

Complete Songs • 2

Deutsche Volkslieder, WoO 33: Books 1–5

Alina Wunderlin, Soprano

Esther Valentin-Fieguth, Mezzo-soprano

Kieran Carrel, Tenor • Konstantin Ingenpaß, Baritone

Ulrich Eisenlohr, Fortepiano



Johannes Brahms (1833–1897) Complete Songs · 2

Deutsche Volkslieder, WoO 33 – Books 1–5 (1893–94)

Book 1	17:40	Book 4	16:18
1 No. 1. Sagt mir, o schönste Schäf'rin mein	3:07	22 No. 22. Wo gehst du hin, du Stolze?	1:20
2 No. 2. Erlaube mir, feins Mädchen	1:27	23 No. 23. Der Reiter spreitet seinen Mantel aus	2:10
3 No. 3. Gar lieblich hat sich gesellet	2:06	24 No. 24. Mir ist ein schöns brauns Maidelein	2:52
4 No. 4. Guten Abend	2:55	25 No. 25. Mein Mädcl hat einen Rosenmund	1:56
5 No. 5. Die Sonne scheint nicht mehr	1:29	26 No. 26. Ach könnt ich diesen Abend	2:16
6 No. 6. Da unten im Tale	1:49	27 No. 27. Ich stand auf hohem Berge	2:27
7 No. 7. Gunhilde lebt gar stille und fromm	4:47	28 No. 28. Es reit ein Herr und auch sein Knecht	3:15
Book 2	19:16	Book 5	16:05
8 No. 8. Ach, englische Schäferin	2:35	29 No. 29. Es war ein Markgraf überm Rhein	2:58
9 No. 9. Es war eine schöne Jüdin	2:21	30 No. 30. All mein Gedanken	2:43
10 No. 10. Es ritt ein Ritter	2:49	31 No. 31. Dort in den Weiden steht ein Haus	1:21
11 No. 11. Jungfräulein, soll ich mit euch gehn	2:42	32 No. 32. So will ich frisch und fröhlich sein	2:03
12 No. 12. Feinsliebchen, du sollst mir nicht barfuß gehn	3:15	33 No. 33. Och Moder, ich well en Ding han!	2:03
13 No. 13. Wach auf, mein Hort	3:03	34 No. 34. We kumm ich dann de Pööz erenn?	2:08
14 No. 14. Maria ging aus wandern	2:30	35 No. 35. Soll sich der Mond nicht heller scheinen	2:49
Book 3	17:08		
15 No. 15. Schwesterlein, wann gehn wir nach Haus?	2:28		
16 No. 16. Wach auf mein Herzensschöne	2:25		
17 No. 17. Ach Gott, wie weh tut Scheiden	2:31		
18 No. 18. So wünsch ich ihr ein gute Nacht	2:44		
19 No. 19. Nur ein Gesicht auf Erden lebt	2:06		
20 No. 20. Schönster Schatz, mein Engel	1:44		
21 No. 21. Es ging ein Maidlein zarte	3:09		

Alina Wunderlin, Soprano **1 4 5 10 12 14 15 21 23 28 31**
 Esther Valentin-Fieguth, Mezzo-soprano **7–9 11 13 18 26 27 29 33–35**
 Kieran Carrel, Tenor **1–4 10 12 15 16 19 21–23 25 28 32**
 Konstantin Ingenpaß, Baritone **6 8 11 13 17 18 20 24 26 27 30 34 35**
 Ulrich Eisenlohr, Fortepiano

With thanks to the Collection of Historical Keyboard Instruments *Neumeyer-Junghanns-Tracey* in Bad Krozingen Castle for the loan of the historic fortepiano by Johann Baptiste Streicher, Vienna 1684.

Brahms's Folk Songs: Tales from Life

Declarations of love and rejections, vows of fidelity and breaches of trust, moving compliments and poisoned ones, seduction attempts, forced partings, forced marriages, non-consensual sex, death in the prime of life and the laments of those left behind, prayers, religious fundamentalist calls to repentance, deeply spiritual legends and sensuous, worldly ones, funny and scary nursery rhymes and cradle songs... all of the folk songs that Brahms arranged are tales from life. Although the circumstances, professions and language sound antiquated to us nowadays, the content is still topical. All manner of human relationships and social statuses are to be found in them, but dressed in the historical costumes of lord and vassal, queen and knight, rich nobleman and destitute woman, huntsman and shepherdess, serving wench and boatman.

That Johannes Brahms was fascinated by the rich variety of life presented in folk song and by its poetic authenticity, and that he loved its humanity, comes as no surprise. He himself gave a clear description of what he as a composer was looking for and found: 'Songs are steering such an erroneous course nowadays that one cannot impress a perfect model too sharply upon oneself. And that is what folk song is for me', he wrote in 1860 in a letter to Clara Schumann. On the one hand, the 'New German' circle of composers around Franz Liszt were then developing the Lied into a sophisticated, highly artificial art form close to the opera or concert aria. And on the other hand art song, as one of the 'small forms' (in the original sense of the term), was starting to be considered antiquated and out of date, and was becoming marginalised by new musical forms that made more of an impression such as the music drama and the symphonic poem. In folk song Brahms found a lifeline and an anchor; it was the polar opposite of these trends, both of which he loathed.

Brahms sourced most of the texts he set in the *Deutsche Volkslieder*, WoO 33 ('German Folk Songs') and the *Volkskinderlieder*, WoO 31 ('Children's Folk Songs') from Andreas Kretzschmer and Anton Wilhelm von Zuccalmaglio's collection *Deutsche Volkslieder mit ihren Original-Weisen* – a vast compilation of around 700 folk songs from the countries where German was spoken. The aim of Zuccalmaglio's research was not to produce academic reconstructions of folk melodies that had been meticulously collected and preserved, regardless of their artistic quality. What was important to him was the 'spirit' of folk song – naturalness, simplicity, clarity, depth, musical and poetic authenticity. If what purported to be a folk song turned out to be freshly written, that wasn't a problem as long as the spirit was right. This is why poems like Goethe's *Heidenröslein* were able to find a place in his collection. As an artist, Brahms wholeheartedly supported Zuccalmaglio's approach, writing on the subject of academic research into folk song: '... can you find a single bar of music in the whole of Böhme [another contemporary folk song collector and preservationist] that interests you in the slightest, or even just moves you? ... Is it so very necessary to science that people ... spread any old filth they've picked up on the highway the way Böhme does?'

Zuccalmaglio printed a text and melody for every song. Brahms's artistic contribution was the addition of a piano accompaniment. In adding this, he by no means restricted himself to simple accompanying figures or a chordal underlay. There is huge variety in the way the piano part is executed. Some of the songs are purely strophic, with all the verses sharing the same accompaniment (e.g. *No. 6. Da unten im Tale* – 'Down there in the valley'). Others, especially the songs that take the form of a dialogue, Brahms treats in strophic pairs. For example in *No. 8. Ach, englische Schäferin* ('Ah, angelic shepherdess'), the shepherd and shepherdess each get their own accompaniment. Sometimes Brahms adds another variant at the end, setting the final strophe as a kind of coda (e.g. *No. 11. Jungfräulein, soll ich mit euch gehn* – 'Maiden, shall I accompany you'). In other dialogue songs, Brahms varies the accompaniment for the second half of the song, so that in *No. 4. Guten Abend* ('Good evening'), verses 1 to 3 share an accompaniment, but it is different for verses 4 to 6. A few songs are even virtually through-composed; *No. 7. Gunhilde* has different accompaniments for verses 1 to 3, 4 to 6 and 7 to 9, with the accompaniment to verse 10 being different again. In this way, Gunhilde's long and complicated path through life is given a musically appropriate expression. It must be remembered that in all these different

forms, the vocal part remains the same, so on the surface, the simplicity that is characteristic of a folk song is maintained. Underneath, meanwhile, variations, ramifications and inflections in the piano part subtly reflect changes in subject matter and differentiate between different verses of the song. Creating and maintaining this balance is an outstanding artistic achievement.

Brahms divided the *49 German Folksongs, WoO 33* into seven books, each of which contains different types of song – dialogue songs, love songs, narrative balladic songs, laments, and songs in the form of a debate or dispute. The first of the five books presented here commences with a skittish dialogue between a shepherd and a shepherdess. After a certain amount of to-ing and fro-ing, their discussion as to whether she should allow him into her hut falls in his favour. The shepherdess even swears she will never leave his side until her heart makes an end of love. Whether this will be because her heart stops beating at some point or whether her heart will turn to someone else while she is still alive is something she, with a twinkle in her eye, leaves open. Brahms underlines this ambiguity with a humorous conclusion that could suggest a tender or a slightly smug undertone.

Brahms furnishes the exquisite melody of *No. 2. Erlaube mir, feins Mädchen* ('Permit me, sweet maiden') with an economical but sophisticated accompaniment in the style of a minuet which brings out the deeply felt, impassioned and highly erotic character of this declaration of love. The way the accompaniment deferentially stays beneath the voice part in the first phrase then moves closer in the second with a phrase that tracks the melody, rising above it for the first time on the word 'Rosen' ('roses'), the way the piano twines around the voice in a kind of love duet in the central section and then finally ratchets up the sense of longing with an expressive chromatic phrase in the last line and ends in tender ecstasy with a final gentle rising figure that ascends higher than anything in the preceding melody, is an expression of consummate artistry within a modest vessel.

Not everyone in the songs asks permission. In *No. 23. Der Reiter* ('The Horseman') we hear the story of a young woman who is courted by a knight, to whom she ultimately confesses that she is with child. Her lover entered her chamber uninvited; she couldn't stop him. The third verse of the folk song, which Brahms omits, has been reinstated in this recording to make the connection clear. Brahms's music gives the song an intimate, secretive quality. A diminuendo in the piano accompaniment at the end of each verse creates a moving, oppressive gesture of loneliness and quiet despair.

No. 21. Es ging ein Maidlein zarte ('A tender maid was walking') describes the premature death of a young woman who is thrown onto the grass by a 'truly terrifying man' with no flesh, blood, hair or sinews. 'He took her by the waist where she was weakest ...'. Death in the guise of a rapist. Brahms furnishes this terrifying, realistic image with a funereal accompaniment. It comes across as almost cynical when the girl, the daughter of a wealthy father, pleads with her tormentor to let her live and take 'all my household servants' instead.

Other songs also end in the death of their female protagonist. In *No. 15. Schwesterlein* ('Sister, dear sister') a young woman dances herself to exhaustion and ultimately death because she is not able to stop: 'My beau is dancing with me, if I go, he'll dance with her'. A beautiful Jewess commits suicide because the clerk won't marry her unless she is baptised (*No. 9*). A King's daughter embarks incognito on an affair with a knight who promptly beheads her when she reveals who she is (*No. 10*)... There's nothing idyllic or innocuous anywhere in the folk songs Brahms selected. Not even in the more cheerful ones.

And there are humorous incidents as well as tragic ones. Another shepherdess (in *No. 8. Ach, englische Schäferin* – 'Ah, angelic shepherdess') parries the half tearful, half exaggerated flattery of a huntsman pleading to be let in with such terseness and quick-wittedness that after a cheap retaliatory jibe ('Your little bed is just made of wood') he beats a hasty retreat with the shepherdess hurling her best wishes for success with other courtship attempts after him. You can almost imagine the final chords representing her shutters being banged shut. Prior to that, Brahms's piano part gives the

huntsman simple, awkward accompanying figures, while the shepherdess's addresses get a supple underlay of eloquent flowing quavers.

No. 33. Och Moder, ich well en Ding han! ('Ah, mother, I want a thingamajig') is sung in the dialect of Cologne. The mother has to make several attempts to worm information out of her daughter before she finally comes out and tells her mother what it is she really wants. The scene wouldn't be out of place in a modern comedy show, and Brahms contributes his own touches of wit to create a spirited and dramatic portrayal of the different personalities of the two women. It is a similar story with the other song from Cologne, *No. 34. We kumm ich dann de Pööz erenn?* ('How do I get in the door?'). Here the lover outside the door is of the hesitant, anxious type, and his sweetheart has to give him whispered instructions on how to deal with the latched door, the dangerous dog, the fire in the hearth and the creaking staircase. By the time he gets to his beloved's room, she is thoroughly exasperated.

A wide range of interpersonal relationships running the entire gamut from disaster to happy ending are also put under the spotlight in a psychologically convincing manner. In *No. 4. Guten Abend* ('Good evening'), the girl really puts her lover through the mill about whether he is two-timing her, and only after repeated assurances to the contrary on his part does she relent and set the seal on their mutual fidelity. Brahms reflects the ambivalence in the couple's feelings and positions in the piano part with undulating and intertwining melodic lines – you can really hear the two of them wrestling with each other.

The ballad songs are a case apart. *No. 28. Es reit ein Herr* ('A lord was riding') tells the story of a vassal murdering his lord in an isolated spot 'a heath that was flat, yes, flat') after a violent quarrel. As in a good whodunnit, the background to the crime is intimated but not finally resolved – 'for the sake of a lady's favour' is the terse explanation. The vassal rides to his lady to inform her of the death of her husband. Her reaction to the terrible news is: 'I'll not weep on that account'. The marriage doesn't seem to have been a particularly happy one. And 'the most handsome paramour I have is sitting beside me at home'. It's the vassal...! But when she inspects the corpse, she realises that her husband didn't die of natural causes. She admits her own guilt and decides to enter a convent to do penance, swearing her lover-cum-vassal to secrecy. It's a top-notch crime story, succinctly told to archaic, sometimes abrupt and barbaric music that always sounds harried.

No. 7. Gunhilde traces the opposite path. Gunhilde is a nun who runs away from her convent with a monk to live life 'in the fast lane'. But the monk goes to the bad, is 'a card sharp and a cheat' and eventually turns 'to robbery' and ends up on the gallows. Gunhilde is left 'all alone in a foreign land'. She cries 'till her pretty eyes [are] red' then decides to go back to the convent. When she arrives, she asks to be punished appropriately. Then a miracle occurs: the abbess angrily refuses her request and leads her to her cell. An angel has been there all the time 'in her place' and now disappears. The humane message of the song is as moving as the image that conveys it: Gunhilde's faithful soul has always been there, untouched and unsullied. The legend shows clear parallels with the Biblical story of the Prodigal Son. Brahms's music is simple and unobtrusive but tremendously vivid, moving between a narrative tone, emotionality, dramatic intensity and, at the end, a religious inflection with the final lines of the poem being set in the manner of a chorale.

The enormous narrative range of the folk songs Brahms chose is also demonstrated in the wonderfully ribald humour of *No. 27. Ich stand auf hohem Berge* ('I stood on a high mountain'). A pretty girl has to choose between a bricklayer, a carpenter and a hussar. She chooses the hussar, who is a complete soak: 'He led the pretty girl into the inn'. In the end, he has even drunk away her clothes and she has to discreetly return home under cover of darkness. She nevertheless vehemently defends her lover against her mother, because 'those Bergen hussars are fine upstanding men', really... Brahms's enjoyment of this amusing tale is unmistakable; he wasn't just someone who wrote dark, melancholy music, he also had a sense of humour and enjoyed life.

Ulrich Eisenlohr
Translation: Susan Baxter

Photo © Karin Maigut/Maigut Fotografie



Alina Wunderlin

Alina Wunderlin is active both on the opera and concert stage, with repertoire ranging from the early Baroque to contemporary works. The singer has worked with companies such as Vienna Volksoper, Oper Leipzig, Oper Köln, Staatstheater Wiesbaden, Staatstheater Braunschweig, Oper Dortmund, Staatsoper Hannover, Festspielhaus Baden-Baden, Philharmonie Berlin and Salzburger Landestheater. Recent roles include Queen of the Night, Zerbinetta, Nightingale, Olympia, Frasquita and Woodbird, and Wunderlin has worked with directors such as Lydia Steier, Michael Hampe, Christiane Lutz, Ben Baur and Alexandra Liedtke. On the concert stage, she has performed with Beethoven Orchester Bonn, Münchner Symphoniker, Tonhalle-Orchester Zürich, Orchestre des Champs-Élysées and conductors Philippe Herreweghe, Paavo Järvi, Gabriel Feltz, Dirk Kaftan and Christoph Gedschold, among others. Wunderlin is an alumna of the International Opera Studio Cologne. A special prize winner at Concours de Chant Marmande and a laureate at the Paula Salomon-Lindberg-Competition, she has received scholarships from Yehudi Menuhin Live Music Now, Richard-Wagner-Verband and the Academy of the International Händel Festival Karlsruhe. www.alinawunderlin.com

Photo © Janine Kühn



Esther Valentin-Fieguth

Mezzo-soprano Esther Valentin-Fieguth studied at the Hochschule für Musik und Tanz Köln with Mario Hoff and Ulrich Eisenlohr. She has been awarded numerous prizes at international competitions. Over the last three years, Valentin-Fieguth and pianist Anastasia Grishutina have been part of the young classical musician support programme SWR2 New Talent. The duo recorded their debut album *Amors Spiel* in 2019 and their second, *Crime Scenes*, in 2021 (both released on GWK Records). Also in 2019 Valentin-Fieguth was a soloist in the first recording of cantatas by Salieri with the Heidelberger Sinfoniker under the direction of Timo Jouko Herrmann. Valentin-Fieguth has been passionately dedicated to art song for many years and regularly gives recitals, performing in prestigious venues such as the Kölner Philharmonie and Philharmonie Essen. Since 2022 she has been a member of the Chor des Bayerischen Rundfunks. www.esthervalentin.com

Photo © Jessylee Photographie



Kieran Carrel

Kieran Carrel studied in Cologne with Christoph Prégardien before continuing his education at London's Royal Academy of Music, joining the Deutsche Oper Berlin for the 2022/23 season. Recent successes include Rinaldo in Haydn's *Armida* at the Bregenzer Festspiele, and roles in *Fidelio*, *Pagliacci* and *La Calisto* at the Theater Bonn. In 2019 Carrel made his recital debut at the Pierre Boulez Saal in Berlin with Thomas Hampson and Hartmut Höll, and was a finalist in the Wigmore Hall International Song Competition. Recent Wigmore Hall appearances include a Hugo Wolf Song Gala with Christoph Prégardien and James Baillieu and Haydn canzonettas with András Schiff. In 2020 Carrel was awarded Second Prize in the Bundeswettbewerb Gesang Berlin.

www.kierancarrel.com

Photo © biff-foto



Konstantin Ingenpaß

For baritone Konstantin Ingenpaß, born in Osnabrück, music has been the focus of his life since early childhood and he has been musically active across multiple genres ever since. He began his professional singing training as a junior student with Gerhild Romberger at the Hochschule für Musik Detmold and studied with renowned singers such as Teru Yoshihara, Sibylla Rubens, Bo Skovhus, Thomas Quasthoff, Mitsuko Shirai and Brigitte Fassbaender. His personal preference for lyricism as well as the artistic freedom and independence found in the interpretation of art song led to an intensive engagement with this genre during and after his studies. In October 2020, his work was rewarded when he received First Prize at the Hugo-Wolf-Akademie's International Competition for the Art of the Lied. He has given performances of his extensive art song repertoire at festivals such as the Schleswig-Holstein Music Festival, Heidelberger Frühling and the Gargan Music Festival in Kanazawa, Japan, among others. www.konstantin-ingenpass.com

Photo © Wolfgang Schwager



Ulrich Eisenlohr

After studies in Mannheim and Stuttgart, Ulrich Eisenlohr began an extensive concert career with numerous instrumental and vocal partners, appearing at venues and festivals such as the Musikverein and the Konzerthaus, Vienna, the Concertgebouw, Amsterdam, Wigmore Hall, London, the Schleswig-Holstein Musik Festival and the Edinburgh Festival. Lieder partners have included Ingeborg Danz, Matthias Goerne, Dietrich Henschel, Wolfgang Holzmair, Christoph Prégardien, Sibylla Rubens, Roman Trekel, Rainer Trost, Michael Volle and Ruth Ziesak. Eisenlohr has appeared as a soloist and accompanist on over 50 recordings released by record labels such as Sony Classical, Naxos and harmonia mundi. Several of his recordings have been awarded major prizes. As a Lieder specialist the conception, artistic direction and recording of Schubert's complete songs has been one of his major projects. Eisenlohr has conducted masterclasses in Lied and chamber music all over the world. He currently teaches Lieder at the Hochschule für Musik und Tanz Köln.

Johannes Brahms (1833–1897)

Sämtliche Lieder • 2: Deutsche Volkslieder WoO 33, Heft 1 – 5

Brahms' Volkslieder – Geschichten, die das Leben schrieb

Liebeserklärungen und -abweisungen, Treueschwüre und -brüche, zu Herzen gehende und vergiftete Komplimente, Verführungsversuche, gewaltsame Trennungen und Zwangsheiraten, Sex ohne Einverständnis; Tod in der Blüte des Lebens und Klage der Zurückgebliebenen; Gebete, fundamental-religiöse Aufrufe zur reuigen Umkehr, tief geistliche und sinnenfreudig weltliche Legenden; lustige und schaurige Kinder- und Wiegenlieder: Alle Volkslieder, die Brahms bearbeitet hat, handeln von Geschichten, die das Leben schrieb. Auch wenn die äußerlichen Situationen, die Berufe, die Sprache uns heute antiquiert klingen, so sind die Inhalte doch immer aktuell. Herr und Knecht, Königin und Ritter, reicher Edelmann und mittelloses Mädchen, Jäger und Schäferin, Dienstmagd und Schiffer - alle menschlichen Beziehungs- und Hierarchie-Ordnungen sind, in historischen Kostümen, vertreten.

Dass Johannes Brahms an den Volksliedern ihre Lebensfülle und Wahrhaftigkeit im Poetischen faszinierte und dass er sie in ihrer Menschlichkeit liebte, ist nicht verwunderlich. Was er als Komponist in diesem Metier suchte und fand, hat er selbst klar beschrieben:

„Das Lied segelt jetzt so falschen Kurs, dass man sich ein Ideal nicht genug einprägen kann. Und das ist mir das Volkslied,“ schrieb er 1860 in einem Brief an Clara Schumann. Einerseits entwickelten in dieser Zeit die „Neudeutschen“ Komponisten um Franz Liszt das Lied zum ausgeklügelten, hoch artifiziellen Kunstgebilde in der Nachbarschaft von Opern- und Konzert-Arien; andererseits wurde das Kunstlied als „Kleinform“ in seiner ursprünglichen Bedeutung als vermeintlich antiquiertes Auslaufmodell an den Rand gedrängt zugunsten wirkungsvoller neuer musikalischer Formen wie dem Musikdrama und der sinfonischen Dichtung. Im Volkslied fand Brahms einen rettenden Anker und Gegenpol zu diesen Tendenzen, die ihm zuwider waren.

Seine Vorlagen für die „Deutschen Volkslieder“ WoO 33 und die „Volkskinderlieder“ WoO 31 wählte er vor allem aus der Sammlung „Deutsche Volkslieder mit ihren Original-Weisen“ von Andreas Kretzschmer und Anton Wilhelm von Zuccalmaglio, einer gigantischen Zusammenstellung von ca. 700 Volksliedern aus dem deutschsprachigen Raum. Zuccalmaglio ging es bei seiner Forschung nicht um eine wissenschaftliche Rekonstruktion akribisch gesammelter und konservierter Volksweisen, unabhängig von jeder künstlerischen Qualität; wichtig war ihm vielmehr der „Geist“ des Volksliedes: Ursprünglichkeit, Einfachheit, Klarheit, Tiefe, Wahrhaftigkeit im Inhaltlichen wie im Musikalischen. Sollte sich dabei ein angebliches Volkslied als neugeschaffenes Werk eines Dichters oder Komponisten erweisen – kein Problem, solange dieser Geist vorhanden war. So konnte auch ein „Kunstwerk“ wie Goethes „Heidenröslein“ einen Platz in seiner Sammlung finden. Diese Herangehensweise Zuccalmaglios unterstützte Brahms als Künstler aus ganzem Herzen. Über die wissenschaftlich orientierte Volkslied-Forschung schrieb er: „...finden Sie im ganzen Böhme (einem anderen Volkslied-Forscher und -Sammler seiner Zeit) einen Takt Musik, der sie im Geringsten interessiert, ja nur berührt? Ist es denn in der Wissenschaft gar so nötig, dass man...jeden Dreck von der Landstraße so breit tritt wie Böhme es tut?“

Zuccalmaglio veröffentlichte Text und Melodie eines jedes Liedes. Brahms' künstlerischer Beitrag besteht im Hinzufügen einer Klavierbegleitung. Er begnügte sich dabei keineswegs mit dem Unterlegen simpler Begleitfiguren und akkordischer Grundierungen. Es herrscht große Vielfalt an Ausarbeitungen der Klavierparts: Ein Teil der Lieder ist rein strophisch komponiert, jede Strophe erhält die gleiche Begleitung (z.B. Nr.6, „Da unten im Tale“). Andere – vor allem solche in Dialog-Form – behandelt Brahms quasi doppel-strophisch: In Nr.8, „Ach englische Schäferin“ beispielsweise bekommen Schäfer und Schäferin jeweils ihre eigene Begleitung. Manchmal fügt er am Ende noch eine eigene Variante für die letzte Strophe an, quasi in Form einer Coda, (z.B. Nr.11, „Jungfräulein soll ich mit Euch gehn“). In wieder anderen

Dialog-Liedern variiert Brahms die Begleitung für die zweite Hälfte des Liedes, sodass z.B. in Nr.4, „Guten Abend“, die 1.-3. Strophe die gleiche Begleitung haben, in den Strophen 4-6 aber eine variierte Klavierpart erklingt. Einige wenige Lieder nähern sich sogar einer durchkomponierten Form an: Nr.7, „Gunhilde“, hat für die Strophen 1-3, 4-6 und 7-9 jeweils verschiedene Klavierbegleitungen, die letzte, zehnte Strophe wird nochmals variiert. So erhält der lange und verschlungene Lebensweg Gunhildes eine musikalisch adäquate Form.— Nun darf man nicht vergessen, dass in all diesen verschiedenen Formen der Gesangspart immer gleich- und so die volksliedhafte Einfachheit an der Oberfläche erhalten bleibt. Währenddessen sorgen die „subkutanen“ Veränderungen, Verästelungen und Wendungen des Klaviers für eine subtile Differenzierung im Einklang mit den Inhalten des Liedes und seiner Strophen. Diese Balance herzustellen und immer einzuhalten bedeutet eine herausragende künstlerische Leistung.

Die 49 „Deutschen Volkslieder“ WoO 33 hat Brahms in 7 Hefte unterteilt. Jedes Heft enthält verschiedene Arten von Liedern: Dialoglieder, Liebeslieder, balladeske, erzählende Gesänge, Klage- und Streitlieder. Das erste der auf dieser CD zu hörenden fünf Hefte beginnt mit einem launischen Dialog zwischen Schäferin und Schäfer: ihre Debatte darüber, ob sie ihn in ihre Hütte einlassen dürfe, geht nach einigem Hin und Her zu seinen Gunsten aus. Die Schäferin beteuert ihm gar, dass sie nicht mehr von seiner Seite weichen werde, bis ihr Herz „... der Liebe machen wird ein End“. Ob dies geschehen wird, weil es irgendwann stehenbleibt, oder weil es sich noch zu Lebzeiten abwendet, bleibt mit einem Augenzwinkern offen; Brahms unterstreicht diese Doppeldeutigkeit mit einer humorvollen Schluss-Wendung, aus der man sowohl einen zärtlichen als auch einen leicht süffisanten Unterton heraushören kann.

Die erlesene melodische Schönheit von „Erlaube mir, feins Mädchen“ (Nr.2) versieht Brahms mit einer Begleitung im Stil eines Menuettes, die - sparsam und doch raffiniert gesetzt – den innigen, schwärmerischen und hoch-erotischen Charakter dieses Liebesgeständnisses hörbar macht. Wie die Klavierbegleitung in der ersten Phrase quasi ehrerbietig unter der Gesangsstimme verharrt, in der zweiten, in der Melodie identischen Phrase zu ihr auf- und sie auf das Wort „Rosen“ zum ersten Mal übersteigt, wie sie im Mittelteil wie in einem Liebes-Duett die Gesangsstimme umgarnt, in der Schlusszeile schließlich in einer expressiven chromatischen Phrase das Verlangen intensiviert und ganz zum Schluss mit einem leisen Aufgang, der alle bisher gehörte Melodie übersteigt, in zarter Ekstase endet – das ist höchste Kompositionskunst in bescheidenem Gewand.

Nicht immer wird um Erlaubnis gefragt. In „Der Reiter“ (Nr.23) hören wir die Geschichte einer jungen Frau, die von einem Reiter umworben wird und dem sie schließlich gesteht, dass sie „ein Kind in meinem Schoss“ trägt. Ihr Liebster war ungerufen in ihre Kammer eingedrungen, sie „konnt' ihn nicht halten ein“. Die von Brahms gestrichene dritte Strophe des Volksliedes ist in unserer Aufnahme wieder eingefügt, um diesen Zusammenhang verständlich zu machen. Brahms' Musik gibt dem Lied einen intimen, „heimlichen“ Charakter. In den Wendungen an den Strophenschlüssen wird durch klangliche Reduktion in der Klavierbegleitung eine beklemmend eindringliche Geste von Einsamkeit und stiller Verzweiflung erzeugt. „Es ging ein Maidlein zarte“ (Nr.21) erzählt vom zu frühen Tod eines jungen Mädchens, das von einem „gar erschrecklichen Mann“ – er ist ohne Fleisch, Blut, Haare und Flechsen - ins Gras geworfen wird: „Er nahm sie in der Mitten, da sie am schwächsten war...“ Der Tod als Vergewaltiger, ein realistisches, schreckliches Bild, dem Brahms' den Klang einer Begräbnis-Musik beigibt. Fast zynisch wirkt, wenn das Mädchen – Tochter eines reichen Vaters - ihren Peiniger zuvor anfleht, sie am Leben zu lassen und stattdessen „all mein Hausgesind“ zu nehmen... Auch andere Lieder enden mit dem Tod der Protagonistin: In „Schwesterlein...“ (Nr.15) tanzt sich ein junges Mädchen in tödliche Erschöpfung, denn sie kann und darf nicht aufhören: „Mein Liebster tanzt mit mir, geh ich, tanzt er mit ihr“; eine schöne Jüdin nimmt sich das Leben, da der „Schreiber“ sie nur heiraten wird, wenn sie sich taufen lässt; eine Königstochter lässt sich unerkannt auf ein Liebesabenteuer mit einem Ritter ein, doch nachdem sie ihm gesteht, wer sie ist, wird sie kurzerhand von ihm enthauptet... Nirgendwo ist in den von Brahms aus-gewählten Volksliedern etwas von idyllischer Harmlosigkeit zu finden – auch nicht in den „helleren“ Liedern.

Denn neben den tragischen kommen auch die humorvollen Begebenheiten zu Wort und Ton: eine andere Schäferin („Ach englische Schäferin“, Nr.8) kontert das halb larmoyante, halb übertrieben schmeichelnde Werben des um Einlass bittenden Jägers so schlagfertig und schmallippig, dass dieser sich nach einer billigen Retourkutsche – „Es ist euer Bettlein ja doch nur aus Holz“ – aus dem Staub macht, während ihm die Schäferin gute Wünsche bei anderen „Bewerbungsversuchen“ hinter-herschickt – in den Schlussakkorden meint man das Zuknallen ihrer Fensterläden zu hören. Zuvor versieht Brahms den Part des Jägers mit einfachen, ungehobelten Begleitfiguren des Klaviers, während die Ansprache der Schäferin mit fließend-beweglichen, eloquenten Achtel-figuren unterlegt ist.

Im kölschen Dialekt wird „Och Modd'r ich will en Ding han“ (Nr.33) gesungen; die Mutter muss ihrer Tochter einige Würmer aus der Nase ziehen, bis diese endlich mit der Sprache herausrückt und erklärt, was wirklich Sache ist. Die Szene käme in einer heutigen Comedy-Show bestens an, und Brahms tut das Seine dazu mit witzigen Wendungen, die die beiden Frauen in ihrer Unterschiedlichkeit beherzt und drastisch charakterisieren. Ganz Ähnliches gilt für das folgende kölsche Lied „We kumm ich dann de Pööz erenn?"/Wie komm ich denn zur Tür herein (Nr.34): Hier ist der Lover vor der Tür der Zögernd-Ängstliche, der unter geflüsterten Anweisungen seiner Liebsten verriegelte Tür, bissigen Hund, Kaminfeuer und knarrende Treppe überwinden muss, bis er im Zimmer der inzwischen reichlich genervten Freundin anlangt.

Auch zwischenmenschliche Situationen im weiten Bereich zwischen Katastrophe und happy end werden psychologisch stimmig ausgeleuchtet: In „Guten Abend“ (Nr.4), fühlt das Mädchen ihrem Geliebten regelrecht auf den Zahn, ob er sie vielleicht hintergeht, und erst nach wiederholten gegenteiligen Beteuerungen seinerseits gibt sie nach und besiegelt die gegenseitige Treue. Die Ambivalenz der Gefühle und Haltungen der beiden spiegelt Brahms im Klavierpart mit auf- und ab wogenden und sich windenden melodischen Linien – man kann förmlich die beiden miteinander ringen hören.

Von besonderer Art sind die balladesken Lieder. In „Es reit ein Herr ...“ (Nr.28) wird die Geschichte eines Mordes erzählt, den ein Knecht an seinem Herrn an einem einsamen Ort („auf der Heide, die war schlecht“) nach einem heftigen Streit verübt; die Hintergründe des Verbrechens werden wie in einem guten Kriminalfilm angedeutet, aber letztlich nicht geklärt – „das g'schah um Fräuleins Güte“ heißt es lapidar. Der Knecht reitet zu seiner Herrin, um ihr vom Tod ihres Gatten zu berichten; „darum will ich nicht weinen“ ist ihre Reaktion auf die schreckliche Nachricht – die Ehe scheint nicht besonders glücklich gewesen zu sein; und „den schönsten Buben den ich hab, der sitzt bei mir daheime“ – es ist der Knecht... Doch als sie die Leiche inspiziert, wird ihr klar, dass ihr Mann keines natürlichen Todes gestorben ist; sie bekennt ihre eigene „Schuld“ und beschließt, zur Buße in ein Kloster zu gehen, nachdem sie dem Liebhaber/ Knecht ein Schweige-Gelübde auferlegt hat – eine Crime-Story erster Güte, in wenigen Worten erzählt, zu einer archaischen, immer gehetzt wirkenden, zum Teil schroffen und barbarischen Musik. Den entgegengesetzten Weg geht „Gunhilde“ (Nr.7), eine Nonne, die mit einem Mönch aus dem Kloster flieht, um „in Saus und Braus“ zu leben. Doch der Mönch gerät auf die schiefe Bahn, er „verübte Spiel und Trug, ging endlich auf den Raub“; er endet schließlich am Galgen, Gunhilde „steht allein im fremden Land...“, sie weinet rot die Äugelein“ und beschließt zurückzukehren zu ihrem Kloster. Dort angekommen bittet sie um ihre gerechte Bestrafung. Nun wird von einem Wunder erzählt: Die Äbtin lehnt ihre Bitte entrüstet ab und führt sie in ihr Kämmerlein. Dort saß während der ganzen Zeit ein Engel, der „ihr Stell' vertrat“ und nun verschwindet. Die humane Botschaft des Liedes ist so berührend wie das Bild, in dem sie verhüllt ist: Gunhildes „gute Seele“ war immer vorhanden, unberührt und „unbefleckt“. Die Anlehnung der Legende an die biblische Geschichte vom verlorenen Sohn ist deutlich. Brahms' Musik wirkt unaufdringlich schlicht und ist gleichzeitig doch enorm plastisch charakterisierend zwischen Erzählton, Emotionalität, dramatischer Verdichtung und am Ende einem religiösen Gestus, da die letzten Gedichtzeilen in der Art eines Chorals erklingen.

Die große erzählerische Spannweite der von Brahms gewählten Volkslieder zeigt sich auch im wunderbar derbhumorvollen Lied „Ich stand auf hohem Berge“: Ein schönes Mädchen muss sich zwischen einem Maurer, einem Zimmermann und einem Husaren entscheiden. Ihre Wahl fällt auf den Husaren - und der ist äußerst trinkfest: „Er führt das schöne Mädchen ins Wirtshaus hinein“. Am Schluss sind auch ihre Kleider versoffen, und so muss sie diskret „bei der Nacht nach Hause gehn“... Dennoch verteidigt sie ihren Liebhaber vehement gegenüber ihrer Mutter, „denn die Bergischen Husaren sind kreuzbrave Leut“, eigentlich... Brahms' Freude an dieser witzigen Geschichte ist unüberhörbar; er war eben nicht nur der Komponist melancholisch–dunkler Töne, sondern auch ein Mensch mit Humor und Lebensfreude.

Ulrich Eisenlohr

Mit Dank an die „Sammlung Historischer Tasteninstrumente Neumeyer – Junghanns – Tracey“ im Schloss Bad Krozingen für die Leihgabe des historischen Hammerflügels von Johann Baptiste Streicher, Wien 1684

Brahms was opposed to the Lied cultivated by the 'New German' circle of composers around Franz Liszt who developed it into a highly artificial art form. In the books of the *49 Deutsche Volkslieder* Brahms discovered a repository of dialogue songs, narrative ballads, laments, and songs of disputation and love, some tragic, others comic, that appealed to his need for authenticity. The book from which he sourced the songs had a printed text and melody, so Brahms' artistic contribution lay in his richly varied piano accompaniments which subtly comment, heighten, inflect or expand on the texts. The first volume in this series is on Naxos 8.574268.



**Johannes
BRAHMS**
(1833–1897)

Complete Songs • 2

Deutsche Volkslieder, WoO 33 (1893–94)

1–7	Book 1	17:40
8–14	Book 2	19:16
15–21	Book 3	17:08
22–28	Book 4	16:18
29–35	Book 5	16:05

A detailed track list can be found on page 2 of the booklet

Alina Wunderlin, Soprano
Esther Valentin-Fieguth, Mezzo-soprano
Kieran Carrel, Tenor • Konstantin Ingenpaß, Baritone
Ulrich Eisenlohr, Fortepiano

The sung texts and English translations can be accessed at www.naxos.com/libretti/574345.htm

Recorded: 26–28 April 2021 **6–9** **11** **13** **17** **18** **20** **24** **26** **27** **29** **30** **33–35** and 21–23 June 2021 **1**–**5** **10** **12**

14–16 **19** **21–23** **25** **28** **31** **32** at Hans-Rosbaud-Studio, SWR, Baden-Baden, Germany

Producer and editor: Roland Kistner • Engineer: Norbert Vossen • Executive Producer: Dr Kerstin Unseld

A co-production with Südwestrundfunk • Booklet notes: Ulrich Eisenlohr

Publisher: Breitkopf & Härtel • Cover image © Smileus / shutterstock.com