

BRAHMS

Complete Songs • 4 Opp. 6, 14, 19 and 48

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



Johannes Brahms (1833–1897)

Complete Songs · 4

Sechs Gesänge, Op. 6 (1852–53) 15:30

Texts: Anonymous – German translations by Paul Heyse (1830–1914) **1**, Johann Baptist Rousseau (1802–1867) **2**, Alfred Meissner (1822–1885) **3**, Robert Reinick (1805–1852) **4**, August Heinrich Hoffmann von Fallersleben (1798–1874) **5** **6**

- | | | |
|----------|--------------------------------------|------|
| 1 | No. 1. Spanisches Lied | 2:35 |
| 2 | No. 2. Der Frühling | 3:03 |
| 3 | No. 3. Nachwirkung | 2:17 |
| 4 | No. 4. Juchhe! | 2:33 |
| 5 | No. 5. Wie die Wolke nach der Sonne | 2:36 |
| 6 | No. 6. Nachtigallen schwingen lustig | 2:23 |

Acht Lieder und Romanzen, Op. 14 (1858) 16:56

Texts: Traditional **7** **8** **11–14**, Johann Gottfried Herder (1744–1803) **9** **10**

- | | | |
|-----------|-------------------------------|------|
| 7 | No. 1. Vor dem Fenster | 2:54 |
| 8 | No. 2. Vom verwundeten Knaben | 2:10 |
| 9 | No. 3. Murrays Ermordung | 2:00 |
| 10 | No. 4. Ein Sonett | 1:52 |
| 11 | No. 5. Trennung | 1:35 |
| 12 | No. 6. Gang zur Liebsten | 2:09 |
| 13 | No. 7. Ständchen | 2:59 |
| 14 | No. 8. Sehnsucht | 1:06 |

Fünf Gedichte, Op. 19 (1858–59) 9:31

Texts: Ludwig Christoph Heinrich Hölty (1748–1776) **15**, Johann Ludwig Uhland (1787–1862) **16–18**, Eduard Mörike (1804–1875) **19**

- | | | |
|-----------|----------------------------|------|
| 15 | No. 1. Der Kuss | 1:35 |
| 16 | No. 2. Scheiden und Meiden | 0:59 |
| 17 | No. 3. In der Ferne | 1:54 |
| 18 | No. 4. Der Schmied | 0:52 |
| 19 | No. 5. An eine Äolsharfe | 4:08 |

Sieben Lieder, Op. 48 (1853–68) 15:49

Texts: Josef Wenzig (1807–1876) **20** **23**, Traditional **21** **22** **25**, Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) **24**, Adolf Friedrich von Schack (1815–1894) **26**

- | | | |
|-----------|---|------|
| 20 | No. 1. Der Gang zum Liebchen | 1:19 |
| 21 | No. 2. Der Überläufer | 1:43 |
| 22 | No. 3. Liebesklage des Mädchens | 1:44 |
| 23 | No. 4. Gold überwiegt die Liebe | 1:16 |
| 24 | No. 5. Trost in Tränen | 3:10 |
| 25 | No. 6. Vergangen ist mir Glück und Heil | 3:09 |
| 26 | No. 7. Herbstgefühl | 3:19 |

Alina Wunderlin, Soprano **1** **2** **6–8** **11** **12** **14** **18** **19** **22–24** **26**

Kieran Carrel, Tenor **3–5** **7** **9–13** **15–17** **20** **21** **24** **25**

Ulrich Eisenlohr, Piano

Johannes Brahms (1833–1897) Complete Songs · 4

One cliché still circulating today is that Brahms and his music are the essence of north-German melancholy and phlegm. If we approach his early compositions with this expectation, we are in for some surprises.

His second set of Lieder, the *Six Songs*, *Op. 6*, for example, begins with a *Spanisches Lied* ('Spanish Song'), a lively, Mediterranean-flavoured piece in traditional bolero rhythm about a young woman wondering whether to wake the lover who has just dozed off beside her for further activities or whether to just leave him to sleep. The piece is a charming blend of tenderness, suppressed desire for action, quiet pride ('and he calls me his serpent') and mild irritation ('and yet he fell asleep beside me'). How does that fit in with our received view of Brahms?

As so often, it is only a short step from basically accurate characterisation to simplistic cliché. It is not just in Brahms' early works that we can hear that he was an enterprising musician with a profoundly positive approach to life and capable of wild exuberance, but this is, perhaps, particularly evident in *Opus 6*, which we are considering here.

The second song, *Der Frühling* ('Spring'), is also characterised by youthful ease and gaiety and a lively optimism. Almost all the melodic lines rise; the harmony branches out introducing an array of different colours; the breezy 6/8 time suggests weightlessness and effortless gliding. Everything seems to lead up to the bright hope expressed at the end of the poem: 'Take wing too, my heart, and flutter off, seek a heart here and seek it there, perhaps you will light on the right one.' A further climax in the piano's postlude suggests fulfilment... but then the melody line takes a downward turn and movement slows until it comes to rest on a low-lying cadence marked *dolce*. Is this the sceptical, pensive Brahms peeping through in a musical 'and perhaps not'?

The following song, *Nachwirkung* ('After-effects'), starts with an urgent motif that quickly dies away again. This coming and going runs through the entire song, enabling the music to reflect the protagonist's inner turmoil when his beloved appears or disappears. Here too we hear a quiet lead-out in extended note values, though unlike the previous song, here it is more of an expression of the protagonist's dreamy 'desire and longing' than of anxious suspense.

Juchhe! ('Glory Be') does not fit in with the melancholic Brahms cliché either. It is a song of joy about the beauty of the earth, childlike, naïve and effusive. The poem is not of the highest calibre, but you can hear that it seems to have inspired Brahms.

Then, for the first time, you do get that characteristic Brahmsian sound, and coming after what we have heard so far, it is somewhat unexpected. The gushing *Wie die Wolke nach der Sonne* ('As a cloud tracks the sun') luxuriates in warm sixths, abandoning itself completely to the lyric 'I's yearning for his beloved and the brightness of her gaze. Everything in it seems to languish, tremble and melt. But behind the intensity of feeling there is an absolutely stringent overarching structure. The first three verses of this four-verse poem start with 'as' (a cloud... tracks the sun / a sunflower turns / the eagle ascends). After the rising expectancy and tension of these preliminary strophes, the fourth strophe finally brings the answering 'so' that completes the sentence ('so I too must languish'). Brahms' setting really highlights this pivot-point. The first two verses have identical music. A transition to the minor, an increase in pace, and a steep ascent followed by a fall in the voice part then introduce a dramatically effective rise in intensity in verse three. With 'so', we return to the major key and the original version of the melody, thus linking back to the beginning of the song. Meanwhile, maintaining the piano figuration introduced in the minor-key central section allows the dramatic elements to continue to have an effect as well.

Here we have an example of Brahms the musical architect and how he 'ticks' differently to his mentor Schumann. Naturally, both began with an inspiration or musical idea. But whereas Schumann would then often continue working feverishly and soon have a composition finished, especially when he was writing Lieder, for Brahms the initial burst of inspiration was often followed by a lengthy process of sketching out, setting aside, altering and filling in the detail. This was

not only the case when he was writing complex, large-scale compositions, but also when he wrote short pieces. 'Do you think any of my "few decent songs" came to me fully formed? I found them strangely troublesome', he wrote in one of his letters. Implying that his simplicity was hard-won.

Opus 6 concludes with another song about pining for love and alternating between hope and disappointment. In *Nachtigallen schwingen lustig* ('Nightingales flap their wings'), bright, rapid repeated notes in the piano mimic the birds' song. Their ethereal, cheerful songs can be heard ringing out until the start of the middle section, where the timbre and mode of expression change dramatically. The pianist plays a yearning cello melody in the left hand, while the right hand continues to play in the upper register but in syncopated rhythm, half urging, half hesitant. In between these two layers of sound, the voice part's question 'Where might my own blossom be?' seems to hover twixt heaven and earth. Then the joyous song of the nightingales resumes, though once again the song comes to a weary, resigned standstill at the end.

The *Eight Songs and Romances, Op. 14* are all based on folksongs that Brahms selected from various popular collections circulating at the time. The settings are astonishingly varied. *Vor dem Fenster* ('At the Window') has a simple folk melody, given a Romantic expressiveness by the flowing sixths, fifths and thirds in the accompaniment and surprising major-minor shifts. *Vom verwundeten Knaben* ('The Wounded Boy') is given medieval-type harmonies, its extreme starkness conveying a sense of profound sorrow. *Murrays Ermordung* ('The Bonnie Earl o' Moray'), which relates a knight's illicit love for a beautiful queen, has a Baroque richness and brilliance. *Ein Sonett* ('A Sonnet'), about steadfast love for an unattainable woman, is written in an effusive, highly Romantic vein. *Trennung* ('Parting'), which describes the hurried matutinal parting of a pair of lovers, is set as a dawn song that rushes along in breathless haste, the melodies alternating between bright fanfares and wistful urging. *Gang zur Liebsten* ('Going to My Sweetheart's') is again simple and inward, though it has a concealed harmonic sophistication. *Ständchen* ('Serenade') has a lute-like accompaniment and an expansive *bel canto*-like melody. And finally *Sehnsucht* ('Longing') is, like *Vom verwundeten Knaben*, simple, touching and melancholy.

Brahms entitled his *Op. 19* 'Five Poems' – not 'songs' like most of the other sets. This may be an indication of the quality of the poetic texts, which are by Höltz, Uhland and Mörike. *Der Kuss* ('The Kiss') flows along melodiously, with Brahms' much-loved sixths tracking the voice melody in the opening section of the accompaniment and simple, folksong-like rhythms. The central section ('That kiss now darts...') brings a marked contrast and greater intensity with a sudden *forte* outburst, a shift to the minor key, and pungent octaves in the piano depicting the 'consuming fire' of the kiss. When the beloved is addressed, the tone becomes gentler, but the protagonist's longing remains unsatisfied. Not until the final word of the poem does the harmony return to the tonic key. At the same moment, the melody turns upward again, forming a wonderfully open final gesture begging for 'cooling'.

Scheiden und Meiden ('Parting and Avoidance') and *In der Ferne* ('Far Away') form a pair, both compositionally and with regard to content. They have the same opening music, but after that they continue very differently. The first song is brief and passionate, a desperate rebellion against the need to say farewell to the beloved; the second is a sweet, melancholy act of recollection. Although the poems are both the same length, musically speaking the second song is more than double the length of the first.

In the melodious, elegiac world of these songs, *Der Schmied* ('The Blacksmith') feels like an outing to more idyllic regions. Its prevailing tone of cheerful optimism, succinct straightforwardness, the imitation of the powerful, ringing blows of the blacksmith's hammer and the infatuated girl's expansive vocal melody are like a breath of fresh air. A virtuosic postlude gives the pianist an opportunity to beat the wrought iron into its final form.

Mörike's poem *An eine Äolsharfe* ('To an Aeolian Harp') presents a particular challenge. Formally, it is a free rhapsody, and with no regular metre, no rhyme scheme or pattern of matching line lengths to give a sense of symmetry, it is entirely

dependent on the melodic flow of language and feelings that vibrate between sensual response and deep sorrow over the death of 'the boy who was so dear to me'. Mörike wrote it in memory of his younger brother August, who is thought to have committed suicide at the age of 17. Brahms' setting is the most complex of all the songs we have discussed so far. It opens with a recitative, which is unusual in a Lied. This takes up the whole of the first verse. The Lyric 'I' invites the Aeolian harp – a harp with such responsive strings that it can be 'played' outdoors by the wind independently of any human involvement – to strike up its 'melodious lament'. The lengthy introduction winds its way sinuously through mystical twists and turns in harmonies, melody and dynamics, rising and falling, intangible, delicate and intense, before finally arriving in the home key. This brings us to the start of the lament ('You come here from afar, o winds...'), and the setting accordingly moves on to the *arioso* section and the 'true' melody. But as in the poem, this melody is stated first by the piano (representing the Aeolian harp), and the voice part reacts to it – just as the Aeolian harp responds to the wind, and the person hearing it reacts to the sound of the harp. Again the harmonies range freely through multifarious tonal and emotional realms, unexpectedly halted just once more by the violent gust of wind that announces the approach of death, expressed metaphorically in the petals falling from the 'full-blown rose'.

It is worth mentioning one other small detail to the song. Brahms was a master of repeating text while altering the music to shed new light on words or phrases and give them a fresh meaning. Here, however, he does not employ this stylistic device – with one small exception: the wind never returns to the same place.

The *Seven Songs, Op. 48*, composed around ten years later, are also influenced by folksong (Brahms' ideal and lodestone when navigating the world of the Lied). His sources here were Josef Wenzig's *Slawische Volkslieder* (Nos. 1 and 4), the Von Arnim brothers' anthology *Des Knaben Wunderhorn* (Nos. 2 and 3) and Franz Ludwig Mittler's *Deutsche Volkslieder*.

Der Gang zum Liebchen ('Going to See My Sweetheart') seems to have particularly inspired Brahms. As well as the setting recorded here, there is an earlier version for vocal quartet and piano. Following a fairly calm opening with hints that this might be a dance, a lively *animato* (at 'Alas, she has lost hope') changes the music into a true waltz. But the narrator's concern for his beloved's wellbeing cannot be that pressing, because in the postlude to the initial strophe, the music ends calmly. It is not until the moon goes down that the protagonist hastens to prevent his beloved being abducted as he fears she might be. Is Brahms secretly portraying a droner puffing out his cheeks in exaggerated concern? In any event, this little song is a lovely example of Brahms' early experience playing in dance halls and taverns and of his sense of humour.

Der Überläufer ('The Defector') inhabits a totally different sound world – austere, medieval-sounding, glowering and reproachful vis-à-vis the faithlessness of the protagonist's beloved. The striding rhythm in a grave 2/4 time and the bass line, written in parallel octaves throughout, create a sombre atmosphere.

There is a change of perspective for *Liebesklage des Mädchens* ('The Girl's Lament Over Love'), which looks at things through the eyes of the girl who has been wounded 'to the core' by love. How different people's reactions to comparable experiences can be! Brahms writes music – again in sixths – overflowing with sorrow, floods of tears and deep empathy for the young woman's suffering.

The sorrow, acceptance of pain and quest for someone who can empathise in *Gold überwiegt die Liebe* ('Gold Outweighs Love') are very similar. The salient musical feature is the repeated sighing motif in the voice part, accompanied by the piano in its upper register and ending with a highly expressive sweeping descending line at the end of both strophes.

The Goethe setting *Trost in Tränen* ('Relief in Tears') is an exchange between 'happy friends' and someone who is sorrowing. The alternation between major and minor is an obvious device; Schubert does exactly the same thing in his setting of the poem. Apart from this, both composers content themselves with a strophic setting and leave it to the performer to differentiate between individual strophes – something Goethe would have approved of, this being his general preference when it came to settings of his poetry.

Vergangen ist mir Glück und Heil ('My happiness and good fortune are over') again harks back to past musical idioms. Brahms sets the 'old German' poem' in the style of Heinrich Schütz, whose works he had studied extensively, and many other composers from earlier centuries. For Brahms this was not about slavish imitation but about being able to use compositional elements anchored in musical tradition to state something of general validity in an authentic way. The result is a song in historical garb that nevertheless makes the pain of love and longing immediate and palpable.

Op. 48 ends with *Herbstgefühl* ('Autumnal Sentiment'). The glassy stillness of the opening, which is reduced to a bare musical minimum, depicts the 'chill air'; the sudden, ferocious outburst that follows, the icy blast of a 'darkly lowering, cold day'. The ensuing triplet motion in the piano, still turbulent but becoming increasingly monotonous, together with the narrow melodic progressions in the voice part and bass line, portray the speaker's frustration at his 'ever-beating heart'; the chords laid down at the end his deep desire for rest. Here we do now hear the sombre, resigned, at times depressive Brahms, though in a work of the highest genius. The combination makes him a close cousin to Schubert and his *Winterreise*.

Ulrich Eisenlohr
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, and roles in *Fidelio*, *Pagliacci* and *La Calisto* at the Theater Bonn. In concert he has sung 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 András 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 • 4

Ein bis heute gängiges Klischee ortet Johannes Brahms mit seinen Klangwelten als Inbegriff norddeutscher Melancholie und Schwerblütigkeit. Wendet man sich mit dieser Erwartung seinen frühen Kompositionen zu, so erlebt man einige Überraschungen.

Seine zweite Lied-Sammlung *Lieder und Gesänge op.6* beispielsweise eröffnet ein „Spanisches Lied“, ein munteres Stück im folkloristischen Bolero-Rhythmus mit südländisch angehauchtem Klang über eine junge Frau, die sinniert, ob sie den eben bei ihr eingeschlafenen Geliebten für weitere Aktivitäten wieder aufwecken oder einfach schlafen lassen soll – das Ganze eine reizvolle Melange aus Zärtlichkeit, unterdrücktem Tatendrang, stillem Stolz („und er nennt mich seine Schlange“) und leiser Irritation („und doch schlief er bei mir ein“). Wie passt das zum vorgefertigten Brahms-Bild?

Wie so oft liegen grundsätzlich zutreffende Charakterisierung und vereinfachendes Klischee nahe beieinander. Dass Brahms auch ein zutiefst lebensbejahender, tatendurstiger, zu jubelndem Überschwang fähiger Musiker war, ist nicht nur in seinen jugendlichen Werken hörbar, im vorliegenden Opus 6 aber vielleicht besonders deutlich.

Auch das 2. Lied, „Der Frühling“, ist von jugendlicher Leichtigkeit und beseelter Aufbruchstimmung geprägt; fast alle melodischen Linien drängen aufwärts, die Harmonik verästelt sich in vielfarbigen Wendungen, der luftige Sechsstel-Takt suggeriert Schwerelosigkeit und fliegendes Gleiten, alles scheint in der beschwingten Hoffnung des Gedicht-Endes zu münden: „Flieg auch mein Herz und flattere fort./such hier ein Herz und such es dort./Du triffst vielleicht das Rechte“. Eine weitere Steigerung im Klavier-Nachspiel suggeriert Erfüllung - doch dann sinkt die Melodie ab, die Bewegung verlangsamt sich bis zu einer „dolce“ vorzutragenden Kadenz in tieferer Lage – scheint hier der nachdenkliche, skeptische Brahms durch, der das „Vielleicht auch nicht...“ mitkomponiert?

Das nächste Lied, „Nachwirkung“, beginnt mit einem drängenden Motiv, das jedoch schnell wieder verklingt; ein Kommen und Gehen, das sich durch das ganze Lied zieht. Die Musik bildet damit die starke innere Bewegung ab, die eine geliebte Frau mit ihrem Erscheinen und Wieder-Verschwinden im lyrischen Ich wachruft. Auch hier hören wir eine ruhige Schlusswendung mit gedehnten Notenwerten – anders als im vorangegangenen Lied hier eher Ausdruck von verträumtem „Wünschen und Sehnen“ als von bangem Innehalten.

Auch „Juchhe“ passt nicht in's schwermütige Brahms-Klischee: Ein Jubellied über die Schönheit der Erde, kindlich-naiv, überschwänglich, auf ein Gedicht nicht von höchster Genialität, aber Brahms scheint es hörbar inspiriert zu haben.

Dann zum ersten Mal doch „Brahms-Klänge“, nach dem bisher Gehörten eher unerwartet: „Wie die Wolke nach der Sonne“ badet in warmen Sexten, schwärmerisch, sich vollkommen der Sehnsucht nach der Geliebten und dem Glanz ihrer Augen ausliefernd – alles scheint zu schmachten, zu bangen und dahinzuschmelzen. Doch hinter der Gefühlsintensität steht eine absolut stringente, das ganze Gebilde überwölbende Architektur: Im vierstrophigen Gedicht beginnen die ersten drei Strophen jeweils mit einem „Wie“ (...die Wolke nach der Sonne/...die Sonnenblume richtet.../...der Aar auf Wolkenpfade...); nach dieser starken Spannung aufbauenden „Auftakt“-Strophen folgt mit der vierten endlich das lösende „So“ (...auch muss ich schmachten...). Diese Zentrums-Stelle arbeitet Brahms in seiner Vertonung signifikant heraus: Die ersten beiden Strophen sind musikalisch identisch; die dritte bringt mit einem Wechsel nach Moll, einer Beschleunigung der Bewegung und einem hohen Anstieg und Niederfallen der Gesangsstimme dramaturgisch wirksame Steigerung. Beim erwähnten „So...“ erfolgt die Rückkehr nach Dur und zur ursprünglichen Version der Melodie; damit ist der Bogen zurück zum Beginn des Liedes geschlagen, während die Beibehaltung der Klavier-Figurationen des Moll-Mittelteils auch die dramatischen Aspekte weiterwirken lässt.

Hier begegnen wir dem Architekten Brahms, der anders als sein Mentor Schumann „tickte“: Wie bei diesem stand auch bei Brahms natürlich die Inspiration, der musikalische Einfall am Beginn jeden Komponierens. Doch während Schumann

– wohl vor allem in seinen Liedkompositionen – oft wie im Rausch weiterarbeitete und schnell vollendete, begann bei Brahms nach der inspirativen „Initialzündung“ ein langer Arbeitsprozess: Skizzieren, Liegenlassen, Ändern, Ausarbeiten; dies nicht nur bei komplexen, „großen“ Kompositionen, sondern auch in den kleineren Formen: „Glauben Sie, eines von meinen ‚paar ordentlichen Liedern‘ ist mir fix und fertig eingefallen? Da hab ich mich kurios geplatzt“ schrieb er in einem Brief. Man versteht: diese Einfachheit war hart erarbeitet.

Am Schluss dieses Opus steht wiederum ein Lied, das Liebes-Sehnsucht zwischen Hoffnung und Enttäuschung thematisiert. In „Nachtigallen schwingen“ wird das „Schlagen“ der Vögel mit hellen, behäuden Repetitionen des Klaviers lautmalerisch nachgeahmt, ihre Lieder erklingen luftig-lustig, ohne Erdschwere - bis zum Beginn des Mittelteils, in dem sich Klangbild und Ausdruck stark verändern: eine sehnsüchtige Cello-Melodie erklingt in der linken Hand des Klaviers, die rechte bewegt sich weiter in hoher Lage, nun aber rhythmisch verschoben, halb drängend, halb zögernd. Der Gesang in der Mitte der beiden Klang-Ebenen scheint mit seiner bangen Frage („wo mag doch mein Blümchen sein?“) zwischen Himmel und Erde zu schwanken. Danach heben wieder die lustigen Nachtigallen-Gesänge an, doch abermals endet das Lied mit resignierendem, ermattendem Innehalten.

Die *Acht Lieder und Romanzen op.14* basieren allesamt auf Volksliedern, die Brahms aus verschiedenen gängigen Sammlungen auswählte. Die Art ihrer Vertonung ist erstaunlich vielfältig: „Vor dem Fenster“ in schlichtem Volkslied-Ton, durch warm fließende Sext-, Quint- und Terz-Klängen der Begleitung und überraschende Dur-Moll-Wechsel romantisch ausdrucksstark; „Vom verwundeten Knaben“ in mittelalterlich anmutenden Harmonien, äußerst karg, eben dadurch das Gefühl tiefster Trauer vermittelnd; „Murrays Ermordung“, von der verbotenen Liebe des Ritters zur schönen Königin erzählend, in barocker Klangpracht; „Ein Sonett“ über die unverbrüchliche Liebe zu einer Unerreichbaren, in hochromantisch-schwärmerischem Ton; „Trennung“, als ein „Taglied“ den morgendlichen, hastigen Abschied zweier Liebenden beschreibend, in atemloser Eile dahinstürmend, in den Melodien zwischen hellen Fanfarenklängen und sehnsüchtig drängenden Wendungen changierend; „Gang zur Liebsten“ wieder schlicht und innig, dennoch mit verborgener harmonischer Raffinesse; „Ständchen“ mit einer Lauten-ähnlichen Begleitung und einer belcantistisch ausladenden Melodie; „Sehnsucht“ schließlich, ähnlich wie „Vom verwundeten Knaben“, einfach, berührend, melancholisch.

Mit *Fünf Gedichte* – nicht „Lieder“ oder „Gesänge“ wie bei den meisten anderen Opera - betitelte Brahms sein *op.19*, möglicherweise als einen Hinweis auf die poetische Qualität der gewählten Texte der Autoren Höltz, Uhland und Mörike. „Der Kuss“ erklingt in melodischem Fließen, die Gesangsmelodie wird im Anfangsteil von Brahms' geliebten Sexten untermalt; die rhythmische Faktur ist einfach und volksliedhaft. Stark wirkt der Kontrast des Mittelteils („Zuckend fliegt nun der Kuss...“) mit plötzlichem Forte-Ausbruch, Wendung nach Moll, herben Oktaven-Führungen des Klavierparts, die Schmerzen durch das „versengend Feu'r“ des Kusses abbildend. Mit der Anrede an die Geliebte („Du, die Unsterblichkeit...“) mildert sich der Klang; aber das Verlangen bleibt ungestillt, erst auf das letzte Wort des Gedichts findet die Harmonik zurück zur Grundtonart; gleichzeitig wendet sich die Melodie wieder nach oben, eine wunderbar offene, um „Kühlung“ bittende Schluss-Geste formend.

„Scheiden und Meiden“ und „In der Ferne“ sind inhaltlich wie kompositorisch ein Geschwisterpaar, mit gleicher Anfangsmusik, die danach sehr unterschiedlich weitergeführt wird: das erste Lied, kurz und heftig, ist ein verzweifelter Aufbegehren gegen das Abschiednehmen-Müssen von der Geliebten, das zweite ein melancholisch süßes Rück-Erinnern, bei gleicher Länge des Gedichts musikalisch mehr als doppelt so lang wie das erste Lied.

In der elegisch-melodiösen Welt dieser Lieder wirkt „Der Schmied“ wie ein Ausflug in idyllischere Gegenden: Sein heiter-optimistischer Grundton, seine lapidare Geradlinigkeit, die Lautmalereien der kräftigen, klingenden Hammerschläge

und die weitausholende Gesangsmelodie des verliebten Mädchens sind wohltuend. In einem virtuosen Nachspiel erhält der Pianist die Gelegenheit, das Schmiedeeisen endgültig in Form zu bringen.

Eine besondere kompositorische Herausforderung stellte Mörikes Gedicht „An eine Äolsharfe“ dar: es ist in freier, rhapsodischer Form verfasst, ohne regelmäßige Metrik, ohne für Symmetrie sorgende Reime und aufeinander abgestimmte Zeilenlängen, völlig hingegeben dem melodischen Fluss der Sprache und dem Vibrieren der Gefühle zwischen sinnlichem Berührtsein und tiefer Trauer über den Tod „des Knaben, der mir so lieb war“. Mörike schrieb es im Gedenken an seinen jüngeren Bruder August, der sich im Alter von 17 Jahren vermutlich das Leben nahm. Brahms' Vertonung ist unter den bisher betrachteten Liedern das komplexeste Werk. Eingeleitet wird es von einem Rezitativ – im Lied-Genre ein ungewöhnlicher Kunstgriff - das die gesamte erste Strophe des Gedichts umfasst. Die Äolsharfe – eine Harfe, deren Saiten so biegsam sind, dass sie in der freien Natur ohne menschliches Zutun vom Wind „gespielt“ werden kann – wird vom lyrischen Ich aufgefordert, ihre „melodische Klage“ anzustimmen. Die lange Einleitung windet sich in mystischen, an- und abschwellenden harmonischen, melodischen und dynamischen Wendungen, unfassbar, zart und intensiv, bis sie schließlich zur Grundtonart gelangt. Nun hebt die Klage an („Ihr kommet Winde...“), und entsprechend beginnt in der Vertonung das Arioso, die „eigentliche“ Melodie. Diese aber, entsprechend dem Setting des Gedichts, wird vom Klavier (der Äolsharfe) vorgesungen, und die Gesangsstimme reagiert darauf – wie die Äolsharfe auf den Wind, und die Seele des Hörenden auf den Harfenklang reagiert. Wieder wandern die Harmonien ungebunden durch mannigfaltige Bereiche klanglicher und seelischer Welten, nur einmal noch überraschend gestoppt durch den heftigen Windstoß, der den nahen Tod, bildlich das Abfallen der Blätter von der „vollen Rose“, ankündigt.

Auf ein kleines Detail im Lied sei noch hingewiesen: Brahms, Meister der Textwiederholungen mit veränderter Musik und damit neuer Beleuchtung und Sinnggebung gleicher Worte oder Textbausteine, verzichtet hier auf dieses Stilmittel bis auf eine kleine Ausnahme ganz - der Wind kommt niemals zum gleichen Ort zurück.

Die *Sieben Lieder op.48*, etwa 10 Jahre später entstanden, sind wiederum geprägt vom Volkslied, Brahms' unerschütterlichem Ideal und Kompass durch die Welt des Liedes. Josef Wenzigs „Slawische Volkslieder“ (Nr.1,4), die Sammlung „Des Knaben Wunderhorn“ (Nr.2,3) der Brüder von Arnim sowie Franz Ludwig Mittlers „Deutsche Volkslieder“ waren hier seine Quellen.

„Der Gang zum Liebchen“ scheint ihn besonders inspiriert zu haben: Neben der hier eingespielten Vertonung gibt es eine frühere Version für Quartett und Klavier. Die Musik mutiert nach angedeutet tänzerischem, doch recht geruhsamem Anfang mit einem lehaften „animato“ („Ach weh, sie verzaget...“) zum veritablen Walzer. Doch so dringlich kann es mit der Sorge um das Wohlbefinden des Liebchens nicht sein, denn die Musik neigt sich im Nachspiel der ersten Strophe zurück zu einem beruhigten Abschluss; erst als der Mond untergeht, eilt der Protagonist, um die gefürchtete Entführung seiner Liebsten zu verhindern. Portraitiert Brahms insgeheim einen Langweiler, der in übertrieben gespielter Sorge die Backen aufbläst? Ein schönes Beispiel für Brahms' ursprüngliches Musikantentum und seinen Humor ist das Liedchen jedenfalls.

„Der Überläufer“ tönt gänzlich anders, karg, in mitteralterlichem Duktus, finster und vorwurfsvoll angesichts der Untreue der Geliebten. Der schreitende Rhythmus in gravitätischem Zweiviertel-Takt, die durchgängig oktavierte Basslinie schaffen eine düstere Atmosphäre.

„Liebesklage des Mädchens“ wechselt die Perspektive auf das durch die Liebe „im tiefsten Grunde“ verwundete Mädchen – wie unterschiedlich die Reaktionen auf ähnliche Erfahrungen sein können: Brahms schreibt eine Musik (wieder in Sexten!), die gesättigt ist von Trauer, Tränenfluten und tiefer Empathie für das Leiden der jungen Frau.

Ganz ähnlich in der Betrübnis, im Zulassen des Schmerzes, in der Suche nach einem mitfühlenden Wesen klingt „Gold überwiegt die Liebe“. Musikalisch signifikant sind die sich wiederholenden Seufzer-Motive des Gesangs, begleitet vom Klavier in hoher Lage, die jeweils am Ende der ersten und zweiten Strophe von einer weit ausladenden, hochexpressiven

melodischen Abwärtslinie beendet werden.

„Trost in Tränen“ auf ein Goethe'sches Gedicht bringt einen Wechselgesang zwischen „frohen Freunden“ und einem in Trauer verharrenden Menschen. Der Wechsel zwischen Dur und Moll innerhalb der vier Strophen ist naheliegend; Schubert verfährt in seiner Vertonung des Gedichts genauso. Ansonsten begnügten sich beide Komponisten mit strophischer Anlage und überließen die sinngemäße Differenzierung der Einzel-Strophen den Ausführenden – ein Verfahren, das Goethe gefallen hätte: für die Vertonung seiner Lieder bevorzugte er es generell.

Wieder tief in altertümliche Klangwelten führt „Vergangen ist mir Glück und Heil“. Das „altdeutsche“ Gedicht vertont Brahms im Stile eines Heinrich Schütz, dessen Musik er ausgiebig studierte, so wie die vieler anderer Musiker der vorangegangenen Jahrhunderte. Es ging ihm dabei nicht um epigonenhafte Nachahmung, sondern um die Möglichkeit, mit in der musikalischen Tradition verankerten kompositorischen Elementen zu allgemeingültiger Aussage und authentischem Ausdruck zu gelangen. So entsteht hier ein Lied in historischem Gewand, das Liebesschmerz und Sehnsucht dennoch unmittelbar fühlbar macht.

„Herbstgefühl“ beschließt das Opus. Der musikalisch zum Äußersten reduzierte Beginn malt in seiner regungslosen Starre das Bild des „frost'gen Windhauchs“, der plötzliche, wilde Ausbruch danach die Schauer eines „nächtig trüben kalten Tags“, die anschließenden, immer noch „turbulenten“, aber immer monotoner werdenden Triolen-Bewegungen des Klaviers zusammen mit den engen Melodie-Fortschreitungen in Gesang und Basslinie die Frustration über den nicht enden wollenden, „ewgen Schlag“ des Herzens, die liegenden Akkorde des Schlusses die tiefe Sehnsucht nach Ruhe. Hier hören wir nun den düsteren, resignativen, bisweilen depressiven Brahms – allerdings in einer Komposition von höchster Genialität! In dieser Kombination ist er ein Verwandter Schuberts und seiner Winterreise.

Ulrich Eisenlohr

Brahms' early songs express an exuberance that may surprise those who are unfamiliar with this element of his music making. The *Op. 6* set includes a Mediterranean-flavoured song in bolero rhythm and songs of hope and joy, displaying an apparent simplicity that was hard-won and the product of constant refinement. Based on folk songs, the *Op. 14* collection is astonishingly varied, ranging from folk melodies to medieval harmonies and Baroque-styled richness. Elsewhere Brahms charts more melodious, elegiac settings in the *Op. 19* set and confronts melancholy and loss in *Op. 48*.

» SWR2

Johannes
BRAHMS
(1833–1897)

Complete Songs • 4

- | | | |
|-------|--|--------------|
| 1–6 | Sechs Gesänge, Op. 6 (1852–53) | 15:30 |
| 7–14 | Acht Lieder und Romanzen, Op. 14 (1858) | 16:56 |
| 15–19 | Fünf Gedichte, Op. 19 (1858–59) | 9:31 |
| 20–26 | Sieben Lieder, Op. 48 (1853–68) | 15:49 |

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/574489.htm

Recorded: 13–15 June 1–14 24 and 4–6 October 15–23 25 26 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: Edition Peters 1–19, Breitkopf & Härtel 20–26

Cover image © Pattanaphong Khuankaew / Dreamstime.com