

BRAHMS

Complete Songs • 5 Opp. 70, 71, 95, 97 and 107 Fünf Ophelia-Lieder, WoO 22

Alina Wunderlin, Soprano • Kieran Carrel, Tenor
Ulrich Eisenlohr, Piano



Johannes Brahms (1833–1897) Complete Songs · 5

Fünf Gesänge, Op. 71 (1877) **12:13**
 Texts: Heinrich Heine (1797–1856) **1**, Karl Joseph Simrock (1802–1876) **2**, Karl August Candidus (1817–1872) **3**, Carl von Lemcke (1831–1913) **4**, Ludwig Christoph Heinrich Hölty (1748–1776), adapted by Johann Heinrich Voss (1751–1826) **5**

- | | |
|---|------|
| 1 No. 1. Es liebt sich so lieblich im Lenze! | 2:05 |
| 2 No. 2. An den Mond | 3:00 |
| 3 No. 3. Geheimnis | 1:56 |
| 4 No. 4. Willst du, dass ich geh? | 2:34 |
| 5 No. 5. Minnelied | 2:36 |

Vier Gesänge, Op. 70 (1875–77) **10:07**
 Texts: Carl von Lemcke **6**, Karl August Candidus **7**, Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) **8**, Gottfried Keller (1819–1890) **9**

- | | |
|---|------|
| 6 No. 1. Im Garten am Seegestade | 1:55 |
| 7 No. 2. Lerchengesang | 2:29 |
| 8 No. 3. Serenade | 1:25 |
| 9 No. 4. Abendregen | 4:14 |

Sieben Lieder, Op. 95 (1883–84) **11:43**
 Texts: Traditional Serbian folk song – German translation by Siegfried Kapper (1821–1879) **10** **14**, Friedrich Halm (1806–1871) **11**–**13**, Paul Heyse (1830–1914) after an Italian folk song **15**, Georg Friedrich Daumer (1800–1875) after a Turkish poem **16**

- | | |
|--|------|
| 10 No. 1. Das Mädchen | 2:26 |
| 11 No. 2. Bei dir sind meine Gedanken | 1:57 |
| 12 No. 3a. Beim Abschied | 1:04 |
| 13 No. 4. Der Jäger | 1:12 |
| 14 No. 5. Vorschneller Schwur | 1:34 |
| 15 No. 6. Mädchenlied | 1:29 |
| 16 No. 7. Schön war, das ich dir weihte | 1:58 |

Sechs Lieder, Op. 97 (1885) **11:07**
 Texts: Christian Reinhold Köstlin (1813–1856) **17** **18**, Willibald Alexis (1798–1871) **19**, Traditional, Lower-Rhenish folk song **20**, Klaus Groth (1819–1899) **21**, Traditional, Swabian folk song **22**

- | | |
|-------------------------------------|------|
| 17 No. 1. Nachtigall | 2:20 |
| 18 No. 2. Auf dem Schiffe | 1:09 |
| 19 No. 3. Entführung | 1:26 |
| 20 No. 4. Dort in den Weiden | 1:32 |
| 21 No. 5. Komm bald | 2:03 |
| 22 No. 6. Trennung | 2:34 |

Fünf Lieder, Op. 107 (1886–88) **7:08**
 Texts: Paul Fleming (1609–1640) **23**, Carl von Lemcke **24**, Otto Friedrich Gruppe (1804–1876) **25**, Detlev von Liliencron (1844–1909) **26**, Paul Heyse **27**

- | | |
|--------------------------------------|------|
| 23 No. 1. An die Stolze | 2:00 |
| 24 No. 2. Salamander | 0:57 |
| 25 No. 3. Das Mädchen spricht | 1:23 |
| 26 No. 4. Maienkätzchen | 1:08 |
| 27 No. 5. Mädchenlied | 1:34 |

28 **Fünf Ophelia-Lieder, WoO 22** (1873) **4:32**
 Text from *Hamlet*, Act IV Scene 5 by William Shakespeare (1564–1616) – German translation by August Wilhelm Schlegel (1767–1845)

Alina Wunderlin, Soprano **1** **3** **6** **7** **10** **11** **13**–**15** **17** **18** **20** **24** **25** **27** **28**

Kieran Carrel, Tenor **2** **4** **5** **8** **9** **12** **16** **19** **21**–**23** **26**

Ulrich Eisenlohr, Piano

Johannes Brahms (1833–1897) Complete Songs • 5

Brahms grouped his Lieder into sets with an opus number. Was his intention to create groupings similar to the song cycles of Schubert und Schumann? And should they therefore always be performed as a unit? Undoubtedly not. As a rule, Brahms composed individual songs, only later arranging them into a given opus. He himself once likened the process to assembling a bouquet of flowers. This explains why the songs within some opus numbers were written over several years. Nevertheless, the bouquet analogy implies that the elements do also belong together – for example because they explore a particular theme, have similar forms, or indeed because their grouping produces an effective set of musical and poetic contrasts. This sense of coherence was important to Brahms. He once complained that ‘the majority of singers make a completely random selection of the songs, based on what happens to suit their voices.’

Fünf Gesänge, Op. 71 (1877)

Such connections, sometimes hidden and sometimes obvious, can also be found in *Op. 71*, which opens this album. The most immediately apparent is that all five songs are about love. The first song, *Es liebt sich so lieblich im Lenze!* (‘Loving’s so lovely in springtime!’), is a superb example of how artistic inspiration and craftsmanship complement each other perfectly in Brahms’s work. Heine’s poem is about a shepherdess, a man on horseback, and their brief encounter. Brahms’s music for the sparkling, flowing ripples of the river artfully interweaves the voice and piano. The latter starts with a descending unison octave line that is answered by the singer with a rising melody which starts by using the same notes in reverse – a coming together and entwining that is reflected musically in the ensuing refrain of ‘Loving’s so lovely in springtime’. The second verse of the poem (‘Das knospet und quillt ...’ – ‘There’s a budding and swelling ...’) is given almost the same music, but with subtle alterations – the shepherdess’s anxious sighs (‘To whom will I give my garlands?’) can now be heard in the piano part, and when the question is repeated, Brahms adds a melodically important emphasis to the word ‘wem’ – ‘to whom’. Now the horseman appears. The dry, staccato, piano-triplet hoof beats and distant key make him sound as though he doesn’t belong to the scene – and of course, a horseman is invariably an outsider. But in our song there seems to be no opportunity to reply to his cheery greeting, because the plume in his hat is already fluttering in the distance. Here the musical motifs associated with the shepherdess and the horseman briefly meet and overlap – first the opening vocal melody, then the ripple motif slips into the left hand of the piano while the rider’s triplets are still going on above. These then switch downwards, taking a back seat, and the shepherdess begins the third strophe by bursting into tears and throwing her garland of flowers ‘into the tranquil flow’. Meanwhile, ‘The nightingale sings of love and kissing’ with positively impudent cheerfulness, totally unmoved by the encounter which the shepherdess feels has gone horribly wrong. When the refrain returns at the end of the song, the music crowns the ironic sarcasm and barely concealed *schadenfreude* with an ebullient watery swell before the shepherdess can be heard heaving one last sigh in the piano postlude.

The second song, *An den Mond* (‘To the Moon’), offers a stark contrast to the lively, ironic, detached storytelling of the first. With its rapturous contemplation of nature and the protagonist’s alliance with the moon as the desired bearer of his gushing message of love, Simrock’s poem is emotional bliss writ large and would probably alienate us if taken by itself. But Brahms manages to produce a convincing setting, thanks to the tenderness and emotional intensity of his music. This is characterised by almost continuous warm parallel sixths and thirds in the piano, sophisticated harmonic progressions, and an elaborate *bel canto* melodic line in the voice part. This creates a grand serenade which would be musically complete even without the lyrics, like many Brahms songs.

The joy of requited love in *Geheimnis* (‘A Secret’) offers another marked contrast after the unsatisfied yearning of *An den Mond*. The song is quiet, secretive even, as the melody doesn’t dominate and is initially covered by the piano, whose

melodic fragments are concealed in the inner voices! At the end, the music drifts off into blissful dreams with a seemingly endless *ritardando*.

The next contrast and change of perspective – from tenderness to curtness and from hushed acknowledgement to a hurled provocation – comes from *Willst du, dass ich geh?* ('Do you want me to leave?'), a pushy attempt at emotional blackmail by a lover with a wounded ego. The set is rounded off with another highly romantic love song, which refers back to *An den Mond*, so closing the circle. *Minnelied* ('Courtly Love Song') is one of Brahms's best-known songs and an outstanding example of the realisation of two basic principles which, according to his (only) composition pupil Gustav Jenner, were an 'absolute requirement' for him: 'the primacy of the melody and clearly felt, well-written bass lines'. A wonderful tune claims the listener's attention. The bass line of the piano part offers a particular form of counterpoint: half of the total of 54 bars contain a sustained tonic pedal point – a perfect counterbalance to the expansive arc of the melody.

Vier Gesänge, Op. 70 (1875–77)

If, in *Op. 71*, the subject of love formed the unifying thread with regard to content, and contrast bound the set together musically and dramatically, the connections in *Op. 70* are more subtle. Past, present and future create the thematic framework. In *Im Garten am Seegestade* ('In the Garden on the Lakeshore') and *Lerchengesang* ('Larksong'), experiences of nature awaken memories – melancholy in the first song, transfigured by ethereal larksong in the second. *Serenade* is a brief, elegantly romantic intermezzo in which the protagonist suggests to his beloved in a charmingly ironic tone that she should 'seize the day' and say yes to life and love. This forms a transition to the 'finale' of *Abendregen* ('An Evening Shower') which, after a sombre beginning, finally directs the gaze into the 'serene distance' and a future in which the conflicts and affronts of this present life are no longer important. The fact that Brahms chose to set Keller's deeply philosophical poem to music may be linked to a biographical incident that took place around the time of composition circa 1875. The composer found himself locked in a tricky dispute with his opposite number Richard Wagner. At issue was a manuscript in Wagner's hand relating to his opera *Tannhäuser*. Brahms had been given it ten years earlier as a gift and had carefully preserved it in his extensive collection of documents. (All through his life he respected and esteemed Wagner as a major composer.) One day out of the blue, however, Wagner wrote a letter demanding the return of his manuscript and suggesting that Brahms was not its rightful owner. After some to-ing and fro-ing, Brahms ended up sending the manuscript back. He found the matter highly insulting, especially Wagner's hurtful tone. Gottfried Keller's poem may have offered him a comforting perspective on this unpleasant affair. There is a musical detail that supports this connection between biography and composition. At 'and any thinking to know me well' of all places, Brahms introduces Wagner's world-famous, earth-shattering 'Tristan chord'! We find it in other songs in the set too. It appears in the preceding *Serenade* (when 'can you tell me' is repeated) and in *Lerchengesang* (under the final phrase of the vocal line 'pervaded...'). Each time, Brahms uses the exact same notes as in the introduction to Wagner's opera without transposing the chord. The fact that he pays tribute to Wagner through this quotation on the one hand, but that on the other hand he does not emphasise the chord as a singular, spectacular event as Wagner does, instead incorporating it in an organic harmonic progression, speaks volumes about the fundamentally different compositional and aesthetic ideals of the two men.

Sieben Lieder, Op. 95 (1883–84)

Unlike the previous two sets of songs with their largely personal or psychological subject-matter, the seven songs of *Op. 95* lead us back to carefree, serene landscapes filled with life. The first and fifth songs are folk-like in character. (Both are based on Serbian folk songs.) *Das Mädchen* ('The Girl') has a striking alternation between duple and triple time in the first part, followed by a wonderfully light but spirited stretta leading up to a powerful, even triumphant ending. *Vorschneller Schwur* ('A Rash Vow') also uses tunes with a Slavic flavour and has a dance-like closing section that gets faster – there's

no doubt about it; that girl won't be keeping her unfortunate rash vow for ever!

In between these two songs are three settings of texts by Friedrich Halm: *Bei dir sind meine Gedanken* ('My thoughts are with you') and *Beim Abschied* ('On Parting') form a contrasting pair, rather like *Geheimnis* and *Willst du, dass ich geh?* do in *Op. 71*. The content and musical texture of the first song in each pair correspond (a secret love; light, floating, fast movement, dreamy *ritardandi*). A similarly strong affinity can be heard between the second two songs: violent emotional outbursts, reflected musically in endless passionate cascades of sound. *Der Jäger* ('The Huntsman') again contains folk elements, as well as having a splendid hunting horn *ritornello*. *Mädchenlied* ('A Young Woman's Song'), which is based on an Italian folk song, sits somewhere between folk song and art song; the music sounds simple, but a great deal of art has gone into it. The song is a monologue delivered by a self-conscious young woman who will forgo all the advantages of Paradise that moralists and pious preachers extol if her lover can't be one of the party.

After all these light-hearted songs, *Schön war, das ich dir weihte* ('It was beautiful, what I gave you') feels rather disconcerting as the final song. It is a kind of anti-dedication, a complaint about a woman's failure to accept a gift from the heart. Why did Brahms place it there like some kind of party pooper? Is there some hidden biographical background? We don't know.

Sechs Lieder, Op. 97 (1885)

The six songs of *Op. 97* are a thoroughly mixed bag, ranging from simple folk songs (*Dort in den Weiden* and *Trennung*) to through-composed, musically complex songs (*Nachtigall*). The first three songs – *Nachtigall* ('Nightingale'), *Auf dem Schiffe* ('On the Boat') and *Entführung* ('Abduction') – have mimetic elements.

In the first song we hear sharp, rhythmic and dissonant bird calls; this nightingale doesn't warble, it has a penetrating song that really does pierce one 'to the core'. Then the birdsong stops and a fresh soundscape opens up: memories of other 'heavenly tones, for me long silent now' come flooding back. After a huge melodic and dynamic climax, the music fades into a lengthy, mysterious silence – perhaps the most emotional moment in the whole song. Then we hear the 'faint echo' of the call of the nightingale. This too becomes gentler, ending in a soft, fourfold echo. Brahms seldom indulged in the kind of tone painting he uses here when composing his songs, yet what we hear is not a series of individual events placed for effect; each individual motif is integrated into the magnificent and highly individual overall construction of the piece.

The opening of *Auf dem Schiffe* is light and buoyant. The short, fast-moving semiquaver figures imitate the rapid beating of a little bird's wings while it twitters away cheerfully, attracting the female protagonist's attention. A sudden change in the music to a pleasant, rippling motion ('How good it feels') sees her sort of come to feeling a great desire to be able to fly ... *Entführung* drags us off with violent hoofbeats depicting the ride of Lady Judith's brutal abductor.

Brahms sourced the lyrics for *Dort in den Weiden* ('There among the willows') and *Trennung* ('Parting') from the Kretzschmer/Zuccalmaglio collection of folk songs which he held in high regard, and from which he also derived the texts of most of his *German Folk Songs, WoO 33*. The set includes alternative arrangements of both the songs. Between the two sits *Komm bald* ('Come Soon'), a heartfelt song of yearning addressed to someone who is much loved, setting verse by Brahms's writer friend Klaus Groth.

Fünf Lieder, Op. 107 (1886–88)

The five songs of *Op. 107* illuminate love in very diverse 'physical states'. *An die Stolze* ('To Mistress Proud') radiates extreme emotional agitation at being rejected by a woman with no pity. *Salamander* takes an ironic look at this mode of being. The cold-blooded fire salamander sees the wicked girl's attempt to kill him by throwing him into the fire as an expression of 'burning passion' – a skit on a sado-masochistic relationship that Brahms stages with incredible humour and

musical verve. *Das Mädchen spricht* ('The Girl Speaks') has a youthful lightness to it, its happy chatter expressing the pure joy of young love. *Maienkätzchen* ('Spring Catkins') could take place 40 years later. The harbingers of spring are the 'earliest salutation' around her 'old hat' – they used to serve to adorn her lover's hat. It is an extremely concise and touchingly heartfelt, bittersweet reflection on growing old. Last comes *Mädchenlied* ('A Young Woman's Song'). It starts by viewing things from a distance, but then suddenly zooms in – one of the young girls in the group spinning items for a trousseau doesn't know anyone who likes her, or who she's actually spinning for – there will be no wedding for her. Brahms renders the two different viewpoints in the song with consummate artistry. The initial narrative section is simple and strophic, in the manner of a folk song, with the piano depicting the monotonous whirl of the spinning wheels. When he arrives at the transition to first-person narrative, Brahms loosens the strophic form to write freely, depicting the girl's despair with a grand emotional gesture. At the same time, however, he retains motivic elements from the opening section in modified form, so ensuring the unity of the composition as a whole.

Fünf Ophelia-Lieder, WoO 22 (1873)

The *Five Ophelia Songs*, *WoO 22* are occasional pieces written for an actress who had no musical training. They are therefore very simple and shouldn't be regarded as art songs in the strict sense. They were part of a performance of *Hamlet* in Prague in December 1873. The poems, which Shakespeare's stage directions indicate should be sung, belong to the famous 'mad scene' in Act IV.

Ulrich Eisenlohr

English translation: Susan Baxter

Photo © Sylviane Brauer



Alina Wunderlin

Alina Wunderlin is active both on the opera and concert stage, with repertoire ranging from the early Baroque to contemporary pieces. The singer works with companies such as the Vienna Volksoper, Oper Bonn, Oper Dortmund, Oper Düsseldorf, Théâtre des Champs-Élysées, Teatro Real, Festspielhaus Baden-Baden and Philharmonie Berlin. Recent opera roles include Queen of the Night, Zerbinetta, Nightingale, Olympia, Frasquita and Blonde, working with directors such as Lydia Steier, Michael Hampe, Christiane Lutz, Ben Baur, Alexandra Liedtke and Peter Konwitschny. On the concert stage, she has performed with the 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 © 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 from the 2022–23 season with roles including Tamino, Walther, Count Almaviva, Don Ottavio and Narraboth. Other highlights include Rinaldo in Haydn's *Armida* at the Bregenzer Festspiele. In concert he has sung the Evangelist in Bach's *St John Passion* with The English Concert and Kristian Bezuidenhout, and the Antwerp Symphony Orchestra with Christoph Prégardien. 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/Independent Opera International Song Competition. Recent Wigmore Hall appearances include a Hugo Wolf Song Gala with Christoph Prégardien and James Baillieu, and Haydn canzonettas with Andrés Schiff. In 2020 Carrel was awarded Second Prize in the Bundeswettbewerb Gesang Berlin.

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 • 5

Brahms Lieder fasste seine Lieder zu Opera zusammen. Wollte er damit Gebilde schaffen, die einem Liederzyklus im Sinne Schuberts und Schumanns entsprachen – und sollte man sie deshalb immer als eine geschlossene Einheit aufführen? Sicher nicht. Brahms komponierte in der Regel einzelne Lieder und stellte sie erst später zu einem Opus zusammen – wie ein „Bouquet“ von Blumen, wie er selbst es einmal nannte. Dies erklärt, warum sich die Entstehungszeiten mancher Opera über mehrere Jahre erstrecken. Dennoch meint der Begriff „Bouquet“ auch eine Zusammengehörigkeit. Diese kann beispielsweise aus thematischen Bezugnahmen, Ähnlichkeiten im formalen Bereich oder auch wirkungsvollen Kontrasten im Musikalischen wie im Poetischen entstehen. Diese Kohärenz war Brahms wichtig, beklagte er sich doch einmal, dass „die meisten Sänger und Sängerinnen die Lieder ganz willkürlich zusammenstellen, wie sie gerade ihrer Stimme liegen.“

Fünf Gesänge, Op. 71 (1877)

Auch in seinem *Op. 71*, welches dieses Album eröffnet, kann man diese teils verborgenen, teils offensichtlichen Querverbindungen finden. Die klarste: alle fünf Gesänge drehen sich um die Liebe.- Das erste Lied, *Es liebt sich so lieblich im Lenze!*, bietet ein wunderbares Beispiel dafür, wie künstlerische Inspiration und handwerkliche Meisterschaft sich bei Brahms idealerweise ergänzen: Heines Gedicht erzählt von einer Schäferin und einem Reiter und ihrer flüchtigen Begegnung. Die blinkenden und fließenden Wellen des Flusses am Beginn des Gedichts vertont Brahms mit einer kunstvollen Verschränkung von Gesang und Klavier: Dieses beginnt mit einer von oben herabsteigenden Unisono-Linie, die von der Sängerin mit einer aufwärts strebenden Melodie beantwortet wird, welche anfangs aus den gleichen Tönen besteht, nur in umgekehrter Reihenfolge – ein Aufeinander-Zukommen, Sich-Umschlingen, das die folgende Refrain-Zeile „Es liebt sich so lieblich...“ musikalisch widerspiegelt. Die zweite Gedicht-Strophe („Das knospet und quillt. . .“) erklingt mit fast gleicher Musik, aber subtilen Veränderungen – das bange Seufzen der Schäferin („Wem geb ich meine Kränze?“) kann man nun im Klavierpart hören, und wenn der Satz wiederholt wird, fügt Brahms eine melodisch signifikante Emporhebung des Wortes „Wem“ ein. Nun erscheint der Reiter; mit Hufgetrappel in trockenen Staccato-Triolen des Klaviers und in einer entfernten Tonart wirkt er wie ein Fremdkörper in der Szene – und natürlich ist der Reiter immer ein Fremder! In unserem Lied scheint es für eine Erwidmung auf seinen „so blühenden Mutes“ ausgesprochenen Gruß allerdings keine Gelegenheit zu geben, denn schon „fern flattert die Feder des Hutes“. Hier nun begegnen und überlagern sich die musikalischen Motive der Schäferin und des Reiters kurzzeitig – in der linken Hand des Klaviers schleicht sich zuerst die Anfangsmelodie aus dem Gesang, dann das Wellenmotiv ein, während oben noch die Reiter-Triolen ihre Runden drehen, bevor sie in den Untergrund wechseln und die Schäferin mit dem Beginn der dritten Strophe zur Anfangsmelodie in Tränen ausbricht und ihre Blumenkränze „in den gleitenden Fluss“ wirft. Und „Die Nachtigall singt von Lieb und Kuss“ mit geradezu unerschämtem Frohsinn, völlig unberührt von der für die Schäferin komplett missratenen Begegnung; wenn dann zum Schluss der Refrain „Es liebt sich so lieblich im Lenze“ erklingt, setzt die Musik der sarkastischen Ironie und kaum verhohlenen Schadenfreude mit überschäumendem Wellenschlag die Krone auf, bevor die Schäferin im Klavier-Nachspiel noch einmal resigniert aufseufzt.

In starkem Gegensatz zum erzählerischen, vitalen, ironisch distanzierten Gestus dieses ersten Liedes steht das zweite, *An den Mond*. Mit schwärmerischer Naturbetrachtung, und einer Verbrüderung des Protagonisten mit dem Mond als gewünschtem Überbringer einer überschwänglichen Liebesbotschaft, ist Simrocks Gedicht ein Ausbund an Gefühls-Seligkeit, der uns für sich genommen eher befremden würde. Doch Brahms gelingt eine Vertonung, die durch Innigkeit und emotionale Intensität überzeugt. Fast durchgehende, Wärme schaffende Sext- und Terz-Parallelen im Klavier,

raffinierte harmonische Fortschreitungen und eine kunstvolle, belcantistische Melodieführung im Gesang sind prägend: So entsteht mehr als ein „Ständchen“, nämlich eine große Serenade, die – typisch für viele Brahms'sche Lieder – auch ohne den Text musikalisch völlig komplett wäre.

Wiederum in großem inhaltlichem und musikalischem Kontrast zu dieser ungestillten Sehnsucht steht das erfüllte Liebesglück von *Geheimnis*, das leicht, quasi verschwiegen tönt, denn die Melodie steht nicht über dem Ganzen, sondern wird anfangs vom Klavier übertönt; dessen Melodie-Fragmente wiederum sind in den Innen-Stimmen verborgen! Am Ende verdämmt die Musik mit einem schier endlosen Ritardando in seligen Träumen.

Den nächsten Kontrast und Perspektiv-Wechsel, vom Zarten zum Schroffen, vom geheimnisvollen Geständnis zur heraus-geschleuderten Provokation bringt *Willst du, dass ich geh?*, ein aggressiver emotionaler Erpressungsversuch eines Ego-gekränkten Liebhabers... Beschlossen wird das Opus wiederum von einem hochromantischen Liebeslied, das den Bezug zu *An den Mond* aufnimmt und damit auch einen Kreis schließt. Dieses *Minnelied* zählt zu den bekanntesten Liedern von Brahms; es ist ein herausragendes Beispiel für die Realisierung von zwei Grundprinzipien, die ihm laut Aussage seines (einzigen) Kompositions-Schülers Gustav Jenner „unbedingtes Erfordernis“ waren: „Die bestimmende Herrschaft der Melodie und klar empfundene, gut contrapunktierte Bässe.“ Eine wunderbare Melodie zieht die Aufmerksamkeit des Hörers in Bann. Der Klavier-Bass bildet dazu eine besondere Art Kontrapunkt: in der Hälfte der 54 Gesamtakte(!) erklingt ein fest grundierender Orgelpunkt auf dem Grundton – ein perfektes Gegengewicht bildend zu den weit ausschwingenden Bögen der Melodie.

Vier Gesänge, Op. 70 (1875–77)

Waren in Opus 71 Liebes-Thematik auf der inhaltlichen und Kontrastwirkung auf der musikalisch-dramaturgischen Seite verbindende Elemente, so sind die Verbindungsglieder im *Op. 70* subtiler. Vergangenheit-Gegenwart-Zukunft bilden ein Themengerüst: In *Im Garten am Seegestade* und *Lerchengesang* rufen Naturerlebnisse Erinnerungen wach, im ersten Lied schwermütige, im zweiten „ätherisch“ verklärte. *Serenade* bildet ein kurzes, romantisch-elegantes Intermezzo, in dem der Protagonist seiner Angebeteten in charmant-ironisierendem Ton das lebens- und liebes-bejahende „carpe diem“ nahelegt; es leitet zum „Finale“ von *Abendregen* über, das nach düsterem Beginn schließlich den Blick in die „heitere Ferne“ richtet, in eine Zukunft, in der Konflikte und Kränkungen des gegenwärtigen Lebens unbedeutend geworden sind. Dass Brahms Kellers tief philosophisches Gedicht zur Vertonung auswählte, könnte mit einem biographischen Ereignis zur Entstehungszeit um 1875 zusammenhängen: Er befand sich in einer heiklen persönlichen Auseinandersetzung mit seinem Antipoden Richard Wagner. Es ging um ein Manuskript aus Wagners Hand im Kontext zu dessen Tannhäuser-Oper, welches Brahms zehn Jahre zuvor als Geschenk empfangen hatte und in seiner umfangreichen Dokumentensammlung sorgsam aufbewahrte – zeitlebens respektierte und wertschätzte er Wagner als bedeutenden Komponisten. Völlig unerwartet aber forderte Wagner eines Tages in einem Brief seine Handschrift zurück, suggerierend, dass Brahms nicht der rechtmäßige Eigentümer sei. Nach einigem Hin und Her schickte Brahms das Manuskript schließlich zurück. Er empfand diese Angelegenheit, vor allem Wagners verletzenden Tonfall, als äußerst kränkend. Kellers Gedicht könnte ihm eine tröstende Perspektive aus der leidigen Angelegenheit gezeigt haben. Ein musikalisches Detail zeigt, dass diese Querverbindung zwischen Biographie und Komposition wahrscheinlich ist: Ausgerechnet an der Textstelle „und wer mich scharf zu kennen meint“ fügt Brahms den damals bereits seit zehn Jahren weltbewegenden und -berühmten „Tristan-Akkord“ Wagners ein! Auch kann man die Spur des Akkordes im Opus weiterverfolgen: Er erscheint vorher in der *Serenade* (Wiederholung von „kannst du mir's sagen“) und im *Lerchengesang* (letzte Gesangs-Phrase „durchweht...“), und jedes Mal mit exakt den gleichen Tönen, nicht transponiert, wie in der Einleitung zu Wagners Oper! Dass Brahms mit dem Zitat einerseits Wagner seine Referenz erweist, den Akkord andererseits nicht wie dieser als singuläres, spektakuläres Ereignis

hervorhebt, sondern in einen organischen harmonischen Verlauf einbettet, spricht Bände über die grundverschiedenen kompositorischen und ästhetischen Ideale der Beiden.

Sieben Lieder, Op. 95 (1883–84)

Im Gegensatz zu den beiden vorigen Opera mit ihren großenteils sehr persönlich-psychologisch geprägten Themen führen uns die 7 Lieder des *Op. 95* wieder in unbeschwerte, heiter-vitale Landschaften. Folkloristischer Charakter kennzeichnet das erste und fünfte Lied (beiden nach serbischen Volksliedern): *Das Mädchen* mit einem markanten Wechsel zwischen geradem und ungeradem Takt in der ersten Hälfte, gefolgt von einer wunderbar leichten, gleichzeitig temperamentvollen *Stretta*, die zu einem kräftigen, ja triumphalen Ende führt; auch *Vorschneller Schwur* bringt slawisch eingefärbte Melodien und einen tänzerischen, sich beschleunigenden Schlussteil: kein Zweifel, dass das Mädchen seinen leider zu früh geleisteten Schwur nicht für alle Ewigkeiten einhalten wird!

Zwischen diesen Liedern finden sich drei Vertonungen nach Friedrich Halm: *Bei dir sind meine Gedanken* und *Beim Abschied* bilden ein janusköpfiges Paar, ähnlich wie in *Op. 71 Geheimnis* und *Willst du, dass ich geh?*: im jeweils ersten Lied entsprechen sich Inhalt (verschwiegene Liebe) und musikalische Faktur (leicht schwebende schnelle Bewegung, verträumte *ritardandi*), im jeweils zweiten ist eine ähnlich starke Affinität zu hören: schroffe Gefühlsausbrüche, musikalisch dargestellt in heftigen, rastlosen Klangkaskaden. *Der Jäger* bringt wieder volksliedhafte Elemente und ein prächtiges Jagdhorn-Ritornell; und *Mädchenlied* (nach einem italienischen Volkslied) steht, scheinbar einfach, aber dennoch hoch artifiziell komponiert, zwischen Volkslied-Ton und Kunstlied: Monolog einer selbstbewussten jungen Frau, die auf alle von Moralisten und frommen Predigern gepriesenen Vorzüge des Paradieses verzichten wird, falls ihr Geliebter dort nicht mit von der Partie sein kann.

Nach all diesen unbeschwerten Liedern wirkt *Schön war, das ich dir weihte* als Schlusslied eher befremdlich. Es ist eine Art Anti-Widmung, Klage über eine Nicht-Annahme eines Geschenkes, das doch von Herzen kam. Warum hat Brahms es dort positioniert, mit der Wirkung eines „Party-Killers“? Gibt es einen verborgenen biographischen Hintergrund? Wir wissen es nicht.

Sechs Lieder, Op. 97 (1885)

Die 6 Lieder des *Op. 97* bilden eine durchaus heterogene Gruppe; die Palette reicht vom einfachen Volkslied (*Dort in den Weiden* und *Trennung*) bis zum durchkomponierten, musikalisch komplexen Gesang (*Nachtigall*). Die ersten drei Lieder – *Nachtigall*, *Auf dem Schiffe*, *Entführung* sind geprägt durch lautmalerische Elemente; im ersten hören wir starke, rhythmisch scharfe, auch dissonante Vogelrufe – diese Nachtigall flötet nicht, sie „schlägt“, ihr Ton geht tatsächlich „durch Mark und Bein“. Dann verstummt der Vogelgesang, eine neue Klangwelt tut sich auf, die Erinnerung an andere, „himmelschöne, nun längst verklungene Töne“ erwacht; nach einer großen melodischen und dynamischen Steigerung verklingt die Musik in eine lange, geheimnisvolle Stille – vielleicht der emotionalste Moment des ganzen Liedes. Danach hören den „leisen Widerhall“ des Nachtigallen-Schlages, auch dieser mildert sich und endet in einem sanften, vierfachen Echo. Selten hat Brahms in seinen Liedern so klangmalerisch komponiert wie in diesem; dennoch hören wir keine effektheischend platzierten Einzel-Ereignisse, jedes einzelne Motiv ist eingebunden in die eigenwillige, großartige Architektur des Gesamt-Gebildes. *Auf dem Schiffe* tönt anfangs leicht und beschwingt, die kurzen, behäuteten Sechzehntel-Figuren imitieren den schnellen Flügelschlag eines kleinen Vogels am Himmel, zwitschern gleichzeitig munter und ziehen so die Aufmerksamkeit der Protagonistin auf sich; mit einem plötzlichen musikalischen Wechsel („Wie wohl das tut“) zu einer wohligen, gleichmäßigen Wellenbewegung kommt diese quasi wieder zu sich selbst, mit dem großen Wunsch, fliegen zu können... *Entführung* reißt uns in heftigem Hufschlag davon, der den Ritt des gewalttätigen Entführers von Lady Judith untermalt.

Dort in den Weiden und *Trennung* bezog Brahms aus der von ihm so sehr geschätzten Volkslied-Sammlung von Kretzschmer/Zuccalmaglio, der auch die meisten seiner „Deutschen Volkslieder“ WoO 33 entnommen sind. Beide Lieder sind dort in anderen Bearbeitungen präsent. Zwischen ihnen steht *Komm bald*, ein inniges Sehnsuchtslied an einen geliebten Menschen auf ein Poem seines Dichterfreundes Franz Groth.

Fünf Lieder, Op. 107 (1886–88)

In den 5 Liedern des *Op. 107* wird die Liebe in gänzlich verschiedenen „Aggregatzuständen“ beleuchtet: *An die Stolze* glüht wegen der Zurückweisung einer mitleidlosen Frau in höchster seelischer Erregung. *Salamander* ironisiert diesen Zustand: Der kühle Feuersalamander empfindet den Mordversuch des bösen Mädchens, die ihn ins Feuer wirft, als Ausdruck „heißer Liebe“: ein Sketch über eine Sado-Maso-Beziehung, von Brahms mit umwerfendem musikalischem Elan und Humor in Szene gesetzt. *Das Mädchen spricht* erklingt jugendlich leicht, fröhlich-geschwätzig, Ausdruck purer Freude über eine junge Liebe. *Maienkätzchen* spielt vielleicht 40 Jahre später: Die Frühlingsboten sind „erster Gruß“ am eigenen „alten Hut“ - früher dienten sie als Schmuck für den Hut der Liebsten: Eine rührend innige, heiter-melancholische, extrem „verknappte“ Reflexion über das Alt-Werden. Schließlich das *Mädchenlied*, welches distanziert in der Erzähl-Perspektive anhebt, dann aber plötzlich in eine Art Nahaufnahme übergeht – eines aus der Schar der jungen Mädchen, die am Brautschatz spinnen, weiß nicht, „wer mir gut ist“, für wen sie eigentlich spinnen soll - für sie wird es keine Hochzeit geben. Meisterhaft gestaltet Brahms die beiden unterschiedlichen Perspektiven des Liedes: Der erzählende Anfangsteil strophisch, volksliedhaft, schlicht, das Klavier malt das monotone Surren der Spinnräder. Beim Wechsel zur „Ich-Erzählung“ bricht Brahms die Strophenform auf und komponiert frei, mit großer emotionaler Geste die Verzweiflung der jungen Frau, behält aber motivische Momente des Anfangsteils verändert bei und sichert so die Einheitlichkeit des ganzen Gebildes.

Fünf Ophelia-Lieder, WoO 22 (1873)

Die 5 *Ophelia-Lieder* WoO 22 sind eine Gelegenheitsarbeit, geschrieben für eine Schauspielerin ohne Gesangsausbildung, daher sehr einfach gehalten, und im engeren Sinn nicht als Kunstlieder anzusehen. Sie wurden im Rahmen einer Hamlet-Aufführung in Prag im Dezember 1873 aufgeführt. Die Gedichte sind Bestandteil der berühmten „Wahnsinns-Szene“ des IV. Aktes und sollten laut Regieanweisung von Shakespeare gesungen vorgetragen werden.

Ulrich Eisenlohr

In grouping his Lieder into sets with opus numbers, Brahms was concerned with thematic unity and poetic contrasts. The theme of *Op. 71* is love, whether ardent, ironic or courtly, and contains one of his best-loved songs, *Minnelied*. In *Op. 70* the connections are more subtle: past, present and future create the thematic framework. The serenity of *Op. 95* is heightened through the use of Serbian folk songs, and for the *Op. 107* set Brahms once again illuminates love in all its intensity and humour.

SWR»
KULTUR

**Johannes
BRAHMS**
(1833–1897)

Complete Songs • 5

1–5	Fünf Gesänge, Op. 71 (1877)	12:13
6–9	Vier Gesänge, Op. 70 (1875–77)	10:07
10–16	Sieben Lieder, Op. 95 (1883–84)	11:43
17–22	Sechs Lieder, Op. 97 (1885)	11:07
23–27	Fünf Lieder, Op. 107 (1886–88)	7:08
28	Fünf Ophelia-Lieder, WoO 22 (1873)	4:32

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

Alina Wunderlin, Soprano
Kieran Carrel, Tenor
Ulrich Eisenlohr, Piano

The sung texts and English translations can be accessed at www.naxos.com/libretti/574490.htm

Recorded: 13–15 June **1–16** **23–27** and 4–6 October **17–22** **28** 2022 at Hans-Rosbaud-Studio, SWR,

Baden-Baden, Germany • Producer: Roland Rublé • Engineer: Norbert Vossen

Executive Producer: Dr Kerstin Unseld • A co-production with Südwestrundfunk

Booklet notes: Ulrich Eisenlohr • Publishers: Breitkopf & Härtel **1–4** **6–28**, Edition Peters **5**

Cover image © Jerz / Dreamstime.com