TRANSFORMATION

Transformation 1 – Von Text zu Musik
Transformation 2 – Von Reduktion zu Imitation

GRASSI Museum für Angewandte Kunst

Montag, 16. Juni 2025, 20.00 h
Dienstag, 17. Juni 2025, 20.00 h

Wir bitten Sie, Ihr Handy auszuschalten und auf das Fotografieren zu verzichten. Aus urheberrechtlichen Gründen sind Film- und Tonaufnahmen nicht gestattet. Bei Fragen oder Beschwerden wenden Sie sich an feedback@bach-leipzig.de. / We kindly ask you to switch off your mobile phones and to refrain from taking photographs. Sound or video recordings are not permitted for copyright reasons. Please write to feedback@bach-leipzig.de with any questions or complaints.

Bachfest-News: www.facebook.com/bacharchiv

Hauptförderer des Bachfestes Leipzig 2025 Sparkasse Leipzig

Heine!

Steffen Schleiermacher (*1960)
Warnung (Uraufführung)
für Sopran und Große Trommel

An einen politischen Dichter (Uraufführung)
für Sopran und sprechenden Pianisten

Robert Schumann (1810–1856)
Ich grolle nicht, op. 48 Nr. 7
für Sopran und Klavier

Clara Schumann (1819–1896)
Volkslied
für Sopran und Klavier

Steffen Schleiermacher
Ich grolle nicht (Uraufführung)
für Sopran und Klavier

Louis Durey (1888–1979)
Deux chansons romantiques, op. 20
für Sopran und Klavier
Mon pale visage
Tu es telles que une fleur

Charles Ives (1874–1954)
Du bist wie eine Blume
für Sopran und Klavier

Ich grolle nicht
für Sopran und Klavier

Edward MacDowell (1860–1908)

Wir saßen am Fischerhause
für Klavier
(nach einem Gedicht Heinrich Heines)

Aribert Reimann (1936–2024)

Sehnsüchtelei
für Sopran

Knut Müller (*1963)

Heine. Punkt (Uraufführung)
für Klavier

Robert Schumann

Der arme Peter, op. 53 Nr. 3
für Sopran und Klavier
Der Hans und die Grete tanzen herum
In meiner Brust
Der arme Peter wankt vorbei

Hanns Eisler (1898–1962)

Verfehlte Liebe
für Sopran und Klavier

Fanny Hensel-Mendelssohn (1805–1847)

Verlust
für Sopran und Klavier

Steffen Schleiermacher

Vier kleine Heine-Lieder (Uraufführung)
für Sopran und Klavier
Professorendank
Zur Notiz
Entartung
Verheißung

Julia Sophie Wagner, *Sopran*
Steffen Schleiermacher, *Klavier, Toy Piano*
Stefan Stopora, *Große Trommel*

Eine Kooperation zwischen musica nova e. V., Grassi Museum
für Angewandte Kunst und Bachfest mit freundlicher Unterstützung
des Kulturamtes der Stadt Leipzig und der LeipzigStiftung

Stadt Leipzig
Kulturamt

LEIPZIG
STIFTUNG
Bürgerschaftliche Tradition seit 1799

Das Konzert wird von Deutschlandfunk Kultur mitgeschnitten
und am 10. Juli 2025, 20.00 h, gesendet.

Satie und Cage!

Erik Satie (1866–1925)

Cinq grimaces pour Le songe d'une nuit d'été (1915)
(Fünf Grimassen für »Ein Sommernachtstraum«)
für Klavier bearbeitet von Darius Milhaud (1892–1974)
Préambule (Präamble) – Coquecigrue (Quatsch) – Chasse (Jagd) – Fanfaronnade (Angeberei) – Pour sortir (Zum Rausgehen)

John Cage (1912–1992)

Cheap Imitation I (1969)
für Klavier
nach »Socrate« von Erik Satie

Erik Satie

La belle excentrique
für Klavier zu 4 Händen, bearbeitet von Erik Satie
Marche franco-lunaire – Valse du mystérieux baiser dans lœil

La balançoire / Swinging (1914/1989)
für Klavier

John Cage

Cheap Imitation II (1969)
für Klavier
nach »Socrate« von Erik Satie

Erik Satie

Je te veux (1904)
Chanson, für Klavier bearbeitet von Erik Satie

Le tango perpetuel / Perpetual Tango (1914/1989)
für Klavier

John Cage

Cheap Imitation III (1969)
für Klavier
nach »Socrate« von Erik Satie

Erik Satie

Cinéma
für Klavier bearbeitet von Darius Milhaud (?)

Steffen Schleiermacher, *Klavier*

Eine Kooperation zwischen musica nova e. V., Grassi Museum
für Angewandte Kunst und Bachfest mit freundlicher Unterstützung
des Kulturamtes der Stadt Leipzig und der LeipzigStiftung

Stadt Leipzig
Kulturamt

LEIPZIG STIFTUNG
Bürgerschaftliche Tradition seit 1799

Wir verschenken Baum-Zertifikate statt Blumen an unsere Künstlerinnen und Künstler. / We give tree certificates instead of flowers to our artists.

DIE BACHFEST-UMFRAGE
Sagen Sie uns Ihre Meinung!

THE BACHFEST SURVEY
Let us know your opinion!

TRANSFORMATION 1 – VON TEXT ZU MUSIK

Jede Vertonung eines Textes ist eine Interpretation desselben. Aber auch eine Transformation. Eine Um-Formung. Denn eine Vertonung illustriert nicht (nur) den Text, sondern sie fügt diesem eine weitere, oft nicht narrative Ebene hinzu. Bei der kompositorischen Arbeit wirkt der Text auf die Musik ein, ermöglicht sie, löst sie aus. Aber durch die Musik wird letztendlich der Text auch anders wahrgenommen.

Stoße ich auf einen Text, der in mir nach – passender – Musik ruft?

Schwebt mir eine Musik vor, für die ich aber noch einen – passenden – Text suche?

Fasse ich als Komponist den Entschluss, ein Vokalwerk zu komponieren, stellt sich bereits im frühen Stadium der Arbeit die Frage nach dem Text. Und die nach dem Verhältnis zwischen dem Text (der in der Regel schon vorhanden ist) und der Musik (die ich in der Regel neu komponieren will).

Das Wort »passend« scheint dabei eine zentrale Rolle zu spielen. Wobei der Eindruck von »Passendem« naturgemäß und erfreulicherweise sehr subjektiv ist.

Im Allgemeinen reden Komponisten davon, dass sie einen Text ver-tonen.

Man könnte den Text aber auch be-tonen, zer-tonen oder ent-tonen. Und vermutlich noch vieles mehr. Von den vielen Mischformen in der kreativen Grauzone ganz zu schweigen.

Be-tone ich einen Text, gehe ich davon aus, dass er einen eigenen Klang, einen eigenen »Ton« hat. Meine Aufgabe als Komponist ist hier eher die des Dienenden: Meine Tätigkeit zielt darauf, etwas freizulegen, was meiner Ansicht nach dem Text inhärent ist. Ich schaffe eine poetische Atmosphäre um den Text herum, ihn eher reflektierend als deutend oder gar erläuternd.

Ver-tone ich den Text, geht es mir um Veränderung, auch um ein gewisses Konfliktpotential zwischen dem »Ton« des Textes und dem meiner Musik, aus dem ich ästhetischen Reiz zu schöpfen hoffe, bis hin zur musikalischen Parodie dessen, was der Text eigentlich sagt. Ich fühle mich als ein dem Text ebenbürtiger Partner, der allerdings mit dem Text nicht in jedem Falle einer Meinung ist und sich auf einen Diskurs mit dem Text einlässt, den Text auch befragt, hinterfragt, gar konterkariert.

Ent-tone ich den Text, gilt mein Augenmerk darauf, den – in der Regel sehr starken und pathetischen – Eigenton des Textes musikalisch zu nivellieren, ihn auszublenden, den Text also nicht musikalisch auszudeuten, eher zu neutralisieren in der Art einer kreativen Entziehungskur.

Zer-tone ich den Text, interessiere ich mich wenig für den »Ton« des Textes (und im Grunde eigentlich auch nicht für den Text als solchen), ich benutze ihn als Steinbruch und verwende seine Laute unabhängig von der Wortbedeutung, quasi als sinnfreie Folge von Vokalen und Konsonanten.
Oft jedoch verlangt ein Text eine bestimmte Art von Annäherung und wehrt sich auf geheimnisvolle Art gegen andere. Man befrage also oft und immer wieder den Text. Er sagt irgendwann, was er will oder was er sich vorstellen kann. Wenn sich das nicht mit meinen kompositorischen Wünschen verträgt, dann trennen sich eben – durchaus in Wertschätzung – die Wege:
Der Text sucht einen anderen Komponisten. Und findet ihn. Oder auch nicht.
Der Komponist sucht einen anderen Text. Und findet ihn. Irgendwann.

Und wenn die Texte alle aus der gleichen Feder stammen, von Heinrich Heine? Die Anzahl von Vertonungen seiner Texte ist unüberschaubar, neben Eichendorff ist er der am häufigsten vertonte Dichter. Gibt es Gemeinsames über die Jahrhunderte, was der Text von Heine erzwingt?
Und wenn es gar derselbe Text ist, durch unterschiedliche Musik gedeutet bzw. transformiert?

Steffen Schleiermacher

TRANSFORMATION 1 – FROM TEXT TO MUSIC

Any musical setting of a text is an interpretation of that text. But also a transformation. A re-shaping. Because a musical setting does not (only) illustrate the text: it adds a further, frequently non-narrative level. During composition, the text influences the music, enables it, triggers it. But ultimately, thanks to the music the text is also perceived differently.

What if I come across a text that within me cries out for (befitting) music?

What if I have in mind a piece of music for which I am still in search of (a befitting) text?

When, as a composer, I decide to compose a vocal work, the question of the text occurs at an early stage of the process. As does that of the relationship between the text (which usually already exists) and the music (which as a general rule I want to compose from scratch).

The word »befitting« seems to be key here – although the impression of what is »befitting« is, fortunately and by its very nature, highly subjective.

The usual German term for »setting (a text) to music« is vertonen, a combination of the prefix ver- denoting transformation and -tonen from the word Ton, meaning (among other things) tone, sound or a musical note.

But -tonen can be combined with prefixes other than ver-, such as be-tonen (literally »emphasise«, but as a general rule the prefix be- suggests applying an action to something), zer-tonen (the prefix zer- denotes a destructive process or action) or ent-tonen (the prefix ent- suggests removing something). And there are doubtless many other examples, not to mention the numerous possibilities for invention in the creative grey zone.

Be-tonen: could mean »apply the tone of the text to the music«. If I do this, I am assuming that it has its own sound, its own »tone«. Here, my task as a composer is rather that of a service-provider: to reveal what I feel is inherent in the text. I create a poetic atmosphere around the text which rather reflects it instead of interpreting or even explaining it.

Ver-tonen: could mean »use the music to transform the tone of the text«. If I do this, I'm concerned with transformation, also with a certain potential for conflict between the »tone« of the text and that of my music, out of which I hope to create aesthetic charm, or even a musical parody of what the text actually says. I feel myself to be an equal partner of the text, but one who is not always of the same opinion as the text, engages in a discourse with the text, and who also queries, challenges and even contradicts the text.

Ent-tonen: could mean »use the music to tone down the text«. If I do this, I direct my efforts to levelling out the – usually very strong, emotive – tone of the text through the music, blocking it out. I do not interpret the text musically but rather neutralise it in a kind of creative detoxification cure.
Zer-tonen: could mean »use the music to deconstruct the tone of the text«. If I do this, I'm less interested in the »tone« of the text (in fact, I'm not interested at all in the text as such), but treat it like a quarry, using its sounds independently of the meaning of the words, almost as a meaningless succession of vowels and consonants.
Often, a text demands a specific kind of approach and will mysteriously defend itself from others. And so one is constantly querying the text. At one point or another, it says what it wants or whatever it is able to imagine. If that is incompatible with my compositional wishes, our ways – no less appreciatively – will separate:
The text will look for another composer. And will find one. Or not.
The composer will look for another text. And will find it. One day.

And what if all the texts were penned by the same person, Heinrich Heine? There are innumerable settings of his texts. Together with Eichendorff, he is the poet whose works have been set to music the most often. Over the centuries, has Heine's text elicited any compelling, common interpretation?
And what about the same text, interpreted or transformed by different music?

Steffen Schleiermacher

TRANSFORMATION 2 – VON REDUKTION ZU IMITATION

Während jeder kreativen Arbeit gibt es einen euphorischen, aber ebenso mysteriösen Moment: Nämlich, wenn sich plötzlich die Meinung einstellt, man sei fertig. Unerklärlich ist dieser Moment, nebulös nur lässt sich in Worte fassen, worauf eigentlich diese Annahme beruht. Und was bedeutet das eigentlich: Fertig? Etwa: Besser gehts nicht? Oder: das Material ist erschöpft? Vielleicht doch eher der Schöpfer?

Mysteriös ist auch das Verfallsdatum dieses Hochgefühls, etwas beendet zu haben. Denn bald stellt sich oft das gegenteilige Gefühl ein: dass sich vielleicht hie und da doch noch etwas .., und diese und jene Stelle könnte doch ..., da am Anfang ..., die Instrumentation ..., vielleicht ...

Besonders im stets beunruhigenden Moment der Uraufführungen wächst die Gewissheit, dass das Stück ganz und gar nicht fertig ist, im Grunde doch noch einmal zurück in die Werkstatt muss, dass da einiges (im günstigsten Falle) überarbeitet, verändert, gestrichen, ergänzt, ein weiterer Einfall zwingend untergebracht werden sollte.

Das überaus Fatale wiederum daran ist, dass sich das gleiche Gefühl nach der nächsten – veränderten – Aufführung erneut einstellt. Das ist die Krux der Bearbeitung: Wird das Stück dadurch besser? Schlechter? Oder einfach nur anders? Meist länger? In Kollegenkreisen scherzt man vom »Verschlimmbessern« – wobei dies natürlich stets nur die anderen betrifft.

Oft jedoch sind es rein pragmatische Gründe, etwas zu »bearbeiten«, zu »transformieren«, in etwas anderes zu verwandeln. Also etwas nachträglich anzupassen an konkrete Aufführungsrealitäten, die bei der eigentlichen Komposition noch keine Rolle gespielt hatten. Meist betrifft das die Besetzung des Stückes (Umfang und Art), die Dauer und bei Vokalwerken erstaunlich oft auch den Text. Es handelt sich im Normalfalle um eine schlichte Uminstrumentierung (z. B. für den Hausgebrauch erstellte Klavierfassungen von Orchesterwerken), um Kürzungen oder Neutextierungen. Dieses Bearbeiten eigener oder fremder Stücke gibt es seit Anbeginn von musikalischer Komponiererei. Es gab Zeiten, da galt es als Zeichen höchster Anerkennung, wenn von eigenen Werken möglichst viele Bearbeitungen kursierten. Seit Einführung des Urheberrechtes Anfang des 20. Jahrhundert empfiehlt es sich allerdings, bei Bearbeitung fremder Stücke den Schöpfer, die Rechtsnachfolger oder – im schlimmsten Falle – den Verlag zu fragen ... In der Regel gibt es finanziellen Klärungsbedarf.

Auch heute drückt das Bearbeiten von Stücken anderer Komponisten im Grunde eine Anerkennung oder gar Bewunderung aus. Nur in extremen Ausnahmefällen würde man sich vermutlich die Arbeit (in »Bearbeiten« steckt schließlich das Wort »Arbeit«!) machen, sich eines missfallenden Stückes anzunehmen …

Und Bearbeiten ist nicht gleich Bearbeiten: Das transformierende Tun kann sich in reiner Reduktion oder Veränderung der Originalbesetzung erschöpfen, also eine reine Uminstrumentierung sein, die Tonsatz, Rhythmik, Verlauf usw. unangetastet lässt. Oder – im anderen Extrem – fast eine Paraphrase werden, in der das »Original«, also die Vorlage der Bearbeitung, nur schemenhaft erkennbar ist. Betrachtet sich der Bearbeiter als demutsvoller Gehilfe und Diener des Komponisten? Oder als kongenialer, wenn nicht sogar überlegener Partner?

Erik Satie (1866–1925) war recht pragmatisch. Gab es eine der recht seltenen Gelegenheiten, dass seine Musik überhaupt aufgeführt wurde, war er gern bereit, sie den Umständen anzupassen: Aus Liedern wurden Klavierstücke, aus Klavierstücken wurden Orchesterstücke, aus vierhändigen Stücken zweihändige. Manche der Bearbeitungen machte er selbst, manche machten andere, bei manchen weiß man nicht so genau … Man kannte sich, man vertraute – zumindest musikalisch – einander.

Wie auch John Cage (1912–1992) eher flexibel war. Er war ein großer Verehrer von Satie, bearbeitete u. a. enthusiastisch dessen »Socrate« für eine Tanzperfomance, erhielt aber vom Verlag recht kurzfristig nicht die Rechte dafür. Oder dessen finanzielle Forderung war unerfüllbar? Es folgte – eine »Cheap Imitation«, eine »billige Imitation«: Unter Verwendung des chinesischen Orakelbuches »I Ging« veränderte Cage Reihenfolgen von Takten, Motiven, Schlüsseln und Vorzeichen. Die Länge indes blieb unberührt: Schließlich war die Choreographie für die Tanzaufführung ja schon fertig einstudiert …

Noch etwas radikaler sind die Transformationen, die Cage zu Saties Zyklus »Sports et Divertissements« machte: Er gibt dem Interpreten keine Noten in die Hand, sondern Anleitungen, wie er das Originalstück von Satie selbständig zu bearbeiten habe, welche Töne er z. B. weglassen könne, welche nach welchen Regeln zu ersetzen seien und welche im Original erhalten bleiben sollen. Cage hatte wohl vor, alle 21 Stücke des Satieschen Zyklus so zu »bearbeiten«, er brach das Projekt aber nach zwei Stücken ab.

Schade eigentlich …

Steffen Schleiermacher

TRANSFORMATION 2 – FROM REDUCTION TO IMITATION

At some point during any creative process there comes a euphoric but also mysterious moment: the moment you suddenly feel that it's finished. It's a moment that cannot be explained; words can only vaguely express what this assumption is based on. And in any case, what does it mean: finished? Something like: it couldn't be any better? Or: you've exhausted the material? Or maybe the creator, rather?

The expiry of this elated feeling of having finished something is also mysterious. Because often, the opposite feeling soon sets in, that perhaps a little something here and there .., at this point or that there you could ..., there, at the beginning ..., the instrumentation ..., maybe ...

Especially at the always unsettling moment of the premiere you have the growing certainty that the piece is not finished at all, that it basically needs to go back to the workbench, that a few things (in the least-worst scenario) need to be revised, changed, deleted, added, that you absolutely need to squeeze in another idea.

The absolute worst thing about it is that the same feeling sets in again after the next – modified – performance. And that is the crux of matter: has reworking it made the piece any better? Worse? Or just different? Mostly longer? Among musicians we joke about »improving something for the worse« – always referring to the work of others, of course.

But often, there are purely pragmatic reasons for »re-working«, »transforming« a piece into something else. In other words, you retrospectively adapt something to concrete performance realities of which there was no question during the actual composition. In most cases, this means the musical forces (number and type), the duration and, in the case of vocal works, surprisingly often also the text. Normally, it is a matter of simply changing the instrumentation (e.g. piano versions of orchestral works for use at home), abridging the work or writing new texts. This kind of re-working of your own works or those of others has been around ever since music was first penned. There was a time when the more your own works were in circulation in all kinds of arrangements, the more it was seen as a sign of acknowledgement. But since the introduction of copyright in the early 20th century, it is best to ask the composer or the legal successors or – in the worst case – the publisher when arranging pieces by third parties ... As a rule, the financial question requires clarification.

Even today, arranging works by other composers is basically an expression of acknowledgement or even admiration. Only in extreme, exceptional cases would one, presumably, make the effort of re-working an unpopular piece (after all, there's work in »re-working«!).

And then there's arranging and arranging: the act of transforming can peter out into mere reduction or modification of the original musical forces, in other words a simple change of instrumentation that leaves the composition, rhythm, progression, etc. untouched. Or – at the other extreme – turns it almost into a paraphrase in which the »original«, the basis for the arrangement, is only vaguely recognisable. Do the arrangers see themselves as humble assistants and servants of the composer? Or as congenial, if not even superior, partners?

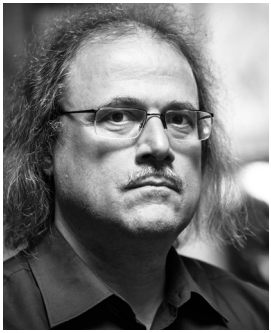
Erik Satie (1866–1925) was a true pragmatist. On the rare occasions that his music was performed at all, he was more than willing to adapt to circumstances: songs became piano pieces, piano pieces orchestral pieces, pieces for four hands pieces for two. Many of the arrangements he wrote himself, some were done by others, for many of them we're not sure … They knew one another, they trusted one another – musically, at least.

John Cage (1912–1992) was flexible too. The latter was a great admirer of Satie; for example, he enthusiastically arranged Satie's »Socrate« for a dance performance, but at very short notice was refused the rights to do so by the publisher. Or were the financial demands of the latter unaffordable? The consequence was – a »Cheap Imitation«. Using the Chinese oracle book »I Ching«, Cage changed the order of bars, motifs, clefs and accidentals. The length remained unchanged, however: the dancers had already learned the choreography for the performance …

The transformations to which Cage subjected Satie's cycle »Sports et Divertissements« were somewhat more radical: he supplies no sheet music for performers, but instead instructions as to how to arrange Satie's original piece themselves, which notes they can leave out, for example, which notes to replace according to which rules, and which should remain as in the original. Cage probably planned to »arrange« all 21 pieces of Satie's cycle, but broke off the project after two.

A pity …

Steffen Schleiermacher



JULIA SOPHIE WAGNER

zeichnet sich durch eine große stimmliche und stilistische Bandbreite aus. Ihr Repertoire reicht von Barockmusik bis zu großen romantischen Werken: Besondere Erfolge feierte sie kürzlich mit Strauss' Vier letzten Liedern und dem Finale seiner Oper Salome. Eine CD mit Mahlers 8. Sinfonie erscheint 2025. Julia Sophie Wagner konzertiert mit dem Leipziger Thomanerchor und Originalklang-Ensembles. Auf der Opernbühne war sie zuletzt u. a. als Pamina in Die Zauberflöte und Friederike in der Uraufführung »Paradiese« zu erleben. Ihre umfangreiche Diskografie umfasst Werke von der Klassik bis zur Moderne. Ihr besonderes Interesse gilt auch der zeitgenössischen Musik, zuletzt erschien eine LP mit Eichendorff-Vertonungen von Steffen Schleiermacher. Mit eigenen Projekten – etwa ET LUX. beim Bachfest Leipzig – setzt sie weitere künstlerische Akzente.

STEFFEN SCHLEIERMACHER

studierte von 1980-85 Klavier und Komposition an der Hochschule für Musik und Theater Leipzig und absolvierte 1989/90 ein Zusatzstudium an der Hochschule für Musik Köln. Seit 1988 ist er Leiter der Konzertreihe »musica nova« am Gewandhaus; seit 1990 unternimmt er als Komponist, Pianist und Dirigent zahlreiche Konzert- und Vortragsreisen. Er nahm etwa 90 CDs auf. Seit 1985 wurde Steffen Schleiermacher mehrfach ausgezeichnet, so 2010 als Chevalier des arts et lettres oder zuletzt 2019 mit dem den Friedlieb Ferdinand Runge-Preis für unkonventionelle Kunstvermittlung. Steffen Schleiermacher erhielt diverse Schallplattenpreise. 2020 veröffentlichte er das Buch »Der Avangartainer« mit Olaf Wilhelmer.

WARNUNG

Solche Bücher lässt du drucken!
Teurer Freund, du bist verloren!
Willst du Geld und Ehre haben,
musst du dich gehörig ducken.

Nimmer hätt' ich dir geraten,
so zu sprechen vor dem Volke,
so zu sprechen von den Pfaffen
und von hohen Potentaten!

Teurer Freund, du bist verloren!
Fürsten haben lange Arme,
Pfaffen haben lange Zungen,
und das Volk hat lange Ohren!

AN EINEN POLITISCHEN DICHTER (HEINRICH HEINE UND TYRTÄUS)

Der schönste Tod von allen ist's, von Feindes Hand
als tapfrer Mann zu fallen im Streit für's Vaterland
...
Ermannt euch kühn und stärkt im Herzen euch den Mut
und kommt's zu Kampf und Streiten, spart nicht mit euerm Blut.
...
Schmach, wen die Furcht befiele
Schmach, wer an's Fliehen denkt.
...
Den mut'gen Geist verhauchend
...
Uns lasst für Land und Kinder mutvoll zum Kampfe gehn
nicht bang besorgt ums Leben feige zur Seite stehn;
...
Du singst, wie einst Tyrtäus sang,
von Heldenmut beseelet,
doch hast du schlecht dein Publikum
und deine Zeit gewählet.

Beifällig horchen sie dir zwar,
und loben, schier begeistert:
Wie edel dein Gedankenflug,
wie du die Form bemeistert.

Sie pflegen auch beim Glase Wein
ein Vivat dir zu bringen
und manchen Schlachtgesang von dir
lautbrüllend nachzusingen.

Der Knecht singt gern ein Freiheitslied
des Abends in der Schenke:
Das fördert die Verdauungskraft,
und würzet die Getränke.

ICH GROLLE NICHT

Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht,
ewig verlornes Lieb! Ich grolle nicht.
Wie du auch strahlst in Diamantenpracht,
es fällt kein Strahl in deines Herzens Nacht.

Das weiß ich längst. Ich sah dich ja im Traum,
und sah die Nacht in deines Herzens Raum,
und sah die Schlange, die dir am Herzen frisst,
ich sah, mein Lieb, wie sehr du elend bist.

VOLKSLIED

Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht,
es fiel auf die zarten Blaublümelein:
Sie sind verwelket, verdorret.

Ein Jüngling hatte ein Mädchen lieb,
sie flohen heimlich von Hause fort,
es wusst' weder Vater noch Mutter.

Sie sind gewandert hin und her,
sie haben gehabt weder Glück noch Stern,
sie sind gestorben, verdorben.

VERRIET MEIN BLASSES ANGESICHT (MON PALE VISAGE)

Verriet mein blasses Angesicht
dir nicht mein Liebeswehe?
Und willst du, dass der stolze Mund
das Bettelwort gestehe?

O, dieser Mund ist zu stolz,
und kann nur küssen und scherzen;
er spräch vielleicht ein höhnisches Wort,
während ich sterbe vor Schmerzen.

DU BIST WIE EINE BLUME (TU ES TELLE QU'UNE FLEUR)

Du bist wie eine Blume
so hold und schön und rein;
ich schau' dich an, und Wehmut
schleicht mir ins Herz hinein.

Mir ist, als ob ich die Hände
aufs Haupt dir legen sollt',
betend, dass Gott dich erhalte
so rein und schön und hold.

SEHNSÜCHTELEI

In dem Traum siehst du die stillen
fabelhaften Blumen prangen;
und mit Sehnsucht und Verlangen
ihre Düfte dich erfüllen.

Doch von diesen Blumen scheidet
dich ein Abgrund tief und schaurig,
und dein Herz wird endlich traurig,
und es blutet und es leidet.

Wie sie locken, wie sie schimmern!
Ach, wie komm ich da hinüber?
Meister Hämmerling, mein Lieber,
kannst du mir die Brücke zimmern?

DER ARME PETER

Der Hans und die Grete tanzen herum,
und jauchzen vor lauter Freude.
Der Peter steht so still und so stumm,
und ist so blass wie Kreide.

Der Hans und die Grete sind Bräut'gam und Braut,
und blitzen im Hochzeitgeschmeide.
Der arme Peter die Nägel kaut
und geht im Werkeltagskleide.

Der Peter spricht leise vor sich her,
und schauet betrübet auf Beide:
»Ach! wenn ich nicht gar zu vernünftig wär',
Ich täte mir was zu Leide.

In meiner Brust, da sitzt ein Weh,
das will die Brust zersprengen;
und wo ich steh' und wo ich geh',
will's mich von hinnen drängen.

Es treibt mich nach der Liebsten Näh',
als könnt die Grete heilen;
doch wenn ich der ins Auge seh',
muss ich von hinnen eilen.

Ich steig' hinauf des Berges Höh',
dort ist man doch alleine;
und wenn ich still dort oben steh',
dann steh' ich still und weine.«

Der arme Peter wankt vorbei,
gar langsam, leichenblass und scheu.
Es bleiben fast, wie sie ihn sehn,
die Leute auf der Straße stehn.

Die Mädchen flüstern sich ins Ohr:
Der stieg wohl aus dem Grab hervor?
Ach nein, ihr lieben Jungfräulein,
der steigt erst in das Grab hinein.

Er hat verloren seinen Schatz,
drum ist das Grab der beste Platz,
wo er am besten liegen mag
und schlafen bis zum jüngsten Tag.

VERFEHLTE LIEBE

Zuweilen dünkt es mich, als trübe
geheime Sehnsucht deinen Blick –
ich kenn es wohl, dein Missgeschick.
Verfehltes Leben, verfehlte Liebe.

Du blickst so traurig, wiedergeben
kann ich dir nicht die Jugendzeit.
Unheilbar ist dein Herzleid:
Verfehlte Liebe, verfehltes Leben.

VERLUST

Und wüssten's die Blumen, die kleinen,
wie tief verwundet mein Herz,
sie würden mit mir weinen,
zu heilen meinen Schmerz.

Und wüssten's die Nachtigallen,
wie ich so traurig und krank,
sie ließen fröhlich erschallen
erquickenden Gesang.

Und wüssten sie mein Wehe,
die goldnen Sternelein,
sie kämen aus ihrer Höhe,
und sprächen Trost mir ein.

Die alle können's nicht wissen,
nur einer kennt meinen Schmerz;
er hat ja selbst zerrissen,
zerrissen mir das Herz.

PROFESSORENDANK

Zu fragmentarisch ist Welt und Leben!
Ich will mich zum deutschen Professor begeben.
Der weiß das Leben zusammenzusetzen,
und er macht ein verständlich System daraus;
mit seinen Nachtmützen und Schlafrockfetzen
stopft er die Lücken des Weltenbaus.

ZUR NOTIZ

Die Philister, die Beschränkten,
diese geistig Eingeengten,
darf man nie und nimmer necken.
Aber weite, kluge Herzen
wissen stets in unsren Scherzen
Lieb und Freundschaft zu entdecken.

ENTARTUNG

Hat die Natur sich auch verschlechtert,
und nimmt sie Menschenfehler an?
Mich dünkt die Pflanzen und die Tiere,
sie lügen jetzt wie jedermann.

Ich glaub nicht an der Lilie Keuschheit.
Es buhlt mit ihr der bunte Geck,
der Schmetterling; der küsst und flattert
am End mit ihrer Unschuld weg.

Von der Bescheidenheit der Veilchen
halt ich nicht viel. Die kleine Blum',
mit den koketten Düften lockt sie,
und heimlich dürstet sie nach Ruhm.

Ich zweifle auch, ob sie empfindet,
die Nachtigall, das was sie singt;
sie übertreibt und schluchzt und trillert
nur aus Routine, wie mich dünkt.

Die Wahrheit schwindet von der Erde,
auch mit der Treu' ist es vorbei.
Die Hunde wedeln noch und stinken
wie sonst, doch sind sie nicht mehr treu.

VERHEISSUNG

Nicht mehr barfuß sollst du traben,
deutsche Freiheit, durch die Sümpfe,
endlich kommst du auf die Strümpfe,
und auch Stiefeln sollst du haben!

Auf dem Haupte sollst du tragen
eine warme Pudelmütze,
dass sie dir die Ohren schütze
in den kalten Wintertagen.

Du bekommst sogar zu essen,
eine große Zukunft naht dir!
Lass dich nur vom welschen Satyr
nicht verlocken zu Exzessen!

Werde nur nicht dreist und dreister!
Setz nicht den Respekt beiseiten
vor den hohen Obrigkeiten
und dem Herren Bürgermeister!

DAS BACHFEST LEIPZIG DANKT SEINEN
HEARTFELT THANKS TO OUR

Bachfest PATRONS

MÄZEN
Deutschland/Germany: ACL · USA: Artful Journeys

DIRECTOR MUSICES
Deutschland/Germany: Arend Oetker

CANTOR
Deutschland/Germany: Gerlinde und Peter Dobiasch · Jessica und Reinhard Höll · Japan: Takuya Shinkado · Österreich/Austria: Gabriela und Burkhard Gantenbein · USA: Miguel Rodé · Marsha und Michael Wynn

ORGANIST
Belgien/Belgium: Gabriela Cuper / Michael MacBrien / François Isnard · Pascalle Willems · Deutschland/Germany: Silvia Agostini und Christopher Kienle · Dietrich Barth · Angelika und Klaus Günther · Hiltrud Heinrichs · Stefan Hillejan · Gudrun und Jörg Hübert · Sabine und Manfred Lohmann · Evelyn Möller · Kathy und Robert Moore · Claudia Mühl-Wingen und Franz-Josef Wingen · Michael Müller und Gunnar Neidhardt · Elke und Ingolf Otto · Carsten Ritter · Peter Römhild · Sabine Schneider · Russell E. Schulz · Hubertus Schulz-Wilke · Hermann Steep · Brigitte und Walter Christian Steinbach · Werner Wendler · Rüdiger Weyer · Kimiko und Alfred Ziegler · Frankreich/France: Elisabeth und Eric Leroy · Élise und Philippe Lesage · Großbritannien/Great Britain: Mike Emmerich · John Kingman · Japan: Kinuyo Hashimoto · Monaco: Zeynep Castel-Branco · Niederlande/Netherlands: Mirjam Baar · Österreich/Austria: Dieter Bärnthaler und Roman Kriszt · Evelyne Strobl und Alois Lechner · Philippinen/Philippines: Jaime Daez · USA: Andrea und William Benton · Karen und David Benton · Deborah und Richard Carnahan · Robert Cornfield · Michael D. Costello · Pamela und George Dupere · Patricia Krol und Stephen Chiumenti · Teta Moehs und William Begley · Karen und David Rohlfing · Brenda Smith und Ronald Burrichter · Tracy Truchelut White und Robert A. White

Ebenso danken wir allen Bachfest-Patrons mit einer stillen Mitgliedschaft. / Likewise, we thank all anonymous donors.

Detaillierte Informationen zu den Bachfest-Patrons finden Sie auf unserer Homepage: www.bachfestleipzig.de/patrons. Oder sprechen Sie uns persönlich an!
You will find detailed information about Bachfest Patrons on our website: www.bachfestleipzig.de/patrons. Or talk to us in person!

E-Mail: intendanz@bach-leipzig.de / Tel.: +49-341-91 37-1 03