

BRAHMS

Complete Songs • 1 Opp. 32, 43, 86 and 105

Christoph Prégardien, Tenor
Ulrich Eisenlohr, Piano



Johannes Brahms (1833–1897)

Complete Songs • 1

Vier Gesänge, Op. 43		12:17	
1	No. 1. Von ewiger Liebe (1864) Text: Traditional, translated by August Heinrich Hoffmann von Fallersleben (1798–1874)	4:04	
2	No. 2. Die Mainacht (1866) Text: Ludwig Christoph Heinrich Hölty (1748–1776)	3:13	
3	No. 3. Ich schell mein Horn ins Jammertal (1860) Text: Traditional	1:54	
4	No. 4. Das Lied vom Herrn von Falkenstein (1857) Text: <i>Des Knaben Wunderhorn</i>	2:52	
Sechs Lieder, Op. 86 (c. 1878–79)		18:26	
5	No. 1. Therese Text: Gottfried Keller (1819–1890)	1:32	
6	No. 2. Feldeinsamkeit Text: Hermann Allmers (1821–1902)	3:36	
7	No. 3. Nachtwandler Text: Max Kalbeck (1850–1921)	3:46	
8	No. 4. Über die Heide Text: Theodor Storm (1817–1888)	1:49	
9	No. 5. Versunken Text: Felix Schumann (1854–1879)	1:58	
10	No. 6. Todessehnen Text: Max von Schenkendorf (1783–1817)	5:19	
Fünf Lieder, Op. 105 (1886–88)		13:23	
11	No. 1. Wie Melodien zieht es mir Text: Klaus Groth (1819–1899)	2:00	
12	No. 2. Immer leiser wird mein Schlummer Text: Hermann von Lingg (1820–1905)	3:12	
13	No. 3. Klage Text: Traditional		1:55
14	No. 4. Auf dem Kirchhofe Text: Detlev von Liliencron (1844–1909)		2:51
15	No. 5. Verrat Text: Carl Lemcke (1831–1913)		3:07
Neun Lieder und Gesänge, Op. 32 (1864)		20:39	
16	No. 1. Wie rafft' ich mich auf in der Nacht Text: August von Platen-Hallermünde (1796–1835)	3:57	
17	No. 2. Nicht mehr zu dir zu gehen Text: Traditional, translated by Georg Friedrich Daumer (1800–1875)		2:35
18	No. 3. Ich schleich umher Text: August von Platen-Hallermünde		1:22
19	No. 4. Der Strom, der neben mir verrauschte Text: August von Platen-Hallermünde		1:13
20	No. 5. Wehe, so willst du mich wieder Text: August von Platen-Hallermünde		1:47
21	No. 6. Du sprichst, daß ich mich täuschte Text: August von Platen-Hallermünde		2:16
22	No. 7. Bitteres zu sagen denkst du Text: Hafez (1310–1390) translated by Georg Friedrich Daumer		1:39
23	No. 8. So stehn wir, ich und meine Weide Text: Hafez, translated by Georg Friedrich Daumer		1:47
24	No. 9. Wie bist du, meine Königin Text: Hafez, translated by Georg Friedrich Daumer		3:31

Four composers established the 19th century as a golden age for German Lied: Franz Schubert, Robert Schumann, Johannes Brahms and Hugo Wolf.

Like the others, Brahms wrote songs throughout his life. While conservative in his adherence to historical strophic form and to folk song, he was a modernist in his radical compositional style, which consistently translates poetic utterance into musical structure. His settings do not interpret the text in the manner of a Romantic genius, but instead give it greater depth through a profound understanding of its meaning and emotional import. His output is as inconceivable without what went before as that of the generation that followed him. In this respect he forms a bridge between the 19th and 20th centuries.

The poems Brahms selected are rarely of the highest calibre. But he never used them simply as a supporting framework for writing exquisite melodies. Instead, they served as a source of inspiration, out of which he created a musical equivalent of the poem's central idea – a faithful translation of the language into musical form. If something didn't speak to him at a deep level, he didn't set it to music. What did speak to him didn't have to be of the best literary quality, but it had to be true for him. In this respect he is akin to Schubert, though Brahms was never one for setting texts word-for-word; basing his music on the flow and character of individual words wasn't for him. His settings reveal the totality of the poetic 'idea', not its many individual facets.

The Lieder on this album were composed between 1864 and 1888. In several cases individual songs grouped under one opus number were written at different times and only later brought together as a set. The groupings are never haphazard, however – there are always musical connections and links in their subject matter.

The *Vier Gesänge, Op. 43* ('Four Songs') are a classic example. Written between 1857 and 1866, they differ from one another stylistically but are linked in several ways through their subject matter. The first and fourth songs feature strong women who are fighting to save their relationships; the second and third are laments, one over the failure to find love, the other over an unhappy romantic attachment.

Von ewiger Liebe ('Of Eternal Love') portrays a landscape bathed in the calm of evening, into which walks a young man with his lover. He tells her should she suffer as a result of negative gossip about him, he is ready to renounce her. The piano accompaniment for his solicitous speech, which is full of pathos, is a relentless succession of figures based on fifths, fourths and octaves that discreetly suggest that what he says is idle talk. The girl stops her lover with a simple but definite gesture and replies: 'Our love cannot be broken up!' ('Unsere Liebe, sie trennet sich nicht!'). The piano accompanies her words with a calm ostinato pedal point, repeated six times, which finally turns into a swaying 'bell' figuration. This paints a wonderful picture of a young woman whose love is firm and unshakable, but who doesn't cling to it.

Die Mainacht ('The May Night') is a lament in the form of a monologue. The singer carries within herself a picture of an ideal man, the only person she could love, but whom she has never met. Brahms' setting of Höltz's poem is full of melodic and harmonic beauty. The first strophe of the poem is spanned by a seemingly endless arc of melody, its constant rise and fall representing the speaker's feelings as they alternate between hope and fear. The harmonic development is also perfectly attuned to the images in the poem. The initial tonic chord, without its root and thus incomplete, returns repeatedly over the course of the song, a symbol of unsatisfied longing. Not until the singer's final note, after three outbursts of grief and despair, does the music finally reach a stable tonic chord, expressing not fulfilment but exhaustion and resignation.

Ich schell mein Horn in's Jammertal ('I sound my horn into the valley of misery') and *Der Herr von Falkenstein* ('The Song of the Lord of Falkenstein') lead the listener into other stylistic realms. The former, after an old German poem, is a hunting allegory describing the sad fate in love of Duke Ulrich von Württemberg, who was forced into a politically motivated

marriage. The pointed rhythm in the vocal part supported by a simple chordal accompaniment mimics the style of old courtly songs. In the latter song we hear archaic-sounding parallel octaves between the voice and piano, interrupted six times by a *ritornello* that imitates the piercing sound of Medieval wind instruments. In the central part of the song the music moves to the warm, emotional major key, illustrating the desperate female protagonist's undying love for her imprisoned lover. She rebelliously refuses to leave the country (because she hasn't stolen anything from anybody) and the song ends with a series of passionately hurled-out chords in the piano.

The common thread running through the *Sechs Lieder, Op. 86* ('Six Songs') might be a progressive farewell to life. The set begins with cheerful irony (*Therese*), which leads via a turning away from the world (*Feldeinsamkeit, Nachtwandler*) to a consciousness of the past (*Über die Heide*), before vacillating between the attractions of this world and the next (*Versunken*) and finally, with a sense of being tired of life, a longing for release (*Todessehnen*).

Therese, a character from Gottfried Keller's cycle of poems *Von Weibern – Alte Lieder*, talks to a 'sweet young boy' whose eyes have asked an unfathomable question. Since such questions cannot be answered, Therese points the boy to 'a seashell / On top of my cousin's armoire', whose roaring will tell him everything about the great mystery of life. With a sense of relaxed humour, the music avoids any hint of caricature.

Feldeinsamkeit ('Field Solitude') (Hermann Allmers) combines transparent musical architecture and deep emotion. We hear the man lying quietly in the grass in the sound of a deep, static, bass pedal note. His eyes wander upwards in an unhurried rising-chord sequence, the clouds moving by in a gentle quaver motion, the blue sky above in another pedal point. In this way, Brahms sketches a meditative image of deep stillness where all desire died long ago and death has lost its terror.

Nachtwandler ('Sleepwalker') (Max Kalbeck) similarly conjures a dreamy atmosphere, but this idyll is in jeopardy. In the prelude, the alternation between major and minor harmonies creates an almost palpable sense of the sleepwalker as he treads between safety and a deadly misstep. The song ends with the exclamation, 'Woe to the lips that would call him!' Whether this is a warning or a lament is left open.

Über die Heide ('Across the Heath') (Theodor Storm) is an inverse mirror image of *Feldeinsamkeit*. There we have peaceful contemplation in the space between life and a presentiment of death; here the experience is of a kind of living death, set in the autumnal desolation of a heathland, and the realisation that the 'time of bliss' has gone for good. The extremely stark music is reminiscent of Schubert's *Winterreise (Geforne Tränen, Auf dem Flusse)*.

Versunken ('Lost') sets a poem by Felix Schumann, son of Robert and Clara. Felix died of tuberculosis at the age of 25, and the final years of his life were marked by his illness and a welter of emotions that alternated between hope of a cure and fear of death. The poem's opening lines, 'Love's breakers' draw the protagonist into the depths, but this leads to ecstasy, not despair, in a world turned upside-down: 'As though the earth were darkened / And the depths radiating light.' Brahms sets the poem with waves of arpeggios that crash up and down using the extremes of the keyboard, similar to Schumann's compositional style, which is sometimes effusively hyperemotional.

Todessehnen ('Longing for Death') (Max von Schenkendorf) is the culmination and concluding part of the set. The heavy, world-weary opening laments the sufferings of love, which lead to 'nothing but pain', whereas in the world hereafter love is imagined as all-embracing and devoid of conflict, 'Where that sisterly being / Is wedded to your being' ('das schwesterliche Wesen deinem Wesen sich vermählt'). Whether Brahms was thinking of his relationship with Clara Schumann when he set these words we shall never know, but the poem evidently moved him deeply, because the music, with its childlike longing for release and the vision of a restored world where 'the language of spirits / Calls life by love's name' is overwhelmingly beautiful.

The *Fünf Lieder, Op. 105* ('Five Songs') differ from one another in both style and subject matter. The subject of *Wie Melodien zieht es mir* ('Like melodies, it passes') (Klaus Groth) is artistic creativity, from inspiration to the moment the idea is 'fixed' by being written down and preserved in the form of a poem or music, to the moment it is reborn in the heart of a sensitive reader or listener.

In *Immer leiser wird mein Schlummer* ('My slumber grows ever quieter') (Hermann Lingg) we hear the monologue of a gravely ill woman as she drifts semiconsciously between dreaming and waking. The sense of melancholy is deeply moving. The song ends with her desperate plea to her lover to come to her before it is too late – not knowing if her call will be answered.

Klage ('Lament'), based on a folk song, combines admonition ('Feins Liebchen, trau du nicht' / 'Dearest, don't go believing'), lament ('mir ging es also' / 'that's what happened to me') and realism ('Es ist jetzt Winterzeit' / 'It is now wintertime'). The harmony in Brahms' apparently simple setting switches artfully between major and minor, corresponding with the emphatic concern for the sweetheart and sorrow at the speaker's own experience.

Auf dem Kirchhofe ('In the Churchyard') (Detlev von Liliencron) describes a walk through a graveyard on a rainy day. Weathered stones and crosses are a reminder of the transience of human life. The music is marked by the sound of a thunderstorm and lashing rain: calm, austere passages and raging crescendos. In the sudden calm that follows we hear a simple melody based on a protestant hymn, 'O Haupt voll Blut und Wunden' ('O sacred head sore wounded'), whose chorale strophe 'Wenn ich einmal soll scheiden' ('My days are few, O fail not') establishes the link to the poem's subject. At the end, the ghastly 'Gewesen' ('departed') is transformed into a peaceful 'Genesen' ('restored').

After the deep, philosophical tone of the preceding song, *Verrat* ('Betrayal') (Carl Lemcke), a crow-black tragedy combining jealousy, revenge and murder, is somewhat jarring. The composition marries folk-song elements with the character of a narrative ballad that sucks the listener into the maelstrom of events.

The *Lieder und Gesänge, Op. 32* to poems by August von Platen and Georg Friedrich Daumer form a unified group. Their compositional complexity and penetrating psychological insight go to make the set a high point of Brahms' song output. The dominant themes are the transience of life, and love in difficult psychological constellations. Platen's gloomy poems reflect his experience as a homosexual man, isolated and despairing, and thinking of death. Daumer's love poetry is also pessimistic, describing inner conflicts and the relational dramas of a man gripped by inner turmoil.

In *Wie rafft' ich mich auf in der Nacht* ('How I struggled to my feet in the night') and *Der Strom, der neben mir verlauschte* ('The river that murmured away beside me') (both Platen) the listener witnesses a painful process of realisation. In the first song the narrator gets up during the night and, as if drawn by an invisible ribbon, walks quietly out of the town. He contemplates the waves in the millstream, which never 'flowed back' (symbolising everything that has passed); he sees the stars 'in their melodious courses' (a metaphor for unattainable future happiness). His consciousness of the hollowness of his life so far – 'Alas, how you have passed your days!' – resounds with unsparing force. Now, only his regret over all he has failed to do and experience remains. It is a shattering confession of failure. *Der Strom* describes the same, devastating realisation that everything is transient, but here it is conveyed in the condensed form of the question, 'Wo ist er nun?' ('Where is it/he now?'), which is flung out four times like a hammer blow.

The opening of *Nicht mehr zu dir zu gehen* ('Not to go to you any more') (Daumer) is closely related to the first song in the set. Unison octaves between the voice and piano create a sense of the protagonist being drawn onwards against his will. While in the first song the dominant mood is one of despair, here the protagonist voices a desperate plea: 'Just reveal to me your feelings, your true ones!'

Ich schleich umher betrübt und stumm ('I creep about, afflicted and mute') (Platen) is characterised by the contrast

between the initial sad, melancholic mood and the ensuing sudden outburst. The protagonist's refusal to give his interlocutor an answer regarding the reasons for his sadness ('Du fragst, o frage mich nicht, warum?' / 'You ask – oh, do not / Ask me why!') feels dismissive and brusque. In this respect the subject matter of the song sits somewhere between relationship drama and catastrophic realisation.

Wehe, so willst du mich wieder ('Alas! So you want to recapture me') (Platen) describes an internal struggle by the protagonist to break the 'restricting chains' that threaten them. The nature of the strife remains unclear. Is it self-doubt? Depression? Fear of betrayal? 'Pour out the longing in your heart / Pour it into tumultuous songs', cries the speaker's inner voice, demanding to be released. The vehemence of Brahms' setting is striking. It comes as a complete surprise that after the broad sweep of the conclusion to both strophes, which suggests liberation, the energy the song had started with completely caves in on itself in the final postlude, and it is as though the piece ends in a state of utter exhaustion.

Du sprichst, dass ich mich täuschte ('You claim I was mistaken') (Platen) is another relationship drama. The obsessive insistence of the statement 'I know that you were in love' contrasts with the descending melodic lines indicating disappointment and resignation. Only the concluding line 'Gesteh nur, dass du liebtest, und liebe mich nicht mehr' ('Just admit that you were in love / Then never love me more') does not sound remotely resigned; instead, the almost violent final dynamic climax makes the line sound like a despairing outburst – the bitterness of a deeply injured psyche in denial of past love seeming to tip over into despair.

Bitteres zu sagen denkst du ('You think what you're saying tastes bitter') (Daumer), by contrast, sounds sweet and gracious. But the pleasantness is deceptive, for it parries the intention of the poem's 'you' to injure the protagonist with bitter words with the retort that such words can do no harm, for 'They must pass lips / That are sweetness itself'.

In *So stehn wir, ich und meine Weide* ('That's how we both stand') (Daumer) the same speaker laments the trials of his relationship, but with a sense of perspective. This is illustrated in the music, where the piano echoes the opening's triad motif to the words 'So stehn wir...' ('That's how we both stand...') at a bar's distance – belonging, but not together.

Lastly, *Wie bist du, meine Königin* ('How delightful, my queen') (Daumer) offers a conciliatory conclusion to this gloomy song cycle about internal and external dramas. The song's fine melodies and (always unobtrusive) compositional complexity create hauntingly beautiful music. The prelude, where two melodies are entwined in the manner of a love duet, is followed by harmonious unison writing in the voice and piano parts – lines that are artfully woven together in a dialogue and that well up again and again with the cathartic word 'wonnevoll' ('delightful') – a closing song that acts like a tonic.

Ulrich Eisenlohr
Translation: Susan Baxter

Christoph Prégardien

Christoph Prégardien has secured a place among the world's foremost lyric tenors. As a singer of Lieder, he performs in concerts and recitals around the world, and he appears regularly in concert with renowned orchestras. Prégardien has worked with the Berlin Philharmonic Orchestra, Vienna Philharmonic Orchestra, Royal Concertgebouw Orchestra, Amsterdam, Boston Symphony Orchestra and San Francisco Symphony, and with conductors including Daniel Barenboim, Riccardo Chailly, Nikolaus Harnoncourt, Philippe Herreweghe, Fabio Luisi, Kent Nagano and Christian Thielemann. In opera, his roles have included Prince Tamino, Almaviva, Fenton (*Falstaff*), Don Ottavio, Titus, Ulisse and Idomeneo. Prégardien also regularly appears as a conductor; he led the Collegium Vocale Gent in Bach's *Christmas Oratorio* on a major European tour in December 2019. He has recorded much of his repertoire and received awards including the Orphée d'Or of the Académie du disque lyrique, an Edison Award, an International Cannes Classical Award and the Diapason d'Or. His Schubert recording *Poetisches Tagebuch*, with Julius Drake, was awarded the German Critics' Award 2016. Christoph Prégardien is a professor at the Academy of Music in Cologne and gives masterclasses worldwide. www.pregardien.com/de



Photo © Marco Borggreve

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.



Photo © Wolfgang Schwager

Johannes Brahms (1833–1897) Sämtliche Lieder · 1

Das 19. Jahrhundert, goldenes Zeitalter des deutschen Liedes, wurde von vier Komponisten begründet: Franz Schubert, Robert Schumann, Johannes Brahms und Hugo Wolf.

Wie die anderen hat sich Brahms lebenslang mit dem Lied beschäftigt. Er war konservativ in seiner Orientierung an den historischen Formen des Strophen- und Volksliedes, gleichzeitig aber modern in der radikalen Art seines Komponierens, die poetische Aussage konsequent in musikalische Struktur übersetzt: seine Vertonungen interpretieren den Text nicht romantisch-genialisch, sondern erfassen und vertiefen ihn in seiner inhaltlichen und emotionalen Bedeutung. Sein Schaffen ist ohne das Vorhergegangene ebenso wenig vorstellbar wie das, was in der Generation nach ihm entstand. Insofern war er Brückenbauer zwischen dem 19. und 20. Jahrhundert.

Die von ihm gewählten Gedichte sind selten von höchster künstlerischer Qualität. Sie dienten ihm aber nie nur als Staffage zur Erschaffung erlesener Melodien, sondern waren Inspirationsquelle für eine musikalische Neuerschaffung der poetischen Idee, für die getreue Übersetzung von Sprache in musikalische Form. Was ihn im Innersten nicht ansprach, vertonte er nicht. Was ihn ansprach, musste literarisch nicht vom Besten, aber für ihn wahrhaftig sein. Hierhin ist er Schubert verwandt. Dabei war Brahms nie ein Wort-für-Wort-Vertoner, ein Komponieren aus dem sprachlichen Duktus des einzelnen Wortes war seine Sache nicht. Die Gesamtheit der poetischen „Idee“ kommt in seinen Vertonungen zur Geltung, nicht ihre vielfältigen Einzelaspekte.

Die Lieder dieser CD sind zwischen 1864 und 1888 entstanden. Oft sind die einzelnen Lieder eines Opus zu verschiedenen Zeiten komponiert und erst nachträglich zusammengefasst worden – dies aber niemals zufällig; es sind immer inhaltliche und kompositorische Querverbindungen vorhanden.

Die *Vier Gesänge Op. 43* sind ein Paradebeispiel dafür: geschrieben zwischen 1857 und 1866, sind sie stilistisch verschieden, inhaltlich dennoch mehrfach miteinander verknüpft: Starke Frauen, die gegen heftige äußere Widerstände für die Rettung ihrer Liebesbeziehungen kämpfen, prägen das erste und vierte Lied. Klagelieder sind die Nummern zwei und drei, das eine über nicht gefundene, das andere über unglückliche Liebe.

Von ewiger Liebe schildert eine abendlich ruhige Landschaft, in der ein Bursche mit seiner Liebsten auftaucht. Er erklärt ihr, dass er zum Verzicht auf ihr Zusammensein bereit sei, sollte sein Mädchen durch schlechtes Gerede von anderen über ihn leiden. Der Klavierpart begleitet seine sorgenvoll-pathetische Rede mit nicht enden wollenden Quint-, Quart- und Oktav-Formeln und kommentiert so mit diskretem Augenzwinkern das Gesagte als leeres Gerede. Danach gebietet das Mädchen mit einer sachten, aber bestimmten Geste ihrem Liebsten Einhalt und entgegnet ihm: „Unsere Liebe, sie trennet sich nicht!“ Sinnfällig begleitet der Klavierpart ihre Worte mit einem ruhigen, sechsmal wiederholten Ostinato-Orgelpunkt, der schließlich in eine pendelnde Glocken-Figuration übergeht. Es entsteht ein wunderbares Bild einer jungen Frau, die in ihrer Liebe unerschütterlich, „fest“ ist, sie aber nicht starr festhält.

Die Mainacht ist klagender Monolog: Das lyrische Ich trägt das Idealbild eines Menschen in sich, den einzig es lieben könnte; in der Wirklichkeit aber ist ihm dieser Mensch nie begegnet. Höltys Gedicht inspiriert Brahms zu einer Musik von großer melodischer und harmonischer Schönheit. Die erste Gedichtstrophe wird von einem fast unendlichen melodischen Bogen überwölbt. Das stetige Auf und Ab der Melodie versinnbildlicht die Gefühle zwischen Hoffen und Bangen. Auch die harmonische Ausarbeitung zeigt vollkommene Übereinstimmung der Komposition mit den Bildern des Gedichts: Der anfängliche Tonika-Akkord ohne Grundton, im Zustand des Unvollendeten, kehrt im Verlauf des Liedes immer wieder und wird so zum Sinnbild unerfüllter Sehnsucht; erst zur letzten Gesangs-Note wird endlich der stabile Tonika-Akkord erreicht,

nach drei vorhergehenden Ausbrüchen tiefer Trauer und Verzweiflung nun als Ausdruck nicht von Erfüllung, sondern Erschöpfung und Resignation.

Ich schell mein Horn in's Jammertal und *Der Herr von Falkenstein* führen in andere stilistische Welten. Das Erste, nach einem altdeutschen Gedicht, schildert in der Allegorie der Jagd das unglückliche Liebes-Schicksal des Herzogs Ulrich von Württemberg, der in eine politisch motivierte Heirat gezwungen wurde. Die rhythmisch pointierte Gesangsstimme wird von einfacher akkordischer Begleitung gestützt, die Musik imitiert die Stilistik alter höfischer Gesänge. Im letzten Lied erklingen archaische Oktavparallel-Führungen von Gesang und Klavier, sechs Mal unterbrochen von einem Ritornell, welches den schneidenden Klang mittelalterlicher Blasinstrumente nachahmt. In der Mitte des Liedes wendet sich die Musik in eine warme, fühlende Dur-Tonlage, die die unerschütterliche Liebe der verzweifelten Frau zu ihrem gefangenen Geliebten in Klang setzt. Ihre rebellische Weigerung, das Land zu verlassen, da sie ja „niemand was gestohlen“ habe, beendet mit einer heftig herausgeschleuderten Akkord-Kette das Lied.

Schrittweiser Abschied vom Leben könnte der „rote Faden“ in den *Sechs Liedern Op. 86* sein. Er beginnt mit heiterer Ironie (*Therese*), führt über Abwendung von der Welt (*Feldeinsamkeit*, *Nachtwandler*), Bewusstwerdung der Vergänglichkeit (*Über die Heide*), Schwanken zwischen den Verlockungen dies- und jenseitiger Welt (*Versunken*) bis zu Lebensüberdruß und Sehnsucht nach Erlösung (*Todessehnen*).

Therese, eine Frauengestalt aus Gottfried Kellers Gedichtzyklus „Von Weibern/Alte Lieder“, spricht mit einem „milchjungen Knaben“, dessen Augen eine unfassbare Frage getan haben. Da solcherlei Fragen unbeantwortbar sind, verweist Therese den Knaben an eine „Meermuschel auf dem Schrank meiner Bas“, in deren Rauschen er alles über das große Lebens-Geheimnis erfahren werde. Die Musik vermeidet alles Karikierende und zeugt von humorvoller Gelassenheit.

Feldeinsamkeit (Hermann Allmers) vereint klare musikalische Architektur und tiefste Emotionalität. Den still im Gras Liegenden hören wir in einem ruhenden tiefen Bass-Orgelton, seine nach oben wandernden Blicke in einer gemächlich aufsteigenden Akkord-Stafette, den Zug der Wolken in einer sachte hinziehenden Achtelbewegung, den blauen Himmel darüber in einem weiteren Orgelpunkt – so entwirft Brahms ein meditatives Bild tiefer Stille, in dem jedes Begehren „längst gestorben“ ist und der Tod seinen Schrecken verloren hat.

Nachtwandler (Max Kalbeck) breitet ebenfalls traumhafte Atmosphäre aus; aber diese Idylle ist gefährdet; die bereits im Vorspiel zwischen Dur und Moll schwankenden Harmonien machen das „Traumwandelnde“ zwischen Unfehlbarkeit und tödlichem Fehltritt fast körperlich spürbar. Mit dem Ausruf „Weh den Lippen, die ihn riefen“ endet das Lied – es bleibt offen, ob dies noch Warnung oder schon Klage ist.

Über die Heide (Theodor Storm) ist ein Negativ-Bild von *Feldeinsamkeit*: dort das friedliche Hindämmern im Bereich zwischen Leben und Todesahnung, hier der Tod wie bei lebendigem Leibe, in der herbstlichen Öde der Heide-Natur und der Erkenntnis, dass die „selige Zeit“ endgültig vorbei ist. Die äußerst karge Musik erinnert an Schuberts Winterreise (Gefrorne Tränen, Auf dem Flusse).

Versunken ist komponiert auf ein Gedicht von Felix Schumann, Sohn von Robert und Clara. Felix starb mit 25 Jahren an Tuberkulose, die letzten Jahre seines Lebens waren geprägt von seiner Krankheit und einem Wechselbad der Gefühle zwischen Hoffen auf Heilung und Todesangst. „...der Liebe Wogen“ ziehen den Protagonisten in die Tiefe, was aber nicht zu Verzweiflung, sondern in Ekstase führt, in eine buchstäblich auf dem Kopf stehende Welt: „als ob die Erde dunkel und leuchtend die Tiefe wär“. Brahms vertont das Gedicht in einem wogenden, in extremem Auf und Ab hinbrausenden Wellengang, ähnlich dem manchmal so exaltiert-überschwänglichen Kompositions-Stil Robert Schumanns.

Todessehnen (Max von Schenkendorf) ist Höhepunkt und Abgesang des Opus: der schwere, „lebensmüde“ Beginn

beklagt die Leiden der Liebe, die zu „nichts als Schmerz“ führen; in der jenseitigen Welt wird die Liebe dagegen als allumfassend und konfliktfrei phantasiert, wo „das schwesterliche Wesen Deinem Wesen sich vermählt“. Ob Brahms dabei auch die Beziehung zwischen sich und Clara im Sinne hatte, können wir nicht wissen; doch muss ihn das Gedicht im Innersten berührt haben, denn die Musik zur kindlichen Sehnsucht nach Erlösung und der Vision einer geheilten Welt, in der „die Geistersprache Leben mit der Liebe Namen nennt“, ist überwältigend schön.

Die *Fünf Lieder Op. 105* sind inhaltlich und stilistisch heterogen.

Wie Melodien zieht es (Klaus Groth) thematisiert schöpferisches Tun, von der Inspiration über ihre „Fixierung“ – der Niederschrift und damit Konservierung in Gedicht- oder Musik-Form, bis zur Wiedererweckung im Herzen eines empfindsamen Lesers oder Hörers.

In *Immer leiser wird mein Schlummer* (Hermann Lingg) erleben wir den Monolog einer todkranken Frau im Dämmerzustand zwischen Traum und Erwachen von ergreifender Melancholie; am Ende steht die verzweifelte Bitte an ihren Geliebten, zu ihr zu kommen, bevor es zu spät ist – unwissend, ob sie erfüllt wird.

Klage, nach einem Volkslied, vereint Warnung („Feins Liebchen, trau Du nicht...“), Klage („... mir ging es also“) und Realismus („Es ist jetzt Winterzeit“). Brahms‘ scheinbar einfache Vertonung changiert harmonisch kunstvoll zwischen Dur und moll, entsprechend der emphatischen Sorge um das angesprochene „Feinsliebchen“ und der Trauer um das selbst Erlebte.

Auf dem Kirchhofe (Detlev von Liliencron) beschreibt einen Gang über den Friedhof an einem regnerischen Tag. „Verwittert Stein und Kreuz“ erinnern an die Vergänglichkeit menschlichen Lebens. Lautmalereien von Sturm und peitschendem Regen, ruhigere, karge Passagen und eine zoom-artige, gewaltige Steigerung prägen die Musik. In der danach plötzlich eintretenden Ruhe erklingt eine schlichte Melodie nach einem protestantischen Kirchenlied („Oh Haupt voll Blut und Wunden“), dessen Choral-Strophe „Wenn ich einmal soll scheiden...“ die Verbindung zur Thematik unseres Liedes herstellt. Am Ende verwandelt sich das grauenvolle „Gewesen“ in ein friedvolles „Genesen“.

Verrat (Carl Lemcke) kann danach durchaus irritieren – nach der tiefen Philosophie des Vorhergegangenen folgt hier eine rabenschwarze Tragödie aus Eifersucht, Rache und Mord. Die Komposition vereint volksliedhafte Elemente mit balladesker Dramatik, die die Aufmerksamkeit des Zuhörers unwiderstehlich in den Strudel der Ereignisse zieht.

Die *Lieder und Gesänge Op. 32* nach August von Platen und Friedrich Daumer bilden in ihrer Charakteristik ein geschlossenes Ganzes. Ihre kompositorische Komplexität und ihre radikale Tiefenschärfe bei den Blicken ins Innere der Seele machen sie zu einem Höhepunkt in Brahms‘ Liedschaffen. Die Vergänglichkeit des Lebens und die Liebe in schwierigen psychologischen Konstellationen sind die beherrschenden Themen. Platens düstere Gedichte reflektieren seine Lebenserfahrungen als Mann mit homosexueller Orientierung, die ihn in Isolation, Verzweiflung und Todesgedanken drängten. Auch die Liebes-Lyrik Georg Friedrich Daumers ist pessimistisch, sie beschreibt innere Konflikte und Beziehungs–Dramen eines Menschen mit offenkundig selbstquälerischen Tendenzen.

In *Wie rafft‘ ich mich auf in der Nacht* und *Der Strom, der neben mir verrauschte* werden wir Zeugen schmerzhafter Erkenntnis-Prozesse: Im ersten Lied erhebt sich der Protagonist nachts und „wandelt sacht“, wie von einem unsichtbaren Band gezogen, aus der Stadt hinaus; er betrachtet die niemals wiederkehrenden Wellen des Mühlbachs: Sinnbild alles Vergangenen; er sieht den „melodischen Wandel der Sterne“: Metapher einer unerreichbaren glücklichen Zukunft. So wird ihm die Nichtigkeit seines bisherigen Lebens bewusst: „Oh wehe, wie hast du die Tage verbracht!“ erklingt mit schonungsloser Wucht. Nun bleibt nur Reue über alles Ungetane und Unerlebte – ein erschütterndes Versagens-Bekennnis. *Der Strom...* beschreibt die gleiche, vernichtende Vergänglichkeits-Erkenntnis, nun in extremer Kompaktheit,

mit der viermal herausgeschleuderten Frage „Wo ist er nun?“, wie ein Keulenschlag.

Nicht mehr zu dir zu gehen ist am Beginn dem ersten Lied eng verwandt: mit unisono–Oktaven von Klavier und Gesang wird der Eindruck des „Gezogen-Seins“, der marionettenhaften Bewegung vermittelt. Während dort resignierte Verzweiflung herrscht, wird hier eine verzweifelte Bitte („Nur dein Gefühl enthülle mir...“) geäußert.

Ich schleich umher betrübt und stumm ist charakterisiert durch den Kontrast zwischen anfänglich betrübt-melancholischer Stimmung und dem darauffolgenden unvermittelten Ausbruch. Die Verweigerung einer Antwort gegenüber dem Fragenden („Du fragst, oh frage mich nicht warum“) zu den Gründen der Betrübnis wirkt abweisend, brüskierend. So steht das Lied inhaltlich unentschieden zwischen Liebesdrama und Erkenntnis-Katastrophe.

Wehe, so willst du mich wieder beschreibt einen heftigen inneren Kampf gegen die „hemmende Fessel“, die den Protagonisten bedroht. Worin sie besteht, bleibt unerklärt – sind es Selbstzweifel, Depression, Angst vor dem „outing“? „Ströme der Seele Verlangen, ström' es in brausende Lieder“ ruft die Befreiung fordernde innere Stimme. Die Vehemenz von Brahms' Vertonung ist frappierend. Vollends erstaunlich erscheint, dass nach den weit ausgreifenden, Befreiung suggerierenden Wendungen an beiden Strophenenden im finalen Nachspiel die Aufbruchs-Energie völlig in sich zusammenfällt, das Lied endet wie in totaler Erschöpfung.

Du sprichst, dass ich mich täuschte nimmt den Faden der Beziehungsdramen wieder auf. Das obsessive Beharren auf der Feststellung „Ich weiß ja doch, Du liebtest“, steht im Kontrast zu den abwärts fallenden, Enttäuschung und Resignation signalisierenden melodischen Linien. Nur das abschließende „Gesteh nur, dass Du liebtest, und liebe mich nicht mehr“ klingt keineswegs resignativ, sondern mit einer fast gewaltsamen dynamischen Schluss-Steigerung, wie ein Verzweiflungsausbruch: die Verbitterung einer tief gekränkten Psyche über die Leugnung der vergangenen Liebe scheint in Wut umzuschlagen.

Bitteres zu sagen denkst du klingt danach süß und graziös. Aber die Lieblichkeit hat einen doppelten Boden: Sie kontert die Absicht des Gegenübers, den Protagonisten mit „herben Redetaten“ zu verletzen, mit der Erwiderung, dass so schöne Lippen niemals kränken können – ein fiktives Gespräch zwischen Masochist und Sadistin, das in *So stehn wir, ich und meine Weide* in einen Monolog mündet, der dieselbe Beziehung besingt und betrauert: Nahe beieinander und gleichzeitig weit voneinander entfernt zu sein. Diese Konstellation wird am Anfang des Liedes musikalisch dargestellt: Das Dreiklangs-Motiv auf die Worte „So stehn wir...“ wird vom Klavier um einen Takt verschoben nachgesungen – zugehörig, aber nicht zusammen!

Wie bist du, meine Königin schließlich ist versöhnlicher Ausklang dieses düsteren, von inneren und äußeren Dramen erzählenden Liederzyklus. Die große melodische Qualität des Liedes, seine komplexe kompositorische Faktur, die immer „unauffällig“ bleibt, erschaffen eine berückend schöne Musik. Das Vorspiel mit zwei sich gegenseitig umschlingenden Melodien in der Art eines Liebesduetts wird gefolgt von einträchtigen Unisono-Führungen von Klavier und Gesang, kunstvoll dialogisch ineinander verwobenen Stimmen, die sich immer wieder in das erlösende „Wonnevoll“ ergießen – ein Schlusslied wie wohltuende Medizin...

Ulrich Eisenlohr

This first volume of Brahms' complete songs spans a period of nearly 25 years. A prolific composer of Lieder, Brahms' adherence to traditional form was accompanied by a modern approach to compositional style. Thematically, most songs explore ideas of love, loneliness and solitude, perfectly exemplified by the *Vier Gesänge, Op. 43*. In a similar way the *Sechs Lieder, Op. 86* share a common theme of a farewell to life. This volume contains some of his greatest songs, including *Die Mainacht*, as well as little-known jewels such as *Versunken*.

**Johannes
BRAHMS**
(1833–1897)

Complete Songs • 1

1–4	Vier Gesänge, Op. 43 (1857–66)	12:17
5–10	Sechs Lieder, Op. 86 (c. 1878–79)	18:26
11–15	Fünf Lieder, Op. 105 (1886–88)	13:23
16–24	Neun Lieder und Gesänge, Op. 32 (1864)	20:39

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

Christoph Prégardien, Tenor
Ulrich Eisenlohr, Piano

The sung texts and English translations can be accessed at www.naxos.com/libretti/574268.htm
Recorded: 21–24 September 2020 at Hans-Rosbaud-Studio, SWR, Baden-Baden, Germany
Producer and editor: Roland Kistner • Engineer: Wolfgang Rein
Booklet notes: Ulrich Eisenlohr • Publisher: Breitkopf & Härtel
Cover photo: Sunset over lake at Hohwacht, Schleswig-Holstein, Germany (© Anela47 / Dreamstime.com)
© & © 2021 Naxos Rights (Europe) Ltd • www.naxos.com