

# 5 Goethe 1749-1832



Italiensehnsucht im Licht von 10 Komponisten (vgl. > Beilage)

## 55. Italien.

gedichtet um 1784.

J.-F. Reichardt, 1795. (1752-1814).

1 Mit Affekt. 5

1. Kennst du das Land, wo die Ci - tro - nen blühn, im dun - keln Laub die Gold-o - ran - gen,

10 15

glühn, ein sanf - ter Wind vom blau - en Himmel weht, die Myr - the still und hoch der Lor - beer

20

steht? kennst du es wohl? Da - hin! da - hin! möcht'ich mit dir, o mein Ge - lieb - ter, ziehn!

(Die übrigen Textstrophen siehe unter Nr. 56)

*mf* *cresc.* *f*

weitere  
Vertonungen  
siehe  
Extra-  
Blätter!

# Goethe und die Musik (mit einem Stilvergleich)

Hans Meierhofer

4. Dez. 1998  
Vortrag zum Goethe-Jahr  
am Collegium Helveticum Zürich  
in der Semper Aula der ETH

## MIGNON

*Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn,  
Im dunkeln Laub die Goldorangen glühn,  
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,  
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht,  
Kennst du es wohl?*

*Dahin! Dahin*

*Möcht ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn!*

*Kennst du das Haus, auf Säulen ruht sein Dach,  
Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach,  
Und Marmorbilder stehn und sehn mich an:  
Was hat man dir, du armes Kind, getan?  
Kennst du es wohl?*

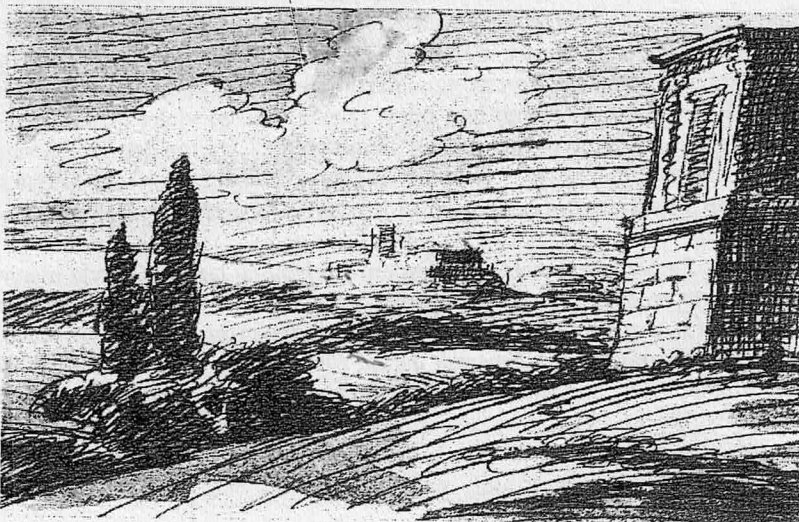
*Dahin! Dahin*

*Möcht ich mit dir, o mein Beschützer, ziehn!*

*Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg?  
Das Maultier sucht im Nebel seinen Weg,  
In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut,  
Es stürzt der Fels und über ihn die Flut:  
Kennst du ihn wohl?*

*Dahin! Dahin*

*Geht unser Weg; o Vater, laß uns ziehn!*



Ausgehend von dem schönen Gedicht am Anfang des 3. Buches aus „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ möchte ich mit Ihnen heute eine Besinnung machen über Goethes Verhältnis zur Musik - sowie über den Einfluss, welchen er auf die romantischen Komponisten ausgeübt hat. Goethe verarbeitet hier Erlebnisse seiner *Italienreise*; deutlich hört man den Palladio-Verehrer heraus in der mittleren Strophe:

„Kennst du das Haus, auf Säulen ruht sein Dach,  
Es glänzt der Saal, es schimmert sein Gemach,  
Und Marmorbilder stehn und sehn mich an:  
Was hat man dir, du armes Kind getan?“

Auf die näheren - geheimnisvollen - Umstände der Person Mignons, die hier spricht, möchte ich nicht eingehen, den Blick aber auf die - in der Architektur *räumliche*, in der Musik aber *zeitliche* - klassische Symmetrie der Strophen mit ihrem nur leicht abgeänderten Refrain lenken, der das Gedicht (um Goethes eigene Worte zu verwenden) gleichsam auf 3 Säulen hält. Dass sich die Sprache in Goethes Lyrik (wie ja auch bei anderen Dichtern) der Musik nähert, äussert sich neben der in der Musik fast alltäglichen *Dreiteiligkeit* (Da Capo-Arie, Menuett mit Trio, Sonatenform) auch und vor allem im rhythmisch schwingenden harmonisch-mediterranen *Sprachklang*, der schon die Worte zu Musik werden lässt.

Was war nun **Goethes Verhältnis zur Musik**? Da ist zunächst die wohlbekannte Geschichte von Schubert, dessen „Erlkönig“ der berühmte Poeta doctus unbeachtet liess. Mag sein, dass äussere Gründe ihre Rolle spielten (Goethe wurde mit Zusendungen von Gedichtvertonungen geradezu überschüttet): Irgendwie zeigt sich hier aber doch deutlich der geheime - vielleicht aus einer unbewussten Eifersucht genährte - *Kampf zwischen Dichter und Komponist*, den wir bis hin zu Strauss und Hofmannsthal beobachten können (obschon gerade diese beiden äusserst erfolgreich zusammenarbeiteten). Eigentlich hat ja ein Richard Wagner daraus die richtige Konsequenz gezogen, indem er seine Libretti selbst verfasste, mit aus heutiger Sicht vielleicht zweifelhaftem sprachlichen, umso mehr aber überzeugenden musikalischem Gelingen. - Hatte Goethe eine musikalische Bildung? Zeitgenossen berichten, dass er „wohl Noten, nicht aber die Musik lesen konnte“. Es ging ihm so, wie den meisten kunstinteressierten Laien auch heute; nur weil er nebst seiner Dichtung auch noch im Philosophischen, Naturwissenschaftlichen und sogar praktisch Zeichnerischen „zu Hause“ war, auch noch zu verlangen, mehr als einige Klavierstunden genossen zu haben, wäre wohl ungerecht. Schon die Tatsache, dass er als Schauspieldirektor in Weimar Mozarts „Zauberflöte“ 82 mal aufführen liess, zeigt, dass Musik ihm nahestand; und vielfältig sind auch die überlieferten *Kontakte* mit den musikalischen Grössen seiner Zeit. Mit Haydn zwar scheint sich sein Weg nie gekreuzt zu haben und auch mit dem Wunderkind Mozart lediglich einmal in frühen Jahren, offenbar ohne weitere Folgen; hätte Goethe die - allerdings meisterhafte - Gelegenheitskomposition des „Veilchens“ gebilligt, wenn er sie zu Gehör bekommen hätte? Vermutlich wäre er mit der durchkomponierten Machart dieser „Miniaturoper“ nicht einverstanden gewesen. - Ja und Beethoven? Die bekannte Anekdote vom Zusammentreffen der beiden mit der kaiserlichen Familie zeigt wohl deutlich, dass die beiden Charaktere sich nicht ertrugen. Und „detestabel“ fand er Beethovens vermeintlich durchkomponiertes „Mignon“-Lied; was hätte er zu Liszt, Tschaiakowsky und Hugo Wolf gesagt (wir werden alle nachher hören)? Mit Beethoven hat Goethe aber immerhin die Tatsache gemeinsam, dass beide als „Klassiker“ *die Vorbereiter der Romantik* sind - jeder auf seinem Felde und auf seine Weise; d.h. ein Grossteil der Kunst des 19. Jahrhunderts bezieht sich irgendwie auf diese beiden Grössen der Geistesgeschichte. Dennoch war die Drastik der „Wolfsschlucht“ in C. M. v. Webers „Freischütz“ Goethe vollkommen fremd; viel eher war der persönliche, recht eigentlich „väterliche“ Kontakt zum jungen Mendelssohn möglich - einem Schüler Carl Friedrich Zelters übrigens, der ihn als Klassizist auf historische Vorbilder wie Händel und Bach zurückverwies. Hier kommen wir nun zu Goethes musikalischen „*Mentoren*“: Man ist an das viel spätere Verhältnis Thomas Manns zu Adorno und Schönberg erinnert; nur dass Goethe sich offenbar wohl solid gebildete, aber aus heutiger Sicht doch zweitrangige musikalische Berater aussuchte, im Falle Zelters über das Musikalische hinaus allerdings auch als bedeutenden Brieffreund seiner späteren Jahre. Dieser Initiator vieler deutscher Musikvereinigungen und Theorielehrer Mendelssohns war im bürgerlichen Leben Baumeister. - Die beiden Ansprechpartner in Goethes jüngeren Jahren waren Philipp Christoph Kayser, mit welchem er in Italien war - eine Freundschaft, die später auseinander ging und von Johann Friedrich Reichardt abgelöst wurde (anschliessend werden wir seine „Mignon“-Vertonung hören).

Goethe hat geplant, seiner Farbenlehre auch eine **Tonlehre** folgen zu lassen. Gerade hier war er auf Hilfe von aussen angewiesen. So interessierte er sich für die Problematik des *Mollakkords*, der nicht aus der Naturtonreihe ableitbar ist, und wurde so zum Vorgänger Hugo Riemanns, der eine eigentümliche Spiegelungstheorie entwickelte, und Paul Hindemiths, der in seiner „Unterweisung im Tonsatz“ darauf zurückkommt. Fasziniert war Goethe auch von den mit Sand auf schwingenden Metallplatten entstehenden *Klangfiguren*, die Ernst Florens Friedrich Chladni entdeckt hatte. Wie in der Farbenlehre wollte er lieber von experimentellen Phänomenen ausgehen als von überlieferten Theorien. Dennoch glaubte er, aus der damals bereits historisch überholten barocken *Generalbasslehre* höhere Gesetzmässigkeiten ableiten zu können - ein Irrtum, stellt diese doch eher eine Handwerkslehre dar als eine „Harmonik“ etwa eines Pythagoras oder eines Kepler.

Wichtiger als Goethes musikalische Theorien ist nun aber seine **musikalische Wirkungsgeschichte**. Friedrich Blume beklagt in „Musik in Geschichte und Gegenwart“ vielleicht etwas einseitig die Tatsache, dass Goethe nie zur musikalischen *Grossform* vorgedrungen sei mangels würdiger schöpferischer Partner. Tatsächlich war der Versuch, zur „Zauberflöte“ einen 2. Teil zu schaffen, von vornherein zum Scheitern verurteilt; immerhin lassen sich Spuren davon in Faust II nachweisen. Bemerkenswert ist aber die Tatsache, dass Goethesche Stoffe im französischen Kulturkreis erfolgreich zu Opern bzw. Oratorien umgestaltet worden sind (Gounod: „Marguerite“, Thomas: „Mignon“, Berlioz: „La damnation de Faust“). Im deutschen Sprachbereich jedoch erlangte Goethe in der Kleinkunst des *Klavierliedes* überragende Bedeutung. Wohl kaum ein Dichter wurde von den Romantikern so oft vertont wie Goethe. Erst bei diesen wurde die Wahl des Textes zum eigentlichen Problem für die Komponisten: Dieser war nicht mehr bloss eine „Poesia per musica“, die sich der Musik unterwarf. Goethes Lyrik hatte einen neuen, „persönlichen“ Ton, stellte Ansprüche und regte die Romantiker zu Tonmalereien an, die er selbst niemals gebilligt hätte, wie wir gleich sehen werden.

Damit aber kommen wir unvermutet zur **Architektur**, die Goethe einer alten Tradition zufolge als „erstarrte Musik“ bezeichnete. Seit Vitruv besteht ja die Tradition, die harmonischen Verhältnisse der Gebäude am Monochord zu berechnen. Diese abstrakte - quasi architektonische - Ordnung, die Goethe (der schon als Jüngling Kirchenliedtexte verfasste) in den polyphonen Chorsätzen der alten Italiener (Palestrina etc.) bewunderte, bildete für ihn den Gipfelpunkt dessen, was Kunst ausdrücken kann: Indem nämlich Musik und Architektur nicht mehr wie Malerei und Skulptur abbilden, sondern sich durch sich selbst ausdrücken. Damit steht er in der Tradition etwa einer Hegelschen Aesthetik oder Schopenhauers, der sagt: „...deshalb eben ist die Wirkung der Musik so sehr viel eindringlicher als die der anderen Künste: Denn diese reden nur vom Schatten, sie aber vom Wesen“. Wir stehen hier am Anfang einer Diskussion, die sich über die ganze Romantik hinzieht: *Programm*musik kontra *absolute Musik*, welche nach dem Brahmsianer Eduard Hanslick als abstraktes „Klangtapetenmuster“ lediglich „tönend bewegte Form“ ist. Seit die abstrakte bildende Kunst des 20. Jahrhunderts die Forderung, etwas darzustellen, ebenfalls aufgegeben hat, kommt uns die Diskussion, ob Musik Inhalte abbilden könne oder müsse, irgendwie gegenstandslos vor; die aristotelische Lehre von der Mimesis hat sich - mindestens in oberflächlicher Form - selbst überlebt.

Und nun zu den **Klangbeispielen**. Ich werde Ihnen nun 10 verschiedene Vertonungen des eingangs rezitierten Gedichtes vorsingen. In Übereinstimmung mit der Erstaussage des Liedes, wo das Gedicht einfach mit „Italien“ überschrieben ist, möchte ich den Aspekt der Italiensehnsucht in den Vordergrund stellen und es nicht spezifisch als Gesang des Mädchens „Mignon“ darstellen (Überschrift in Gedichtbänden). Über den androgynen Charakter Mignons, die Knabenkleider trägt, zu sprechen, ist hier nicht der Ort; immerhin ist darauf hinzuweisen, dass „hohe Stimme“ im Klavierlied sowohl „Sopran“ als auch „Tenor“ bedeutet: Worte des anderen Geschlechts sind also sozusagen in „Anführungszeichen“ aufzufassen. - Die Beispiele werden zeigen, dass Goethes Forderung, auf Tonmalerei zu verzichten und nur ein schlicht begleitetes, quasi volkstümliches Strophenlied zu bringen, zunehmend zugunsten differenzierter, durchkomponierter Wortausdeutung mit anspruchsvoller Klavierbegleitung unterlaufen wird.

## 10 Vertonungen

1) **Johann Friedrich Reichardt**. Komponiert 1794. Von Goethe autorisierte Fassung, vereinfacht in den Erstdruck von „Wilhelm Meister“ übernommen. Strophenlied ohne Vor- und Nachspiel. Die bescheidene Wortausdeutung mit Hochtönen bei „Himmel“ und „hoch der Lorbeer“ korrespondiert in den unveränderten weiteren Strophen eher zufällig mit dem „Dach“ des „Hauses“ oder dem „Berg“ mit seinem „Wolkensteg“. - Es sei auf die an Gluck erinnernde Vortragsbezeichnung „mit Affekt“ hingewiesen. Immerhin besteht ja die Möglichkeit, durch *Interpretation* die einzelnen Strophen zu differenzieren; durch die entsprechende Passage in Goethes Roman wird man geradezu dazu aufgefordert (nebenbei erfährt man, dass man sich das Original auf Italienisch vorstellen muss):

Nach Verlauf einiger Stunden hörte Wilhelm Musik vor seiner Türe. Er glaubte anfänglich, der Harfenspieler sei schon wieder zugegen; allein er unterschied bald die Töne einer Zither, und die Stimme, welche zu singen anfing, war Mignons Stimme. Wilhelm öffnete die Türe, das Kind trat herein und sang das Lied, das wir soeben aufgezeichnet haben.

Melodie und Ausdruck gefielen unserm Freund besonders, ob er gleich die Worte nicht alle verstehen konnte. Er ließ sich die Strophen wiederholen und erklären, schrieb sie auf und übersetzte sie ins Deutsche. Aber die Originalität der Wendungen konnte er nur von ferne nachahmen. Die kindliche Unschuld des Ausdrucks verschwand, indem die gebrochene Sprache übereinstimmend und das Unzusammenhängende verbunden ward. Auch konnte der Reiz der Melodie mit nichts verglichen werden.

Sie fing jeden Vers feierlich und prächtig an, als ob sie auf etwas Sonderbares aufmerksam machen, als ob sie etwas Wichtiges vortragen wollte. Bei der dritten Zeile ward der Gesang dumpfer und düsterer; das *Kennst du es wohl?* drückte sie geheimnisvoll und bedächtig aus; in dem *Dabin! dabin!* lag eine unwiderstehliche Sehnsucht, und ihr *Laß uns ziehn!* wußte sie bei jeder Wiederholung dergestalt zu modifizieren, daß es bald bittend und dringend, bald treibend und vielversprechend war.

Nachdem sie das Lied zum zweiten Mal geendigt hatte, hielt sie einen Augenblick inne, sah Wilhelmen scharf an und fragte: Kennst du das Land? – Es muß wohl Italien gemeint sein, versetzte Wilhelm; woher hast du das Liedchen? – Italien! sagte Mignon bedeutend: gehst du nach Italien, so nimm mich mit, es friert mich hier. – Bist du schon dort gewesen, liebe Kleine? fragte Wilhelm. – Das Kind war still, und nichts weiter aus ihm zu bringen.

2) **Wenzel Tomaschek.** Vor 1822. Ein etwas verspäteter klassischer Kleinmeister. Mit Vor- und Nachspiel in der Art eines bescheidenen Menuetts. Das „Andante espressivo“ fand Goethes Beifall wohl deshalb, weil es dem Gedicht keine weiteren allzu aufdringlichen Inhalte zufügt.

3) **Ludwig van Beethoven.** 1810, also früher als Tomaschek. Goethe tadelte das Lied fälschlicherweise, da es durchkomponiert sei (1818 in Karlsbad); ein Irrtum, der wohl auf den ungewohnten Reichtum des Strophenliedes zurückzuführen ist. – Auch die zeitgenössische Kritik tadelte dieses Lied (Rochlitz in der Allg. Mus. Zeitg. 1811), weil es im 2. Teil durch den „munteren 6/8-Takt“ in die Schreibart einer italienischen Arie verfallt und das Wort „dahin“ über Gebühr betone – Kritikpunkte, die eher auf spätere Vertonungen zutreffen, wie wir sehen werden.

4) **Franz Schubert.** Stilistisch nicht allzuweit von Beethoven (die Todesdaten beider liegen nur ein Jahr auseinander: 1827 und 1828!), aber mit mehr Innigkeit durch den Beginn auf der Terz (wie später bei Liszt), und mit einer überraschenden Modulation von F nach As bei „Goldorangen“ (sog. erweiterte Terzverwandtschaft). Die 3. Strophe erhält durch die Molltonart eine eigene Dramatik. – Ist die Anspielung auf das Posthorn im Abgesang nicht doch etwas zu verharmlosend? Trotz unzweifelhafter melodischer Genialität komponiert Schubert oft leicht am Text vorbei, was man beim literarisch selbst tätigen, urban gebildeten Schumann nie sagen kann.

5) **Robert Schumann.** Zweifellos der Höhepunkt, was das Gleichgewicht zwischen Sprache und Musik betrifft (vgl. hierzu auch Schumanns Eichendorff- und Heine-Vertonungen!). Als (fast) reines Strophenlied wirkt es wie durchkomponiert (vgl. Goethes Irrtum bei Beethoven): Es findet sich lediglich ein überraschender Trugschluss als feine Modifikation am Ende der 2. Strophe bei „zieh...“. Die sehnsüchtigen Triolen-Vibrationen des differenzierten, an Mittelstimmen reichen Klaviersatzes bekommen in jeder Strophe einen neuen Sinn: In der 1. Strophe das Wehen des sanften Windes, in der 2. das Schimmern des Gemachs und in der 3. die Fluten, die über die Felsen stürzen. Es handelt sich um das erste (und einzige) Moll-Lied dieser „Mignon“-Vertonungen; die Melodie beginnt, wie später bei Liszt, fallend (bei Beethoven und Schubert hob sie sich in Sekundschritten in die Höhe).

6) **Dr. Ritter Gasparo Spontini, preussischer Generalmusikdirektor(!).** Nach Schumanns Meisterleistung wirkt diese „Belcanto-Arie“ geradezu lächerlich, obschon oder gerade weil sie so kunstvoll gearbeitet ist. Kann ein Italiener die Italiensehnsucht eines Deutschen überhaupt empfinden?

7) **Ambroise Thomas.** Aus seiner Opéra-Comique „Mignon“. Hier ist der (französische) Text auch inhaltlich verändert. Es entsteht ein „Chanson“, dessen leichte Liedhaftigkeit trotz dem Mangel an deutscher „Tiefe“ eigentlich Goethes Forderungen entgegenkommt: Jedenfalls wird in dieser „Barcarole“ der Wortsinn durch keine übertriebene Klangmalerei konkurrenziert!

8) **Peter Tschaikowsky (1874).** Hier gewinnt die Italiensehnsucht geradezu exotische Qualitäten. Meisterhaft komponiert in einer begeistert durchgehenden Bewegung, – aber eben echt russisch! Beachte die Umstellung der Strophen: Zitronen – Berg – Haus – und als Schlusssteigerung eine Reprise der 1. Strophe.

9) **Franz Liszt.** Wir sind nun vollends im Fahrwasser intensiver Wortausdeutung. Beginn mit einem fragenden abwärtsgerichteten Tritonusprung – expressive späromantische Harmonik – Drastik vor allem in der 3. Strophe – eine weit ausschwingende Coda.

10) **Hugo Wolf.** Liszt benützte die transzendente Tonart Fis-Dur; und bei Wolf ist es das dazu enharmonische Ges-Dur, welches entrückte Paradiesesstimmung ausdrückt (beide Tonarten werden oft wegen ihrer Stellung im Quintenzirkel für Grenzsituationen verwendet). In Abwandlung eines Wortes von Emil Staiger (bezüglich Mörike) ist man versucht, zu sagen, dass man das Gedicht erst in seinen letzten Dimensionen versteht, wenn man die Wolfsche Fassung kennt. Sicher ist, dass Goethe über diese jeder Gefühlsnuance nachspürende Kompositionsweise entsetzt gewesen wäre. Aber ist es nicht so, dass Kunstwerke sich von ihrem Schöpfer lösen und ein Eigenleben zu führen beginnen?

Tomaschek

Wenzel Tomaschek, vor 1822. (1774-1850).

Andante espressivo.

Kennst du das Land, wo die Ci-tro-nen

blüh'n, im dunkeln Laub die Goldo-rangen glüh'n, ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht, die Myrthe

Ziemlich langsam.

Beethoven, 1810. (1770-1827). Op. 75. N<sup>o</sup> 1.

Kennst du das Land, wo die Ci-tro-nen blüh'n, im dun-keln Laub die

Gold-o-ran-gen glüh'n, ein sanf-ter Wind vom blau-en Him-mel

Beethoven

Schubert

148. Singstimme.

Mäßig.

Nachlaß, Lfg. 20.

1. Kennst du das Land, wo die Zi-tro-nen blüh'n, im dunk-len Laub die

2. Kennst du das Haus? auf Säulen ruht sein Dach, es glänzt der Saal, es

Pianoforte.

Gold-o-ran-gen glüh'n, schimmert das Ge-mach, ein sanf-ter Wind vom blau-en Him-mel und Mar-mor-bil-der stehn und sehn mich

# Mignon.

(Goethe.)

Op. 79. No 29. (Op. 98a No 1)

Langsam, die beiden letzten Verse mit gesteigertem Ausdruck. (♩ = 69)

87. *p*

Kennst du das

Land, wo die Zi - tro - nen blühh, im dun - keln Laub die Gold - b - ran - gen glühh,

*Red. \** *Red. \** *Red. \** *Red. \**

ein sanf - ter Wind - vom blau - en Himmel weht, die

*cresc.* *fp*

Myrte still und hoch - der Lor - beer steht? kennst du es

*fp* *cresc.*

wohl, kennst du es wohl? Da - - hin! da -

*f* *Red. \**

hin möcht ich mit dir, o mein Ge - lieb - ter, ziehn, da -

*dimin.* *p*

hin, da - hin mit dir, o mein Ge - lieb - ter, ziehn.

*dimin.* *p*

Kennst du das Hans? Auf Sä - len ruht sein Dach, es

*Red. \** *Red. \**

glänzt der Saal, es schim - mert das Gemach, und Marmor - bil - der stehn - und

*cresc.* *Red. \** *Red. \** *cresc.*

sehn - mich an: was hat man dir, du ar - - mes

*f* *fp* *fp*

etc.

Spontini

Andantino appassionato.

Musical score for 'Andantino appassionato' by Gasparo Spontini. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a piano introduction and a vocal melody with piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings such as *p*, *sf*, and *tr*. The vocal line includes two versions of the lyrics:

1. Kennst du das  
 2. Kennst du das

*morendo*

Land, wo die Ci - tro - nen blühn, im dun - keln Laub die Gold - o - ran - gen  
 Haus? auf Säulen ruht sein Dach, es glänzt der Saal, es - schim - mert das Ge -

Ambroise Thomas

Musical score for Ambroise Thomas. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a piano introduction and a vocal melody with piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings such as *pp*, *dim.*, and *rit.*. The vocal line includes the lyrics:

Con - nais - tu le - pa - ys où fleu rit l'o - ran - ger,  
 Le - pa - ys des fruits d'or et des ro - ses ver - meil - les, Où la bri -

Musical notation includes a fermata over a measure with a '8' above it, and a 'Ped.' marking at the bottom right.

etc.



Tschaikowski

М. Д. Каменской<sup>1)</sup>

ПЕСНЬ МИНЬОНЫ

Соч. 25 № 3 (1874)

Слова Ф. И. ТЮТЧЕВА (из Гете)<sup>2)</sup>

Allegro moderato

*p*  *poco cresc.*

*p*

*pp*

8.....

Ты знаешь край, — где мирти  
*1. Kennst du das Land, wo die Zi-*

*tro-nen blühen, im dunkeln laub die goldenen — den glänzen,*  
 лавр растет, Глубок и чист лазурный не . . ба свод, Цве.

*Sand der Wind cresc.* *vom lauen Himmel weht, die Myrthe stüht und hoch dem wiewen schau'n zu küssen*  
 . тет лимон — и апельсин златой, Как жар, горит под зеленью густой?.. Ты

*cresc.*

*du es wohl, riten.* *1. Kennst du es wohl?* *Dahin a tempo cresc.* *2. Kennst du es wohl?*  
 знаешь край?.. Ты знаешь край?.. Ты да, ту да, ту.

*3. Kennst du es wohl?* *4. Kennst du es wohl?*  
 да с тобой? Хо те ла бя укрыться, милый мой!.. Ты знаешь

# Mignon's Lied

Liszt

Poem by Goethe  
English Translation by  
Dr. Theo. Baker

Song of Mignon

Franz Liszt  
Original key

Sehr langsam, sehnsuchtsvoll  
*Adagio molto con desiderio*

Voice



Kennst du das Land wo die Ci-tro-nen blüh'n, im  
Know'st thou the Land where - in the ci-trons bloom? The

Piano



*una corda*

*pp*

*ra*

\*

*ra*

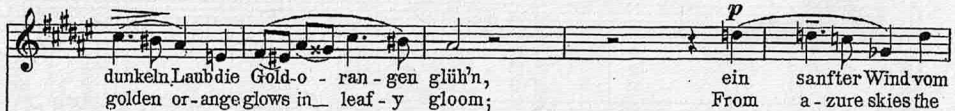
\*

*ra*

\*

*ra*

\*



dunkeln Laub die Gold-o-ran-gen glüh'n, ein sanfter Wind vom  
golden or-ange glows in leaf-y gloom; From a-zure skies the



*pp*

*ra*

\*

*ra*

\*

*ra*

\*

*ra*

\*



blau-en Him-mel weht, die Myr-the still und hoch der Lor-beer steht?  
breez-es gen-tly lave The myr-tle husid, and high the lau-rels wave.

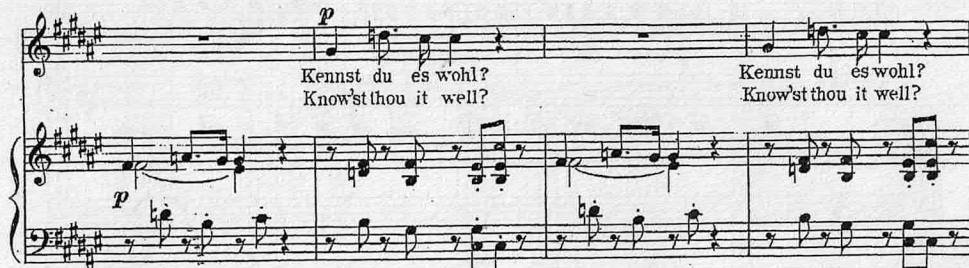


*pp*

*f*

*ra*

\*



Kennst du es wohl?  
Know'st thou it well?

Kennst du es wohl?  
Know'st thou it well?



Kennst du es wohl?  
Know'st thou it well?

Da-hin, da-hin, da-  
'Tis there, 'tis there, 'tis

*poco rall.*

*accel.*

*pp*

*alco*

*sempre una corda*



hin möcht'ich mit dir, o mein Ge-lieb-ter, zieh'n; da-  
there, 'I'd fain with thee, my own be-lov'd, re-pair. 'Tis

*poco rall.*

*pp*

*ra*

\*

*ra*

\*



hin, da-hin, da-hin mit dir, o mein-Ge-  
there, 'tis there, 'tis there I'd fain, my own be-

*pp*

*colla voce*



# Mignon

Langsam und sehr ausdrucksvoll  
(Slowly and with great expression)

Goethe - Lieder Nr. 9

42

Kennst du das  
Knowst thou the  
hervortretend  
(the melody well marked)

Land, wo die Zi - tro - nen blühen, im dunk - len Laub die Gold -  
land, where sweet the ci - tron blows in leaf - y sha - de the gold -

*pp* *sart*  
(delicately)

*molto espr.* *poco a poco cresc.*  
*pp*

8

- o - ran - gen glühen, ein san - ter  
- en o - range glows, a gen - tile

Wind vom blau - en Him - mel weht, die Myr - te still und hoch  
breeze from a - zure hea - ven strays, the myr - tie oalm and high

*cresc.*

Belebt (animated)

der Lor beer steht, — leidenschaftlich  
the lau - rel sways, (with passion)

Ruhiger (more calmly)

Belebt (animated)

Kennst du es wohl?  
Knowst thou that land?

*poco rit.*

*p*

*molto cresc.*

Ruhiger (more calmly)

Kannst du es  
Tell me o

*piu f*

*poco rit.*

*p*

wohl?  
speak!

*pp dim.*

etc.