

deutsche
harmonia
mundi

Schubert

Arias & Overtures

Daniel Behle



L'Orfeo Barockorchester
Michi Gaigg

Schubert
Arias
& Overtures
Daniel
Behle

deutsche
harmonia
mundi



Franz Schubert 1797–1828

Die Zauberharfe | Zauberspiel mit Musik (Melodram) D 644 (1820)

Text: Georg Gotthard Josef Edler von Hofmann

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | Ouvertüre. <i>Andante – Allegro vivace</i> | 9.59 |
| 2 | Romanze: „Was belebt die schöne Welt?“ (<i>Palmerin</i>)
Konzertfassung | 3.48 |
| 3 | Ouvertüre zum dritten Akt. <i>Allegro ma non troppo</i> | 3.42 |

Claudine von Villa Bella | Fragment eines Singspiels in 3 Akten D 239 (1815)

Text: Johann Wolfgang von Goethe

- | | | |
|---|---|------|
| 4 | Arie: Es erhebt sich eine Stimme (<i>Pedro</i>) | 3.30 |
|---|---|------|

Die Freunde von Salamanka | Singspiel in 2 Akten D 326 (1815)

Libretto: Johann Mayrhofer

- | | | |
|---|---|------|
| 5 | Arie: „Aus Blumen deuten die Damen gern“ (<i>Tormes</i>) | 1.48 |
| 6 | Romanze: „Es murmeln die Quellen, es leuchtet der Stern“ (<i>Diego</i>) | 1.27 |

Adrast | Singspielfragment D 137 (1819–1820) | Text: Johann Mayrhofer

- | | | |
|---|---|------|
| 7 | Rezitativ & Arie: „Ein schlafend Kind! ... In diesem
waldumschloss‘nen und abgeleg‘nen Raum“ (<i>Adrast</i>) | 3.58 |
| 8 | Arie: „Meine Seele, die dich liebt“ (<i>Adrast</i>) | 2.21 |

Lazarus | szenisches Oratorium in 3 Akten D 689 (1820)

Libretto: August Hermann Niemeyer

- | | | |
|---|---|------|
| 9 | Arie: „Wenn ich ihm nachgerungen habe“ (<i>Nathanael</i>) | 2.56 |
|---|---|------|

Alfonso und Estrella | Oper in 3 Akten D 732 (1821–1822)

Text: Franz von Schober

- | | | |
|----|---|------|
| 10 | Ouvertüre. <i>Andante – Allegro</i> | 6.25 |
| 11 | Arie: „Schon, wenn es beginnt zu tagen, wird in mir
die Sehnsucht wach“ (<i>Alfonso</i>) | 3.04 |
| 12 | Arie: „Wenn ich dich Holde sehe“ (<i>Alfonso</i>) | 1.39 |

Fierrabras | Oper in 3 Akten D 796 (1823)

Text: Leopold Kuppelwieser

- | | | |
|----|--|------|
| 13 | Romanze: „Der Abend sinkt auf stiller Flur“ (<i>Eginhard</i>) | 3.04 |
| 14 | Rezitativ & Arie: „Was quälst du mich, oh Missgeschick! ...
In tief bewegter Brust“ (<i>Fierrabras</i>) | 5.41 |

Das Zauberglöckchen (La clochette ou le diable page) D 723 (1821)

Opéra comique von Louis Joseph Ferdinand Hérold

dt. Text: Friedrich Treitschke

- | | | |
|----|--|------|
| 15 | Arie: „Der Tag entflieht, der Abend glüht“ (<i>Azolin</i>) | 6.38 |
|----|--|------|

WORLD PREMIERE RECORDINGS (2, 5, 15)

All tracks except tracks 1, 7, 8, 9 & 10

WORLD PREMIERE RECORDINGS on period instruments

Daniel Behle *tenor*

L'Orfeo Barockorchester · Michi Gaigg *direction*

L'Orfeo Barockorchester · Michi Gaigg

Violine/violin I: Julia Huber-Warzecha (Konzertmeisterin/concert master), Sabine Reiter,

Elisabeth Wiesbauer, Nina Pohn, Boyana Maynalovska, Nikolaus Norz

Violine/violin 2: Martin Kalista (Stimmführer/section leader), Linda Pilz, Judith Schreyer, Kasia Brzoza, Tokio Takeutchi

Viola: Lucas Schurig-Breuß, Julia Fiegl-Faßbender, Daniela Henzinger

Violoncello: Anja Enderle, Peter Trefflinger

Kontrabass/double-bass: Maria Vahervuo, Martin Hofinger

Oboe (8-klappig, nach Dresdener Modellen/8 keyed, after Dresden models, c. 1800–1806): Carin van Heerden, Philipp Wagner

Flöte/flute (8-klappig, nach Dresdener Modellen/8 keyed, after Dresden models, c. 1790–1810): Andreas Sommer, Lisa Keaton-Sommer

Piccolo (6-klappig, nach Dresdener Modell/6 keyed, after Dresden model, c. 1790): Marie-Céline Labbé

Klarinetten/clarinets (5-, 10-, 12- und 13-klappig, nach Dresdener und Wiener Modellen/5, 10, 12 & 13 keyed, after Dresden and Vienna models, c. 1800–1815): Markus Springer, Ernst Schlader

Fagott/bassoon (nach Dresdener und Pariser Modellen/after Dresden and Paris models, c. 1800): Eckhard Lenzing, Nikolaus Broda

Naturhorn/natural horn (François Courtois, Paris 1780 & nach böhmischen Modellen/after bohemian models):
Hermann Ebner, Michael Söllner, Martin Eitzinger, Thomas Fischer

klassische Posaune/classical trombone: Norbert Salvenmoser (Alt/alto), Gerhard Schneider (Tenor), Bernhard Rainer (Bass)

Trompete/trumpet (Inventionstrompeten/Invention trumpets, Anon. & Josef Wolf, Prague, c. 1840–1850): Franz Landlinger, Bernhard Mühringer

Pauken/timpani (orig. Kupferpauken, Wien/original copper timpani, Vienna c. 1750–1800): Rizumu Sugishita

Harfe/harp (single-action pedal harp, Sébastien Érard, Paris, 1807): Reinhild Waldek



Recording: 14–17 June 2016, Schloss Zell an der Pram, Oberösterreich (Upper Austria)

Recording producer, mastering & editing: Andreas Werner

Total time: 60.00 · Cover: Nancy Horowitz. The photos were taken at Grand Hotel Wien. Booklet photo: Waltraud Dandler (L'Orfeo Barockorchester), Reinhard Winkler (Gaigg)
Nancy Horowitz (Behle, p. 19), Marco Borggreve (Behle p. 17) · Artwork: Christine Schweitzer, Cologne

© & © 2017 Sony Music Entertainment Germany GmbH



Daniel Behle singt Schubert-Arien

„Was belebt die schöne Welt? – Liebe nur verschafft ihr Leben.“

Unter diesem Motto vereinigen Daniel Behle, Michi Gaigg und das L'Orfeo Barockorchester Arien und Ouvertüren Franz Schuberts zu einem facettenreichen Porträt seiner Musik für die Bühne. Es könnte auch als Programm für Schuberts Singspiele und Opern gelesen werden: Die Wahrheit und Tiefe der Empfindung standen für ihn im Zentrum des Musikdramas und verkörperten die Sehnsucht nach einer besseren Welt.

Als Schuberts Bühnenwerke im frühen 19. Jahrhundert entstanden, begann das deutsche Musiktheater gerade sich von der italienischen und französischen Oper zu lösen und ein eigenständiges Profil zu entwickeln. Auf den Bühnen Europas feierten die Opern Gioacchino Rossinis rauschende Erfolge, hatten sich aber aus der Sicht vieler deutscher Künstler zu einem leeren Spektakel entwickelt, das nur der Demonstration einer atemberaubenden Gesangkunst diene. In Wien plädierten daher führende Vertreter der Theaterszene für eine Abkehr vom reinen Virtuositentum. Die frühromantische Avantgarde hatte sich zum Ziel gesetzt, die Oper wieder zu ihrem Ursprung im griechischen Drama zurückzuführen. Ignaz von Mosel, der Vize-Direktor der Wiener Hoftheater, etwa forderte in seinem *Versuch einer Ästhetik des dramatischen Tonsatzes* (Wien 1813), die dramatische Musik möge vor allem „eine erhöhte Declamation, ein kräftiger, lebhafter, warmer Ausdruck der Gefühle seyn, welche in dem Gedichte vorkommen“. Sie durfte weder den Fortgang der Handlung aufhalten noch die Zuhörer durch musikalische Kunststücke ablenken. Musik und Dichtung sollten vielmehr im gesungenen Drama miteinander verschmelzen. Dann würden sich die Sänger von selbst „zum Schauspieler erheben“ – so der Dichter Heinrich von Collin (*Über das gesungene Drama*, Wien 1813).

Diese Ideen prägten den jungen Komponisten Franz Schubert. Seine Musik für die Bühne sollte vor allem die lebendige Darstellung des Dramas zu unterstützen.

So sind seine Arien meist direkt aus der Szene heraus motiviert. Im Theaterstück *Die Zauberharfe* gibt Palmerin mit seiner Romanze selbst Antwort auf die Frage: „Was belebt die schöne Welt?“ Weil beides zusammengehört, wird auch die Frage gesungen, bevor die Arie anhebt. Im Rezitativ „Ein schlafend Kind“ wird Adrast von der kindlichen Unschuld so stark angerührt, dass seine überquellenden Gefühle ganz natürlich in eine ekstatische Arie münden. Fierrabras' Arioso „In tiefbewegter Brust“ bricht mitten im ersten Finale der Oper hervor, kurz bevor sich die Handlung dramatisch zuspitzt und er selbst darin verwickelt wird. Schubert, der später für seine ‚himmlische Länge‘ berühmt wurde, fasste sich im Vor- und Nachspiel einer Arie oft sehr kurz, um die Handlung nicht zu lange zu unterbrechen.

Schuberts Tenöre sind keine Helden, die sich in großen Szenen ausleben, sondern junge Männer, die schwärmen und lieben, zerrissen werden zwischen Pflicht und Neigung: Alfonso sehnt sich in seinem Exil nach Freiheit, Pedro schwankt zwischen einer Karriere am Hof und einem Glück auf dem Lande, Fierrabras verzweifelt an der Liebe zur Tochter des feindlichen Königs und Azolin bringt die eigene Mutter in Todesgefahr, um die Prinzessin Palmira zu erobern. Der Tenor Franz Rosner, für den Azolins Arie eigens komponiert wurde, spielte wenig später Max in Carl Maria von Webers *Der Freischütz*, den Prototypen dieser zwischen Wagemut und Selbstzweifel, Realität und Traum schwankenden jungen Helden der Frühromantik. Im Streben nach Erfolg, nach gesellschaftlichem Aufstieg und der Liebe zu einer höher stehenden Frau geraten sie in Konflikt zwischen moralischer Integrität und einem Teufelspakt, der zu Betrug, Rechtsbruch und Untreue verführt.

Schuberts Arien für diese Liebhaber und Glücksritter, ihre sehnsüchtig-verträumten Melodien, die sich mit dem melancholischen Ton einer Klarinette oder Oboe mischen, verlangen eine schlanke, bewegliche Stimme, einen *tenore lirico*, der für die

jugendliche Unbefangenheit des Sängers steht. Nur wenige Arien reichen ins heroische Fach, aber viele entfalten mit einem harmonisch instabilen, rhythmisch aufgewühlten Orchestersatz eindruckliches dramatisches Potenzial.

Schubert behandelte die Sänger stets als handelnde Akteure und behielt in der Arie die präzise Deklamation des Textes und den „sprechenden“ Duktus bei, der sonst dem Rezitativ vorbehalten war. Nichts wird wiederholt oder in die Länge gezogen, was nicht unmittelbar zur Vertiefung des Ausdrucks beiträgt. Anders als in Rossinis *canto fiorito* ist hier kaum Platz für Koloraturen, Triller und überbordende Verzierungen, die das Verständnis des Textes behindern würden. Durch den weitgehenden Verzicht auf Virtuosität werden die Interpreten geradezu gezwungen, ihr Publikum mit anderen Mitteln zu überzeugen.

Franz Jäger, für den die Konzertfassung der Romanze aus der *Zauberharfe* eingerichtet wurde, dürfte ein prägendes Vorbild für Schuberts Tenorpartien gewesen sein. Die Wiener *Allgemeine Musikalische Zeitung* vom 30. August 1822 schwärmte von diesem Sänger, der in Mozarts und Rossinis Opern gleichermaßen überzeugte: „Seine Stimme war von einer vorzüglichen Reinheit und angenehmen Wohlklange. Sein Vortrag war durch einige kleine, aber mit großer Lieblichkeit und Sicherheit ausgeführte Nüancirungen höchst anmuthsvoll.“ Er habe das hohe As „auf sehr delicate Weise“ und „in einer sehr bescheidenen Verzierung“ erreicht. Vor allem aber rief sein Vortrag stürmischen Beifall hervor, weil er „so tief zum Herzen“ drang. Dies galt auch für die Sopranistin Anna Milder-Hauptmann. Schubert liebte diese Sängerin, denn – so schreibt er am 8. September 1818 an seine Freunde in Wien – „sie singt am schönsten und trillert am schlechtesten.“ Obwohl der Komponist hier gegen die italienische Manier des Operngesangs polemisierte, so hatte er grundsätzlich nichts gegen eine geschmackvolle Ausschmückung seiner Arien wie

sie Vogl und Jäger praktizierten einzuwenden. Eine Verzierung wiederholter Partien, „immer dem Sinne des Textes, dem Charakter des Gesanges und des Singenden angemessen“, versicherte Mosel im *Taschenbuch für Schauspieler und Schauspiel-freunde* (Wien 1821), von den Anhängern der deutschen Oper nicht abgelehnt. Auch scheute Schubert weder harmonische Kühnheit in der Orchesterbegleitung, noch starke Kontraste innerhalb einer Arie oder waghalsige Sprünge in der Gesangsstimme, wenn sie den leidenschaftlichen Empfindungen seiner Akteure Ausdruck verliehen. Ebenso wenig verzichtete er auf wirkungsvolle Muster der italienischen Oper, etwa die veritable Stretta am Ende von Azolins Bravour-Arie. Die musikalische Kunstfertigkeit, sei es in der Melodie einer Arie oder in der orchestralen Begleitung, sollte sich jedoch nirgends verselbständigen, sondern immer dem eigentlichen Drama untergeordnet werden. Dann werde, so ist Mosel überzeugt, das Publikum schnell begreifen, dass der Wert einer guten Oper „nur nach dem *Eindrucke*, den sie auf das *Gemüth* macht, nicht nach dem *schalen Kitzel*, den sie dem *Ohre* gewährt, bestimmt werden könne“.

© Christine Martin, 2017

Daniel Behle sings Schubert Arias

“What animates the beautiful world? – Love alone can grant it life.”

Beneath this banner Daniel Behle, Michi Gaigg and the L’Orfeo Barockorchester have recorded a selection of arias and overtures designed to provide a multifaceted portrait of Schubert’s music for the stage. But this selection of pieces may also be seen as a programmatic introduction to Schubert’s Singspiels and operas: for their composer, the truth and depth of human emotions were central to the music drama and embodied the longing for a better world.

At the time that Schubert was writing his works for the stage in the early 19th century, the German music theatre was beginning to break away from the Italian and French operatic tradition and develop an identity of its own. Throughout Europe the operas of Rossini were enjoying unprecedented acclaim, but in the eyes of many German artists they amounted to no more than an empty spectacle that served only as a display vehicle for staggering vocalism, with the result that in Vienna leading voices in the theatre demanded a rejection of pure virtuosity. The early Romantic avant-garde set itself the task of returning opera to its roots in Ancient Greek drama. In his *Versuch einer Ästhetik des dramatischen Tonsatzes*, first published in Vienna in 1813, Ignaz von Mosel, who was later to become vice director of the city’s court theatres, insisted that dramatic music should above all involve “heightened declamation and a powerful, vital, warm expression of the emotions that are to be found in the poem”. The music was neither to hold up the action nor distract listeners by means of empty showmanship. Rather, music and poetry should merge with one another in the sung drama. In his essay *Über das gesungene Drama*, also published in Vienna in 1813, the poet Heinrich von Collin argued that if music and poetry were merged, singers would of their own accord be “raised to the level of actors”.

Ideas like these left their mark on the young Schubert. His music for the stage was intended above all to provide support for a living account of the drama. As a

result, his arias are for the most part motivated by the action. In his Romance in *Die Zauberharfe*, for example, Palmerin answers his own question: “What animates the beautiful world?” Since both belong together, the question, too, is sung before the aria begins. In his recitative “Ein schlafend Kind”, Adrastus is so moved by the innocence of the sleeping child that his emotions well over and flow naturally into an ecstatic aria. Fierrabras’s arioso, “In tiefbewegter Brust”, interrupts the first-act finale shortly before the action takes a dramatic turn and he himself is drawn into the intrigue. Although Schubert was later to become famous for his “heavenly length”, the preludes and postludes to his operatic arias are often extremely short, their brevity designed to ensure that the action is not interrupted for any length of time.

Schubert’s tenors are no heroes whose lives unfold on the grandest scale but are young men who become infatuated and fall in love and who are torn between love and duty. Alfonso longs for freedom while living in exile; Pedro vacillates between a career at court and his happiness in the countryside; Fierrabras’s love of the daughter of the enemy king reduces him to despair; and Azolin puts his own mother’s life at risk in order to win Princess Palmyra. The tenor Franz Rosmer, for whom Schubert wrote Azolin’s aria, went on to play Max in Weber’s *Der Freischütz*, the prototypical young hero of early Romanticism who vacillates between daring and self-doubt, between reality and the world of dreams. These young heroes strive for success, they seek to climb the social ladder and they aspire to win the love of a woman from a higher social class. In doing so, they find themselves caught up in a conflict between moral integrity and a pact with the devil that leads to deception, illegality and disloyalty.

Schubert’s arias for these lovers and adventurers, with their yearningly dreamy melodies that blend with the melancholy tone of a clarinet or an oboe, demand a

lean and agile voice, a *tenore lirico* that reflects the singer's youthful innocence. Few arias strike a heroic note, but many reveal an impressive dramatic potential with their harmonically unstable and rhythmically agitated orchestral writing.

Schubert always treated his singers as actors in the drama, and in his arias he demonstrated the same meticulous word-setting and the "speaking" tone that was normally reserved for recitatives. Nothing is repeated or drawn out at unnecessary length unless it contributes directly to intensifying the expression. Unlike Rossini's *canto fiorito*, there is no room here for coloratura writing or for trills and exuberant ornaments that would get in the way of the text and impair our understanding. As a result of the almost total rejection of virtuosity, the performers are literally forced to convince their audiences by other means.

The concert version of the Romance from *Die Zauberharfe* was written for Franz Jäger, who must have been a decisive influence on Schubert's writing for the tenor voice. In its edition of 30 August 1822, the Vienna-based *Allgemeine Musikalische Zeitung*, reviewing a performance of *Die Zauberflöte*, waxed enthusiastic about the then twenty-six-year-old Jäger, who was equally at home in Mozart and Rossini. "His voice is incomparably pure and agreeably euphonious, while his delivery is altogether delightful thanks to a number of tiny nuances executed with great loveliness and assurance." He could produce a high A flat "with great delicacy", while his C was sung "with great steadiness and beauty of tone". Above all, however, his singing elicited tempestuous applause because it "went straight to the heart". This was also said to be true of the soprano Anna Milder-Hauptmann, a singer whom Schubert admired because, as he wrote to his friends in Vienna on 8 September 1818, "she sings more beautifully than anyone else, while her trills are the worst of anyone's". Schubert was complaining here about the Italian way of singing opera. In general, however, he was not averse to the sort of tasteful ornamentation of his arias that was practised by Johann Michael Vogl and Franz Jäger. Not even the

advocates of German opera spurned the idea of ornamenting repeated passages as long as the embellishments were – to quote Mosel – in the spirit of the text and appropriate to the character of what was being sung. Nor did Schubert shy away from bold harmonies in his orchestral accompaniment or from powerful contrasts within an aria or even from reckless intervals in the vocal line as long as these served to express his characters' impassioned emotions. Nor did he eschew the highly effective devices familiar from the Italian operas of the period such as the *stretta* at the end of Azolin's bravura aria. Yet the musical skill that the composer evinces – whether in the melodic line of an aria or in its orchestral accompaniment – should never become an end in itself but should always remain subordinate to the actual drama. Mosel was convinced that audiences would quickly realize that the value of a good opera could be determined "only by the *impression* that it makes on the *mind*, not by the *empty titillation* that it grants to the ear".

Christine Martin, 2017
Translation: *texthouse*

Daniel Behle chante *Airs de Schubert*

« *Qui anime ce beau monde ? – L'amour seul lui donne vie.* »

Sous cette devise, Daniel Behle, Michi Gaigg et L'Orfeo Barockorchester ont réuni des airs et ouvertures qui dressent un portrait diversifié de la production scénique de Schubert. La devise pourrait aussi bien servir de programme à l'ensemble des *Singspiels* et opéras du compositeur : pour Schubert, l'élément clé du drame musical est la profondeur et la sincérité des émotions, dans lesquelles s'incarne la nostalgie d'un monde meilleur.

Lorsque Schubert compose ses œuvres pour la scène au début du XIX^e siècle, le théâtre musical allemand commence tout juste à s'écarter des modèles italien et français pour développer sa propre identité. Gioacchino Rossini est alors la coqueluche de toute l'Europe, mais beaucoup d'artistes allemands estiment que ses opéras ne sont plus que des spectacles vides de sens, simples prétextes à d'époustouflantes démonstrations d'agilité vocale. À Vienne, les principaux représentants du milieu théâtral plaident contre la virtuosité pure. Pour l'avant-garde de la première génération romantique, l'objectif est de reconduire le genre de l'opéra à ses origines dans la tragédie grecque. Ignaz von Mosel, vice-directeur du théâtre de la cour viennoise, écrit dans son ouvrage *Versuch einer Ästhetik des dramatischen Tonsatzes* (« Essai sur une esthétique de la composition dramatique », Vienne 1813) que la musique pour la scène doit être avant tout « une forme supérieure de déclamation, l'expression forte, vivace et chaleureuse des sentiments présents dans le poème ». Au lieu de se livrer à des acrobaties qui ralentissent le déroulement de l'action et distraient l'attention de l'auditeur, la musique doit fusionner avec le texte en un drame chanté. Le chanteur « s'élèvera ainsi au rang d'artiste dramatique », ajoute le poète Heinrich von Collin dans *Über das gesungene Drama* (« Du drame chanté », Vienne 1813).

Ces idées nourrissent l'esprit du jeune Franz Schubert, dont les musiques pour

la scène visent avant tout à une représentation vivante du drame. La plupart des airs qu'il compose naissent donc directement de l'action théâtrale. Dans la pièce de théâtre *Die Zauberharfe* (« La Harpe enchantée »), la romance de Palmerin apporte une réponse à la question « Qui anime ce beau monde ? » ; et comme l'une ne va pas sans l'autre, la question est chantée avant que ne commence l'air proprement dit. Dans le récitatif « Ein schlafend Kind », Adrast est tellement bouleversé par l'innocence de l'enfance que son trop-plein d'émotions s'épanche en un air extatique. Fierrabras chante l'arioso « In tiefbewegter Brust » au beau milieu du premier finale de l'opéra, juste avant un rebondissement dramatique de l'action dans lequel il est lui-même impliqué. Schubert, plus tard célèbre pour ses « divines longueurs », s'attache à écrire des préludes et postludes très courts à ses airs, afin de ne pas interrompre le cours de l'action.

Les ténors de Schubert ne sont pas des héros plus grands que nature, mais de jeunes hommes en proie aux passions et déchirés entre devoir et inclination : l'exilé Alfonso rêve de liberté ; Pedro hésite entre une carrière à la cour et le bonheur d'une vie à la campagne ; Fierrabras aime désespérément la fille du roi ennemi ; Azolin met sa propre mère en danger pour conquérir la princesse Palmira. Le ténor Franz Rosner, pour qui fut composé l'air d'Azolin, interpréta peu après le personnage de Max dans le *Freischütz* de Carl Maria von Weber, prototype de ces jeunes héros de la première génération romantique qui alternent entre l'audace et l'inhibition, entre le rêve et la réalité. En quête de succès, d'ascension sociale ou de l'amour d'une femme de rang plus élevé que le leur, ils se heurtent au conflit entre l'intégrité morale et un pacte avec le diable qui les pousse à la trahison, à la violation du droit et à l'infidélité.

Schubert compose pour ces amoureux et aventuriers des airs aux mélodies rê-

veuses auxquelles se mêle souvent la sonorité mélancolique d'une clarinette ou d'un hautbois. Ces pages requièrent une voix mince et souple, un *tenore lirico* capable de traduire la candeur juvénile des personnages. Seuls de rares airs s'aventurent dans le registre héroïque, mais beaucoup d'entre eux déploient un potentiel dramatique impressionnant à travers une écriture pour orchestre harmoniquement instable et rythmiquement agitée.

Schubert traite toujours les chanteurs comme des acteurs agissants, préservant dans les airs la déclamation précise du texte et la qualité « parlée » qui était sinon réservée au récitatif. Rien n'est répété ni étiré en longueur, à moins de contribuer directement à l'intensification de l'expression. Contrairement au *canto fiorito* de Rossini, il n'y a place ici pour des coloratures, des trilles et autres ornements qui nuiraient à la compréhension du texte. L'absence presque totale de virtuosité oblige l'interprète à trouver d'autres moyens pour convaincre son public.

Franz Jäger, pour lequel fut arrangée la version de concert de la romance de *La Harpe enchantée*, a peut-être servi de modèle à Schubert pour la composition de ses rôles de ténor. Dans son numéro du 30 août 1822, la *Wiener Allgemeine Musikalische Zeitung* ne tarissait pas d'éloges sur ce chanteur qui plaisait autant dans Mozart que dans Rossini : « Sa voix était d'une pureté remarquable et agréable de timbre. Son interprétation ravissait au plus haut point par certaines nuances discrètes mais exécutées avec beaucoup de suavité et d'assurance. » Il avait apparemment touché le la bémol aigu « de manière très délicate » et « dans une fioriture très modeste ». Mais si son interprétation avait suscité des tonnerres d'applaudissements, c'est avant tout parce qu'elle « pénétrait au plus profond du cœur ». La même chose vaut pour la soprano Anna Milder-Hauptmann, que Schubert appréciait parce qu'elle « chante magnifiquement et trille extrêmement mal » (lettre du 8 septembre 1818 à ses amis à Vienne). Bien que ce jugement s'apparente à une critique du chant à l'italienne, Schubert n'était pas fondamentalement opposé à

l'ornementation et ne trouvait rien à redire lorsque des chanteurs comme Johann Michael Vogl ou Franz Jäger variaient ses airs avec goût. Les partisans de l'opéra allemand, assurait Mosel dans son *Taschenbuch für Schauspieler und Schauspiel-freunde* (« Manuel pour comédiens et amateurs de théâtre », Vienne 1821), ne condamnaient pas l'ornementation des passages répétés, pourvu qu'elle fût « toujours dans l'esprit du texte, dans le caractère du chant et du personnage ». Schubert n'a pas hésité à introduire des harmonies audacieuses dans l'accompagnement orchestral, des contrastes appuyés au sein d'un air ou de très larges intervalles dans la partie chantée, quand cela lui permettait d'exprimer les sentiments passionnés de ses héros. Il a même eu recours à certains schémas efficaces de l'opéra italien, par exemple la stretta sur laquelle se termine l'air de bravoure d'Azolin. Toutefois, que ce soit dans la mélodie d'un air ou dans son accompagnement orchestral, ces artifices d'écriture ne devaient jamais être gratuits mais toujours au service du drame. Mosel était persuadé que le public comprendrait ainsi bientôt que la valeur d'un bon opéra « ne peut être mesurée qu'à l'impression qu'il fait sur l'esprit, et non à la manière dont il chatouille l'oreille ».

Christine Martin, 2017
traduction : texthouse

2 Was belebt die schöne Welt?
Liebe nur verschafft ihr Leben,
Nur der Liebe Strahlen geben
Helles Licht dem Schattenfeld.

Klagend trauert die Natur,
Fühlt sie nicht der Liebe Wonne,
Liebe ist der Welten Sonne,
Sie erquicket Hain und Flur.

Angelacht von ihrem Blick,
Jubeln Erde, Luft und Meere,
Holde Liebe, dir sei Ehre,
Spendest ewig Lebensglück.

4 Es erhebt sich eine Stimme,
Hoch und höher schallen Chöre;
Ja, es ist der Ruf der Ehre,
Und die Ehre ruft laut:
„Säume nicht, du frische Jugend,
Auf die Höhe, wo die Tugend
Mit der Ehre sich den Tempel aufgebaut.“

Aber aus dem stillen Walde,
Aus den Büschen mit den Düften,
Mit den frischen kühlen Lüften
Führet Amor, bringet Hymen,
Mir die Liebste, mir die Braut.

Jenes Rufen! Dieses Lispeln!
Soll ich folgen, soll ich's hören?
Soll ich bleiben, soll ich gehen?

What animates the beautiful world?
Love alone can grant it life,
Love's rays alone can give
Bright light to the field of shades.

Plaintively nature grieves
When she does not feel love's joy.
Love is the sun that lights the world,
It refreshes grove and meadow.

Smiled upon by her gaze,
Earth, air and seas rejoice.
Sweet love, may you be honoured
If you grant life's happiness for ever.

A voice is heard,
Loudly and more loudly choruses resound.
Yes, it is the cry of Honour,
And Honour cries out loudly:
“Don't hesitate, fresh-faced youth,
Away to the heights where Virtue
Has built her temple with Honour.”

But from the silent forest,
From the sweetly-scented bushes
With their cool and refreshing breezes,
Amor and Hymen bring
My sweetheart and bride to me.

That calling! This whispering!
Should I follow? Should I listen?
Should I stay? Should I go?

Ach wenn Götter uns betören,
Können Menschen widerstehen?

- 5 Aus Blumen deuten die Damen gern
Geheimen Schmerz und Liebesflammen,
Und Rede sie den Blumen leih'n,
Die aus Gewohnheit wir verstreu'n.

Sie legen tiefe Sympathie,
In spielende Galanterie,
So deduziert dies blühende Geschlecht
Auf unser Herz ein heilig' Recht.

Und sträuben wir uns, ihr Archiv,
Es liefert einen schmach tenden Brief,
Und reicht er nicht hin, so wanket heraus,
Ein längst vergess'ner, welker Strauß.

Aus Blumen deuten die Damen gern ...

- 6 Es murmeln die Quellen, es leuchtet der Stern
Der Liebe in strahlendem Feuer,
Wo weilet mein Liebchen? Ach, sie ist fern,
Die mir über alles teuer.

Der Zauber dieser stillen Nacht,
Die Geister weh'n, der Sterne Pracht
Erfreu'n mich nicht, sie zeige sich
Und aller Kummer schwindet.

And if the gods beguile us,
Can human beings resist them?

Ladies are fond of divining
Secret pain and love's fires in flowers.
And they lend speech to the flowers
That we scatter out of habit.

They sympathize
With playful gallantry.
And so this blossoming genus
Claims a sacred right to our heart.

And if we are hesitant, their archives
Provide a languishing letter.
And if this is not enough, out comes
A long-forgotten faded bouquet.

Ladies are fond of divining etc.

The wellsprings murmur, the star of love
Shines brightly with its radiant fire.
Where does my sweetheart tarry? Ah, she is far away,
She who is dear to me above all else.

The magic of this silent night,
Which spirits waft this way, and the splendour of the stars
Delight me not. Were she to show herself,
Then all my grief would vanish.

7 Ein schlafend Kind!
Es schlummert fest und süß.
Du weichst nur zu schnell,
Der Kindheit gold'ne,
Die Unschuld, und auch der Friede.

In diesem waldumschloss'nen
Und abgeleg'nen Raum
Begrüßt mit Friedensklängen
Ein goldbeschwingter Traum.

Er kühlet mit den Flügeln
Mir meine wunde Brust,
Und leitet mich zu Hügeln
Voll morgentlicher Lust!

8 Meine Seele, die dich liebt,
Wünschet, dass dein Leben,
Wie der Fluss hier, ungetrübt,
Golden mög' entschweben!

Doch vor allem, junger Freund,
Lerne dich bezwingen,
Und du wirst auch sicherlich
Jedes Glück erringen.

Atys! Wenn dich dein Kummer quält,
Nimmer werd' er mir verhehlt,
Und was du an Wonne hast,
Teile redlich mit Adrast.

A sleeping child!
How deep and sweet it slumbers!
All too soon you vanish,
The golden innocence
Of childhood, and also peace.

In this space, surrounded
By forests and cut off from the world,
A dream, borne on wings of gold,
Greets you with the strains of peace.

With its wings it cools
My wounded breast
And guides me to heights
Filled with matitudinal delight!

My soul, which loves you,
Hopes that your life,
Like this river here, untroubled,
May float away in a golden haze!

Above all, however, my young friend,
Learn to master your feelings
And you will surely
Achieve every happiness.

Atys! When your grief torments you,
May it never be concealed from me
And may all of your joy
Be equitably shared with Adrastus.

9 Wenn ich ihm nachgerungen habe,
Dem himmelvollen Sieger nach,
Wenn des Triumphes Wonnetag
In seiner Herrlichkeit erscheint:

Empfange dann, o Ruh im Grabe,
Um das der Liebe Harfe weint,
Wenn ich genug gekämpft, genug gerungen habe,
Ach mich so sanft als meinen Freund.

II Schon, wenn es beginnt zu tagen,
Wird in mir die Sehnsucht wach,
Vögel fliegen, Wolken jagen,
Und mein Herz will ihnen nach.

Mittags lieg' ich an der Quelle,
An dem hellen Silberbach,
Welle sendet er auf Welle,
Und mein Herz eilt jeder nach.

Seh' ich dann den Abend glühen,
Und das Licht stirbt allgemach,
Möcht' ich mit der Sonne ziehen,
Ihren gold'nen Strahlen nach.

Nachts erglänzen tausend Sterne
An des Himmels blauem Dach,
Mächtig zieht's mich in die Ferne,
Ihrem süßen Schimmer nach.

Und dann lispl' ich in die Saiten
Still ein schmerzerpresstes Ach,
Schnell entflieht's in alle Weiten,
Und mein Herze will ihm nach.

If I have striven to emulate him,
The celestial victor,
And if triumph's day of joy
Dawns in all its glory,

Receive me, O peaceful Death
For which love's harp is weeping,
Once I have fought and struggled enough,
Receive me gently as my friend.

As soon as day begins to break,
A sense of yearning awakes in me.
Birds take wing and clouds scud past
And my heart demands to follow them.

At noon I lie by the wellspring
By the bright and silvery brook.
Wave after wave it drives along
And my heart hurries after each one of them.

When I then see the glow of evening
And the light fades little by little,
I should like to go with the sun
And follow its golden rays.

At night a thousand stars are lit
In heaven's azure vault.
How powerfully I feel myself drawn
To their sweetly shimmering light.

And then I murmur into the strings
A moan extorted by pain.
How swiftly it flees far and wide
And my heart would fain pursue it.

12 Wenn ich dich Holde sehe,
So glaub' ich keinen Schmerz,
Schon deine bloße Nähe,
beseligt dieses Herz.

Die Leiden sind zerronnen,
Die sonst die Brust gequält,
Es leuchten tausend Sonnen
Der lustentbrannten Welt.

Und neue Kräfte blitzen
Ins trunk'ne Herz hinein,
Ja, ich will dich beschützen,
Ich will dein Diener sein.

13 Der Abend sinkt auf stiller Flur,
Es soll der Treue scheiden!
Ach! Erst vernimm der Liebe Schwur,
Muss er sein Glück schon meiden.
Sein Herz erbebt im Schlachtgetos,
Die Träne schwimmt im Blicke,
Sein herb' Geschick, es reißt ihn los
Vom kaum gefühlten Glücke.

14 Was quälst du mich, o Missgeschick!
Will der Gedanke mich nicht fliehen?
Ich sauge Lust aus ihrem Blick.
Hinweg, hinweg! Ach mächtigühl' ich's glühen!
In tiefbewegter Brust
Regt sich ein leises Sehnen,
Kaum meiner selbst bewusst,
Darf ich dies Glück nicht wännen.

When I see you, my love,
I no longer believe in pain.
Merely being near you
Brings bliss to this heart of mine.

The sufferings have faded
That once tormented this breast.
A thousand suns illumine
A world inflamed by pleasure.

Like lightning flashes, new strength
Strikes deep in my drunken heart.
Yes, I want to protect you,
I want to be your servant.

Evening falls on the silent meadow.
Your faithful lover must leave you.
Ah! First hear the vow of love
If he is forced to shun his happiness.
His heart trembles at the din of battle.
A teardrop fills his eye.
His bitter fate, it tears him away
From a happiness scarcely known.

Why torment me so, O misfortune!
Will the thought never leave me?
I drink pleasure from her gaze.
Away! Away! How powerfully it burns me!
In my deeply agitated breast
A gentle yearning stirs.
Scarcely conscious of myself,
I may not deem this happiness.

O schweig, betrog'nes Herz,
Verstummt, vergeb'ne Klagen!
Dem Manne ziemt nicht Schmerz,
Er muss mit Fassung tragen.

In tiefbewegter Brust ...

15 Der Tag entflieht, der Abend glüht,
Aus jeder Stunde Schlägen,
Tönt Schrecken mir entgegen.
Ich sehe von Martern und grässlichem Tod,
Die beste, die teuerste Mutter
bedroht.

Du meines Lebens Wonne,
Palmira, winktest mir,
Wie Blumen nach der Sonne,
Strebt ich allein nach Dir.

Nicht zogen Rang und Ehren,
Nicht Gold und gut mich an,
Dein Herz war mein Begehren,
Mein Ziel auf dunkler Bahn.

Da nahen, da drängen sich feindliche Mächte,
Umstellen mit listig erfund'nem Geflechte
Den mutig gewagten fern eilenden Lauf.

Vergebens erschallet mein Rufen, mein Flehen,
Bald ist's um das Leben der Mutter geschehen,
Nimm Himmel statt ihrer zum Opfer mich auf.

O hush, duped heart!
Be silent, vain complaints!
Anguish ill befits a man.
He must bear it with composure.

In my deeply agitated breast etc.

Day slips away and evening falls.
At the strokes of every hour
Terror strikes my heart.
By torments and terrible death I see
My dearest mother, the best of all
women, threatened.

You, my life's delight,
Palmyra, you beckon to me.
As flowers turn to the sun,
So I strive solely for you.

Rank and honour did not attract me
Nor did gold and goods.
Your heart was my desire,
My goal on a darkened path.

Enemy forces draw near and beset me.
With their cunning tissue of lies
They besiege my path, which, boldly chosen, takes me far from here.

In vain my calls and entreaties ring out.
My mother's life will soon be forfeit.
O Heaven, take me – not her – as your victim.

Translations: Bongiovanni 1983 (2)
Lionel Salter (4, 6, 13, 14) · texthouse (5, 7, 8, 15)
David Koviner (9) · EMI Electrola GmbH 1978 (11, 12)

Daniel Behle

Daniel Behle is one of the most versatile German tenors and is equally successful in the concert, lied and opera genres.

He gives concerts with the Sächsische Staatskapelle Dresden, Orchestra dell' Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Wiener Symphoniker, Gewandhausorchester Leipzig, Balthasar-Neumann-Ensemble, NDR Elbphilharmonie Orchester and L'Orfeo Barockorchester, working with such conductors as Jirí Belohlávek, Bertrand de Billy, Christoph Eschenbach, James Gaffigan, Michi Gaigg, Marek Janowski, Philippe Jordan, Ingo Metzmacher, Yannick Nézet-Séguin, Jérémie Rhorer and Christian Thielemann.

As an avid recitalist he performs at the Schubertiade Schwarzenberg, Wigmore Hall London, Alte Oper Frankfurt, Engadin Festival, Pfingstfestspiele Baden-Baden, Niedersächsische Musiktage and the Wiener Konzerthaus.

His lied albums received high critical acclaim.

Opera engagements take him to the State Operas of Vienna, Munich and Hamburg, Oper Frankfurt, Salzburg Easter Festival, Festival Aix-en-Provence, Royal Opera House Covent Garden and to the Bayreuther Festspiele.

www.danielbehle.com





L'Orfeo Barockorchester

For two decades now the L'Orfeo Barockorchester ranges among the most prominent players on the Early Music stage. According to the Neue Zürcher Zeitung the international ensemble, directed by its founder Michi Gaigg, boasts uniqueness that sets it apart from any globalized uniformity. This quality is based on widely diverse musical synergies. A spirited approach, a sense of continuity, healthy dynamics in the ensemble and an inquisitive nature are the ingredients for Michi Gaigg's recipe. Against this background she creates her own colourful, sensual, temperamental and unmistakable handwriting.

L'Orfeo has recorded some world premieres and has been internationally awarded by a.o. BBC Music Magazine, Diapason, Gramophone, Pizzicato, Le Monde de la Musique, Fono Forum, Radio Österreich I as well as the German Music Award "Echo Klassik". Time and again L'Orfeo leaves a mark as an opera orchestra. The first Schubert recording was highly acclaimed. According to Deutschlandradio Kultur L'Orfeo's interpretation has influenced the audience's hearing of Schubert lastingly.

Michi Gaigg

was born in Schörfling at the Attersee, Austria (Salzkammergut). She was strongly influenced by Nikolaus Harnoncourt during her violin studies at the Salzburg Mozarteum and subsequently continued studies of the Baroque violin with Ingrid Seifert and Sigiswald Kuijken. Michi Gaigg was a member of internationally acclaimed ensembles and worked together with Frans Brüggen, Alan Curtis, Christopher Hogwood, René Jacobs, Ton Koopman and Hermann Max. She founded the Baroque orchestra L'Arpa Festante Munich in 1983 (direction until 1995).

In 1996 Michi Gaigg founded the L'Orfeo Barockorchester together with the recorder and oboe player Carin van Heerden. Under her direction the orchestra has established itself as one of the leading ensembles in historically informed performance practice.

Michi Gaigg's pedagogical career started in 1987 at the Conservatoire National de Strasbourg. She has been teaching at the Institute for Early Music at the Anton Bruckner Private University in Linz since 1994. In 2003 she took on the position of artistic director of the donauFESTWOCHEN im Strudengau.

www.lorfeo.com

G010003653330K

deutsche
harmonia
mundi

