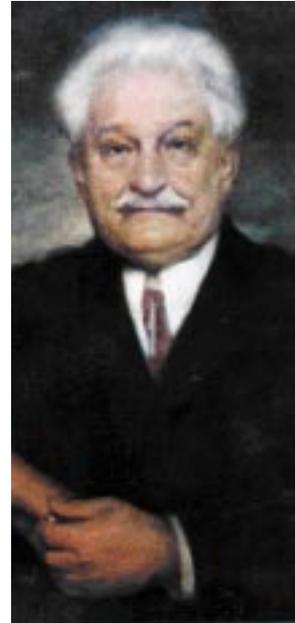
oben: Richard Strauss, 1895 · rechte Seite oben:  
Leoš Janáček, Portrait von Gustav Böhm (1926)  
Seite 25: Dvořák, der Taubenzüchter

Wenn selbst der Strauss-Biograph Ernst Krause jedoch auf gefährlich modische Züge der Lieder jener Jahre hinweist, auf die Stimmungen einer plüschigen Salonromantik, auf ein allzu wohlklingendes flaches Pathos, das sich gelegentlich einschleiche, dann will er seinen Komponisten durch solche Bemerkungen keineswegs demontieren, dennoch auf problematische Züge aufmerksam machen. In seinen besten Liedern, die sich über das ganze Schaffen hinweg verteilen (keineswegs also erst in den grandiosen *Vier letzten Liedern*), hat Richard Strauss der Geschichte des deutschen Liedes ein vitales Element zugeführt, das Fenster einer Liedkultur aufgestoßen, die um 1890 in einem feinsinnigen Akademismus zu versickern drohte – auch hierin ist Strauss mit Gustav Mahler vergleichbar. Selbst wenn die durchaus freundschaftliche Beziehung zwischen Strauss und Mahler gelegentlich von Rivalitäten und Wesensunterschieden geprägt war, so hat doch Mahler wiederholt gesagt – und dies trifft auch die Lieder beider Meister: »Strauss und ich graben von verschiedenen Seiten in einen Berg hinein wie Bergleute, die sich aber doch irgendwann begegnen.«

Das ganze vielgestaltige Panorama der Liedkultur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird überwölbt durch das, was Leoš Janáček, mit seinem *Tagebuch eines Verschollenen* der Vollender der tschechischen Liedtradition, der an Dvořák mit unerschütterlicher Verehrung und Freundschaft hing, als den Zauber der menschlichen Stimme bezeichnete. Geben wir ihm das abschließende Wort: »Die menschliche Stimme bebt unter der Aufwallung des Herzens und verstummt durch den Druck des Willens. In einer süßen Melodie beginnt sie zu strömen, wenn sie umschmeichelt; stolz entfaltet sie ihre Motive, wenn sie widerspricht. Senkt sich vor Erstaunen zu einem Flüstern, wenn Seelen einander erkennen; versagt vor Tränen oder Lachen. Es gibt keinen größeren Künstler als den Menschen in seinem Stimmklang, denn auf keinem Instrument offenbart ein Künstler seine Seele so wahrheitsgetreu wie ein Mensch in seinem Tonfall. Der Zauber einer schönen Stimme weckt Vertrauen, vermittelt Glaubwürdigkeit, stimmt ein in Harmonie.«

Jens Malte Fischer

*Der Autor, geboren 1943 in Salzburg, studierte Germanistik, Geschichte, Musikwissenschaft und Gesang. 1982–1988 Professor für Literaturwissenschaft an der Universität Siegen, seit 1989 Professor für Theaterwissenschaft an der Universität München. Autor mehrerer Bücher, darunter Große Stimmen: Von Enrico Caruso zu Jessye Norman (1993), Jahrhundertdämmerung: Ansichten eines anderen Fin de Siècle (2000), Richard Wagners »Das Judentum in der Musik« (2000).*





## ANTONÍN DVOŘÁK AND THE SONGS OF HIS TIME

### Liszt & Schumann: A Passion for Schubert

Liszt and Schumann were in many ways musical and spiritual opposites. But one thing they did share was a passion for Schubert's songs, many of which were published in the decade following his death in 1828. Liszt's initial creative response was, typically, to make keyboard transcriptions of dozens of the songs for his own performance. Schumann, who had avidly studied Schubert's songs in the years 1838–9, threw himself with characteristic euphoria into song composition early in 1840. When he met Liszt in Dresden he was in full spate; and his enthusiasm could well have prompted Liszt's first German-language song, *Im Rhein*, later that year—months after Schumann had set the same Heine text in his *Dichterliebe*.

In Liszt's earliest songs, composed before he moved to the Weimar court in 1848, the showman can overwhelm the poet; and more than

one number threatens to turn into a keyboard etude with vocal obbligato. But Liszt was an acute self-critic and, like the teenaged Schubert before him, an inveterate reworker and reviser of his songs. In a letter written in the early 1850s he described his early songs as “mostly inflatedly sentimental, and often overladen in the accompaniment”. And almost invariably, revision meant concentration and simplification. While in Liszt's first, 1840, setting of *Im Rhein* the piano part is indeed “overladen,” his revision of 15 years later, sung tonight by Thomas Hampson, is far more restrained. Where Schumann immediately seizes on the image of the reflected cathedral, Liszt's opening paints the rippling waters, à la Wagner. His more pictorial setting contains one of Liszt's ravishing enharmonic modulations to suggest the picture's radiance (“hat's freundlich hineingestrahlt”), and a delicate evocation of fluttering angels' wings at “Es schweben Blumen und Englein”.



Unlikely as it might seem, Liszt could on occasion rival Schumann in economy and power of suggestion. And each of the next three numbers—two to poems by Heine, *Anfangs wollt' ich fast verzagen* (1856), and *Vergiftet sind meine Lieder* (1844, revised 1860) one a setting of Rellstab (*Ihr Auge*, 1843—is a pungent miniature, more declamatory in style than Schumann, especially in the two Heine songs, and more daringly chromatic. In all three, the acerbic dissonances and typically Lisztian harmonic shocks are a vivid musical embodiment of the poets' bitterness and melodramatic *Weltschmerz*.

Another Rellstab setting, *Es rauschen die Winde* (previously set by Schubert as *Herbst*), exists, like so many of Liszt's songs, in two separate versions, one from the 1840s, the other sung here, from around 1856. The chill blast of autumn is evoked in agitated, low-lying chromatic figuration, the memory of spring in snatches of *bel canto* lyricism against softly strummed harp chords. Finally in this group, Liszt in piquant Hungarian Gypsy vein: *Die drei Zigeuner* (1860),

an episodic ballad in which the singer's recitative-like declamation is linked by picturesque piano interludes depicting in turn the fiddler, the indolent smoker and the sleeper, with a wonderfully poetic evocation of the wind brushing the cimbalom strings.

### Dvořák Discovered

In 1878, at the age of 37, Dvořák finally broke through from local to international fame with his first set of *Slavonic Dances*. The success of these colorful, flamboyant pieces created an eager market for his music in Austria, Germany and England; and the *Slavonic Dances* were followed quickly by, among others, the three *Slavonic Rhapsodies* and the *Czech Suite*. Then, early in 1880, he wrote the seven *Gypsy Melodies* to poems by Adolf Heyduk (1835–1923) for Gustav Walter, a leading tenor at the Vienna Court Opera who had long admired Dvořák's songs. In deference to the singer, and to the commercial sense of his Berlin publisher Simrock, he set the poems not in the original Czech but in German, using a translation

prepared by the poet himself. The songs were an immediate success; and at Dvořák's request Simrock soon brought out an edition with a Czech text, underlaid with the quaint, stilted English translation still sometimes used today.

The Gypsy was a familiar romantic symbol of emancipation from bourgeois constraints. And in these songs Heyduk and Dvořák evoked not only the unfettered gypsy life but also, by implication, the Czech people's bid for independence from Habsburg rule. In several numbers the accompaniments suggest the cimbalom of the Hungarian Gypsy bands Dvořák will often have heard in Prague. But the rhythms and melodies owe more to Bohemian and Moravian folk music than to the Gypsy style.

The first song, with its use of an "exotic" Gypsy scale and its tender, Schubertian shift from minor to major for the middle verse, is typical of the set in its mingled joy and soulful yearning. Next comes an irrepressible Czech folk dance, with the piano gleefully evoking the bright tinkle of the triangle before introducing a new pensive note in the postlude. After the shadowy, rather Brahmsian third song, comes Dvořák's most celebrated song, crooned in Victorian and Edwardian drawing rooms as *Songs My Mother Taught Me*. But its haunting, nostalgic tune and subtle pull between the melody (in 2/4 rhythm) and the syncopated 6/8 accompaniment have enabled it to weather any number of sentimental performances and dubious arrangements. Nostalgia is banished in the next two songs, which celebrate the carefree Gypsy life in bold, leaping—and unmistakably Czech—dance rhythms. In the last song exultation in the Gypsy's al fresco freedom is tinged with passionate long-

ing. Dvořák artfully varies the accompaniment for each successive verse, and creates a fervent, abandoned climax as the Gypsy proclaims his credo, "to be free forever".

### Mahler's "Frühlingsreise"

It was Mahler's anguished relationship with the singer Johanna Richter that inspired his first masterpiece, the *Lieder eines fahrenden Gesellen* ("Songs of a Wayfarer"). In June 1883 the composer had landed his first major appointment, as music director at the opera house in Kassel. His affair with Johanna began shortly afterwards and dragged on until the end of 1884. In its original, voice-and-piano version, the *Gesellen* cycle was probably begun in December 1883, and certainly completed in essentials by 1 January 1885, just after the relationship had ended. Mahler made a preliminary orchestral version of the cycle around 1891–3 and revised the scoring for a Berlin concert in March 1896 that also included the First Symphony, whose first movement and Funeral March use material from the second and fourth *Gesellen* songs.

The texts of the *Lieder eines fahrenden Gesellen* were written by Mahler himself under the influence of the *Knaben Wunderhorn* collection, with the opening poem a virtual paraphrase of a *Wunderhorn* text. The cycle has been called Mahler's "Frühlingsreise," a counterpart to *Winterreise*. And as in Schubert's cycle, a jilted lover sets out on his aimless wandering, haunted by memories of the affair and the sweetheart's blue eyes.

Mahler emphasizes the notion of the *Gesellen* songs as a continuous journey by making each song end in a different key from the one in which it began. The first song contrasts the

lover's own grief on his sweetheart's wedding day with his delight in the natural world, evoked with a turn to a remote key and a lulling 6/8 motion. In the second song there is an aching tension between the vernal "walking" tune and the merry birdsong on the one hand, and, on the other, the lover's underlying sadness which gradually infuses the walking tune.

If the first two songs are essentially diatonic and folk-inspired, the third foreshadows the expressionist violence and mordant irony of later Mahler. The final song opens as a desolate funeral march, a genre Mahler was to make his own. But the song warms into the major key as the protagonist—unlike Schubert's—finds everlasting rest beneath the linden tree. Then, with a last gentle twist of the knife, major sours to minor in the piano postlude.

#### Richard Strauss: A Lifetime of Lieder

Strauss's wife Pauline was a notorious shrew, as may be gauged from the composer's graphic portrait of her in *Intermezzo*. But she was also a gifted singer, who created the leading role in Strauss's first opera, *Guntram*, and inspired his lifelong love affair with the soprano voice. From the late 1880s until Pauline's retirement in 1906 the Strausses made regular recital tours in Europe and the United States; and Richard composed many of the songs from his Op. 27 to Op. 56 expressly for his wife. She remained his ideal interpreter, even when her voice grew more fragile and her platform manner—including applause-seeking antics during the piano postludes—increasingly outrageous.

Strauss followed the example of Schumann in *Myrthen* by presenting his four Op. 27 songs as a gift to his bride on their wedding day, September 10, 1894. Thomas Hampson has chosen two numbers from this favorite set to frame his Strauss group. The surging, ecstatic *Heimliche Aufforderung* is an inspired fusion of two normally distinct genres, the drinking song and the love song. *Morgen* unfolds as a rapt duet for piano and voice, with the singer stealing in shyly after the long prelude and magically counterpointing his own independent line with the keyboard's musing cantilena.

*Freundliche Vision* (1900) distills a similar, quintessentially Straussian mood of timeless enchantment. In the song's original version for soprano, the vision is evoked in C-sharp major, with (as in *Morgen*) voice and piano counterpointing and entwining their own distinct melodies; then, as dream blurs into reality, the music melts poetically to the distant key of D major.

*Die Nacht*, from the Op. 10 set (1885) that marked Strauss's coming-of-age as a song composer, is a tender, secretive nocturne evoking the lover's anxiety that the night which steals color and shape will also steal his beloved. Strauss mirrors the lover's explicit fear in the last verse with shadowy, fluid tonality, culminating in a "shock" plunge to a remote key on the final "auch".

Another nocturne, *Sehnsucht* (1896), is a song of almost symphonic scope, growing from the stark, somber opening, set as quasi-recitative, through the brightening of texture and tonality at the mention of the beloved, to the rapturous final "Ich liebe dich". *Mein Herz ist stumm* (1888) sets verses of clichéd

sentimentality by one of the young Strauss's favorite poets, Count Adolf Friedrich von Schack. As so often, though, the music transcends the poem, beginning in frozen desolation, thawing and flowering in the central verses, with their forest murmurs and horn calls, and finally returning to the mood of the opening as the singer-poet contemplates a cheerless old age.

### Dvořák: From National to International

Antonín Dvořák was that rare phenomenon among Romantic composers, a happily (and monogamously) married man. But like Mozart nearly a century earlier, he first fell in love with the sister. In his twenties he eked out his modest salary as a viola player in the Czech Provisional Theater Orchestra in Prague by giving piano lessons. Two of his pupils were the sisters Josefina and Anna Čermaková, the daughters of a goldsmith. He was to marry Anna in 1873. But a decade earlier he had fallen passionately in love with the 16-year-old Josefina, then just beginning a career as an actress. She did not return Dvořák's feelings, and like others of her ilk later married into the aristocracy. Under the immediate influence of his unrequited passion he composed his earliest solo songs, a cycle of 18 love songs entitled *Cypřiše* ("Cypresses"), to texts by the Czech poet Gustav Pflieger-Moravský.

Sixteen years later, in 1881, the now internationally famous composer revised four of the "Cypresses," which were published the following year as *Four Songs*, Op. 2. For all their occasional indebtedness to Schumann, all four show Dvořák's melodic gift at its freshest and most candid. Except in the beautiful No. 3, with its poignant vocal line over folk-style drones, the melodies remained substan-

tially unaltered in the revision. But Dvořák, by now a master craftsman, refined and clarified the accompaniments, above all in the atmospheric forest murmurs of the fourth song, "Silence on the Mountains".

In 1876, at a time of rapidly growing professional success, Dvořák composed 12 settings of Vítězslav Hálek's *Večerní písně* ("Evening Songs"), later issued in three groups. Of the four Op. 3 songs, published in 1881, two are clearly indebted to earlier composers: No. 1, *The Tiny Stars Up High*, conjures a mood of nocturnal reverie courtesy of Beethoven's "Moonlight" Sonata, while No. 4, *Man Was Created*, draws on Mozart's passionate Fantasia for Piano, K. 475.

Of the four songs from Op. 82, originally composed to German texts in the winter of 1887–8, Nos. 2–4 are among Dvořák's most charming and delicate. The dancing, rippling brook of No. 4 inevitably evokes Dvořák's beloved Schubert. But the most searching of the four songs is the first, *Leave Me Alone*, which was specially cherished by Josefina, once object of the composer's unreciprocated love, now his sister-in-law. In November of 1894 Josefina wrote to Dvořák in America telling him she was mortally ill (she was to die in May 1895); and in homage to her he introduced two particularly tender phrases into the Adagio and finale of his B-minor Cello Concerto.

### The Americans: MacDowell and Farwell

In the last quarter of the 19th century a European, preferably German, musical training was deemed essential for any aspiring American composer. And in their teens both Edward MacDowell and Arthur Farwell duly

made the Atlantic crossing to give their technique the requisite cosmopolitan gloss. MacDowell, born in 1860, the same year as Mahler and Wolf, traveled first to Paris and then to Frankfurt, where he studied with Joachim Raff and was encouraged by Liszt both as a pianist and as a composer. For a time he considered settling permanently in Germany. But he returned to the U.S. in 1888, where he was hailed as “the greatest musical genius America has produced”. After a frustrating period as the first professor of music at Columbia University he suffered a mental breakdown in 1904. And the last four years of his short life were spent in a state of childlike insanity.

Despite his status as a national composer, MacDowell had little feeling for native American music, remaining true to the European Romantic tradition he had absorbed in his youth. Not surprisingly, Schumann is the dominant influence behind the dozen or so Lieder he composed in Germany in his early 20s, to poems by Heine, Goethe, Geibel and others. Here and there chromatic “purple patches” suggest the more feverish idiom of Liszt and Wagner, while the vein of wistful delicacy MacDowell cultivated with such charm shows an obvious debt to Mendelssohn.

Seventeen years younger than MacDowell, Arthur Farwell studied as a young man in Germany with Engelbert Humperdinck and Hans Pfitzner. But on his return to the United States he took a passionate stand against what he viewed as Germanic musical imperialism, collecting and arranging tunes by American Indians and Spanish-American communities, and, in 1907, founding the National Wa-Wan Society of America “for the advancement of the work of American composers, and the

interests of the musical life of the American people”. His own songs, which range from settings of Shelley and Blake to 39 songs to poems by Emily Dickinson, are eclectic in idiom, drawing variously on French impressionism, the Russians, especially Mussorgsky (another fierce anti-German), and indigenous American melodies and rhythms.

### Grieg: Germanic Overtones, Norwegian Sentiments

“It was amusing to make contact with Dvořák,” wrote Edvard Grieg from Prague in March 1903. “He is a character, to put it mildly; but he was very likeable.” Though they were not to meet again, the two men were warm admirers of each other’s music. And while Dvořák was far more indebted than Grieg to the central European Romantic tradition, both men were fervent nationalists in an age of growing resistance to Austro-German musical hegemony.

In the Op. 48 songs, though, Grieg temporarily abandons his native Norwegian for the German language he had often set as a student in Leipzig. While most of his songs were composed for his wife Nina, the six in the Op. 48 set were written between 1884 and 1889 for the Swedish-born Wagnerian soprano Ellen Gulbranson, who had helped to popularize his Norwegian songs internationally. There are half-echoes of Schumann, the German Romantic with whom Grieg was most in sympathy, in the chromaticism and yearning falling sevenths of the Goethe setting *Zur Rosenzeit*. And the delightful *Die verschwiegene Nachtigall*, with its warbling “Tandaradei” refrain (prefigured in the brief piano introduction), has a whiff of a Brahmsian folksong. But for all their occasional Germanic

overtones, these songs are utterly characteristic of Grieg in their melodic and harmonic pungency. The most famous of them, *Ein Traum*, contrasts ecstatic lyricism and a climax of almost Wagnerian opulence (a tribute to Ellen Gulbranson's powerful voice) with piquant little piano flourishes redolent of Norwegian folk music.

### Dvořák's Love Songs

In December 1888 Dvořák rewrote another clutch of songs from his lovelorn *Cypresses* cycle, sending them to the Berlin publisher Simrock early the following year with the note: "These are eight Love Songs ["Písně milostné"] their texts are above all lyrical—think of a boy in love." Sometimes the rewriting was merely a question of refining details, especially in the accompaniment. In the last song, for instance, the plain chords of the original became a gossamer shimmer of arpeggios. Elsewhere the alterations were more radical. Dvořák completely rewrote much of the first song, and transformed the rhythm of the fifth—though here, as at times elsewhere, the poem's bleakness is softened by the music. No. 3, *I Wander Oft Past Yonder House*, formerly a slow waltz, now becomes a wistful polka. The climax of the most dramatic and impassioned song, No. 6, was intensified and recast to coincide with the climax of the poem (originally it had come too soon). Dvořák also made crucial improvements to No. 7, *When Thy Sweet Glances on Me Fall* (the only one of the set in which love is blighted or irretrievably lost), changing the key from G major to G minor, and deepening the music's tender yearning.

### Brahms: Final Thoughts on Love and Death

Brahms's *Vier ernste Gesänge* ("Four Serious Songs"), Op. 121, his last thoughts on death and the redeeming power of love, date from the spring of 1896, when his beloved Clara Schumann lay mortally ill and he himself was suffering from the first symptoms of the liver cancer that was to kill him a year later. These awesome songs move from the terrible nihilism of Ecclesiastes (Brahms's biographer Max Kalbeck remarked how the agnostic composer "always enjoyed seeking out the godless texts in the Bible") to St. Paul's sermon on love in his first Epistle to the Corinthians. In the process the implacable minor mode of the first song, with its grimly tolling funeral bell and its swirling dusts, yields via the compassionate major-keyed closing sections of the second and third songs to the unalloyed major of the final apostrophe on love—which for Brahms meant eros (in the sketches for this song Kalbeck found allusions to the composer's early love for his student Elisabet(h) von Stockhausen) as well as St. Paul's agape.

### Mahler, in the Folk Vein

Ever the autocratic perfectionist, Mahler spent stormy periods as musical director of the Budapest Opera (1888-91) and, from 1891 to 1897, the Hamburg Opera. He found respite in his long summer vacations on the Attersee in the Salzkammergut. And here he composed many of the songs that make up the *Knaben Wunderhorn* ("The Youth's Magic Horn") settings, which drew on a collection of folksongs and folk poems published between 1806 and 1808 by Achim von Arnim and Clemens Brentano. These examples of popular, "natural" art were nostalgically cherished by the early Romantics as an antidote to

a world of encroaching urbanization and industrialization. As Mahler's early biographer Richard Specht put it, "In earlier centuries such songs may have been sung in small market towns among soldiers, shepherds and peasants."

Mahler had known and loved the *Knaben Wunderhorn* anthology since his childhood in the German-speaking Moravian town of Iglau. In his settings he treats folksong, military band music, Ländler and Viennese waltzes with mingled affection, irony and tragic realism. *Wo die schönen Trompeten blasen* (1898) is an eerie encounter between a girl and the ghost of her soldier sweetheart, poignantly juxtaposing a funeral march and a slow, swaying Ländler of lulling tenderness. In complete contrast, *Urlicht* (1892), which Mahler later incorporated in his *Resurrection* Symphony, No. 2, hymns a serene faith in the eternal life in music of lambent, transfigured stillness.

### Dvořák: An Affirmation of Faith

In March 1894, towards the end of his first visit to the United States, Dvořák composed what were virtually his last songs, the set of ten *Biblical Songs*, Op. 99. A devout, unquestioning Catholic, like Haydn a century earlier, Dvořák evidently felt an urgent need to affirm his faith at a time when his 79-year-old father lay mortally ill in distant Bohemia. For the texts he drew on the traditional Czech Protestant translation of the Book of Psalms in the Kraliče Bible of 1613.

Several of the Biblical songs, including Nos. 2, 4 and the jolly No. 5, are in Dvořák's most direct and naive vein, combining comfortable, "churchy" harmonies, a Czech folk flavor and

(especially in No. 2) echoes of the African-American spiritual. The American connection is even stronger in the catchy dance rhythms and pentatonic harmonies of the exultant final song, "O sing unto the Lord". Elsewhere the musical idiom is more complex and astringent. The first song, "Clouds and Darkness are Round About Him," matches the psalmist's apocalyptic vision with dissonant harmonies (the home key is blurred until the cathartic final climax) and a forceful, declamatory vocal line. The *de profundis* cry of "Hear My Prayer," No. 3, is set with extreme, unsettling freedom of modulation. Most memorable of all, though, is No. 7, "By the Waters of Babylon," which begins as a grave folk dance (shades here of some of the more melancholy of Dvořák's *Slavonic Dances*) in the minor key, and then turns radiantly to the major after the poignant climactic cry "O Jerusalem".

Richard Wigmore

*The author, formerly a professional singer, is a writer specializing in the Viennese Classical period and in Lieder. He writes reviews for the Daily Telegraph, Gramophone, and BBC Music Magazine; broadcasts on BBC Radio 3 and World Service; and gives classes in Lied interpretation at the Guildhall School of Music in London. He has published Schubert: The Complete Song Texts (Gollancz) and contributed articles to many reference works, including the latest edition of the New Grove Dictionary of Music and Musicians.*

English language program notes are provided by the Edgar Foster Daniels Foundation.

## ANTONÍN DVOŘÁK UND SEINE ZEIT I

FRANZ LISZT

### Im Rhein

Im Rhein, im schönen Strome,  
Da spiegelt sich in den Well'n,  
Mit seinem großen Dome,  
Das große, heilige Köln.

Im Dome steht ein Bildnis,  
Auf goldenem Leder gemalt;  
In meines Lebens Wildnis  
Hat's freundlich hineingestrahlt.

Es schweben Blumen und Englein  
Um unsre liebe Frau;  
Die Augen, die Lippen, die Wänglein,  
Die gleichen der Liebsten genau.

Heinrich Heine

### In the Rhine

In the Rhine, in the beautiful river,  
the waves reflect  
the great cathedral  
of great, sacred Cologne.

In the cathedral stands an effigy,  
painted on golden leather;  
my life's barrenness  
is illuminated by its friendly rays.

Flowers and cherubs hover  
around Our Dear Lady;  
her eyes, her lips, her cheeks  
are exactly like my sweetheart's.

### Anfangs wollt' ich fast verzagen

Anfangs wollt' ich fast verzagen,  
Und ich glaubt', ich trüg' es nie;  
Und ich hab' es doch getragen –  
Aber fragt mich nur nicht, wie?

Heinrich Heine

### At First I Almost Despaired

At first I almost despaired,  
and I thought I would never be able to bear it;  
yet even so, I have borne it –  
but do not ask me how.

### Vergiftet sind meine Lieder

Vergiftet sind meine Lieder,  
Wie könnt' es anders sein?  
Du hast mir ja Gift gegossen  
Ins blühende Leben hinein.

Vergiftet sind meine Lieder,  
Wie könnt' es anders sein?

### Poisoned are My Songs

Poisoned are my songs –  
how could it be otherwise?  
You have poured poison  
into my blossoming life.

Poisoned are my songs –  
how could it be otherwise?

Ich trag' im Herzen viel Schlangen,  
Und dich, Geliebte mein.

Heinrich Heine

### Ihr Auge

Nimm einen Strahl der Sonne,  
Vom Abendstern das Licht,  
Die Feuerglut des Ätna,  
Die aus der Lava bricht;  
Du hast, was mich erhellt,  
Und mich erwärmt und mich verklärt  
Und was mein inn'res Leben  
Bis in den Tod verzehrt!

Ludwig Rellstab

### Es rauschen die Winde

Es rauschen die Winde  
So herbstlich und kalt,  
Verödet die Fluren,  
Entblättert der Wald.

Ihr blumigen Auen,  
Du sonniges Grün,  
So welken die Blüten  
Des Lebens dahin.

Es ziehen die Wolken  
so finster und grau,  
Verschwunden die Sterne  
Am himmlischen Blau.

Ach, wie die Gestirne  
Am Himmel entfliehn,  
So sinket die Hoffnung  
Des Lebens dahin.

I bear in my heart many snakes,  
and you, my beloved!

### Her Eyes

Take of the sun its radiance,  
the evening star's pure beam,  
the fiery glow of Aetna,  
which breaks from lava stream;  
thou'lt have the selfsame fire  
that burns and sears my inmost soul,  
e'er in my being raging  
till death the flames control!

Translation by Charles Fonteyn Manney

### Gusting are the Winds

Gusting are the winds  
so autumnal and cold;  
barren are the fields,  
leafless the woods.

You flowery meadows!  
You sunlit green!  
Thus wither away  
the blossoms of life.

Drifting are the clouds  
so gloomy and grey;  
vanished are the stars  
from the heavenly blue!

Ah, as the stars  
escape from the sky,  
thus fades away  
the hope of life!

Ihr Tage des Lenzes  
Mit Rosen geschmückt,  
Wo ich die Geliebte  
An's Herze gedrückt.

Kalt über die Hügel  
Rauscht, Winde, dahin!  
So sterben die Rosen  
Der Liebe dahin.

Ludwig Rellstab

### Die drei Zigeuner

Drei Zigeuner fand ich einmal  
Liegen an einer Weide,  
Als mein Fuhrwerk mit müder Qual  
Schlich durch sandige Heide.

Hielt der eine für sich allein  
In den Händen die Fiedel,  
Spielt', umglüht vom Abendschein,  
Sich ein feuriges Liedel.

Hielt der zweite die Pfeif' im Mund,  
Blickte nach seinem Rauche,  
Froh, als ob er vom Erdenrund  
Nichts zum Glücke mehr brauche.

Und der dritte behaglich schlief,  
Und sein Cymbal am Baum hing;  
Über die Saiten der Windhauch lief,  
Über sein Herz ein Traum ging.

An den Kleidern trugen die drei  
Löcher und bunte Flicken;  
Aber sie boten trotzig frei  
Spott den Erdengeschicken.

Dreifach haben sie mir gezeigt,  
Wenn das Leben uns nachtet,

You days of spring  
with roses adorned,  
when my beloved  
I pressed to my heart!

Cold over the hill  
rush, winds, there!  
Thus pass away  
the roses of love!

### The Three Gypsies

Three gypsies I found once  
lying by a willow,  
as my cart with weary torture  
crawled over the sandy heath.

One, for himself alone, was holding  
his fiddle in his hands,  
playing, as the sunset glow surrounded him,  
a merry little tune.

The second held a pipe in his mouth  
and watched his smoke  
with cheer, as if from the world  
he required nothing more for his happiness.

And the third slept comfortably:  
from the tree hung his cymbalom;  
over its strings the wind's breath ran;  
in his heart a dream was playing.

On the clothing those three wore  
were holes and colorful patches;  
but, defiantly free, they made  
a mockery of earthly fate.

Treble they showed me  
how, when life grows dark for us,

Wie man's verraucht, verschläft, vergeigt,  
Und es dreimal verachtet.

Nach den Zigeunern lang' noch schau'n  
Muß' ich im Weiterfahren,  
Nach den Gesichtern dunkelbraun,  
Nach den schwarzlockigen Haaren.

Nikolaus Lenau

ANTONÍN DVOŘÁK

*Cigánské melodie op. 55*

I.

Má píseň zas mi láskou zní,  
když starý den umírá,  
a chudý mech kdy na šat svůj  
si tajně perle sbírá.  
Má píseň v kraj tak toužně zní,  
když světem noha bloudí;  
jen rodné pustý dálnou  
zpěv volně z řader proudí.  
Má píseň hlučně láskou zní,  
když bourě běží plání;  
když těším se, že bidy prost  
dlí bratr v umírání.

II.

Aj! Kterak trojhranec můj  
přerozkošně zvoní  
jak cigána píseň  
když se k smrti kloní.  
Když se k smrti kloní  
trojhran mu vyzvání.  
Konec písni, tanci,  
lásce, bédování.

III.

A les je tichý kolem kol,  
jen srdce mír ten ruší,  
a černý kouř, jenž spěchá v dol,

one can smoke, sleep or play it away,  
and thus trebly scorn it.

At the gypsies, longer yet  
I had to gaze in passing,  
at their dark brown faces,  
at their black-locked hair.

*Zigeunermelodien op. 55*

I.

Mein Lied ertönt, ein Liebespsalm,  
Beginnt der Tag zu sinken,  
Und wenn das Moos, der welke Halm  
Tauperlen heimlich trinken.  
Mein Lied ertönt voll Wanderlust,  
Wenn wir die Welt durchwallen,  
Nur auf der Puszta weitem Plan  
Kann froh mein Sang erschallen.  
Mein Lied ertönt voll Liebe auch,  
Wenn Heidestürme toben;  
Wenn sich befreit zum letzten Hauch  
Des Bruders Brust gehoben!

II.

Ei! Wie mein Triangel  
Wunderherrlich läutet!  
Wie Zigeunerlieder,  
Wenn zum Tod man schreitet!  
Wenn Triangelklänge  
Mich zum Tod begleiten,  
Ist's mit Tanz und Liedern  
Aus für alle Zeiten!

III.

Rings ist der Wald so stumm und still,  
Das Herz schlägt mir so bange;  
Der schwarze Rauch sinkt tiefer stets,

mé slze v lících mé slze suší.  
Však nemusí jich usušit,  
necht' v jiné tváře bije.  
Kdo v smutku může zazpívat,  
ten nezhyne, ten žije!

IV.

Když mne stará matka  
zpívat učivala,  
podivno, že často slzivala.  
A teď také pláčem  
snědé líce mučím,  
když cigánské děti  
hrát a zpívat učím.

V.

Struna naladěna,  
hochu toč se v kole  
dnes snad převysoko zejtra,  
zejtra zase dole.  
Pozejtří u Nílu  
za posvátným stolem;  
struna již, struna naladěna  
hochu toč se kolem!

VI.

Široké rukavy a široké gatě  
volnější cigánu nežli dolman v zlatě.  
Dolman a to zlato bujná prsa svírá;  
  
pod ním volná píseň násilně umírá.  
A kdo raduješ se tvá kdy píseň v květi,  
  
přej si, aby zašlo zlato v celém světě!

VII.

Dejte klec jestřábu ze zlata ryzého;  
  
nezmění on za ní hnízda trněného.

Die Träne trocknend meiner Wange.  
Doch meine Träne trockne nicht,  
Sollst anders wohin wehen!  
Wer auch im Schmerz noch singen kann,  
Der lebt, nicht wird sein Lied vergehen.

IV.

Als die alte Mutter  
Mich noch lehrte singen,  
Sonderbar, daß Tränen  
Ihr am Auge hingen.  
Jetzt die braunen Wangen  
Netzen mir die Zähnen,  
Wenn ich will die Kinder  
Sang und Spielen lehren.

V.

Reingestimmt die Saiten!  
Bursche tanz' im Kreise!  
Heute froh, überfroh noch heute,  
Morgen trüb' nach alter Weise!  
Nächsten Tag am Nilstrand,  
Der den Vätern heilig,  
Reingestimmt die Saiten,  
In den Tanz spring eilig!

VI.

In dem weiten, breiten, luft'gen Leinenkleide  
Freier der Zigeuner als in Gold und Seide!  
Jaj! der gold'ne Dolman schnürt die Brust  
zu enge,  
Hemmt des freien Liedes wanderfrohe Klänge.  
Wer beim Schwung der Lieder wahre Lust  
empfindet,  
Wünscht, daß alles Gold jetzt aus der Welt  
verschwindet.

VII.

Darf des Falken Schwinge Tatrahöhn  
umrauschen,  
wird das Felsenest nicht er mit dem Käfig  
tauschen.

Komoni bujnému, jenž se pustou žene,  
zřídka kdy připnete uzdy a třemene.  
A tak i cigánu příroda cos dala:  
K volnosti ho věčným poutem ho upoutala.

Adaptiert nach Adolf Heyduck

GUSTAV MAHLER

*Lieder eines fahrenden Gesellen*

**I. Wenn mein Schatz Hochzeit macht**

Wenn mein Schatz Hochzeit macht,  
Fröhliche Hochzeit macht,  
Hab ich meinen traurigen Tag!  
Geh ich in mein Kämmerlein,  
Dunkles Kämmerlein,  
Weine, wein' um meinen Schatz,  
Um meinen lieben Schatz!  
Blümlein blau! Verdorre nicht!  
Vöglein süß! Du singst auf grüner Heide.  
Ach! wie ist die Welt so schön!  
Ziküth! Ziküth!  
Singet nicht! Blühet nicht!  
Lenz ist ja vorbei!  
Alles Singen ist nun aus.  
Des Abends, wenn ich schlafen geh,  
Denk ich an mein Leide.  
An mein Leide!

**II. Ging heut morgen übers Feld**

Ging heut morgen übers Feld,  
Tau noch auf den Gräsern hing;  
Sprach zu mir der lust'ge Fink:  
»Ei du! Gelt? Guten Morgen!  
Wird's nicht eine schöne Welt?

Kann das wilde Fohlen jagen durch die  
Heide,  
wird's an Zaum und Zügel finden keine  
Freude.  
Hat Natur, Zigeuner, etwas dir gegeben,  
Ja, zur Freiheit schuf sie mir das ganze  
Leben.

Adolf Heyduck

*Songs of a Wayfarer*

**I. When My Love Becomes a Bride**

When my love becomes a bride,  
becomes a happy bride,  
that will be a bitter day for me!  
I'll go into my little room,  
my gloomy little room,  
and weep, weep for my love,  
for my dear love!  
Little blue flower! Do not wither!  
Sweet little bird! You sing in the green field.  
Ah, how beautiful the world is!  
Tirra lirra!  
Do not sing, do not bloom!  
Spring is done,  
all singing is over.  
At evening, when I go to sleep,  
I'll think of my sorrow,  
only of my sorrow.

**II. As I Walked This Morning Through the Field**

As I walked this morning through the field,  
the dew still hung upon the grass;  
the merry finch called out to me,  
"Hey, you there! Good day to you!  
Isn't this a splendid world?"

Zink! Zink! Schön und flink!  
Wie mir doch die Welt gefällt!«

Auch die Glockenblum am Feld  
Hat mir lustig, guter Ding',  
Mit den Glöckchen, klinge, kling,  
Ihren Morgengruß geschellt:  
»Wird's nicht eine schöne Welt?  
Kling, kling! Schönes Ding!  
Wie mir doch die Welt gefällt!  
Heia!«

Und da fing im Sonnenschein  
Gleich die Welt zu funkeln an;  
Alles Ton und Farbe gewann  
Im Sonnenschein!  
Blum und Vogel, groß und klein!  
»Guten Tag! Ist's nicht eine schöne Welt?  
Ei du, gelt? Schöne Welt!«

Nun fängt auch mein Glück wohl an?  
Nein! Nein! Das ich mein,  
Mir nimmer blühen kann!

### III. Ich hab ein glühend Messer

Ich hab ein glühend Messer in meiner Brust,  
O weh!  
Das schneid't so tief in jede Freud und  
jede Lust.  
Ach, was ist das für ein böser Gast!  
Nimmer hält er Ruh, nimmer hält er Rast,  
Nicht bei Tag, nicht bei Nacht, wenn ich  
O weh! [schlief.

Wenn ich in den Himmel seh,  
Seh ich zwei blaue Augen stehn.  
O weh!  
Wenn ich im gelben Felde geh,  
Seh ich von fern das blonde Haar im  
O weh! [Winde wehn.

Tweet, tweet! Fine and bright!  
Oh, how I love the world!"

And the bluebell in the field  
told of good cheer  
with its bell, ting-a-ling,  
as it rang its morning greeting:  
"Isn't this a splendid world?  
Ding, ding! Beauteous thing!  
Oh, how I love the world!  
Hurrah!"

And in the sunshine  
all the world began to glow;  
all things took on color and sound  
in the sunshine!  
Flower and bird, things great and small.  
"Good day! Isn't this a splendid world?  
Hey, you there! Lovely world!"

Will my happiness now flower, too?  
No! No! Well I know  
that it can never bloom!

### III. I Have a Gleaming Knife

I have a gleaming knife in my breast,  
woe is me!  
It cuts so deep into every joy and pleasure!  
Ah, what a cruel guest to harbor!  
It never grants me peace, never grants me  
rest.  
neither by day nor by night when I would  
Woe is me! [sleep.

When I look into the heavens,  
I see her two eyes of blue there.  
Woe is me!  
When I go into the golden fields,  
from afar I see her fair hair blowing in the  
Woe is me! [breeze.

Wenn ich aus dem Traum auffahr  
Und höre klingen ihr silbern Lachen,  
O weh!  
Ich wollt, ich läg auf der schwarzen Bahr,  
Könnt nimmer die Augen aufmachen!

#### IV. Die zwei blauen Augen

Die zwei blauen Augen von meinem Schatz,  
Die haben mich in die weite Welt geschickt.  
Da muß ich Abschied nehmen  
Vom allerliebsten Platz!  
O Augen blau, warum habt ihr mich  
angeblickt?  
Nun hab ich ewig Leid und Grämen.

Ich bin ausgegangen in stiller Nacht  
Wohl über die dunkle Heide.  
Hat mir niemand Ade gesagt.  
Ade! Mein Gesell war Lieb und Leide!

Auf der Straße steht ein Lindenbaum,  
Da hab ich zum ersten Mal im Schlaf geruht!  
Unter dem Lindenbaum,  
Der hat seine Blüten über mich geschneit,  
Da wußt ich nicht, wie das Leben tut,  
War alles, alles wieder gut –  
Alles! Alles!  
Lieb und Leid  
Und Welt und Traum!

Gustav Mahler

RICHARD STRAUSS

#### Heimliche Aufforderung

Auf, hebe die funkelnde Schale  
Empor zum Mund,  
Und trinke beim Freudenmahle  
Dein Herz gesund.

When I start up from my dreams  
and hear the peal of her silvery laughter,  
woe is me!  
I would that I lay upon my sable bier,  
never again to open my eyes!

#### IV. My Love's Two Eyes of Blue

My love's two eyes of blue  
have sent me out into the wide world.  
I had to bid farewell  
to the spot I cherish.  
O eyes of blue, why did you look at me?  
Now grief and sorrow are forever my lot.

I went out in the still of night,  
at dead of night across the gloomy heath.  
No one said goodbye to me.  
Goodbye! My companions were love and  
grief.

By the road stands a linden-tree:  
there at last I found rest in sleep.  
Under the linden-tree,  
which snowed its blossoms down on me,  
I knew naught of life's pain;  
all, all was well again –  
all, all!  
Love and grief,  
my world, my dreams!

#### Secret Invitation

Up, raise the sparkling cup  
to your lips,  
and drink your heart's fill  
at the joyous feast.

Und wenn du sie hebst, so winke  
Mir heimlich zu,  
Dann lächle ich, und dann trinke  
Ich still wie du...

Und still gleich mir betrachte  
Um uns das Heer  
Der trunkenen Schwätzer – verachte  
Sie nicht zu sehr.

Nein, hebe die blinkende Schale,  
Gefüllt mit Wein,  
Und laß beim lärmenden Mahle  
Sie glücklich sein.

Doch hast du das Mahl genossen,  
Den Durst gestillt,  
Dann verlasse der lauten Genossen  
Festfreudiges Bild,

Und wandle hinaus in den Garten  
Zum Rosenstrauch, –  
Dort will ich dich dann erwarten  
Nach altem Brauch,

Und will an die Brust dir sinken  
Eh' du's gehofft,  
Und deine Küsse trinken,  
Wie ehemals oft,

Und flechten in deine Haare  
Der Rose Pracht –  
O komm, du wunderbare,  
Ersehnte Nacht!

John Henry Mackay

And when you raise it, so wink  
secretly at me,  
then I'll smile and drink  
quietly, as you...

And quietly as I look around  
at the crowd  
of drunken revelers – don't think  
too ill of them.

No, lift the twinkling cup,  
filled with wine,  
and let them be happy  
at the noisy meal.

But when you've savored the meal,  
your thirst quenched,  
then quit the loud gathering's  
joyful feast,

and wander out into the garden,  
to the rosebush –  
there shall I await you,  
as often of old.

And ere you know it  
shall I sink upon your breast,  
and drink your kisses,  
as so often before,

and twine the rose's splendor  
into your hair.  
O, come, you wondrous,  
longed-for night!

### Freundliche Vision

Nicht im Schlafe hab ich das geträumt,  
Hell am Tage sah ich's schön vor mir:  
Eine Wiese voller Margeriten;  
Tief ein weißes Haus in grünen Büschen;  
Götterbilder leuchten aus dem Laube.  
Und ich geh' mit einer, die mich lieb hat,  
Ruhigen Gemütes in die Kühle  
Dieses weißen Hauses, in den Frieden,  
Der voll Schönheit wartet, daß wir kommen.

Otto Julius Bierbaum

### Die Nacht

Aus dem Walde tritt die Nacht,  
Aus den Bäumen schleicht sie leise,  
Schaut sich um in weitem Kreise,  
Nun gib acht!

Alle Lichter dieser Welt,  
Alle Blumen, alle Farben  
Löscht sie aus und stiehlt die Garben  
Weg vom Feld.

Alles nimmt sie, was nur hold,  
Nimmt das Silber weg des Stroms,  
Nimmt vom Kupferdach des Doms  
Weg das Gold.

Ausgeplündert steht der Strauch:  
Rücke näher, Seel' an Seele,  
O die Nacht, mir bangt, sie stehle  
Dich mir auch.

Hermann von Gilm

### A Pleasant Vision

I did not dream this while asleep;  
I saw it fair before me in the light of day:  
A meadow full of daisies,  
a white house deep in green bushes,  
images of gods gleaming from the leaves.  
And I walk with one who loves me,  
in a peaceful mood in the coolness  
of this white house, in which peace  
awaits our arrival, full of beauty.

### Night

Night steps out of the woods,  
and sneaks softly out of the trees,  
looks about in a wide circle,  
now beware.

All the lights of this earth,  
all flowers, all colors  
it extinguishes, and steals the sheaves  
from the field.

It takes everything that is dear,  
takes the silver from the stream,  
takes away, from the cathedral's copper roof,  
the gold.

The shrubs stand plundered.  
Draw nearer, soul to soul.  
O, I fear the night will also steal  
you from me.

### Sehnsucht

Ich ging den Weg entlang, der einsam lag,  
Den stets allein ich gehe jeden Tag.  
Die Heide schweigt, das Feld ist menschenleer.  
Der Wind nur weht im Knickbusch vor mir her.  
Weit liegt vor mir die Straße ausgedehnt.  
Es hat mein Herz nur dich, nur dich ersehnt.  
Und kämest du, ein Wunder wärs für mich,  
Ich neigte mich vor dir: ich liebe dich.  
Und im Begegnen, nur ein einz'ger Blick,  
Des ganzen Lebens wär' er mein Geschick.  
Und richtest du dein Auge kalt auf mich,  
Ich trotze, Mädchen, dir: ich liebe dich.  
Doch wenn dein schönes Auge grüßt und lacht,  
Wie eine Sonne mir in schwerer Nacht,  
Ich zöge rasch dein süßes Herz an mich  
Und flüstre leise dir: ich liebe dich.

Detlev von Liliencron

### Mein Herz ist stumm, mein Herz ist kalt

Mein Herz ist stumm, mein Herz ist kalt,  
Erstarrt in des Winters Eise;  
Bisweilen in seiner Tiefe nur wallt  
Und zittert und regt sich's leise.

Dann ist's, als ob ein mildes Tau'n  
Die Decke des Frostes breche;  
Durch grünende Wälder, blühende Au'n  
Murmeln von neuem die Bäche.

Und Hörnerklang, von Blatt zu Blatt  
Vom Frühlingswinde getragen,  
Dringt aus den Schluchten ans Ohr mir matt,  
Wie ein Ruf aus seligen Tagen.

### Longing

I went along the path, which lay there  
secluded,  
I walk it every day, and always alone.  
The heath keeps silence, the field is deserted;  
only the wind blows around me in the thicket.  
The road lies far ahead of me;  
my heart has longed only for you, only you.  
If you came, it would be a miracle to me,  
I bowed to you: I love you.  
And in this meeting just one look  
would mean the fate of my entire life.  
If you directed your eye to me coldly,  
I would resist, my maiden: I love you.  
But if your beautiful eye greeted and laughed,  
like a sun to me in heavy night,  
I'd quickly pull your sweet heart to me  
and softly whisper: I love you.

### My Heart Is Dumb, My Heart Is Cold

My heart is dumb, my heart is cold,  
frozen in the winter's ice;  
sometimes, but only in its depths, it seethes,  
trembles, and stirs quietly.

Then it is as if a gentle dew  
has melted through the cover of frost;  
through green woods and blooming meadows  
the brook murmurs anew.

And the sound of horns, carried from leaf  
to leaf  
by the spring wind,  
echoes from the gulches faintly in my ears,  
like a shout from happier days.

Doch das alternde Herz wird jung nicht mehr,  
Das Echo sterbenden Schalles  
Tönt ferner, immer ferner her,  
Und wieder erstarrt liegt alles.

Adolf Friedrich von Schack

### Morgen!

Und morgen wird die Sonne wieder scheinen,  
Und auf dem Wege, den ich gehen werde,  
Wird uns, die Glücklichen, sie wieder einen,  
Inmitten dieser sonnenatmenden Erde ...

Und zu dem Strand, dem weiten, wogen-  
blauen,  
Werden wir still und langsam niedersteigen,  
Stumm werden wir uns in die Augen schauen,  
Und auf uns sinkt des Glückes stummes  
Schweigen ...

John Henry Mackay

Yet the aging heart will grow young no more;  
the echo of a dying sound  
fades into the distance  
and once again everything lies frozen.

### Tomorrow!

And tomorrow the sun will shine again,  
and on the path I will take  
it will unite us again, we happy ones,  
upon this sun-breathing earth...

And to the shore, the wide shore with  
blue waves,  
we will descend quietly and slowly;  
we will look mutely into each other's eyes  
and the silence of happiness will settle  
upon us.

## ANTONÍN DVOŘÁK UND SEINE ZEIT II

ANTONÍN DVOŘÁK

Vier Lieder op. 2

I.

Vy vroucí písně pějte tou nocívmživou dál,

Všem pozdravení dejte, jež tížítichý žal!

Tam spějte, spějte přes údolí, kde moje  
milka dlí,

A rcete, co nme boli, a pročletíte kuí!

A zapláčeli s Vámi povězte mi to zas,

Jinak at' dolinami at' zavane vítr vás!

II.

Ó byl to krásný zlatý sen,

Jež spolu jsme tam snili!

Ach, ach škoda, že tak krátký jen

Byl sen teu přespanilý.

Tak sladká touha v bytosti

Se celé uhostila,

A při loučení žalosti slza

Se dostavila.

A často chodím na horu

A za Tebou se dívám,

Však po dalekém obzoru

Jen žal, jen žal svůj rozesylám!

III.

Mé srdce často v bolesti

Se teskně zadumá:

Ó že ta láska trnú a bolestí

Tolik má.

Ta láska přejde jako sen,

Tak krásná spanilá

A za kratinko upne jen

Se na ni mohyla.

Vier Lieder op. 2

I.

Ihr Lieder sollt ertönen durch's Tal in stiller  
Nacht,

Bringt Grüße allen Jenen, die aus dem  
Traum erwacht!

Eilt hin zu jenen Waldeshöhen, wo meine  
Liebste weilt,

Erzählet ihr mein Sehnen, warum ihr so  
geeilt!

Wird teilnehmend sie horchen, kommt zu  
mir noch einmal,

Sonst tragen soll euch der Wind nicht mehr  
zu mir in's Tal!

II.

Es war der allerschönste Traum,

Den wir vereint gefunden!

Ach schade, daß so kurz er war

Und so schnell dahingeschwunden.

Liebliches Sehnen füllt die Brust

Im Wonnegefühl so leicht,

Beim Abschied jedoch dahin die Lust

Und das Auge so feucht.

Ich gehe oft den Berg hinauf,

Mein Aug' will dich erspähen,

Doch trostlos ist der Horizont,

Ich klag' nur Schmerz den fernen Höhen!

III.

Mein Herz ist traurig gramerfüllt,

Die Brust beengt so matt:

Ó daß die Liebe so viel der Schmerzen

Im Gefolge hat.

Die Lieb' so schön, so wunderbar,

Sie schwindet wie der Wind

Und ehe man es wird gewahr,

Ins Grab sie sinkt.

A na mohylu kámen dán,  
Nad nímž tam lípa bdí,  
A na kameni nápis psán:  
Zde srdce zvadlé spí!

IV.

Na horách ticho v údolí  
Příroda dřímá sladký sen,  
A vzduchem táhne tajemné vání,  
Ke kmenu vlese šepce kmen.  
A lesy šumí v modravou dálí,  
Když dechne vání na lupen,  
Šumí a šumí dále a dál!  
Šuměním táhne tak mnohý sen,  
Šuměním táhne tak mnohý sen!

Gustav Pflieger-Moravský

*Abendlieder op. 3*

I.

Die Sternlein hoch am Himmelszelt  
Sind Welten, die dort schweben,  
Nur eines wissen möcht' ich gern,  
Was dort für Wesen leben.

Ob jemand aus der Höhe auch  
Zu uns schaut manchmal nieder,  
Und ob dort jemand, so wie ich,  
Singt holde Liebeslieder!

III.

Ich bin der kühne Märchenprinz,  
Der in die weite Welt auszieht,  
Daß ich die schöne Jungfrau seh',  
Die gleich der Rose aufgeblüht.

Von ihr es hieß: Wer sie erschaut,  
Der muss ertragen Fluch und Schmerz,  
Ob er verwandelt wird zu Stein,  
Ob ihm zerrissen wird das Herz.

Und auf dem Grabe ruht ein Stein,  
Den schützt ein Lindenbaum,  
Da schrieb eine Hand mit Schmerz:  
Hier schläft ein totes Herz!

IV.

Ruhe im Tale, Ruhe auf Bergen,  
Und die Natur im süßen Traum,  
Die Winde schweben hoch in den Lüften,  
Dort zu dem Baume spricht der Baum.  
Ferne im Zauber rauschen die Wälder,  
Wenn durch das Land der Zephir zieht,  
Weiter die Flur im Rausche sich wiegt!  
So lang das Abendrot heimlich glüht,  
So mancher Traum aus ihm erblüht.

zeitgenössische Übersetzung

*Evening Songs Op. 3*

I.

The tiny stars up high in heaven's canopy  
are worlds that float up there,  
there is one thing I wish to know,  
what kind of life is there.

And whether from the skies above  
somebody, sometimes, looks at us,  
and whether someone just like me  
sings songs, sweet songs of love!

III.

I am the bold prince of fairy tales,  
on a quest in the whole wide world,  
to see the beautiful damsel,  
who, rose-like, has blossomed.

They told the tale: whoever catches sight of her,  
he must then suffer doom and pain,  
be it that he is turned to stone,  
or his heart is torn apart.

Da dachte ich: vielleicht gelingt's,  
Wenn man das Wagnis kühn versucht.  
Ich zog hinaus, als Buß dafür  
Weh! zum Sänger bin ich verflucht!

IV.

Voll Freude schuf den Menschen Gott  
Nach seinem Ebenbilde,  
Und legt' auf ewig ihm ins Herz  
All seiner Liebe Milde.

Mit Wohlgefallen übersah  
Sein Werk Gott hochzufrieden,  
Ja Freudentränen weinte Gott,  
Daß er solch Glück beschieden.

Doch fiel dabei ins Menschenherz  
Ganz heimlich eine Zähre  
Wie Tau in einen Blumenkelch  
Mit ihrer vollen Schwere.

Drum ist die Liebe arge Qual,  
Doch schlägt sie süße Wunden;  
Wie schade ist um jedes Herz,  
Das sie noch nie empfunden.

Drum ist die Liebe halb ein Glück  
Und halb voll tiefer Schmerzen,  
Doch wenn die Träne höher schwillt,  
Dann etwas bricht im Herzen.

Vítězslav Hálek

Vier Lieder op. 82

III. Frühling

Küßt der Sonnenschein die Erde,  
Fühlt sie seine Glutgewalt:  
Dann entkeimen ihrem Schoße  
Blumen bunt und mannigfalt.

Therefore I thought, I may succeed,  
if I courageously attempt the deed.  
So I set out—as penance for this,  
alas! doomed to be a singer I am!

IV.

Man was created by God, full of joy,  
to his likeness,  
and God set into his heart eternally  
all the mildness of his love.

With pleasure God surveyed his work,  
filled with satisfaction,  
he even shed tears of joy,  
that he created such happiness by his action.

But into the human heart  
there secretly dropped a tear  
like dew into a flower cup  
with all its heavy burden.

Therefore, love is agony,  
but her wounds are sweet;  
much to be pitied is the heart  
that has never felt them.

Therefore, love is half a joy  
and half a well of pain,  
but when the tear swells higher,  
then something breaks within the heart.

Four Songs Op. 82

III. Spring

When the earth the sunshine kisseth  
Deep she feels his glowing might:  
Fill'd her lap with bud and blossom,  
Flowers manifold and bright.

So auch keimt in Deiner Nähe  
Lied auf Lied aus meiner Brust:  
Fühl' ich Deines Auges Flammen,  
Atm' ich Deines Wesens Lust.  
Fehlt das Sonnenlicht der Erde,  
Hat sie nicht ein grünes Blatt,  
Wie mein Herz, von Dir geschieden,  
Weder Lenz noch Lieder hat!

#### IV. Am Bache

Leise rinnt der Bach und klaget,  
Weil er muß vorüberzieh'n  
An den lieblich schönen Blumen,  
Die am grünen Ufer blüh'n.  
Sollt' ihr Bild im eig'nen Herzen  
Er auch wiederstrahlen seh'n,  
Muß er doch vorübereilen,  
Darf nicht kosend stille steh'n.  
Bächlein! Trägt mein eig'nes Leiden;  
Mußt ja kalt und schweigend geh'n  
Von der allerschönsten Blume fort,  
Fort auf Nimmerwiederseh'n!

Otilie Malybrok-Stieler  
nach tschechischen Voksliedern

#### *Cigánské melodie op. 55*

I.  
Má píseň zas mi láskou zní,  
když starý den umírá,  
a chudý mech kdy na šat svůj  
si tajně perle sbírá.  
Má píseň v kraj tak toužně zní,  
když světem noha bloudí;  
jen rodné pustý dálnou  
zpěv volně z řader proudí.  
Má píseň hlučně láskou zní,

So too riseth when I near thee,  
Song on song from out my breast:  
When I feel thine eyes upon me,  
When I breathe thy presence blest.  
If the earth should lose its sunlight,  
Not one leaf let green would grow,  
So my heart from thine asunder,  
Song nor Springtide ere would know!

#### IV. At the Brook

Softly runs the brook and sighing,  
For it must far onward go  
Past the dearest, fairest flowrets,  
On its verdant banks that blow.  
Though deep in its heart their image,  
Ever live a shining ray,  
Must it still flow onward swiftly,  
Dare not loving, stop nor stay.  
Thou, brook, bearest mineown sorrow,  
Must go cold and silently,  
From my all, my fairest flowret forth  
Her, aye nevermore to see!

contemporary translation

#### *Zigeunermelodien op. 55*

I.  
Mein Lied ertönt, ein Liebespsalm,  
Beginnt der Tag zu sinken,  
Und wenn das Moos, der welke Halm  
Tauperlen heimlich trinken.  
Mein Lied ertönt voll Wanderlust,  
Wenn wir die Welt durchwallen,  
Nur auf der Puszta weitem Plan  
Kann froh mein Sang erschallen.  
Mein Lied ertönt voll Liebe auch,

když bourě běží plání;  
když těším se, že bídy prost  
dlí bratr v umírání.

II.  
Aj! Kterak trojhranec můj  
přerozkošně zvoní  
jak cigána píseň  
když se k smrti kloní.  
Když se k smrti kloní  
trojhran mu vyzvání.  
Konec písní, tanci,  
lásce, bědování.

IV.  
Když mne stará matka  
zpívat učivala,  
podivno, že často slzivala.  
A teď také pláčem  
snědé líce mučím,  
když cigánské děti  
hrát a zpívat učím.

VII.  
Dejte klec jestřábu ze zlata ryzého;  
  
nezmění on za ní hnízda trněného.  
  
Komoní bujnému, jenž se pustou žene,  
  
zřídka kdy připnete uzdy a třemene.  
  
A tak i cigánu příroda cos dala:  
K volnosti ho věčným poutem ho upoutala.

Adaptiert nach Adolf Heyduck

Wenn Heidestürme toben;  
Wenn sich befreit zum letzten Hauch  
Des Bruders Brust gehoben!

II.  
Ei! Wie mein Triangel  
Wunderherrlich läutet!  
Wie Zigeunerlieder,  
Wenn zum Tod man schreitet!  
Wenn Triangelklänge  
Mich zum Tod begleiten,  
Ist's mit Tanz und Liedern  
Aus für alle Zeiten!

IV.  
Als die alte Mutter  
Mich noch lehrte singen,  
Sonderbar, daß Tränen  
Ihr am Auge hingen.  
Jetzt die braunen Wangen  
Netzen mir die Zähnen,  
Wenn ich will die Kinder  
Sang und Spielen lehren.

VII.  
Darf des Falken Schwinge Tatrahö'h'n  
umrauschen,  
wird das Felsenest nicht er mit dem Käfig  
tauschen.  
Kann das wilde Fohlen jagen durch die  
Heide,  
wird's an Zaum und Zügel finden keine  
Freude.  
Hat Natur, Zigeuner, etwas dir gegeben,  
Ja, zur Freiheit schuf sie mir das ganze  
Leben.

Adolf Heyduck

*Mährische Duette op. 32*

*I. Ich schwimm' dir davon*

Ja, auf dem Donaustrom,  
Schnell schwimm' ich dir davon.

Wart' nur, wenn ich, Liebe,  
Dich im Strom erwische,  
Meine Angelrute  
Fängt mir alle Fische.

Mach' ich mich zum Täubchen,  
Um davon zu fliegen  
Unter blauem Himmel,  
Wirst mich nimmer kriegen.

Und ich halt' zu Hause  
Einen wilden Raben,  
Der wird alle Tauben  
Sicher mir erjagen.

Hurtig als große Kräh'  
Flieh' ich aus deiner Näh'  
Fort zum fremden Strande  
Dort im Ungarlande.

Meine gute Armbrust  
Wird dich nimmer fehlen.  
Ja, sie holt herab mir  
Aller Krähen Seelen.

Dann will ich ein Sternlein  
Hoch am Himmel werden,  
Will den Menschen leuchten  
Mild und hell auf Erden.

Und bei Sternendeutern  
Will ich fleißig lernen,  
Werd' dich doch entdecken  
Unter allen Sternen.

*Moravian Duets Op. 32*

*I. Watch, Love*

Watch, love, else some fine day,  
Hence I may swim away.

Vain't would prove;  
For all thy cunning, I would match thee:  
With my running line,  
I'd cast the bait would catch thee.

Then I'd change to wild dove,  
And as light-wing'd rover  
Live in freedom, wand'ring  
All this wide world over.

Ah, but I'va a falcon,  
Train'd but to obey me,  
An I loose him, tho' thou  
Wert the swiftest dove, he'd stay thee!

Then, as a soaring kite,  
Hence, I would take my flight,  
O'er our Puszta roaming,  
On light pinions homing.

With my bowsped arrow,  
Swift as morning light, love,  
I would pierce thy pinions,  
Stay thine errant flight, love.

Thy shaft ne'er would reach me,  
For to Heaven up soaring,  
I would be a bright star,  
Light o'er dark earth pouring.

Wise men know and name  
Each star that shines above thee;  
They will lead thee to me,  
And thou truly love me.

Sollst doch mein Eigen sein,  
Gott wird's fügen, daß du ewig mein.

Then, by a law divine,  
Thou shalt ever more be mine.

## II. Fliege, Vöglein

Fliege, Vöglein, fliege  
Über Berg' und Täler,  
Fliege, Vöglein, fliege  
Über meinen Heimatwald!

Wenn es möglich wäre,  
Was ich heiß begehre:  
Meinen Liebsten, meinen Liebsten  
Heut zu sehn.

Was mein Herz begehret,  
Ward mir nicht gewähret,  
Ach, wir sind so weit getrennt!  
Mädchen wirst du finden,  
Burschen werd' ich finden.  
Keiner mehr den andern kennt.

## II. Speed Thee, Swallow

Speed thee, swallow, speed thee  
O'er the hills and valleys,  
Speed thee, swallow, speed thee  
To the home where I was born.

Where I first did meet him,  
Fondly there did greet him,  
Whom I miss, now long to kiss,  
And faith have sworn.

Since I ne'er may kiss thee,  
Thou must ever miss me,  
I may never kiss thee more!  
Love another lassie,  
I another ladie!  
And the past be then forgot.

## III. Wenn die Sense scharf geschliffen wäre

Wenn die Sense scharf geschliffen wäre,  
Würde reif der Grummet stehn,  
Sollte sie den Klee und alle Gräser  
Hurtig auf der Wiese mäh'n.

Hei, zarte Gräser,  
Will nach euch nicht fragen.  
Du, mein gold'nes Mädchen,  
Kann dir leicht entsagen,  
Du mein gold'nes Mädchen,  
Hast ja einen Mann erwählt.

## III. An My Scythe Were Whetted Sharp and Keen

An my scythe were whetted sharp and keen,  
With the corn and autumn grain,  
I would mow the flow'rs that grow between  
Them; they for life should plead in vain.

Fair, blue-eyed flow'rets  
Wherefore should I mourn you?  
With thy love o'erladen,  
With these flow'rs fast fading  
I would fain adorn you  
For your new elected swain!

#### IV. Freundlich laß uns scheiden

Freundlich laß uns scheiden,  
Wie wir uns gefunden.  
Könnten wir vergessen,  
Mein Geliebter, jene Stunden?

Oft will dein ich denken.  
Ja, oft im ganzen Jahr.  
Ja, dein gedenk' ich, Liebste,  
Herzlich bei jedem Schritt fürwahr.

#### V. Der kleine Acker

Klein ist unser Acker und Hüttlein.  
Ach, ich kann ja nie dein Eigen sein.  
Nimmer soll ich dir im Arme ruhn.  
Liebster, deine Mutter will uns nicht  
zusammentun.

Ob die Mutter nein oder ja sagt,  
Unsre Mutter wird nicht mehr gefragt.  
Wenn du mich nur haben willst  
Und wenn du mich nur liebst,  
Wenn du mir zur guten Nacht  
Dein kleines Händchen gibst.

#### VI. Die Taube auf dem Ahorn

Flog ein Täubchen zum Ackerrain,  
Wollte picken die Körner ein,  
Pickte soviel das Kröpfchen faßt,  
Hielt dann auf einem Ahorn Rast.

Feinsliebchen auch zum Ahorn geht,  
An ihrem grünen Tuch sie näht.  
Stickt darauf den Kranz und Ring,  
Weil der Geliebte von ihr ging.

#### IV. Ere We Part, Love, Kiss Me

Ere we part, love, kiss me,  
For we met in gladness:  
I shall miss thee, thou wilt miss me,  
Yet, why part in sadness?

Thee will I remember,  
Ev'ry year in May,  
Love, thee must I remember,  
Where e'er I stray.

#### V. Small Our Hamlet

Small our hamlet by the riverside, love;  
I may never, never be thy bride, love;  
For thy mother shows her discontent,  
She will never to our union give her consent.

What care we, what e'er our mothers say,  
love,  
Though a thousand times they say us nay,  
Thou art all my heart's delight, love,  
An thou to me stand  
And when bidding me "Good Night", love,  
Giv'st me thy tiny hand.

#### VI. The Forsaken Lassie

Down from her nest a wild dove flew  
Towards a field where the ripe corn grew,  
Filled her crop, then sought her nest,  
High in the willow, there to rest.

There sits and weeps a maid so fair.  
Hot tears trill thro' her gold silken hair;  
Sits and broiders a wreath and two rings.  
"Forsaken am I!" she softly sings.

Stickt auch ein Röslein mit hinein,  
Ließ doch die Welt sie ganz allein,  
Sticket darauf den Kranz und Ring,  
Weil der Geliebte von ihr ging.

### VII. Wasser und Weinen

Fließt ein kleines Bächlein  
Durch den grünen Hain.  
Tränk' mein müdes Roß,  
Du liebes Mägdelein!  
»Bin noch jung an Jahren,  
Bang und unerfahren,  
Tränken kann ich's nicht.«

Ein Olivenbäumchen  
Grünt vor unserm Haus,  
Sagt, wer geht zu eurer  
Pforte ein und aus?  
»Keiner hier verkehret,  
Keiner mich begehret,  
Alle meiden mich.«

Rosen vor dem Fenster  
Stehn in Blütenpracht,  
Hat die Welt dein kleines  
Herzchen schwer gemacht?  
»Nicht die Welt mich quälet,  
Doch die Freude fehlt,  
Weinen möcht' ich gleich.«

### VIII. Die Bescheidene

Schön bist du, mein Liebchen,  
Wie ein Rosmarinchen,  
Duftend wie ein Veilchen,  
Bist mein holdes Bräutchen.

Bin kein Rosmarinchen,  
Bin kein duftend Veilchen,

Broiders a rose, and makes sweet moan:  
"How could he leave me to die alone!"  
Sits there and broiders a wreath and two rings  
"I am forsaken!" softly she sings.

### VII. Brooklets and Tears

Thro' the grove a brooklet  
Flows in leafy shade ...  
Will thou water my exhausted  
Steed, sweet maid?  
"I am but a child, Sir,  
And your steed is wild, Sir,  
And I am afraid."

Purple roses, clust'ring,  
Half conceal thy door ...  
Sweet maid, surely thou hast  
Lovers in galore ...  
"Young men come and go, Sir,  
But none stay to woo, Sir,  
And my heart is sore."

All around thy cottage  
Spring has blossoms spread ...  
Tell me, then, sweet maiden,  
Why art thou so sad?  
"Ne'er have I known gladness;  
Wed to grief and sadness,  
Tears my heart would shed."

### VIII. The Modest Lassie

Rosmarine or lily,  
Fairy queen is Nelly:  
Breath of violets blowing,  
Cheeks like roses glowing.

I'm no rosmarine, love,  
I'm no fairy queen, love,

Bin doch nur das Bräutchen  
Meines schmucken Liebsten.

I'm thy bonnie lassie,  
Love my bonnie laddie.

### IX. Der Ring

Töne, mein Gesang,  
Hell die Donau lang!  
Daß der Herzgeliebte  
Freundlich uns empfang'.

### IX. The Ring

Lads and lassies gay,  
Sing a merry lay,  
By the Danube river;  
Love shall lead the way.

Hurtig, alle Mann,  
Schirrt die Rosse an!  
Ihr, Gesellen, setzt euch  
Lustig auf's Gespann!

Harness horse and cart,  
And away then start!  
Do not wait for me, sweet lasses,  
But at once depart.

Ich vergaß mein Kränzlein,  
Ach, mein gold'nes Ringlein  
Bei der Mutter mein.

I have left my wreathlet  
And my golden ringlet  
At my love's behest.

In der bunten Truh'  
Ist es eingesperrt,  
Mit dem roten Bande,  
Fest und treu versiegelt  
Mit des Liebsten Herz.

In my mother's chest,  
At my love's behest,  
I have left my wreathlet  
And my golden ringlet  
At my love's behest.

Töne, mein Gesang,  
Hell die Donau lang!

Lads and lassies gay,  
Sing a merry lay.

### X. Grüne, du Gras

Grüne, grüne, junges Gras,  
Grüne, du Gras am Walde!  
Ach, wie kann ich grünen wohl,  
Bin ich doch trocken balde.

### X. Show Thy Verdure

Show thy verdure, waving grass green,  
By the purpling heather  
Ne'er more shall I green, alas!  
Soon neath the seythe I'll wither!

Grüne, grüne, junges Gras,  
Grüne, du Gras am Hage!  
Ach, wie kann ich grünen wohl,  
Wenn mich die Sicheln schlagen.

Show thy verdure, fragrant grass,  
As thou hast oft-times shown thee!  
Ne'er more shall I green, alas!  
Now the keen scythe has mown me.

Grüne, schöner Tulipan,  
Farbig sollst du erglühen.  
Ach, die Blätter welken schon.  
Muß ja bald verblühen.

Willst mich wohl verlassen heut,  
Du mein schmucker Liebster?

Schau hinauf zum Birnenbaum!  
Wie die Äste kahl starren!  
Wenn er an zu grünen fängt,  
Deiner will ich dann harren.

Sieh, mein Liebchen, sieh hinauf,  
Sieh auf die trock'nen Föhren,  
Fangen sie zu grünen an,  
Dann wirst du mir gehören.

Hab ja schon immer hingeschaut,  
Daß ich auch nichts versäume.  
Ach, sie werden gar nicht grün,  
Diese schlimmen Bäume.

Blickte gestern, blickte heut'  
Noch einmal nach drüben.  
In den Föhren schimmert's schon  
Heil von jungen, grünen Trieben.

#### XI. Die Gefangene

Ging ein Mädchen Gras zu mähen,  
Mähte in des Weinbergs Nähe.  
Und der Herr sieht zu der Flinken,  
Aus dem Fenster tät er winken.

»Kutscher, spanne an den Wagen!  
In die Felder will ich fahren.«  
Über's Feld den Weg sie nahmen,  
Bis sie zu dem Mädchen kamen.

Open, tulip, sweet and fair,  
Open thy cup in its splendour!  
How can I be sweet and fair,  
Open my calix slender?

Thou wouldst leave me to despair,  
Me to grief surrender!

See yon pear tree, fond, sweet maid,  
With'ring, as its tow'rs above thee!  
When again it blooms, sweet maid,  
Then again shall I love thee.

See yon pine tree, weeping queen,  
Fast all its needles shedding;  
When again it puts forth green,  
Then, love, shall be our wedding.

Every day the sun doth shine,  
I'm on the watch with eyes keen...  
Oh, confound that wretched pine!  
Not one tip it shows of green.

Yesterday, the birds gan sing,  
Early in the morning.  
I awoke to see young Spring  
Hill and dale adorning.

#### XI. The Captured Bride

Went a maiden fair amaying,  
O'er the summermeadows straying;  
Cut the grass hard by the vineyard...  
In the distance stood the landlord;

Came ariding o'er the meadows,  
Toward the evetide's deep'ning shadows  
Till he stood beside the maiden,  
By her cart with fresh grass laden.

»Hast gemäht auf meinem Lande.  
Gib mir schnell ein Stück zum Pfande.«  
Mußte sie ihr Kopftuch lassen,  
Tät der Herr ihr Händchen fassen.

»Schönes Mädchen, bist gefangen,  
Mir gefallen deine Wangen,  
Dir die meinen, mir die deinen,  
Mög' die Liebe uns vereinen!«

## XII. Der Trost

Wäldchen, wer hütet dich?  
Der dich gehegt bisher,  
Tot liegt der Jägersmann.  
Da ist kein Hüter mehr.

Kann nicht dein Schützer sein,  
O du mein Waldrevier.  
Herzliebes Mägdelein,  
Nimmer komm' ich zu dir.

Ach, du mein grüner Wald,  
Wer wird dein Hüter sein?  
O du mein Mägdelein,  
Wer wird um dich nun frei'n?

Noch ist so mancher Bursch,  
Der mich beschütz' und heg,  
Mancher Geselle noch  
Findet zu uns den Weg.

Noch ist so mancher Bursch,  
Der mich beschütz' und heg,  
Mancher Geselle noch  
Findet zu uns den Weg.

"This my land that thou art mowing,  
Hence a forfeit thou art owing."  
With no lock did he rebuke her,  
By the hand he fondly took her:

"Maid, thou art my captive," said he;  
"An thou love me, I will wed thee!"  
Quoth the maiden: "An you love me.  
Marry me and I will love thee."

## XII. Consolation

Dark forest green and old!  
Who will your keeper be?  
Slain is your huntsman bold;  
Buried on yonder lea.

Oh, thou sweet woodland lass.  
Oh, thou dark woodland glen!  
All must I leave, alas,  
Never more come back again.

Oh, ye dark woodlands green!  
Who will your keeper be?  
Oh, thou art fair woodland queen!  
Who'll now come courting thee?

Ah, never fear, my lad,  
They will look after me!  
There's many a bonnie lad  
Glad to come courting me.

Ah, never fear, my lad,  
They will look after me!  
There's many a bonnie lad  
Glad to come courting me.

### XIII. Wilde Rose

Ging einst ein Mägdelein  
Früh an den Wiesenrain,  
Mäht auf der blanken Au,  
Schmerzt sie der kalte Tau.

Ging dann den Rain entlang,  
Schluchzte und weinte bang.  
Fand einen Dornenstrauch,  
Fand eine Rose auch.

Liebliches Röselein,  
Sollst mir gepflückt nun sein.

Den, der im Lenz mich pflückt,  
Immer mein Glanz beglückt.  
Wer mich im Winter bricht,  
Sieht meine Schönheit nicht,  
Doch wenn der Sommer glüht,  
Bin ich schon halb verblüht.

Mährische Volkslieder  
Deutsch von Deveau du Vinage

PAUSE

### DREI NEGRO SPIRITUALS

#### I. Deep River

Deep river,  
My home is over Jordan,  
Deep river, Lord,  
I want to cross over into campground.

### XIII. The Pleading Rose

There was a bonnie lass  
Went to mow the meadow grass,  
Dew fell so cold, alas!  
She could not mow the grass.

Weeping, she turned away,  
Sad, she did homeward stray;  
Down where the brooklet flows,  
She spied a budding rose.

Autumn's last rose so fair,  
Thou shalt adorn my hair!

But when the sweet spring is come,  
Cull me, and take me home.  
Cull'd neath cold winter's sky,  
Soon ev'ry rose must die,  
Neath summersun's hot ray,  
Spare me, to live a day.

Moravian folksongs  
Translation by John Bernhoff

INTERMISSION

O, don't you want to go  
To that gospel feast,  
That promis'd land  
Where all is peace?

O! deep river, Lord,  
I want to cross over into campground.

## II. By an' By

O, by an' by, by an' by  
I'm goin' to lay down this heavy load.

I know my robe's goin' to fit me well,  
I'm goin' to lay down my heavy load.  
I tried it on at the gates of Hell,  
I'm goin' to lay down my heavy load.

O, by an' by, by an' by  
I'm goin' to lay down this heavy load.

O, some of these mornin's bright an' fair,  
I'm goin' to lay down my heavy load.  
Going to take my wings an' cleave the air,  
I'm goin' to lay down my heavy load.

O, by an' by, by an' by  
I'm goin' to lay down this heavy load.

## III. Steal Away

Steal away, steal away, steal away to Jesus!  
Steal away, steal away home,  
I ain't got long to stay here!

My Lord, calls me;  
He calls me by the thunder;  
The trumpet sounds within my soul;  
I ain't got long to stay here.

Steal away; steal away; steal away to Jesus!  
Steal away, steal away home,  
I ain't got long to stay here!

Green trees are bending,  
Poor sinner stands a-trembling;  
The trumpet sounds within my soul,  
I ain't got long to stay here.

Steal away; steal away; steal away to Jesus!  
Steal away, steal away home,  
I ain't got long to stay here!

ARTHUR FARWELL

*Three Indian Songs Op. 32*

### I. Song of the Deathless Voice

Hi-dho ho!  
Behold, here a warrior fighting fell,  
A warrior's death died,  
Hear, o hear,  
There was joy in his voice as he fell,  
Ha-he dho-ee dha hey ee dho-ee.

*Drei Indianerlieder op. 32*

### I. Lied der Stimme, die lebt

Hi-dho ho!  
Seht, hier fiel ein kämpfender Krieger,  
starb eines Kriegers Tod,  
hört, oh hört,  
es war Freude in seiner Stimme als er fiel,  
Ha-he dho-ee dha hey ee dho-ee.

## II. Inketunga's Thunder Song

Wakonda Wakonda!  
Deep rolls thy thunder! Wakonda!  
They speak to me, my friend; the Weeping  
Ones,  
Hark! In deep rolling thunder calling.  
Wakonda! O friend, they speak to me.  
Far above, hark,  
Deep-voiced in thunder calling.

## III. The Old Man's Love Song

Ha hae ha ha hae ha  
Hae ha nae thae ha tha ae ha tho-e.  
Daylight! Dawnlight!  
Wakes on the hills.  
Singing I seek thee, when young is  
the morn.  
Ee-ha! ee-ha!

CHARLES WAKEFIELD CADMAN  
*Four American Indian Songs Op. 45*

### I. From the Land of the Sky-blue Water

From the Land of the Sky-blue Water  
They brought a captive maid;  
And her eyes they are lit with lightnings,  
Her heart is not afraid!

But I steal to her lodge at dawning,

I woo her with my flute;  
She is sick for the Sky-blue Water,  
The captive maid is mute.

Nelle Richmond Eberhart

## II. Inketungas Donnerlied

Wakonda Wakonda!  
Dumpf rollt dein Donner! Wakonda!  
Sie sprechen zu mir, mein Freund, die  
Weinenden,  
Horch! In dumpf rollendem Donner rufen sie.  
Wakonda! Oh Freund, sie sprechen zu mir.  
Weit über uns, horch,  
mit dumpfer Stimme donnernd rufen sie.

## III. Liebeslied des alten Mannes

Ha hae ha ha hae ha  
Hae ha nae thae ha tha ae ha tho-e.  
Licht des Tages! Licht der Morgenröte!  
Erwacht auf den Hügeln.  
Singend suche ich dich, wenn der  
Morgen jung ist.  
Ee-ha! ee-ha!

*Vier amerikanische Indianerlieder op. 45*

### I. Aus dem Land des himmelsblauen Wassers

Aus dem Land des himmelsblauen Wassers  
brachten sie ein gefangenes Mädchen;  
und ihre Augen leuchten wie Blitze,  
ihr Herz kennt keine Angst!

Doch ich schleiche zu ihrer Hütte bei  
Tagesanbruch,

ich umwerbe sie mit meiner Flöte;  
sie vergeht vor Sehnsucht nach dem him-  
melsblauen Wasser,  
das gefangene Mädchen ist stumm.

#### IV. The Moon Drops Low

The moon drops low that once soared high  
As an eagle soars in the morning sky;  
And the deep dark lies like a death-web spun  
'Twi'x the setting moon and the rising sun.

Our glory sets like the sinking moon;  
The Red Man's race shall be perished soon;  
Our feet shall trip where the web is spun,  
For no dawn shall be ours, and no rising sun.

Nelle Richmond Eberhart

EDWARD MACDOWELL  
Eight Songs Op. 47

#### VIII. The Sea

One sails away to sea, to sea,  
One stands on the shore and cries;  
The ship goes down the world, and the light  
On the sullen water dies.

The whispering shell is mute,  
And after is evil cheer;  
She shall stand on the shore and cry in vain,  
Many and many a year.

But the stately wide-winged ship  
Lies wrecked, lies wrecked on the unknown  
deep;

#### IV. Der Mond sinkt nieder

Der Mond sinkt nieder, der einst schwebte  
so hoch,  
wie ein Adler im Morgenhimmel schwebt.  
Und das tiefe Dunkel liegt, gewebt wie ein  
Todesnetz,  
zwischen dem sinkenden Mond und der  
aufsteigenden Sonne.

Unser Ruhm versinkt wie der untergehende  
Mond;  
das Volk des roten Mannes wird bald  
zugrunde gehen;  
unsere FüÙe werden stolpern, wo das  
Todesnetz gewebt ist,  
zwischen dem sinkenden Mond und der  
aufsteigenden Sonne.

Acht Lieder op. 47

#### VIII. Das Meer

Er segelt fort aufs Meer, aufs Meer,  
sie steht am Strand und weint.  
Das Schiff fährt in die Welt, und das Licht  
auf dem finsternen Wasser stirbt.

Die flüsternde Muschelschale ist stumm,  
und was bleibt, ist tiefer Kummer.  
Sie wird am Ufer stehen und vergeblich  
weinen  
viele Jahre lang.

Doch das stolze Schiff mit breiten Segeln  
liegt als Wrack in der unerforschten Tiefe;

Far under, dead in his coral bed,  
The lover lies asleep.

William Dean Howells

weit unten, tot in seinem Korallenbett  
liegt schlafend der Geliebte.

CHARLES IVES

Songs My Mother Taught Me

Songs my mother taught me  
In the days long vanished,  
Seldom from her eyelids  
Were the teardrops banished,  
Now I teach my children  
Each melodious measure  
Often tears are flowing,  
from my memory's treasure.

Translation by Natalie MacFarren

Als die alte Mutter

Als die alte Mutter  
Mich noch lehrte singen,  
Sonderbar, daß Tränen  
Ihr am Auge hingen.  
Jetzt die braunen Wangen  
Netzen mir die Zähnen,  
Wenn ich will die Kinder  
Sang und Spielen lehren.

Adolf Heyduck

EDVARD GRIEG

Sechs Lieder op. 48

IV. Die verschwiegene Nachtigall

Unter den Linden,  
An der Haide,  
Wo ich mit meinem Trauten saß,  
Da mögt ihr finden,  
Wie wir beide  
Die Blumen brachen und das Gras.  
Vor dem Wald mit süßem Schall,  
Tandaradei!  
Sang im Tal die Nachtigall.

Ich kam gegangen  
Zu der Aue,

Six Songs Op. 48

IV. The Nightingale's Secret

Under the lindens  
on the heath  
at the spot where I sat with my boyfriend  
you might discover  
how he and I  
squashed the flowers and the grass.  
From the woods came a sweet sound –  
"Tandaradei!"  
– The nightingale singing in the valley.

I came  
to the meadow;

Mein Liebster kam vor mir dahin.  
Ich ward empfangen  
Als hehre Fraue,  
Daß ich noch immer selig bin.  
Ob er mir auch Küsse bot?  
Tandaradei!  
Seht, wie ist mein Mund so rot!

Wie ich da ruhte,  
Wüßt' es einer,  
Behüte Gott, ich schämte mich.  
Wie mich der Gute  
Herzte, keiner  
Erfahre das als er und ich –  
Und ein kleines Vögelein,  
Tandaradei!  
Das wird wohl verschwiegen sein.

nach Walther von der Vogelweide

#### V. Zur Rosenzeit

Ihr verblühet, süße Rosen,  
Meine Liebe trug euch nicht;  
Blühtet, ach! dem Hoffnungslosen,  
Dem der Gram die Seele bricht!

Jener Tage denk' ich trauernd,  
Als ich, Engel, an dir hing,  
Auf das erste Knöspchen lauernd  
Früh zu meinem Garten ging;

Alle Blüten, alle Früchte  
Noch zu deinen Füßen trug  
Und vor deinem Angesichte  
Hoffnung in dem Herzen schlug.

Johann Wolfgang von Goethe

my sweetheart had arrived before me.  
He greeted me  
as a noble lady  
(I'm still very happy about that).  
Did he offer me kisses?  
"Tandaradei!"  
– See how red my lips are!

If anyone found out (God forbid!)  
what happened as I lay there,  
I would be deeply ashamed.  
May nobody know  
how the young man embraced me  
except him and me –  
and a little bird –  
"Tandaradei!"  
– who will certainly keep a secret.

#### V. The Time of Roses

You are wilting, sweet roses –  
my love could not sustain you.  
Ah, you bloomed for the hopeless one,  
whose soul is breaking from sorrow!

I think mournfully of those days  
when I hung on you, angel,  
waiting for your first little bud  
and going to my garden early.

Every blossom, every fruit  
I carried to your feet;  
and before your countenance,  
hope throbbed in my heart.

## VI. Ein Traum

Mir träumte einst ein schöner Traum:  
Mich liebte eine blonde Maid;  
Es war am grünen Waldesraum,  
Es war zur warmen Frühlingszeit:

Die Knospe sprang, der Waldbach schwoll,  
Fern aus dem Dorfe scholl Geläut –  
Wir waren ganzer Wonne voll,  
Versunken ganz in Seligkeit.

Und schöner noch als einst der Traum  
Begab es sich in Wirklichkeit –  
Es war am grünen Waldesraum,  
Es war zur warmen Frühlingszeit:

Der Waldbach schwoll, die Knospe sprang,  
Geläut erscholl vom Dorfe her –  
Ich hielt dich fest, ich hielt dich lang  
Und lasse dich nun nimmermehr!

O frühlingsgrüner Waldesraum!  
Du lebst in mir durch alle Zeit –  
Dort ward die Wirklichkeit zum Traum,  
Dort ward der Traum zur Wirklichkeit!

Friedrich von Bodenstedt

ANTONÍN DVOŘÁK

*Love Songs Op. 83*

I.  
Never will love lead us to that glad goal for  
which we languish;  
E'en tho' it bloom and blissfully flourish,  
will even then, but bring us anguish:

## VI. A Dream

I once had a beautiful dream:  
I was in love with a fair-haired young woman,  
we were in a green forest glade,  
it was warm spring weather,

the buds were sprouting, the brook was  
running strong,  
the sounds of the distant village could be  
heard,  
we were full of joy,  
immersed in bliss.

And even more beautiful than the dream  
was what occurred in reality:  
It was in a green forest glade  
it was warm spring weather:

The brook was running strong, the buds  
were sprouting,  
the sounds of the distant village reached  
our ears,  
I held you tight, I held you long,  
and now will never again let you go!

O the spring-green glade  
is alive in me for all time!  
That is where reality became a dream  
and the dream became reality!

*Liebeslieder op. 83*

I.  
Wird doch die Liebe nie zu frohem Ziel  
jemals uns leiten,  
Wenn sie auch blühet, wonniglich blühet,  
wird sie uns dennoch Leid bereiten.

Told by the tear is wed to thy tenderest  
kisses ever:  
And by thy fears, that fullest joy of loves  
embrace dissever.  
O bitter parting, that one smile of promise  
ne'er may cheer;  
Parting, that darkly, lowering and joyless,  
is near;  
O bitter parting!

II.  
Death reigns in many a human breast,  
Wasted and desolate.  
Dead all its life, of joy unblest,  
As desert devastate.  
Then happy visions rise amain,  
Soothing its wound and smart,  
Trusting itself to love again,  
It yields, the weary heart,  
And dreams, although so poor, of love,  
Ere fly delusion's throng,  
It lives in Paradise above.  
And softly sings the olden song.

III.  
I wander oft past yonder house,  
Once, dearest love, thy dwelling  
Where thou my glowing heart didst prove,  
In bitter art repelling!  
I listen for thy footfall light,  
In olden paths would greet thee;  
My longing eyes still look for thee,  
But ah, no more to meet thee!  
Where art thou now, that heart to heart,  
Thine arms no more enfold me?  
Hath mine not burning love enough,  
To warm thine own and hold thee?

IV.  
I know that on my love to thee  
Hope smileth graciously;  
That thy love in tenderness,

Mir sagt's die Träne, die deinem innigen  
Kuß sich vermählet;  
Dein Bangen, das im vollen Glück heißer  
Umarmung dich quälet.  
O bitt'res Scheiden, dem die süße Hoffnung  
nimmer lacht;  
Scheiden, das elend, so elend und freudlos  
uns macht;  
O bitt'res Scheiden!

II.  
Tot ist's in mancher Menschenbrust,  
Drin Unheil Stätte fand.  
Tot all ihr Leben, bar der Lust,  
Wie ein verödet Land.  
Da taucht empor ein Wahngesicht,  
Linde entweicht der Schmerz;  
Wähnend sich wieder lieberfüllt,  
Erwacht das starre Herz,  
Und träumt, ob auch verarmt an Glück,  
Noch eh' sein Wahn entflieht,  
Sich in das Paradies zurück,  
Und leise singt's ein altes Lied.

III.  
Ich schleich' um jenes Haus herum,  
Wo du, Süßliebchen, wohntest  
Und mir die heiße Herzensglut  
Durch bittere Täuschung lohntest.  
Es lauscht mein Ohr auf deinen Schritt,  
Auf wohlbekanntem Wegen;  
Mein sehndes Auge späht nach dir,  
Du kommst mir nicht entgegen!  
Wo weilst du nur, was nimmst du mich  
Nicht auf in deine Arme?  
Hab' ich denn nicht an Glut genug,  
Daß dran dein Herz erwarme?

IV.  
Ich weiß, daß meiner Lieb' zu dir  
Die Hoffnung günstig ist;  
Und daß du mir inniglich

and truth is giv'n to me.  
And still, when thy dark eyes of night  
My senses all enthrall,  
And all their starry magic might  
Upon me downward fall;  
I feel the starting tear my eyes  
O'erflowing, to veil the sight  
For brooding o'er our love,  
I see a fate, a cruel blight!

V.  
Nature lies peaceful in slumber and  
dreaming,  
Maynight hath locked her in loving embrace;  
Far thro' the forest, light breezes  
streaming,  
Peace falls from heaven, a gentle grace.  
Flowrets are sleeping, waves ever singing,  
Murmuring shyly the old artless lay.  
Rapturous dreams over all lightly swinging.  
Care and unrest and all strife fly away.  
Radiant starlight of faith, and of promise,  
  
Heaven and earth are blended in one;  
Once crowned with gladness, to joy  
responsive.  
Where is a heart now, so heavy as mine?

VI.  
In deepest forest glade I stand,  
Musing by the brook, alone;  
And all my thoughts are flowing,  
With the stream and waves are flown.  
See, yonder white stone lying,  
Washed by the foaming tide;  
Great billows restless flying,  
Wild waters o'er it,  
Wild waters o'er it glide.  
The waters lash the rock  
Till it sinks into the deep.  
When shall the stream of Life  
O'erwhelm me as yonder stone,

Und treu gewogen bist.  
Und doch, wenn deiner Augen Nacht  
Mich wonnereich umfängt,  
Der Liebe Himmelsmacht aus ihnen  
Sich ins Herz mir senkt:  
Da drängt sich eine Thräne mir  
In's Auge und umflort den Blick,  
Denn uns'rer Liebe seh' ich droh'n  
Ein feindlich, herb' Geschick!

V.  
Rings die Natur nun in Schlummer und  
Träumen,  
Liebliche Maiennacht hold sie umfängt;  
Lüftchen durchzittert das Laub an den  
Bäumen,  
Friede vom Himmel sich niedersenkt.  
Blümlein, sie schlafen, murmelnde Wellen  
Singen so heimlich ihr kosendes Lied.  
Wonnige Träume dem All jetzt entquellen,  
Rastloser Kämpfe Bedrängnis entflieht.  
Sternlein erschimmern dem Glauben, dem  
Hoffen,  
Himmel und Erde verschwimmen in Eins;  
Jüngst noch beglückt und der Freude offen,  
Wo ist ein Herz, so unselig wie meins?

VI.  
Im tiefen Walde steh' ich hier,  
Sinnend hier allein am Bach;  
Es ziehen die Gedanken mit  
Der Flut den Wellen nach.  
Seh' einen Stein dort liegen,  
Den rings die Flut umspült,  
Den Wellen rastlos wiegen,  
Strömung umbraust ihn,  
Strömung erfaßt ihn wild.  
Die Flut ringt mit dem Steine,  
Sie ringt bis er versinkt.  
Wann spült die Lebensflut auch mich,  
Spült wie jenen Stein,

From sorrow and the world, set free,  
Hide me away?

VII.

When thy sweet glances on me fall,  
How gladly I would die for thee:  
Did not the smile to life recall  
That on thy lips I see.  
Love wounded sore and laid me low!  
I choose sweet death,  
All fear disdain:  
Thy sunny smile I know,  
Shall wake me to life again.

VIII.

Thou only dear one, but for thee  
My heart shall glow forever;  
Though dark fate should bid us sever,  
Mine in spirit, art thou ever.  
Oh were I but a fair white swan!  
Afar I'd bear love, winging;  
To thee my heart, my last sweet song,  
E'en dying, to thee bringing.

"English translation entered according to Act of Congress,  
in the year 1889 by Mrs. John P. Morgan of New York in  
the Office of the Librarian of Congress at Washinton D. C.  
Mrs. Morgan's translation is the only translation authorized  
by the Composer."

PAUSE

JOHANNES BRAHMS

*Wir wandelten*

Wir wandelten, wir zwei zusammen,  
ich war so still und du so stille;  
ich gäbe viel, um zu erfahren,  
was du gedacht in jenem Fall.  
Was ich gedacht, unausgesprochen  
verbleibe das! Nur Eines sag ich:

Dem Gram und der Welt entrückt,  
Auch mich hinab?

VII.

Im süßen Bann von deinem Blick,  
Wie gern ging ich in ihm zu Grund:  
Hielt' mich das Lächeln nicht zurück  
Von deinem schönen Mund.  
Wie macht mich Liebe siech und wund!  
Doch wähl' ich den Tod,  
Der mich nicht schreckt:  
Ich weiß es, dein lächelnder Mund  
Mich wieder zum Leben weckt.

VIII.

Du einzig Teure, nur für dich  
Des Herzens Flammen brennen;  
Mag auch finst'res Geschick uns trennen  
Mein im Geist will ich dich nennen.  
O, wär' ich doch der weiße Schwan!  
Mich trügen meine Schwingen  
Zu dir, mein Herz, im letzten Sang  
Verhauchend darzubringen.

zeitgenössische Übersetzung

INTERMISSION

JOHANNES BRAHMS

*We Walked*

We walked together, the two of us,  
I was so quiet and you so still,  
I would give much to know  
what you were thinking at that moment.  
What I was thinking, let it remain unuttered!  
Only one thing will I say:

so schön war alles, was ich dachte,  
so himmlisch heiter war es all!  
In meinem Haupte die Gedanken,  
sie läuteten wie goldne Glöckchen:  
so wunderschön, so wunderlieblich  
ist in der Welt kein anderer Hall.

Georg Friedrich Daumer

### Die Mainacht

Wann der silberne Mond durch die  
Gesträuche blinkt,  
Und sein schlummerndes Licht über den  
Rasen streut,  
Und die Nachtigall flötet,  
Wandl' ich traurig von Busch zu Busch.

Überhüllet von Laub girret ein Taubenpaar  
Sein Entzücken mir vor; aber ich wende mich,  
Suche dunklere Schatten,  
Und die einsame Träne rinnt.

Wann, o lächelndes Bild, welches wie  
Morgenrot  
Durch die Seele mir strahlt, find' ich auf  
Erden dich?  
Und die einsame Träne  
Bebt mir heißer die Wang' herab.

Ludwig Höltz

### Von ewiger Liebe

Dunkel, wie dunkel in Wald und in Feld!  
Abend schon ist es, nun schweiget die Welt.  
Nirgend noch Licht und nirgend noch Rauch,  
Ja, und die Lerche, sie schweiget nun auch.

So lovely was all that I thought –  
So heavenly and fine was it all.  
The thoughts in my head  
rang like little golden bells:  
So marvellously sweet and lovely  
that in the world there is no other echo.

### The May Night

When the silvery moon beams through the  
shrubs  
And over the lawn scatters its slumbering  
light,  
And the nightingale sings,  
I walk sadly through the woods.

Shrouded by foliage, a pair of doves  
Coo their delight to me;  
But I turn away seeking darker shadows,  
And a lonely tear flows.

When, o smiling image that like dawn  
Shines through my soul, shall I find you  
on earth?  
And the lonely tear flows trembling,  
Burning, down my cheek.

### Of Eternal Love

Dark, how dark it is in the forest and field!  
Night has fallen; the world now is silent.  
Nowhere a light and nowhere smoke.  
Yes, now even the lark is silent.

Kommt aus dem Dorfe der Bursche heraus,  
Gibt das Geleit der Geliebten nach Haus,  
Führt sie am Weidengebüsche vorbei,  
Redet so viel und so mancherlei:

»Leidest du Schmach und betrübest du dich,  
Leidest du Schmach von andern um mich,

Werde die Liebe getrennt so geschwind,  
Schnell wie wir früher vereinigt sind,  
Scheide mit Regen und scheide mit Wind,  
Schnell wie wir früher vereinigt sind.«

Spricht das Mägdelein, Mägdelein spricht:  
»Unsere Liebe, sie trennet sich nicht!  
Fest ist der Stahl und das Eisen gar sehr,  
Unsere Liebe ist fester noch mehr.

Eisen und Stahl, man schmiedet sie um,  
Unsere Liebe, wer wandelt sie um?  
Eisen und Stahl, sie können zergehn,  
Unsere Liebe muß ewig bestehn!«

Josef Wenzig

### *Vier ernste Gesänge op. 121*

I.

Denn es gehet dem Menschen wie dem Vieh;

wie dies stirbt, so stirbt er auch;  
und haben alle einerlei Odem;  
und der Mensch hat nichts mehr denn  
das Vieh:

Denn es ist alles eitel.

Es fährt alles an einen Ort;  
es ist alles von Staub gemacht  
und wird wieder zu Staub.

Wer weiß, ob der Geist des Menschen  
aufwärts fahre,

From yonder village there comes the young lad,  
taking his beloved home.  
He leads her past the willow bushes,  
talking so much, and of so many things:

“If you suffer shame and if you grieve,  
if you suffer shame before others because  
of me,  
then our love shall be ended ever so fast,  
as fast as we once came together;  
it shall go with the rain and go with the wind,  
as fast as we once came together.”

Then says the maiden, the maiden says:  
“Our love shall never end!  
Steel is firm and iron is firm,  
yet our love is firmer still.

Iron and steel can be recast by the smith,  
but who would transform our love?  
Iron and steel can melt;  
our love, our love will have to last forever!”

### *Four Serious Songs Op. 121*

I.

For that which befalleth the sons of men  
befalleth beasts,  
as the one dieth, so dieth the other;  
yea, they have all one breath;  
so that a man hath no preeminence above  
a beast:

for all is vanity.

All go unto one place;  
all are of the dust  
and all turn to dust again.

Who knoweth the spirit of man  
that goeth upward,

und der Odem des Viehes unterwärts unter  
die Erde fahre?  
Darum sahe ich, daß nichts Bessers ist,  
  
denn daß der Mensch fröhlich sei in seiner  
Arbeit,  
denn das ist sein Teil.  
Denn wer will ihn dahin bringen,  
daß er sehe, was nach ihm geschehen wird?

Salomo 3, 19–22

II.  
Ich wandte mich und sahe an alle,  
die Unrecht leiden unter der Sonne;  
und siehe, da waren Tränen derer,  
die Unrecht litten und hatten keinen Tröster;

und die ihnen Unrecht taten, waren zu  
mächtig,  
daß sie keinen Tröster haben konnten.  
Da lobte ich die Toten,  
die schon gestorben waren,  
mehr als die Lebendigen,  
die noch das Leben hatten;  
und der noch nicht ist, ist besser als  
alle beide,  
und des Bösen nicht inne wird,  
das unter der Sonne geschieht.

Salomo 4, 1–3

III.  
O Tod, wie bitter bist du,  
  
wenn an dich gedenket ein Mensch,  
der gute Tage und genug hat  
und ohne Sorge lebet;  
und dem es wohl geht in allen Dingen  
und noch wohl essen mag!

and the spirit of the beast that goeth down-  
ward to the earth?  
Wherefore I perceive that there is nothing  
better,  
than that a man should rejoice in his own  
works;  
for that is his portion:  
for who shall bring him to see  
what shall be after him?

II.  
So I returned, and considered  
all the oppressions that are done under the sun:  
and behold the tears of such  
as were oppressed, and they had no  
comforter;  
and on the side of their oppressors there  
was power;  
but they had no comforter.  
Wherefore I praised the dead  
which are already dead  
more than the living  
which are yet alive.  
Yea, better is he than both they, which  
hath not yet been,  
who hath not seen the evil work  
that is done under the sun.

III.  
O death, how bitter is the remembrance  
of thee  
to a man that is at peace in his possessions,  
unto the man that hath nothing to distract him,  
and hath prosperity in all things,  
and that still hath strength  
to receive meat!

O Tod, wie bitter bist du.

O Tod, wie wohl tust du dem Dürftigen,

der da schwach und alt ist,  
der in allen Sorgen steckt,

und nichts Bessers zu hoffen  
noch zu erwarten hat!

O Tod, wie wohl tust du!

Jesus Sirach 41, 1–2

#### IV.

Wenn ich mit Menschen- und mit  
Engelszungen redete

und hätte der Liebe nicht,  
so wär ich ein tönend Erz,  
oder eine klingende Schelle.

Und wenn ich weissagen könnte  
und wüßte alle Geheimnisse  
und alle Erkenntnis

und hätte allen Glauben, also,  
daß ich Berge versetzte,  
und hätte der Liebe nicht,  
so wäre ich nichts. [Armen gäbe

Und wenn ich alle meine Habe den  
und ließe meinen Leib brennen  
und hätte der Liebe nicht,  
So wäre mir's nichts nütze.

Wir sehen jetzt durch einen Spiegel  
in einem dunkeln Worte;  
dann aber von Angesicht zu Angesichte.

Jetzt erkenne ich's stückweise,  
dann aber werd ich's erkennen,  
gleich wie ich erkannt bin.

Nun aber bleibet Glaube, Hoffnung, Liebe,  
diese drei:

aber die Liebe ist die größte unter ihnen.

1. Korinther 13, 1–3, 12,13

O death, how bitter is the remembrance  
of thee.

O death, how acceptable is thy sentence  
unto a man

that is needy and that faileth in strength,  
that is in extreme old age, and is distracted  
in all things,

and that looks for no better lot,  
nor waiteth on better days!

O death, how acceptable is thy sentence.

#### IV.

Though I speak with the tongues of men  
and of angels,

and have not charity,  
I am become as sounding brass,  
or a tinkling cymbal.

And though I have the gift of prophecy,  
and understand all mysteries,  
and all knowledge;

and though I have all faith,  
so that I could remove mountains,  
and have not charity,

I am nothing. [feed the poor,

And though I bestow all my goods to  
and though I give my body to be burned,  
and have not charity,  
it profiteth me nothing.

For now we see through a glass,  
darkly;

but then face to face:

now I know in part;

but then I shall know

even as also I am known.

And now abideth faith, hope, charity,  
these three:

but the greatest of these is charity.

GUSTAV MAHLER

Zwei Lieder aus *Des Knaben Wunderhorn*

Wo die schönen Trompeten blasen

Wer ist denn draußen und wer klopft an,  
Der mich so leise, so leise wecken kann?  
Das ist der Herzallerliebste dein,  
Steh auf und laß mich zu dir ein!

Was soll ich hier nun länger stehn?  
Ich seh die Morgenröt aufgehn,  
Die Morgenröt, zwei helle Stern,  
Bei meinem Schatz, da wär ich gern,  
bei meiner Herzallerliebsten.

Das Mädchen stand auf und ließ ihn ein;  
Sie heißt ihn auch willkommen sein.  
Willkommen, lieber Knabe mein,  
So lang hast du gestanden!

Sie reicht ihm auch die schneeweiße Hand.  
Von ferne sang die Nachtigall  
Das Mädchen fing zu weinen an.

Ach weine nicht, du Liebste mein,  
Aufs Jahr sollst du mein eigen sein.  
Mein Eigen sollst du werden gewiß,  
Wie's keine sonst auf Erden ist.  
O Lieb auf grüner Erden.

Ich zieh in Krieg auf grüner Heid,  
Die grüne Heide, die ist so weit.  
Allwo dort die schönen Trompeten blasen,  
Da ist mein Haus, von grünem Rasen.

Urlicht

O Röschen rot,  
Der Mensch liegt in größter Not,  
Der Mensch liegt in größter Pein,

Two Songs From *Des Knaben Wunderhorn*

Where the Beautiful Trumpets Blow

Who is then outside, and who is knocking,  
who can so softly, softly waken me?  
It is your darling,  
arise and let me come in to you!

Why should I stand here any longer?  
I see the dawn arrive,  
the dawn, two bright stars,  
with my darling would I gladly be,  
with my heart's most beloved!

The maiden arose and let him in;  
she welcomed him as well:  
Welcome, my beloved boy,  
you have stood outside so long!

She reached to him her snow-white hand.  
From afar a nightingale sang;  
the maiden began to weep.

Oh, do not cry, my darling,  
next year you shall be my own!  
My own shall you certainly be,  
as no one else on earth is.  
O Love on the green earth!

I go to war on the green heath,  
the green heath that is so broad!  
It is there where the beautiful trumpets blow,  
there is my house of green grass!

Primal Light

O little red rose,  
man lies in greatest need,  
man lies in greatest pain.

Je lieber möcht' ich im Himmel sein.  
Da kam ich auf einem breiten Weg,  
Da kam ein Englein und wollt' mich  
abweisen.  
Ach nein, ich ließ mich nicht abweisen!  
Ich bin von Gott und will wieder zu Gott,  
Der liebe Gott wird mir ein Lichtchen geben,  
Wird leuchten mir bis an das ewig selig'  
Leben!

ANTONÍN DVORÁK  
*Biblické Písně op. 99*

I.  
Oblak a mrákota jest vůkol něho,  
spravedlnost a soud zá klad trunu jeho.  
Ohně předchází jej, a zapaluje vůkol  
nepřátele jeho.  
Zasvěcujít' se po okršku světa blýskání jeho;  
to vidouc země děsí se.  
Hory jako vosk rozplývají se před  
obličejem Hospodina,  
panovníka vsí země.  
A slávu jeho spatřují všichni národové.

III.  
Slyš, o Bože! slyš modlitbu mou,  
a neskryvej se před prosbou mou.  
Pozoruj a vyslyš mne;  
neboť naříkám v upění svém,  
a kormoutím se.  
Srdce mé tesklí ve mně,  
a strachové smrti přišli na mne,  
a hruza přikvačila mne.  
I řekl jsem:  
O bych měl křídla jako holubice!  
Zaletěl bych a poodpo činul.

Ever would I prefer to be in heaven.  
Once I came upon a wide road,  
there stood an angel who wanted to turn  
me away.  
But no, I will not be turned away!  
I came from God, and will return to God,  
the loving God who will give me a little light,  
to lighten my way up to eternal, blessed  
life!

*Biblische Lieder op. 99*

I.  
Wolken und Dunkel sind um ihn her,  
Gerechtigkeit und Gericht sind seines  
Thrones Stütze. Feuer geht vor ihm her und  
verzehrt ringsum seine Feinde. Seine Blitze  
erleuchten den Erdkreis, das Erdreich sieht  
es und erschrickt. Berge zerschmelzen wie  
Wachs vor dem Herrn, vor dem Herrscher  
der ganzen Erde. Die Himmel verkündigen  
seine Gerechtigkeit, und seine Herrlichkeit  
sehen alle Völker.

Psalm 97, 2–6

III.  
Gott, höre mein Gebet  
und verbirg dich nicht vor meinem Flehen.  
Merke auf mich und erhöre mich,  
wie ich so ruhelos klage und heule.  
Mein Herz ängstet sich in meinem Leibe,  
und Todesfurcht ist auf mich gefallen.  
Furcht und Zittern ist über mich gekommen,  
und Grauen hat mich überfallen.  
Ich sprach: O hätte ich Flügel wie Tauben,  
daß ich wegflöge und Ruhe fände!  
Siehe, so wollte ich in die Ferne fliehen

Aj, daleko bych se vzdálil,  
a přebýval bych na poušti.  
Pospíšil bych ujíti větru  
Prudkému a vichřici.

und in der Wüste bleiben.  
Ich wollte eilen, daß ich entrinne vor dem  
Sturmwind und Wetter.

Psalm 55, 2–3; 5–9

IV.  
Hospodin jest můj pastýř,  
nebudu mítí nedo statku.  
Na pastvách zelených pase mne,  
k vodám tichým mne přivodí.  
Duši mou občerstvuje;  
vodí mne po stezkách  
spravedlnosti pro jmé no své.  
Byť se mi dostalo jítí  
přes údolí stínu smrti:  
nebudut' se báti zlého,  
nebo ty se mnou jsi;  
a prut tvůj a hul tvá,  
Tot' mne potěšuje.

IV.  
Der Herr ist mein Hirte,  
mir wird nichts mangeln.  
Er weidet mich auf einer grünen Aue  
und führet mich zum frischen Wasser.  
Er erquicket meine Seele.  
Er führet mich auf rechter Straße  
um seines Namens willen.  
Und ob ich schon wanderte  
im finstern Tal,  
fürchte ich kein Unglück;  
denn du bist bei mir,  
dein Stecken und Stab trösten mich.

Psalm 23, 1–4

VII.  
Při řekách babylonských,  
tam jsme sedávali a plakávali,  
rozpomí najíce se na Sion.  
Na vrby v té zemi  
zavěšovali jsme citary své,  
a když se tam dotazovali nás ti,  
kteříž nás zajali,  
na slova písničky říkající:  
Zpívejte nám některou píseň Sion skou,  
odpovídali jsme:  
kterakž bychom mohli zpívati  
píseň Hospodinovu  
v zemi cizozemců?  
Jestli že se zapomenu na tebe,  
o, Jeruzaléme,  
o, zapomeniž i pravice má umění svého.

VII.  
An den Wassern zu Babel  
saßen wir und weinten,  
wenn wir an Zion gedachten.  
Unsere Harfen hängten wir  
an die Weiden dort im Lande.  
Denn die uns gefangenhielten,  
hießen uns dort singen  
und in unserm Heulen fröhlich sein:  
»Singet uns ein Lied von Zion!«  
Wie könnten wir des Herrn Lied singen  
in fremdem Lande?  
Vergesse ich dich, Jerusalem,  
so verdorre meine Rechte.

Psalm 137, 1–5



X.  
Zpívejte Hospodinu píseň novou,  
neboť jest divné věci učinil;  
zvuk vydejte, prozpěvujte  
a žalmy zpívejte.  
Zvuc moře, i to, což v něm jest;  
okršlek světa, i ti, což na něm bydlí.  
Řeky rukama plésejte  
spolu snimi i hory prozpěvujte.  
Plesej pole, a vše, což na něm;  
Plesej země, zvuč i moře,  
i což v něm jest.

Bibel von Kraliče (1613)

X.  
Singet dem Herrn ein neues Lied,  
denn er tut Wunder.  
Jauchzet dem Herrn, alle Welt,  
singet, rühmet und lobet!  
Das Meer brause und was darinnen ist,  
der Erdkreis und die darauf wohnen.  
Die Ströme sollen frohlocken,  
und alle Berge seien fröhlich.  
Das Feld sei fröhlich  
und alles, was darauf ist;  
es sollen jauchzen alle Bäume im Walde.

Psalm 98, 1; 4; 7–8; 96, 12

Deutsche Übersetzungen der Lieder von Cadman, Farwell und MacDowell: Philipp Brieler  
English translations: [www.lieder.net](http://www.lieder.net) (Liszt, Strauss, Brahms, Grieg, Songs from *Des Knaben Wunderhorn*),  
Sujata Banerjee (Dvořák Op. 3), Lionel Salter (*Songs of a Wayfarer*)

Die Künstler danken Frau Yveta Synek Graff für Übersetzungen und phonetische und sprachliche Beratung.  
The artists wish to thank Yveta Synek Graff for her translations as well as for phonetic and linguistic advice.



THOMAS HAMPSON, aufgewachsen in Spokane im Staat Washington, war Schüler von Marietta Coyle, Elisabeth Schwarzkopf, Martial Singher und Horst Günther. Nicht zuletzt aufgrund seiner Vielseitigkeit in den Bereichen Oper, Operette, Musical, Oratorium und Lied zählt er seit fast zwei Jahrzehnten zu den gefragtesten Künstlern weltweit. Sein Repertoire umfasst die Titelpartien in *Eugen Onegin*, *Doktor Faust*, *Guillaume Tell*, *Il barbiere di Siviglia*, *Macbeth*, *Simon Boccanegra*, *Don Giovanni*, *König Roger*, *Billy Budd*, *Hamlet* (Ambroise Thomas) und *Werther* (in der Baritonfassung) sowie Hauptrollen in Opern Verdis und Mozarts, aber auch in Werken von Bellini, Gluck, Wagner und Richard Strauss. Thomas Hampson ist regelmäßiger Gast aller renommierten Bühnen und Festivals, wobei ihn eine besonders enge Zusammenarbeit mit der Wiener Staatsoper, der Metropolitan Opera, dem Royal Opera House Covent Garden und den Opernhäusern von Zürich, Paris und San Francisco verbindet. Auch abseits der Musiktheaterbühne tritt er mit allen großen Orchestern und Dirigenten unserer Zeit auf, und insbesondere als Liedinterpret hat er Maßstäbe gesetzt. Bei den Salzburger Festspielen gestaltete Thomas Hampson im Jahr 2001 einen Zyklus von vier Konzerten – eine »Reise durch die Welt der amerikanischen Musik« – unter dem Titel *I Hear America Singing*, und im vergangenen Sommer präsentierte er gemeinsam mit mehreren Kollegen einen von ihm konzipierten Hugo-Wolf-Marathon, der in diesem Jahr mit einer Hommage an Antonín Dvořák seine Fortsetzung findet. Als Titelheld in *Don Giovanni* hatte Hampson im Juli 2002 die Intendanz Peter Ruzickas eröffnet. Neben seinen Opern- und Konzertverpflichtungen beschäftigt sich der Sänger mit Musikwissenschaft und Pädagogik, und im Herbst 2003 rief er die Hampsong Foundation ins Leben, die sich der Veranstaltung und Unterstützung von Forschungsprojekten, Symposien, Meisterkursen und Gesprächskonzerten widmet. Die meisten seiner zahlreichen Aufnahmen erhielten internationale Preise; er selbst ist Ehrenmitglied der Royal Academy of Music und wurde u. a. mit dem Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres ausgezeichnet.

THOMAS HAMPSON, in addition to his performances in opera, concert, and song, is involved as well in the fields of musicology and pedagogy. A native of Spokane, Washington, he studied with Marietta Coyle, Elisabeth Schwarzkopf, Martial Singher, and Horst Günther. His operatic repertoire includes the title roles in *Evgeny Onegin*, *Doktor Faust*, *Guillaume Tell*, *Il barbiere di Siviglia*, *Macbeth*, *Simon Boccanegra*, *Don Giovanni*, *King Roger*, *Billy Budd*, and *Hamlet* (Ambroise Thomas), and major roles in other operas of Verdi and Mozart, as well as those of Bellini, Gluck, Massenet, Wagner, and Richard Strauss, which he sings with the Metropolitan Opera, Vienna Staatsoper, San Francisco Opera, Zurich Opera, Royal Opera Covent

Garden, the Bastille Opera in Paris, and at the important international festivals. In addition, he is heard worldwide in concert with the major orchestras and conductors of our time. At the Salzburg Festival 2001, he produced and performed in his own four-concert "Journey through the world of American music," entitled *I Hear America Singing*, and in the following seasons he appeared here as *Don Giovanni*. In addition, he presented a Hugo Wolf Marathon in 2003.



BARBARA BONNEY stammt aus Montclair in New Jersey und lernte bereits in jungen Jahren Klavier und Cello. Ein Aufenthalt in Salzburg – eigentlich dazu gedacht, im Rahmen des Deutschstudiums ihre Sprachkenntnisse zu verbessern – sollte zum Wendepunkt ihrer Laufbahn werden: Am Mozarteum begann sie ihre Gesangsausbildung, und nach Soloauftritten mit verschiedenen Chören erhielt sie ein Engagement ans Opernhaus Darmstadt, wo sie als Anna in Nicolais *Die lustigen Weiber von Windsor* debütierte und sich innerhalb von vier Jahren ein Repertoire von über vierzig Rollen erarbeitete. Bald darauf folgten Gastspiele, die sie in kurzer Zeit zu einer international gefragten Künstlerin machten, darunter ihre Interpretationen der Sophie (*Der Rosenkavalier*) bei den Münchner Opernfestspielen unter Carlos Kleiber sowie am Royal Opera House Covent Garden unter Sir Georg Solti, der Pamina am Teatro alla Scala di Milano unter Wolfgang Sawallisch, der Susanna in *Le nozze di Figaro* (u. a. an der Met) und der Ilia in *Idomeneo* (u. a. an der San Francisco Opera). Seitdem ist Barbara Bonney an den führenden Opernbühnen der Welt in den großen lyrischen Sopranpartien zu hören und arbeitet mit den bedeutendsten Dirigenten und Orchestern zusammen. Bei den Salzburger Festspielen war sie zuletzt als Pamina in Mozarts *Zauberflöte* (2002), als Servilia in *La clemenza di Tito* (2003) sowie mit einem Soloabend und – gemeinsam mit Thomas Hampson – im Hugo-Wolf-Marathon zu Gast. Ihre Diskographie umfasst geistliche Werke von Bach, Haydn, Mozart und Schubert, eine Vielzahl von Operngesamtaufnahmen sowie 15 Solo-CDs mit Werken der Konzert- und Liedliteratur, darunter Kompositionen von Schubert, Mozart, Strauss, Wolf, Liszt und skandinavischen Meistern.

New Jersey-born BARBARA BONNEY began her operatic career in Darmstadt and Frankfurt. A series of important debuts followed: as Sophie in *Der Rosenkavalier* with Carlos Kleiber at the 1984 Munich Festival and her Royal Opera Covent Garden debut that year in the same role, with Sir Georg Solti conducting; then La Scala, as Pamina in *Die Zauberflöte* with Wolfgang Sawallisch; a Vienna Philharmonic debut in the Brahms German Requiem under Carlo Maria Giulini; and her Metropolitan Opera debut as Najade in *Ariadne auf Naxos*,

under James Levine. Ms. Bonney first performed with the Vienna Staatsoper, as Sophie, in 1987. In addition, she has appeared with the major orchestras of Europe and America under conductors including Claudio Abbado, Seiji Ozawa, Riccardo Muti, Sir André Previn, Sir Simon Rattle, Franz Welser-Möst, Nikolaus Harnoncourt, and Sir John Eliot Gardiner. She was first heard at the San Francisco Opera in 1999 and appeared at the Salzburg Festival that same year, in Rameau's *Les Boréades*. In 2001 Ms. Bonney gave lectures and recitals commemorating the 1850/51 U.S. tour of Jenny Lind, returned to the Metropolitan Opera in *Arabella* and to the Salzburg Festival for Grieg's *Peer Gynt*. She was heard at the Festival as Pamina in 2002, and in the summer of 2003 as Servilia in *La clemenza di Tito*, in a recital, and with Thomas Hampson in the Hugo Wolf Marathon.

Die Mezzosopranistin MICHELLE BREEDT begann ihre Laufbahn 1990 im Opernstudio der Städtischen Bühnen Köln. Während ihres Engagements am Staatstheater Braunschweig begann ihre Zusammenarbeit mit der damaligen Intendantin Brigitte Fassbaender (als Regisseurin ebenso wie als Lehrerin), mit der sie u. a. bei Produktionen von *Carmen*, *Werther*, *Pelléas et Mélisande* und *Der Rosenkavalier* zusammenarbeitete. Inzwischen ist Michelle Breedt freischaffend tätig und gastierte an vielen internationalen Bühnen, darunter die Wiener Staatsoper, die Pariser Opéra Bastille, die Sächsische Staatsoper Dresden, die Deutsche Oper Berlin, das Teatro San Carlo Neapel und das Teatro Sao Carlo in Lissabon. Ihr Opernrepertoire umfasst die Mezzosopranpartien in den Werken Mozarts, Belcanto-Rollen wie Adalgisa (*Norma*) und Romeo (*I Capuleti e i Montecchi*), Charlotte (*Werther*), Carmen, Octavian, Komponist und Brangäne. Im Sommer 2000 gab sie als Magdalena in *Die Meistersinger von Nürnberg* ihren Einstand bei den Bayreuther Festspielen, wo sie im Jahr 2006 in der neuen *Ring*-Produktion die Fricka gestalten wird. Für ihre Interpretation der Anja in der Uraufführung von Friedrich Cerhas *Der Riese vom Steinfeld* im Jahr 2002 an der Wiener Staatsoper wurde ihr die Eberhard-Wächter-Medaille verliehen. Auch als Konzert- und Liedsängerin ist Michelle Breedt sehr aktiv. Neben Liederabenden in ganz Europa gastiert sie seit 1997 regelmäßig bei der Schubertiade Schwarzenberg. Unter ihren zahlreichen Einspielungen finden sich die Oper *Wanda* und das Oratorium *Die heilige Ludmila* von Dvořák, Mozarts *Le nozze di Figaro* und Wagners *Wesendonk-Lieder*.

Mezzo-soprano MICHELLE BREEDT began her career in 1990 in the Opera Studio of the Cologne Opera. After that she was engaged by the Braunschweig Staatstheater where she began a close cooperation



with Brigitte Fassbaender as teacher and director. As a guest artist Ms. Breedt has appeared on such international stages as the Vienna and the Dresden Staatsoper, Opéra Bastille in Paris, Deutsche Oper Berlin, and Teatro San Carlo Neapel. Her repertoire embraces the major roles of the mezzo-soprano repertoire in operas of Mozart, Bellini, Wagner, Richard Strauss, Massenet, and Bizet. In 2000 Ms. Breedt made her Bayreuth Festival debut as Magdalena in *Die Meistersinger von Nürnberg*, and she will return there as Fricka in the new production of the *Ring* cycle in 2006. For her interpretation of the role of Anja in the world premiere of Friedrich Cerha's *Der Riese vom Steinfeld* at the Vienna Staatsoper in 2002 she was awarded the Eberhard Wächter Medal. She is also active in recital and on the concert platform and has participated in the Schubertiade Schwarzenberg Festival since 1997.



Der deutsche Bassist GEORG ZEPPENFELD wurde an den Musikhochschulen in Detmold und Köln u. a. bei Hans Sotin ausgebildet. Erste Festengagements führten ihn an die Städtischen Bühnen Münster (1997–1999) und an die Bühnen der Stadt Bonn (1999–2001). Seit 2001 gehört er dem Ensemble der Sächsischen Staatsoper Dresden an. Als Gast war er an den Opernhäusern von Hannover, Mannheim und Bern, an der Bayerischen Staatsoper München sowie der Deutschen Oper Berlin zu hören. Sein weitgefächertes Repertoire umfasst zahlreiche große Basspartien aus Klassik und Romantik, bis hin zur klassischen Moderne: So stand er u. a. in einer Reihe von Werken Mozarts, als Don Fernando (*Fidelio*), Eremit (*Der Freischütz*), Pater Guardiano (*La forza del destino*), Sparafucile (*Rigoletto*), Fasolt (*Das Rheingold*), Titurel (*Parsifal*), Colline (*La bohème*), Pimen (*Boris Godunow*) und Quince (Brittens *A Midsummer Night's Dream*) auf der Bühne. Auch als Konzertsänger ist Georg Zeppenfeld ein gefragter Künstler und gastiert im In- und Ausland. Im Sommer 2003 war er bei den Salzburger Festspielen in dem von Thomas Hampson konzipierten Hugo Wolf Marathon zu erleben.

GEORG ZEPPENFELD studied at the Hochschule für Musik in Detmold and the Hochschule in Cologne with Hans Sotin. The German bass has since been engaged by the opera companies of Münster and Bonn, prior to joining the Dresden Staatsoper in 2001. He has also been heard at the Bavarian Staatsoper, the Deutsche Oper Berlin and the opera houses of Hannover, Mannheim and Bern. His repertoire includes a number of roles in the operas of Mozart, as well as Don Fernando in *Fidelio*, the Hermit in *Der Freischütz*, Padre Guardiano in *La forza del destino*, Sparafucile in *Rigoletto*, Fasolt in *Das Rheingold*,

Titirel in *Parsifal*, Colline in *La bohème*, Pimen in *Boris Godunov*, and Quince in Britten's *A Midsummer Night's Dream*. He appeared at the 2003 Salzburg Festival in the Hugo Wolf Marathon with Thomas Hampson and Wolfram Rieger.

Der aus Bayern stammende WOLFRAM RIEGER erhielt seine musikalische Ausbildung zunächst durch seine Eltern, später bei Konrad Pfeiffer in Regensburg und schließlich bei Erik Werba und Helmut Deutsch an der Musikhochschule in München. Von 1991 bis 1995 leitete er dort – wie auch in den Jahren 1993 und 1994 an der Hochschule »Hanns Eisler« in Berlin – eine Liedklasse für Sänger und Pianisten; außerdem unterrichtete er vokale Kammermusik und gab in ganz Europa und Japan Interpretationskurse. Er ist als Klavierpartner von Brigitte Fassbaender, Juliane Banse, Barbara Bonney, Thomas Hampson, Dietrich Fischer-Dieskau, Olaf Bär, Peter Schreier, Christoph Prégardien und Thomas Quasthoff aufgetreten und gastierte u. a. bei der Schubertiade Feldkirch und den Festivals von Schleswig-Holstein, München und Salzburg, im Amsterdamer Concertgebouw und im Konzerthaus und Musikverein in Wien.



Bavarian-born WOLFRAM RIEGER received his initial musical instruction from his parents, subsequently from Konrad Pfeiffer in Regensburg, and finally from Erik Werba and Helmut Deutsch at the Munich Hochschule für Musik. From 1991–1995 in Munich—and in 1993–94 at the Hanns Eisler Institute in Berlin—he was the director of a lieder class for singers and pianists, later teaching vocal chamber music at the Eisler Institute and presenting courses in interpretation throughout Europe and in Japan. Mr. Rieger has been piano partner to singers such as Brigitte Fassbaender, Juliane Banse, Barbara Bonney, Thomas Hampson, Dietrich Fischer-Dieskau, Olaf Bär, Peter Schreier, Christoph Prégardien, and Thomas Quasthoff, collaborating with these and other artists at the major music festivals, among them the Schubertiade of Feldkirch-Schwarzenberg and Figueres-Barcelona, the festivals of Munich, Salzburg, and Schleswig-Holstein, in the Amsterdam Concertgebouw, and the Konzerthaus and Musikverein in Vienna.

# ANZEIGE SPARKASSE

# ANZEIGE SWAROVSKI

# ANZEIGE ANSTOETZ

# ANZEIGE NESTLE

# ANZEIGE O1

# ANZEIGE SILHOUETTE

# PARTNERSHIP

## Textnachweise

Die Einführungsartikel von Jens Malte Fischer und Richard Wigmore sind Originalbeiträge für dieses Programmheft.

## Bildnachweise

Titel: Antonín Dvořák um 1885.

Ernst Burger, *Franz Liszt: Eine Lebensgeschichte in Bildern und Dokumenten*. München 1986 (S. 9, 10). • Christiane Jacobsen, *Johannes Brahms: Leben und Werk*. Hamburg 1983 (S. 11). • Stanley Sadie / Alison Latham (Hg.), *Das Cambridge Buch der Musik*. Frankfurt am Main 1994 (S. 12). • Herta und Kurt Blaukopf, *Die Wiener Philharmoniker: Welt des Orchesters – Orchester der Welt*. Wien 1992 (S. 14 unten). • Finn Benestad / Dag Schjelderup-Ebbe, *Edvard Grieg: Mensch und Künstler*. Leipzig 1993 (S. 19). • Stanley Sadie (Hg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Band 11. London 1980 (S. 20 oben). • *Harenberg Konzertführer*. Dortmund 2000 (S. 20 Mitte). • San Diego Historical Society, [www.sandiegohistory.org](http://www.sandiegohistory.org) (S. 20 unten). • Kurt Blaukopf, *Mahler: Sein Leben, sein Werk und seine Welt in zeitgenössischen Bildern und Texten*. Wien 1976 (S. 21). • *Richard Strauss 1864–1949: Musik des Lichts in dunkler Zeit*. Mainz 1979 (S. 22). • Theodora Strakova, *Iconographia Janáčkiána*. Brno 1974 (S. 23). • Antonín Hořejš, *Antonín Dvořák: Sein Leben und Werk in Bildern*. Prag 1955. (Titel und alle übrigen).

S. 8/9: Ludwig des Coudres, *Dame auf der Terrasse* (1858). • S. 10: Hans Makart, *Dame am Spinett* (1871). • S. 11: Hans Thoma, *Rheinfall bei Schaffhausen* (1876). • S. 12/13: Ralph Albert Blakelock, *Mondlicht* (1885). • S. 15: Anselm Feuerbach, *Zigeunertanz* (1853). • S. 18: George Catlin, *Die weiße Wolke, der Häuptling der Iowas* (um 1850). • S. 22: Frans Hals, *Die Zigeunerin* (1628–30). • S. 23: August von Pettenkofen, *Zigeunerkinder* (1855). • S. 72: Domenico Beccafumi, *Die heilige Katharina empfängt die Wundmale* (um 1515), Detail. Alle in: Ines Borchart (Hg.), *10.000 Meisterwerke der Malerei* (CD-ROM). Berlin 2001.

Künstlerfotos und -biografien: Salzburger Festspiele, Abteilung Kommunikation

Bei Nachweis berechtigter Ansprüche werden diese von den Salzburger Festspielen abgegolten.

## Impressum

### Medieninhaber

Salzburger Festspiele  
Hofstallgasse 1, A-5020 Salzburg

### Verantwortlich und Redaktion

Susanne Stähr  
Burkhard Stein  
Philipp Brieler

### Redaktion der englischen Texte

Herbert Glass

### Redaktionelle Mitarbeit

Wolfgang Dreier

### Grafische Gestaltung

Annedore Cordes

### Lektorat

Antje Reineke

### Anzeigen

Karin Zehetner

### Litho

Media Design: Rizner.at, Salzburg

### Druck

Druckerei Roser, Salzburg-Mayrwies

