

hänssler
CLASSIC

RICHARD

STRAUSS WAGNER

Gerhard Siegel
tenor

Gabriel Dobner
piano

Das deutsche Kunstlied erreichte einen ersten Höhepunkt mit dem Werk Franz Schuberts, dessen rund 600 Einzellieder und Liedzyklen einen Ehrenplatz in der Musikgeschichte einnehmen. Seine Leistung sollte die nachfolgende Entwicklung dieser Gattung von Felix Mendelssohn Bartholdy bis Arnold Schönberg allerdings nicht geringer erscheinen lassen. Große Lieder kennzeichnet der durch ausschließlich musikalische Mittel ausgedrückte psychologische Kommentar, dessen Tragweite, Harmonie, Chromatik und die Rolle der Begleitung der (häufig) recht oberflächlichen Liebespoesie zusätzliche Tiefe verleihen. Solche Gelegenheiten einer weiterreichenden Ergründung nahmen gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts zu, als Dichter – zusammen mit Philosophen und Psychologen – einen tieferen Einblick in die menschliche Psyche gewannen. Zwei der größten Komponisten spätromantischer Kunstlieder schufen, was nicht verwundert, auch außergewöhnliche Opern: **Richard Wagner** (1813-1883) und **Richard Strauss** (1864-1949). Ent-

wickelte ersterer so gut wie ausschließlich allumfassende Musikdramen, beschäftigte sich letzterer erfolgreich in allen Genres zwischen Kammermusik und großen Sinfonien.

Trotz der Erfolge seiner sinfonischen Dichtungen und Opern wie etwa *Salome* oder *Der Rosenkavalier* sind manche Kritiker der Auffassung, dass Straussens Lieder ein noch besseres, intimeres Bild des Menschen zeichnen. Diese Lieder zeigen Strauss im Milieu der Salons des *fin-de-siècle*, wo er ganz er selbst sein konnte: großherzig und intellektuell, aber auch für plattere Scherze empfänglich, reserviert, wenn gleich bisweilen zu heftigen Temperamentsausbrüchen neigend. Strauss hat zeit seines musikalischen Schaffens Lieder komponiert – von den Jugendwerken angefangen bis hin zu den großartigen *Vier letzten Liedern*, geschrieben etwa ein Jahr vor seinem Tod.

Strauss war erst einundzwanzig Jahre alt, als er im Herbst 1885 *Acht Gedichte aus „Letzte Blätter“* von Hermann Gilm op. 10 schrieb. Zu die-

ser Zeit wurde ihm angetragen, die Nachfolge von Hans von Bülow als Leiter der Hofkapelle in Meiningen anzutreten. Ungeachtet seiner Bewunderung für Wagner komponierte Strauss diese *Acht Lieder* eindeutig nach dem Vorbild Schuberts: strophisch, tonal und in meisterlicher Klavierbegleitung, um die im Gesang zum Ausdruck gebrachten Ideen weiterzuentwickeln. Auf fast jeder Seite klingen auch Echos anderer Komponisten an, doch nie in parodistischem Sinn. In der Tradition ausgebildet, fungierte für Strauss die Anlehnung an wichtige Vorbilder gewissermaßen als Hebamme seiner ersten Lieder.

Am Anfang der vorliegenden Sammlung steht eines der am häufigsten vorgetragenen Lieder von Strauss: „Zueignung“. Die reine Klavierbegleitung hört sich fast an wie ein „Lied ohne Worte“ in der Manier Mendelssohns. Man beachte, wie Strauss dem Refrain „Habe Dank“ jedes Mal eine andere Farbe verleiht, mal in Dur, mal in Moll und schließlich triumphierend. Das Lied „Nichts“ ist voller Schwung und Leben und könnte, von einigen rhythmischen

Besonderheiten und unüblichen Modulationen abgesehen, eine Szene aus Schuberts *Die schöne Müllerin* sein. Ganz ähnlich erhebt „Die Nacht“ keinen Anspruch auf technische Neuerungen, sondern besticht durch unbeirrtes Voranschreiten. Die überraschende Kadenz, die mit dem letzten Wort einsetzt und eine verminderte Sexte enthält, schöpft ihren Effekt aus der Schlichtheit des Vorausgegangenen.

Das Lied „Die Georgine“ markiert einen Wendepunkt; es befreit sich von der Strophenform und schwingt in einer „Drei gegen Zwei“-Rhythmik à la Brahms. Gelegentlich gönnt Strauss hier der Stimme eine leidenschaftliche Vehemenz, lässt das Lied aber voller Zartheit und gleichzeitig düster ausklingen. Das folgende Lied – „Geduld“ - wirkt ganz und gar zeitgenössisch; es schwankt in dem eröffnenden 6/8-Tanz zwischen Dur und Moll und wird über die ganze letzte Seite von chromatischer Harmonik beherrscht. Die beiden nächsten, recht kurzen Lieder stehen im scharfen Kontrast zueinander. „Die Verschwiegenen“ wechseln zwischen Wut und

kindlichem Überschwang; die Begleitung trifft die Launenhaftigkeit mit knappen, isolierten und sprunghaft vokal Gesten. „Die Zeitlose“ ist ebenso kurz, aber sehr viel ernster, vor allem in dem Schubertartigen Nachspiel. An die letzte Stelle hat Strauss das Lied „Allerseelen“ gestellt, das vielleicht erlesenste und komplexeste von allen. Deutlich erkennbar sind sein Fokus auf die reiche Begleitung und die sorgfältige Berücksichtigung des Stimmregisters. Es ist immer noch das Lied eines sentimentalen jungen Mannes; in fortgeschrittenem Alter hätte sich Strauss die Gefühlseligkeit der letzten Phrase nicht gestattet. Gleichwohl ist seine Meisterschaft im Umgang mit der Gesangsstimme bereits evident.

Nach diesen frühen Stücken komponierte Strauss weitere Liedzyklen, die auf noch breitere Zustimmung stießen, darunter op. 19, 21 und 27. Letztere Sammlung besteht aus vier Liedern, die er als Hochzeitsgeschenk für seine Frau, die Sopranistin Pauline de Ahna, geschrieben hat. Seine Nähe zu ihr lassen

wohl gewisse Merkmale in Straussens reiferen Liedern deutlicher hervortreten: verzückt-spielerische Harmoniebegleitung, opernhafte Gesten (z.B. das hohe A bzw. B), einfachere Nachspiele und überschäumende Expressivität. Vermutlich ließ ihn häusliches Glück auf optimistischere Textvorlagen wie in „Ich trage meine Minne“ zurückgreifen. Stimme und Klavierbegleitung verbinden sich zu einer klanglichen Einheit, die das Musikalische übersteigt und biografische Züge offenbart. „Breit' über mein Haupt“ lotet eine ähnliche Welt aus, ist aber weniger intim und dafür überschwänglicher.

Auch in „Ach weh mir unglücklichem Mann“ gelingt Strauss eine treffende tonsprachliche Übertragung der poetischen Vorlage, die die Fantasie eines jungen Liebhabers beschreibt: Hätt' ich nur Geld und Gut, singt er, „spannt' ich gleich vier Schimmel an und führ' zu dir im Trabe.“ Im Anschluss an chromatische Ausrufe der Verzweiflung zu Anfang imitiert die Klavierbegleitung den trabenden Rhythmus der Pferde, und die Stimmung heitert beträchtlich auf. Das

als Meisterwerk anerkannte Lied „Heimliche Aufforderung“ wird von einer wogenden Klavierbegleitung vorangetrieben. Rasche Modulationen zeichnen die trunkene Erwartung des Protagonisten nach und steigern sich bis zur letzten Zeile, die Strauss sinnvollerweise wiederholt. In deutlichem Kontrast dazu macht sich die launige Miniatur „Für fünfzehn Pfennige“ mit sprunghafter Stimmführung und Koloraturen auf Kosten der Belcanto-Oper lustig.

In „Morgen“ schwelgt Strauss in einer schumanneken Klangkulissee; die arpeggierende linke und aufsteigende rechte Hand öffnen eine Bühne, die von der Stimme *in medias res* betreten wird. Schließlich findet in „Schlechtes Wetter“ der alternde Komponist zu Dichtern seiner Jugend (Heine) zurück, in einem kurzen Lied, das von stürmischer Chromatik bis hin zu lyrischer Nachdenklichkeit reicht. Solche romantischen Stimmungen klanglich nachzuempfinden ist nicht neu, doch legt Strauss großen Wert darauf, jede flüchtige Emotion mit deskriptiver Musik zu betonen.

In den fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts lebten Richard Wagner und seine Frau Minna auf dem Züricher Anwesen seines Mäzens Otto Wesendonck. Untergebracht in einem separaten Fachwerkhaus auf dem Grundstück, wollte Wagner die Arbeit am *Ring des Nibelungen* fortsetzen. Stattdessen aber gaben verschiedene Umstände – nicht zuletzt die verlockende Gegenwart von Ottos junger Frau Mathilde – einem früheren Vorhaben, das auf der Geschichte von Tristan und Isolde basierte, neuen Schwung. Offenbar identifizierte sich Wagner mit dem Motiv aus verbotener Liebe und heroischem Verzicht, das den emotionalen Bogen über die Romanze aus dem zwölften Jahrhundert spannt. Und in Mathilde schien er seine Isolde entdeckt zu haben. Er brachte sie täglich über seine Arbeit am Libretto auf den neuesten Stand, und sie ließ ihn im Gegenzug an fünf Gedichten teilnehmen, die sie kurz zuvor geschrieben hatte. Im November 1857 setzte Wagner seine Arbeit am *Tristan* vorübergehend aus, um Mathildes Texte zu vertonen. Es kam selten vor, dass er sich auf diese

Weise mit fremden Texten beschäftigte; dass er hier eine Ausnahme machte, verrät seine große Zuneigung zu Frau Wesendonck.

Die *Fünf Gedichte für Frauenstimme und Klavier*, später bekannt als *Wesendonck-Lieder*, eröffnen mit „Der Engel“, einer hinreißenden Ode auf die Rettung, die eine Person einer anderen zuteil werden lassen kann. Vom eingestrichenen d der Singstimme aufbauend, entwickelt Wagner die eigentliche Tonart G-Dur, die dann schnell und kraftvoll über F-Dur zu E-Dur aufstrahlt. In Vorbereitung auf A-Dur wird der Grundton E zum Dreh- und Angelpunkt des ganzen Lieds. Wagners entschiedene Modulation auf dem Wort „Himmel“ zu Anfang des Liedes nimmt die zum Ende hin vollzogene Rückkehr von E/A als Schlüssel der Transzendenz vorweg – ein Effekt, der auch bei Schubert und Brahms zu finden ist.

„Stehe still!“ – so die Überschrift des zweiten Textes von Mathilde Wesendonck - ist weniger Aufforderung als Wunsch. Zwei Strophen eilen rastlos

vorüber, bevor die dritte innehält und über spirituelle Einheit meditiert, wenn „Seele ganz in Seele versinken“. Lange Pausen entsprechen dem dichterischen Gedanken, wonach „Die Lippe verstummt in stauendem Schweigen“, Momenten, in denen Worte, verglichen mit Taten und Blicken, belanglos werden. Wagner bezeichnete zwei der *Wesendonck-Lieder* (Nr. 3 und 5) explizit als Skizzen für sein Tristan-Vorhaben; über „Stehe still!“ schwebt schon der Geist der Oper. Auf die allmähliche Steigerung über mehrere Septakkorde hin zu einem strahlenden C-Dur folgt eine zarte abschließende Kadenz im Diminuendo, die die Nähe zu *Tristan* und den ekstatischen *Liebestod* ahnen lässt.

„Im Treibhaus“ bildet das strukturelle und emotionale Herz der *Wesendonck-Lieder*. Wagner betritt die ominöse Welt von Tristan und Isolde schon mit dem allerersten Takt, mit Material, das er im Vorspiel zum dritten Akt der Oper verarbeiten sollte. Wagners „doppelt düsterere“ Fortschreibung zur Grundtonart (d-Moll) – vorbereitet mit

der verminderten Subdominante statt einem traditionelleren Dur-Dominantakkord – wirft einen Schleier über das Lied, den auch die aufgelöste Dissonanz und die ansteigende Melodielinie nicht lüften können. Die Wirkung dieser Geste ist unwiderstehlich, umso mehr als sie die in den ersten Textzeilen zum Ausdruck gebrachte dichterische Dichotomie zwischen geneigten Zweigen und aufwärts steigendem Duft umschließt. Dieses Lied wurde als das letzte der fünf vollendet.

„Schmerzen“ steht im deutlichen Kontrast zu dem vorausgegangenen Lied und enthält mehrere konventionell opernhafte Gesten. Das Hauptthema steigt stufenweise ab über ein Nonenintervall in Dur und erzeugt ein expansives Gefühl, das die im Text vorherrschenden Dichotomien – Leben aus Tod, Wonnen aus Schmerzen – umspannt. Trugschlüsse in chromatischer Folge lösen sich in triumphierenden Fanfaren auf ähnlich wie in *Der Ring*, *Tristan* und *Parsifal*.

Der Zyklus schließt mit „Träume“, deren Text mehrere der schon angespro-

chenen Themen wieder aufgreift. Wagner kapriziert sich in der Begleitung auf dissonante Appogiaturen. Schubert-Kenner werden bestätigen, dass in dem langsamen Satz seiner Klaviersonate A-Dur D. 664 ein ähnliches Merkmal vorzufinden ist, nämlich eine über wiederholte Akkorde gesetzte Linie aus dissonanten 6-5-Vorschlägen. Daraus befreit sich Wagner, um die höchsten Töne der Singstimme auf Schlüsselwörtern wie „Himmel“ (man vergleiche die Vertonung dieses Wortes im ersten Lied) und „Duft“ (vergl. Lied 3) zu erreichen. Der Abstieg zum Ende auf den Tod hin ist weniger leidend denn ruhig und gelassen. Sowohl der Komponist als auch die Dichterin interpretierten ihren Verzicht auf eine erfüllte Liebe als Vorstufe einer dauerhafteren Vereinigung im Jenseits.

Von Schopenhauer beeinflusst und von Mathildes Poesie bewegt, machte Wagner kein Hehl aus seiner Zuneigung zu ihr, auch nicht im Beisein der jeweiligen Ehepartner. Die sechs Monate der Entstehungszeit dieser fünf Lieder (Som-

mer 1857 bis Anfang 1858) waren, wie Wagner selbst sagte, „eine veritable Hölle“. Seine Frau Minna bezichtigte ihn des Ehebruchs (den er abstrikt), und Mathilde wurde von ihrem wohl zurecht argwöhnischen Mann nach Italien geschickt. Unabhängig davon, ob Mathilde Wesendonck Wagners Zuneigung in vollem Umfang erwiderte oder nicht – ihre Gedichte legen erstes nahe –, kann kein Zweifel an ihrer Bedeutung für ihn bestehen. Auf der anderen Seite war das Zerwürfnis der Eheleute Wagner besiegelt, als Minna einen leidenschaftlichen Brief fand, den Richard an Mathilde geschrieben hatte. Doch erst nach Minnas Tod 1866 war Richard für eine neue Beziehung frei. Seine Aufmerksamkeit richtete sich zu dieser Zeit allerdings auf eine andere Frau, nämlich Cosima von Bülow, der hochbegabten Tochter von Franz Liszt und Ehefrau des Dirigenten, der der Premiere von *Tristan* leiten sollte. Für sie schrieb Wagner das kunstvolle *Siegfried Idyll* – doch das ist eine andere Geschichte.

Jason Stell, 2019

Gerhard Siegel

Der deutsche Tenor Gerhard Siegel begann seine Musikerlaufbahn als Instrumentalist und Komponist. Nachdem er sein Gesangsstudium bei Liselotte Becker-Egner am Konservatorium von Augsburg abgeschlossen hatte, wurde er Ensemblemitglied des Stadttheaters Trier. Nach einem Engagement als Spiel- und lyrischer Tenor am Anhaltischen Theater Dessau und Gastspielen in Deutschland, Bulgarien, Holland und Spanien wurde er nach Augsburg verpflichtet. 1998 debütierte er an der Bayerischen Staatsoper München. Von 1999 bis 2006 verband ihn ein Festvertrag mit dem Theater Nürnberg, wo er sein Repertoire vor allem im dramatischen und Heldenoper-Fach erweitern konnte. So sang er hier Parsifal, Bacchus, Herodes, Florestan, Laca ("Jenufa") und Sergej ("Lady Macbeth von Mzensk"), aber auch Mephistopheles ("Doktor Faust" von Busoni), Tom Rakevell. Besonders gefeiert wurde er bei seinem Début als Stolzing ("Meistersinger"), als Siegmund und in der Titelpartie von "Siegfried".

Seit 2006 frei schaffend tätig, gastierte Gerhard Siegel als Max in der Neuproduktion von Webers "Freischütz" an der Komischen Oper Berlin, in Hindemiths "Nusch-Nuschi" unter Gerd Albrecht und als Max in "Jonny spielt auf" in Köln, als Florestan beim Granada Festival, als Weills "Protagonist" bei den Bregenzer Festspielen, als Herodes an der Wiener Staatsoper, in Brüssel, Barcelona, London und Madrid, als Hauptmann ("Wozzeck") am Teatro Real Madrid und an der Opéra Bastille in Paris, in Zemlinskys "Traumgörge" an der Deutschen Oper Berlin und als Sellem in "The Rake's Progress" im Theater an der Wien, als Fürst Schuiskij in "Boris Godunow" in München.

Eine zentrale Partie seines Repertoires ist heute Herodes und natürlich Mime in "Rheingold" und "Siegfried". Er sang ihn bei seinen Débuts an der Metropolitan Opera New York wie bei den Bayreuther Festspielen und in dem von Jeffrey Tate geleiteten "Ring" der Kölner Oper, aber auch am Londoner Covent

Garden, Barcelona, Bayreuth, Wien, Augsburg, Budapest und in Tokio. Ein weiterer künstlerischer Höhepunkt waren Schönbergs "Gurre-Lieder" (Klaus-Narr) auf einer Tournee mit Michael Gielen und dem SWR Sinfonieorchester sowie mit den Wiener Philharmonikern unter Zubin Metha.

Künftige Projekte u.a.: Mime im "Rheingold" und "Siegfried" in Dresden, New York, London und Tokyo, "Lulu" in Amsterdam, "Wozzeck" (Hauptmann) in Chicago, Aegisth in Boston und New York, Herodes an der Wiener Staatsoper und Zürich, Bacchus in "Ariadne auf Naxos" an der Wiener Staatsoper sowie Midas in "Liebe der Danae" bei den Salzburger Festspielen.



Gabriel Dobner

In Chicago geboren, absolvierte Gabriel Dobner ebendort an der Roosevelt University bei Prof.

Ludmila Lazar ein Bachelorstudium mit der Studienrichtung Klavier. Anschließend wechselte er an die Indiana University in Bloomington, wo er in den Fächern Soloklavier und Klavierbegleitung seinen Magister ablegte und promovierte, und zwar bei Prof. Leonard Hokanson, dessen Assistent er später wurde.

1993 zog Dobner mit einem DAAD-Stipendium nach Deutschland, um an der Münchner Musikhochschule bei Prof. Helmut Deutsch Liedbegleitung zu studieren. Kurz nach seiner Ankunft in München nahm er am Internationalen Hans Pfitzner-Liedwettbewerb teil und wurde mit dem Begleiterpreis ausgezeichnet. Rasch machte Dobner als Liedbegleiter von sich reden, unter anderen von René Kollo, Cornelia Kallisch, Gerhard Siegel, Kevin McMillan, Konrad Jarnot, Alexandra Petersa-

mer und Michael Haag. Im Zuge dieser Zusammenarbeiten konzertierte er an so bedeutenden Veranstaltungsorten wie der Dresdner Semperoper, der Hamburger Staatsoper, dem Opernhaus Zürich, der Alten Oper von Frankfurt, dem Herkulesaal in München, der Kölner Philharmonie und dem Musikverein Wien.

Aufnahmen von Gabriel Dobner erscheinen bei Ottavo (Holland) und Musikproduktion Dabringhaus und Grimm (Deutschland). Aufgrund seiner zweiten Einspielung mit der Mezzosopranistin Cornelia Kallisch für MDG mit Liedern von Johannes Brahms wurde Dobner vom Westdeutschen Rundfunk als "Meister unter den Liedbegleitern" bezeichnet. Darüber hinaus entstanden Aufnahmen von ihm für den Bayerischen Rundfunk, den WDR, den NDR, für Nippon Broadcasting in Japan sowie das National Public Radio in den Vereinigten Staaten.

German lieder attained a relative highpoint in the work of Franz Schubert, whose 600+ individual songs and organic song cycles deserve pride of place. However, that achievement must not overshadow the later evolution of the genre in generations from Mendelssohn to Schoenberg. Great lieder are distinguished by psychological commentary provided by purely musical means, whereby details of range, harmony and chromaticism, and the role of the accompaniment provide deeper reflection on (often) quite superficial love poetry. Such opportunities for richer exploration increased in the late 19th century as poets – along with philosophers and psychologists – probed deeper into the human psyche. Two of the greatest practitioners of High Romantic art song were, not surprisingly, also exceptional opera composers: **Richard Wagner** (1813-1883) and **Richard Strauss** (1864-1949). While the former cultivated all-encompassing music dramas to the near exclusion of everything else, the latter worked successfully in genres ranging from chamber music to grand symphonies.

Despite the success of Richard Strauss' symphonic poems and operas, including *Salome* and *Der Rosenkavalier*, some critics believe his lieder provide a better, more intimate picture of the man. These songs show Strauss in the milieu of the *fin-de-siècle* salon, a place where he was comfortable to be himself: noble and intellectual but prone to low humor, reserved but at times giving vent to strong sensual impulses. As a whole, Strauss' songs encompass the entire span of his career – from juvenilia written as a teenager to the profound *Four Last Songs* composed the year before he died.

Strauss was just 21 when he wrote *Acht Gedichte aus 'Letzte Blätter' von Hermann Gilm*, Op. 10, in the autumn of 1885. At the time he was being groomed to succeed Hans von Bülow as conductor of the Meiningen Court Orchestra. Despite his early fascination with Wagner, Strauss created these *Eight Songs* firmly in the Schubertian mold: strophic, tonal, and deftly utilizing the piano to develop ideas heard in the voice. Echoes of other composers

sound from nearly every page, but Strauss was not parodying. Rather, his traditional upbringing meant that imitation of important models would inevitably play midwife to this first song set.

The collection opens with one of Strauss' most frequently performed songs, "Zueignung". But for the voice, it sounds like a lovely "song without words" in the vein of Mendelssohn. Note how Strauss colors the refrain "Habe Dank" differently on each of its appearances, from major to minor and ultimately triumphant. "Nichts" inhabits a spritely world and could be mistaken for a scene from Schubert's *Die schöne Müllerin* but for occasional irregular rhythmic groupings and a few unusual modulations. Similarly, the lovely "Die Nacht" makes no pretense to technical innovation, but the pacing is assured. The striking use of a deceptive cadence (involving flat-VI harmony) at the final word earns its power by virtue of the preceding simplicity.

"Die Georgine" turns a corner, breaking free of the strophic form and

relying on a Brahmsian three-against-two rhythmic buoyancy. Strauss revels in the rare vocal outburst, but the ending is both tender and grim. The following song, "Geduld," sounds fully contemporary: major-minor shifts unsettle the opening 6/8 dance, and a lengthy chromatic slide governs the final page. The next two songs are quite short but highly contrasting. "Die Verschwiegenen" flits between genuine anger and childish excess, and Strauss' music neatly captures the mercurial mood with short, isolated, and skipwise vocal gestures. "Die Zeitlose" is equally brief but far darker, particularly in the Schubertian piano postlude. In final position Strauss places "Allerseelen," perhaps the finest and most developed song of all. His attention to the rich accompaniment and careful control of vocal register is notable. This is still a sentimental young man's song; one day, Strauss would likely disavow the indulgent emotion of the final phrase, but his skill in handling the voice is already quite evident.

Following these early songs, Strauss garnered wider acclaim with additional vocal collections, including Opp. 19, 21, and 27. This last set comprises four songs written as a wedding gift for his wife, soprano Pauline de Ahna. Certain traits become more prominent in Strauss' mature songs by virtue of her presence in his life: rapturous harmonic support, operatic gestures (including high A's and B-flat's), simpler postludes, and "over the top" expressivity. Domestic bliss certainly motivates the more optimistic song texts, as in "Ich trage meine Minne". The doubling of voice and piano create an aural oneness that probably goes beyond music to biography. "Breit' über mein Haupt" explores a similar world but is less intimate and more effusive.

In "Ach weh mir unglücklichstem Mann" Strauss provides a wonderfully apt depiction of the poem's imagery, which centers on a young lover's flights of fancy: "If only I had money," he says, "I would harness four white horses and lead them to you in a trot." And sure enough, after the initial despairing chromatic ideas have run their course,

the piano accompaniment plays the horses' trotting rhythm and the mood brightens considerably. Dominated by a rolling piano accompaniment, "Heimliche Aufforderung" is a recognized masterpiece. Quick modulations help portray the protagonist's drunken anticipation, building every instant until the final line, which Strauss wisely repeats. At the other end of the spectrum, the comic miniature "Für fünfzehn Pfennige" uses jagged vocal texture and coloratura flourishes to lightly have fun at the expense of bel canto opera.

"Morgen" finds Strauss luxuriating in a Schumannesque soundscape, as the arpeggiated left hand and soaring right hand combine to set the stage upon which the voice enters *in medias res*. Finally, "Schlechtes Wetter" shows an older Strauss revisiting poets of his youth (Heine) for a brief song ranging from stormy chromaticism to pensive lyricism. Such romantic sentiments as the poem deals with are hardly novel, though Strauss takes great pains to invigorate each fleeting emotion with descriptive music.

In the 1850s Richard Wagner and his wife Minna basically lived at the Zürich estate of his patron, Otto Wesendonck. Ensnared in a private cottage on the grounds, Wagner planned to work on *Der Ring des Nibelungen*, but various factors – not least being the alluring presence of Otto’s young wife, Mathilde – gave new urgency to a nascent project based on the story Tristan and Isolde. Wagner clearly self-identified with the forbidden love and heroic abnegation that drives the emotional arc of that 12th-century romance. And in Mathilde he seemed to have found his Isolde. He read aloud to her daily updates from his *Tristan und Isolde* libretto, and she reciprocated by sharing five poems she had recently penned. Wagner briefly paused his work on *Tristan* in November 1857 to set Mathilde’s lyrics to music. He rarely set texts by anyone other than himself, thus the very decision to do so betrays his infatuation with Frau Wesendonck.

The *Fünf Gedichte für eine Frauenstimme* (*Five Songs for Female Voice*), later

known as the *Wesendonck Lieder*, opens with “Der Engel,” a rapturous ode about the salvation one person can bring to another. Wagner builds into G major (the original key) from a low D in the voice, but the emotional tone brightens quickly and powerfully through F major to land in E major. Functioning locally to prepare A major, the key center of E actually becomes a significant nexus for the entire song. Wagner’s peremptory modulation at the beginning on the word “Himmel” (heaven) foreshadows the eventual return of E/A as keys of transcendence – an effect one can find in Schubert and Brahms.

The title of Mathilde’s second text, “Stehe Still!” expresses a wish rather than reality. Two stanzas sprint by restlessly before the third holds back to meditate on spiritual oneness, when “one soul sinks into another.” Ample pauses mimic the poem’s sentiment of “hushed lips,” of moments when words pale in comparison to actions and glances. And while Wagner labeled two of the *Wesendonck Lieder* (nos. 3 and 5) explicitly as sketches for material

later incorporated into *Tristan*, the opera’s spirit also hovers over “Stehe Still.” Hearing the gradual intensification via successive 7th chords to a resplendent C major outburst, followed by diminuendo to a tender final cadence, one can sense the nearness of *Tristan* and its ecstatic *Liebeshod*.

“Im Treibhaus” forms the structural and emotional heart of the *Wesendonck Lieder*. Wagner steps into the ominous world of *Tristan und Isolde* with the very first measure of music, material that serves as the Prelude to Act 3 of the opera. Wagner’s “doubly dark” approach to the tonic (D minor) – preparing it with the *minor subdominant* chord rather than a more traditional major dominant chord – casts a pall over the song that cannot be lifted, despite the upwardly resolving dissonance and general rising shape of the melodic line. The power of this gesture is captivating, all the more so as it embraces a poetic dichotomy expressed in the opening lines between drooping branches and rising fragrance. This was the last song of the five to be completed.

“Schmerzen” contrasts strongly with its predecessor and features more conventional operatic gestures. The main theme descends stepwise over a major 9th interval, creating an expansive feeling big enough to embrace the prevailing dichotomies of the text: life out of death, bliss from anguish. Fraught sequences of chromatically-related harmonies unwind and elide with triumphal fanfares in a way familiar from *Der Ring*, *Tristan*, and *Parsifal*.

The set closes with “Träume,” whose text recycles several of the themes touched on previously. Wagner obsesses on a repeated dissonance, typically a 6-5 appoggiatura. Students of Schubert may recollect similar features in the slow movement of the Piano Sonata in A Major, D. 664, which likewise builds a 6-5 dissonance chain over plodding chordal support. But Wagner breaks free to reach vocal highpoints on key words like “Himmel” (compare his treatment of that word in song 1) and “Duft” (cf. song 3). The sinking toward death at the end is more serene than morbid. Both composer and poet inter-

preted their suppression of consummated love on earth to signify a more lasting union to come.

Imbibing a heady dose of Schopenhauer and Mathilde's own poetry, Wagner courted her rather openly in front of both of their spouses. The six months surrounding the creation of these five lieder (summer 1857 to early 1858) were, according to Wagner himself, "a veritable Hell" during which a distraught Minna attacked him for adultery (which he denied) and Mathilde was whisked away to Italy by her suitably wary husband. Whether or not Mathilde fully returned Wagner's affections – and her poems argue strongly in the affirmative – there can be no denying the reality this relationship held for him. Minna's eventual discovery of a passionate letter from Richard to Mathilde sealed their estrangement, though he was not free to remarry until Minna died in 1866. By that time, his affections had settled on a new woman, Cosima von Bülow, the brilliant daughter of Franz Liszt and wife of the

conductor who labored to premiere Tristan. For her, Wagner penned the exquisite *Siegfried's Idyll* – but that is a story for another time and place.

© Jason Stell, 2019

Gerhard Siegel

The German tenor Gerhard Siegel began his musical career as an instrumentalist and composer. After studying singing with Liselotte Becker-Egner at the Conservatory of Augsburg, he joined the ensemble of the Trier Opera.

After singing buffo and lyric tenor roles at the Dessau Opera and giving guest performances in Germany, Bulgaria, Holland and Spain, he was given a permanent engagement in Augsburg. He made his debut at the Bavarian State Opera in Munich in 1998.

From 1999 to 2006 he was permanently under contract to the Nürnberg Opera, where he expanded his repertoire above all in dramatic and heroic tenor roles, singing Parsifal, Bacchus, Herod, Florestan, Laca (Jenufa), Sergey (Lady

Macbeth of Mitsensk), Mephistopheles (Busoni's *Doktor Faust*) and Tom Rakewell there. He received particular acclaim for his debut as Stolzing (Meistersinger), Siegmund (Walküre) and the title role in *Siegfried*.

Gerhard Siegel has been working freelance since 2006, performing Max in the new production of Weber's *Freischütz* at the Komische Oper in Berlin, in Hindemith's *Das Nusch-Nuschi* under Gerd Albrecht, Max in *Jonny spielt auf* (Johnny strikes up the band) in Cologne, Florestan at the Granada Festival, Weill's *Protagonist* at the Bregenz Festival, Herod at the Vienna State Opera, in Brussels, Barcelona, London and Madrid, Captain (*Wozzeck*) at the Teatro Real Madrid and the *Opéra Bastille* in Paris, in Zemlinsky's *Görge the Dreamer* at the Deutsche Oper in Berlin, Sellem in *The Rake's Progress* at the Theater an der Wien and Prince Shuisky in *Boris Godunov* in Munich. Central roles in his present repertoire are Herod, as well as Mime in *Rheingold* and *Siegfried*. He sang the

latter role in his debuts at the Metropolitan Opera New York, the Bayreuth Festival and in the Ring directed by Jeffrey Tate at the Cologne Opera, as well as at London's Covent Garden and in Barcelona, Bayreuth, Vienna, Augsburg, Budapest and Tokyo. Schoenberg's *Gurrelieder* (Klaus-Narr) formed another highlight on a tour with Michael Gielen and the SWR Symphony Orchestra and with the Vienna Philharmonic Orchestra under Zubin Mehta. His future performances are to include Mime in *Rheingold* and *Siegfried* in Dresden, New York, London and Tokyo, in *Lulu* in Amsterdam, the Captain in *Wozzeck* in Chicago, Aegisthus in Boston and New York, Herod at the Vienna State Opera and in Zurich, Bacchus in *Ariadne auf Naxos* at the Vienna State Opera and Midas in *Die Liebe der Danae* at the Salzburg Festival.

Translation: J & M Berridge



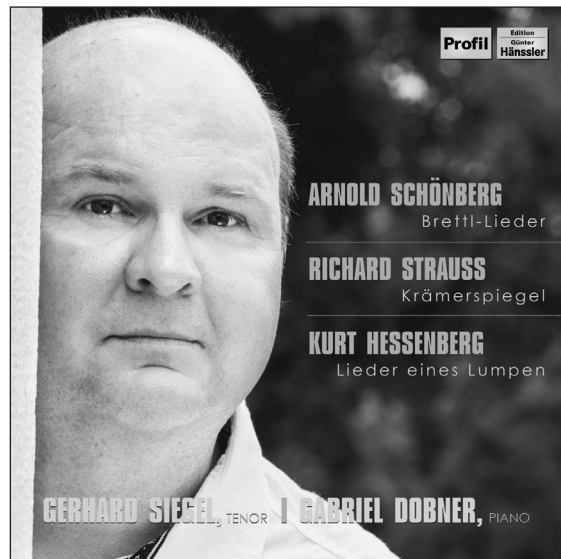
Gabriel Dobner

Pianist Gabriel Dobner was born in Chicago where he completed his Bachelors Degree in solo piano at Roosevelt University, studying with Prof. Ludmila Lazar. He then went on to Indiana University in Bloomington for both his Masters and Doctoral degrees where he studied piano solo and lieder accompaniment with Prof. Leonard Hokanson, later becoming his teaching assistant. In 1993, Mr. Dobner moved to Germany upon receiving a DAAD Scholarship to study lieder accompaniment with Prof. Helmut Deutsch at the Munich College of Music. Shortly after arriving in Munich, Mr. Dobner was awarded the Special Accompanist Prize at the International Hans Pfitzner Lieder Competition there. Gabriel Dobner quickly established a solid reputation as a lieder accompanist, having played with such notable singers as René Kollo, Cornelia Kallisch, Gerhard Siegel, Kevin McMillan, Konrad Jarnot, Alexandra Petersamer and Michael Haag. These collabora-

tions have led to performances at some of Europe's leading performance venues including the Semperoper in Dresden, Hamburg Staatsoper, the opera house in Zurich, Alte Oper in Frankfurt, Herkulessaal in Munich, the Cologne Philharmonie and the Musikverein in Vienna.

Gabriel Dobner has recorded for the Ottavo (Holland) and Musikproduktion Dabringhaus und Grimm (Germany) labels. Following his second recording with mezzo-soprano Cornelia Kallisch for MDG featuring lieder of Johannes Brahms, Mr. Dobner was referred to as 'A Master among Lieder Pianists' by West German Radio. Mr. Dobner has also recorded for Bavarian State Radio, West German Radio, North German Radio,

Nippon Broadcasting Corporation in Japan, as well as National Public Radio in the United States.



Recordings:

Recorded June 2017 and May 2019

Forbes Center for the Performing Arts Concert Hall
courtesy of the College of Visual and Performing Arts
James Madison University Harrisonburg, VA, USA
Edited and Mixed at Red Room Studio, Staunton, VA
Mastered for CD at 1854 Mastering, Staunton, VA

Recorded, Mixed and Mastered by Tom Carr

Piano Technicians: Terry Walsh (R.I.P.), Jocelyn Chan

Technical information: Recorded using Pro Tools HD at 176.4kHz/24-bit.

Microphones: Neumann TLM 170, Neumann Km 184, Schoeps CMC6

Pre-amplifiers: Grace Design, Focusrite

Monitors: Dynaudio Acoustics, Audix

Programme Notes: Jason Stell

Translation: J & M Berridge

Photos: Claudio Hiller, Wien

Graphic Design: Birgit Fauseweh



© & © 2019 by Profil Medien GmbH

D – 73765 Neuhausen, info@haensslerprofil.de, www.haensslerprofil.de

HC19078