

# BRAHMS

» SWR2

## Complete Songs • 3

Deutsche Volkslieder, WoO 33: Books 6–7  
Volkskinderlieder, WoO 31

Alina Wunderlin, Soprano

Esther Valentin-Fieguth, Mezzo-soprano

Kieran Carrel, Tenor • Konstantin Ingenpaß, Baritone

Ulrich Eisenlohr, Fortepiano



**Johannes Brahms (1833–1897)**  
**Complete Songs · 3**

**Deutsche Volkslieder, WoO 33 –  
 Books 6 and 7 (1893–94)**

Text: Traditional

<b>Book 6</b>	<b>15:25</b>
<b>1</b> No. 36. Es wohnt ein Fiedler	1:45
<b>2</b> No. 37. Du mein einzig Licht	1:04
<b>3</b> No. 38. Des Abends kann ich nicht schlafen gehn	2:03
<b>4</b> No. 39. Schöner Augen schöne Strahlen	2:10
<b>5</b> No. 40. Ich weiß mir'n Maidlein hübsch und fein	2:44
<b>6</b> No. 41. Es steht ein Lind in jenem Tal	2:45
<b>7</b> No. 42. In stiller Nacht, zur ersten Wacht	2:51
<b>Book 7</b>	<b>26:26</b>
<b>8</b> No. 43. Es stunden drei Rosen	6:15
<b>9</b> No. 44. Dem Himmel will ich klagen	2:56
<b>10</b> No. 45. Es saß ein schneeweiß Vögelein	1:49
<b>11</b> No. 46. Es war einmal ein Zimmergesell	4:02
<b>12</b> No. 47. Es ging sich unsre Fraue	5:23
<b>13</b> No. 48. Nachtigall, sag was für Grüß'	4:03
<b>14</b> No. 49. Verstohlen geht der Mond auf	1:54

**Volkskinderlieder, WoO 31 (1857)**

Text: All Traditional except **20** by Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) **27:40**

<b>15</b> No. 1. Dornröschen	2:08
<b>16</b> No. 2. Die Nachtigall	0:47
<b>17</b> No. 3. Die Henne	1:54
<b>18</b> No. 4. Sandmännchen	5:04
<b>19</b> No. 5. Der Mann	0:51
<b>20</b> No. 6. Heidenröslein	1:57
<b>21</b> No. 7. Das Schlaraffenland	1:31
<b>22</b> No. 8a. Beim Ritt auf dem Knie: Ull Mann wull riden	1:08
<b>23</b> No. 9. Der Jäger im Walde	0:35
<b>24</b> No. 10. Das Mädchen und die Hasel	2:47
<b>25</b> No. 11. Wiegenlied	2:33
<b>26</b> No. 12. Weihnachten	2:01
<b>27</b> No. 13. Marienwürmchen	1:27
<b>28</b> No. 14. Dem Schutzengel	2:44

**Alina Wunderlin, Soprano** **1 3 6 8–14 16 18 24–26 28**, **Narrator** **8 11**  
**Esther Valentin-Fieguth, Mezzo-soprano** **7–14 17 20 21 24 26–28**, **Narrator** **8 11**  
**Kieran Carrel, Tenor** **3 5 8–14 16 22 23 26 28**, **Narrator** **8 11**  
**Konstantin Ingenpaß, Baritone** **1 2 4 8–15 19 26 28**, **Narrator** **8 11**  
**Ulrich Eisenlohr, Fortepiano**

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

## Brahms's Folk Song Arrangements: Minimal Ingredients, Maximum Effect

Folk songs were Brahms's faithful companion throughout his creative life. When he was just 15, he started noting down texts and melodies from various sources in his sketchbooks. This habit stayed with him throughout his life and he accumulated some 230 handwritten notes of this type. Many of them found their way into his compositions – and not just as direct arrangements for solo voice and piano, female chorus or mixed choir. They also found their way into his instrumental music in the most varied of guises, from quotations of individual fragments as melodic themes to the use of whole songs. For example, the tune of *No. 49. Verstohlen geht der Mond auf*, sourced from Brahms's favourite German folk song collection, Zuccalmaglio's *Deutsche Volkslieder mit ihren Originalweisen*, became the subject of the *Andante* theme and variations in his *First Piano Sonata*. The close link with the folk song is also evident in the fact that Brahms retained Zuccalmaglio's distribution of the text between a 'solo lead' ('Vorsänger') and 'all' ('Alle'), reflecting it in the alternation between single-line opening and four-part harmony when the theme is first stated. He even wrote the text of the folk song underneath the music.

Brahms did not regard folk songs as a subject for academic study, for him they were a source of musical inspiration and an example to follow. He wanted his music to be rooted in their elemental qualities of authenticity, clarity, simplicity and depth. These enabled him to create works that were also complex, varied and refined without sounding overloaded, artificial or 'rarefied'.

The songs from *Book 6* of the *Deutsche Volkslieder* ('German Folk Songs') that begin this album are an excellent example of how Brahms turned each of these simple, unsophisticated pieces into unique compositions by adding distinctive individual touches in his piano accompaniments.

We begin with *No. 36. Es wohnet ein Fiedler zu Frankfurt am Main* ('A fiddler living in Frankfurt am Main'), a whimsical song about a musician who 'was coming home from a joyful wedding feast'. Brahms accompanies the melody with a robust figure of alternating bass notes and right-hand chords, imitating a violinist playing music for people to dance to. The obvious thing to do would have been to carry this figure right through to the end of the song, but Brahms doesn't do this. At the words 'he entered the marketplace', the piano comes to an abrupt halt – something unexpected is happening. The accompaniment continues *piano*, stopping again at 'What did he see?' to make us hear and see the startled fiddler, who simply can't believe his eyes. 'A bevy of beauties tucking into a feast', concludes the first verse in a cheerful *forte*. The pianist-cum-fiddler adds a short half cadence to lead into verse two. Here the piano music is the same, but its meaning changes. 'Humpbacked fiddler, now play us a tune', say the women to the astonished man. The accompaniment now sounds as though it's encouraging him. The break in the piano part that previously marked the fiddler coming to a halt now marks them taking their positions, and the introduction to the dance, 'played at a good clip' becomes its lively continuation, and 'today we celebrate Walpurgis Night' a triumphant revelation. At this point, Brahms introduces an original device: the four strings of the violin are tuned, at pitch, in three fifths, played down and then up again in a ringing *forte*! The fiddler doesn't stint on his playing for the beautiful women and sets to with vigour: 'The violinist struck up a merry dance'. Brahms now changes the figure in the accompaniment. Instead of the robust scheme of bass chords we now hear a violinistically supple bowed figure, alternating between low down and high up. The caesura in the first verse is dropped in favour of continuous, vehement playing. The same happens at 'My beloved son', where we think we hear a caricature of a sanctimonious pastor. Finally the suspended half cadence from verse one introduces the promised reward: 'She immediately grasped him under his jerkin and removed the hump from his back'. Again the fiddler's/Brahms's accompaniment adapts to the new image almost by itself. You can almost feel the witch's nimble fingers under the fiddler's doublet as they smooth away his humpback and turn him into an attractive young bachelor – a story about witches and a musician with a happy ending and a powerful, joyously liberating message for both parties. If you just listen to the song, you would hardly notice the details and variations described here, but they shape the course of the action in a way that is both varied and apt, turning the whole into an amusing character piece.

The second song, *No. 37. Du mein einzig Licht* ('Sole light of mine'), is much simpler. Brahms gives the first verse of this declaration of love, with its extravagant praise of a fair beloved, a simple chordal accompaniment, introducing a few figurational variations in the second verse without changing the basic lyrical character. The ends of the strophes are a surprise, however; the final lines of each speak of rejection ('But your severity drives me away from that sweet haven'); the melody returns to the home key of A major; the music has a sense of resignation about it. But Brahms then adds a short, vehement postlude that modulates to the relative minor, giving the ending a hard, gruff tone that means that musically too, the 'severity' has the final word.

Brahms's setting of *No. 38. Des Abends kann ich nicht schlafen gehn* ('I cannot go to bed at night'), a heartfelt song of yearning for a sweetheart, uses sighing figures in the piano at the beginning of each strophe, expressive counterpoint in the middle, and a dynamic melodic return to cosy intimacy at the end. Brahms makes the accompaniment more intense for strophes three and four by using continuous quaver movement from the outset, ratcheting up the dynamic to *forte* and giving the left hand a part in shaping the melody. This means there is a clear differentiation between the first and second half of the song without compromising its coherence as a whole.

*No. 39. Schöner Augen schöne Strahlen* ('The pretty flash of pretty eyes') has six verses. Brahms again divides it in half. Verses four to six are given a variation on the accompaniment for verses one to three. What begins as a love song undergoes a remarkable transformation: the singer initially invokes his freedom, which he has no intention of giving up, then he descends into self-pity ('Who can think how much it hurts when another man flirts with her'), and finally the rejected suitor falls to angry accusation: 'You love one man after another, and that's why I hate you.' Brahms gives this song the simplest of accompaniments with limited ability to reflect the various facets of this psychological process. This leaves it to the performers to create a coherent whole by varying their delivery.

*No. 40. Ich weiß mir'n Maidlein hübsch und fein* ('I know a maiden slender and fair'), inhabits that grey area between warning and defamation, because 'she is well able to feign friendliness'. Brahms's accompaniment is extremely economical, simultaneously depicting both the girl's fickleness and inconstancy and the gossiping of the man delivering the warning behind his palm, with seemingly careless and hasty but vivid brushstrokes. Compositionally it is as simple as it is ingenious. And whereas in the interludes of the last song we just hear the speaker trumpeting his loudmouthed, truculent defiance, here they are melodically and rhythmically ambiguous, almost elusive, to express the uncertainty and vacillation that characterise both the girl and the man who is slandering her.

The final two songs of *Book 6* are pure, heart-wrenching laments. Unlike almost all the other songs in the collection, Brahms gives *No. 41. Es steht ein Lind in jenem Tal* ('In yonder valley stands a linden tree') a prelude. It is as if he is wanting to prepare us for something special. The lament is sung by someone who has been abandoned by God and the world. Only the lime tree, the bird, the spring are able to help her in grieving over having lost a man she loved dearly. We hear 'Daß ich mein' Lieb' verloren hab" ('that I have lost my love') six times. Until the final iteration, the phrase always begins without the piano, and the highest note in this endlessly beautiful concluding phrase is sung alone. Not until right at the end does the piano play without breaking off, answering the lamentary melisma with a figure of its own and adding its own expressive melodic phrase to the singer's final words before ending the song with two simple chords.

'In the silence of the night, at the time of the first watch, a voice began lamenting', begins the final song, *No. 42. In stiller Nacht*. Is it a reaction to the one before? Perhaps, because Brahms chose the order of the songs himself. The nocturnal lament is so heartrending that not only does the woman who hears it burst into tears, but the flowers, moon, stars, birds and 'the wild animals' are plunged into grief. This is not just a lament, it is also a song about the power of song. The variety and complexity of Brahms's accompaniment strays into the realms of art song: syncopation between the piano and vocal melodies at the beginning, then the rich contrast of the change to a higher register, the highly expressive mingling of dark and light tones in the middle of the song, the retreat into inwardness at the end, as though a crying child is being sung to sleep – all of this makes this song unique.



The songs of *Book 7* are divided between a lead singer and *tutti* (i.e. chorus or ensemble), opening up fresh musical possibilities. The solo lead tells a story or describes a situation or their thoughts and feelings about life, death and love, and the chorus – society at large – responds, reacts or comments by means of repeated short interjections that change colour depending on what comes before and after. It's an age-old ritual of musical communication. In the first song, *No. 43. Es stunden drei Rosen* ('There were three roses'), with its eventful, epic-length story, this creates a continuous sense of the 'fair summer' when everything happens. (In order to avoid ruining the story by cutting individual strophes while sparing the listener 26 more-or-less identical verses, the central verses have been recorded as a spoken dialogue.)

*No. 46. Es war einmal ein Zimmergesell* ('There was once a journeyman carpenter') tells a story about sex and crime that is full of suspense. It is about a forbidden love affair between a young carpenter and the wife of a margrave, his public near-hanging, and his rescue thanks to the young margravine's bold, psychologically perspicacious speech to the amazed dignitaries of the Rhenish town of Schaffhausen. The whole story, including its surprise ending, is a wonderful example of the existence and strength of female emancipation in medieval times. Here, the chorus's interjections of 'Don't doubt it, my darling, my child' represent a light-hearted attempt to make the story credible to the listeners and easy for them to swallow.

*No. 47. Es ging sich unsre Fraue* ('Our Lady was out walking'), with its mystical story and the powerful, archaic 'May the Lord have mercy on us!' interjections of the chorus, supports a religious call to repentance and penance and conjures up a mental image of medieval flagellants processing through towns and villages whipping themselves and singing.

*No. 44. Dem Himmel will ich klagen* ('I want to cry to heaven') and *No. 45. Es saß ein schneeweiß Vögelein* ('A little snow-white bird was sitting') are laments over unrequited love, the first expressive, almost tearful, the second laconic and succinct, tracing the instability of love's happiness. The chorus is a sympathetic companion in the first song; in the second it just echoes, like a fleeting shadow, the lonely solo voice which, for the first two verses, lacks even a piano accompaniment.

*No. 48. Nachtigall, sag was für Grüß'* ('Nightingale, say, what salutation is this') relates to us a conversation between someone in danger and a nightingale whose eerie song touches its listener so deeply. The 'enchanted nightingale', as Zuccalmaglio entitles the song, finally reveals herself to be a sinful woman warning people while awaiting the Last Judgement – a disturbing picture of a nascent sense of guilt, of hopelessness, and of despair, held in a strange limbo between actual personal guilt and implied guilty conscience.

The book ends on a conciliatory note with a love scene that only the moon is allowed to know about (*No. 49. Verstohlen geht der Mond auf*). It is the only song in *Book 7* where the chorus has more to do than the soloist – togetherness trumps being alone.

The *Volkskinderlieder, WoO 31* ('Children's Folk Songs') are dedicated 'to Robert and Clara Schumann's children'. The piano music is simple and child-friendly, though the choice of songs isn't always. Despite its apparently naïve narrative style, the sexual symbolism of *No. 6. Heidenröslein* ('Sweet Briar Rose') is not appropriate for children, any more than the light-hearted moralistic dialogue song *No. 10. Das Mädchen und die Hasel* ('The Girl and the Hazel') is. *No. 4. Sandmännchen* ('The Little Sandman') is definitely the highlight of the collection. Brahms uses a few economical but highly effective elements to create an accompaniment for the popular folk-song melody, turning the simple lullaby into a touchingly beautiful work of art. Just listen to how Brahms uses an eight-bar-long pedal point on the dominant at the beginning instead of the usual stabilising tonic. Instead of a cosy, soothing song, this creates a weightless, floating sound somewhere between waking and dreaming, wreathed in the right hand's pendulum motion, which is lively and soothing at the same time. These scant, apparently trifling ingredients have a miraculous effect. That is Brahms's basic recipe for his folk song arrangements.

**Ulrich Eisenlohr**  
Translation: Susan Baxter

Photo © Karin Maigut/Maigut Fotografie



### **Alina Wunderlin**

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

Photo © Janine Kühn



### **Esther Valentin-Fieguth**

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

Photo © Jessylee Photographie



### **Kieran Carrel**

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

[www.kierancarrel.com](http://www.kierancarrel.com)

Photo © biff-foto



### **Konstantin Ingenpaß**

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

Photo © Wolfgang Schwager



### **Ulrich Eisenlohr**

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



## **Johannes Brahms (1833–1897)**

### **Sämtliche Lieder • 3:**

### **Deutsche Volkslieder WoO 33, Heft 6 – 7 • Volkskinderlieder WoO 31**

#### **Brahms' Volksliedbearbeitungen – kleine Zutaten mit großer Wirkung**

Das Volkslied war Brahms' treue Begleiterin während seines gesamten kompositorischen Schaffens. Bereits mit 15 Jahren begann er, in seinen Skizzenbüchern Texte und Melodien aus unterschiedlichen Quellen zu notieren. Diese Gewohnheit behielt er zeitlebens bei. So kamen letztendlich etwa 230 handschriftliche Aufzeichnungen zusammen. Viele davon flossen in seine Kompositionen ein - nicht nur als direkte Bearbeitungen für Solostimme und Klavier, für Frauen- und gemischten Chor. Sie fanden auch in die Instrumentalmusik Eingang als melodische Sujets in den unterschiedlichsten Formen, vom Zitat einzelner Melodie-Fragmente bis zur Übernahme ganzer Lieder. So bildet z.B. die Melodie von Nr.49, „Verstohlen geht der Mond auf“, die Brahms seiner Lieblingsquelle, Zuccalmaglios Sammlung „Deutsche Volkslieder mit ihren Originalweisen“, entnahm, das Thema des Variationen-Satzes seiner ersten Klaviersonate. Eine enge Verknüpfung mit dem Volkslied zeigt sich hier darüber hinaus darin, dass die bei Zuccalmaglio vorgegebene Aufteilung in „Vorsänger“ und „Alle“ beibehalten wird: einstimmiger Beginn und vierstimmiger Satz wechseln sich bei der Exposition des Themas ab; schließlich unterlegte Brahms sogar den Text des Volksliedes den Klaviernoten.

Das Volkslied war ihm also nicht wissenschaftliches Studienobjekt, sondern Inspirations-Quelle und Vorbild für seine Musik. Sie sollte in Ursprünglichkeit, Klarheit, Einfachheit, Tiefe als ihren elementaren Eigenschaften wurzeln. Auf dieser Basis war es ihm möglich, Kompositionen zu schaffen, die gleichzeitig Komplexität, Differenziertheit, auch Raffinement zu bieten hatten, ohne dabei überladen, artifiziell und „abgehoben“ zu klingen.

An den Liedern des 6. Heftes der „Deutschen Volkslieder“, die am Anfang dieser CD stehen, lässt sich exemplarisch studieren, wie Brahms jedes dieser urtümlich-schlichten Gebilde mit jeweils spezifischen Zutaten im hinzugefügten Klavierpart zu ganz individueller Gestalt formte.

Es beginnt mit dem launischen Musikanten-Lied Nr. 36, „Es wohnt ein Fiedler zu Frankfurt am Main“; dieser „kehret von lustiger Zeche heim“. Brahms unterlegt die Melodie mit einer robusten, zwischen Bass-Noten und rechts-händiger Akkordik wechselnden Begleitfigur, die einen zum Tanz aufspielenden Geiger nachahmt. Naheliegender wäre es nun gewesen, diese Figuration einfach bis zum Ende des Liedes beizubehalten; doch Brahms verfährt anders: Bei den Worten „Und er trat auf den Markt“ stoppt das Klavier abrupt: Etwas Überraschendes geschieht. Weiter nun im piano und mit einem neuerlichen Halt bei „Was schaut er dort?“, hören/sehen wir den stutzenden Fiedler, der seinen Augen nicht traut: „Der schönen Frauen schmausten gar viel an dem Ort“ beschließt nun in munterem Forte die erste Strophe, der Pianist/Fiedler setzt noch eine kurze Kadenz zur Dominante hinten an und damit einen Doppelpunkt vor die zweite Strophe. Diese bringt die gleiche Klaviermusik, nun aber mit veränderter Bedeutung: „Du bucklichter Fiedler, nun fiedle uns auf“, fordern die Frauen den verdutzten Mann auf: die Begleitung klingt jetzt animierend. „... Einen feinen Tanz...“: der vorher stoppende „Break“ markiert nun Aufstellung und Einleitung zum Tanz, „...behende gegeigt“ wird zur quirligen Fortführung, „Walpurgisnacht wir heuer gefeiert“ erklingt als triumphierende Enthüllung. Nun fügt Brahms einen originellen Kunstgriff ein: Die vier Saiten der Geige werden gestimmt, tonhöhen-genau durch die 3 Quinten, ab- und wieder aufwärts, in gellendem Forte! Der Fiedler lässt sich nicht lumpen und spielt nun den schönen Frauen kräftig auf: „Der Geiger strich einen fröhlichen Tanz...“: Hier nun verändert Brahms die Begleit-Figuration: statt des robusten Bass-Akkord-Schemas erklingt eine geigerisch-biegsame Bogenfigur, abwechselnd in tiefer und hoher Lage, der Stopp aus der ersten Strophe entfällt, es wird nun vehement durchmusiziert, desgleichen bei „Mein lieber Sohn, mein lieber Sohn“, wo wir die Karikatur eines

salbadernden Pastors zu hören meinen; schließlich wird mit der spannungsvollen Halbkadenz vom Ende der ersten Strophe der in Aussicht gestellte Lohn angekündigt: „Sie griff ihm behend unters Wams sofort, und nahm ihm den Höker vom Rücken fort“. Wieder passt sich Brahms/Fiedlers Begleitfigur dem neuen Bild quasi von selbst an: Fast kann man die flinken Finger der heilenden Hexe unter dem Wams des Fiedlers spüren, wie sie seinen Buckel wegstreichen und ihn zum attraktiven Junggesellen machen - eine Musikanten- und Hexengeschichte mit gutem Ende, und mit einer kräftigen, lustvoll emanzipatorischen Botschaft für beide Parteien. Der beschriebenen Details und Variierungen wird man beim unbefangenen Zuhören kaum bewusst werden; dennoch formen sie den Ablauf der Handlung differenziert und punktgenau und machen das Ganze zu einem humorvollen Charakterstück.

Viel simpler in der Faktur wirkt das zweite Lied, Nr. 37, „Du mein einzig Licht“. Diese Liebeserklärung, eingekleidet in überschwängliche Lobpreisungen der schönen Angebeteten, unterlegt Brahms in der ersten Strophe mit einfacher akkordischer Begleitung, für die zweite Strophe führt er einige figurative Varianten ein, die den schwärmerischen Grundcharakter aber nicht verändern. Überraschend klingen allerdings die Strophen-Enden: Die letzten Verszeilen sprechen von Zurückweisung („Nur dass dein strenges Wort mich weht vom süßen Port“); die Melodie kehrt dabei zur Grundtonart in Dur zurück, der Gestus der Musik wirkt resignierend. Brahms aber fügt dem ein kurzes, vehementes Forte-Nachspiel an, das sich nach Moll wendet und ein Finish in hartem, unwirschem Tonfall setzt – das „strenge Wort“ setzt somit auch musikalisch den Schlusspunkt.

Nr. 38, „Des Abends kann ich nicht schlafen gehn“, ein inniges Sehnsuchts-Lied über die „Herzliebste“, vertont Brahms mit Seufzer-Figuren des Klaviers am Anfang der Strophen, expressiven Kontrapunkten in der Mitte und einem dynamischen und melodischen Rückgang in's „heimelig“-Heimliche an deren Ende. Für die dritte und vierte Strophe verändert und intensiviert er die Begleitmusik, indem er die Achtelbewegung nun am Beginn ohne Unterbrechung strömen lässt, die Dynamik zum forte steigert und die linke Hand sich ausführlich an der Melodie-Bildung beteiligen lässt. So wird eine deutliche Differenzierung zwischen erster und zweiter Hälfte des Liedes erreicht, ohne dass die Einheitlichkeit des Ganzen verlorengeht.

Sechs Strophen hat Nr. 39, „Schöner Augen schöne Strahlen“; Brahms unterteilt es wiederum in zwei Hälften: die Strophen 4 bis 6 erhalten eine variierte Begleitung gegenüber der ersten bis dritten. Was zunächst wie eine Liebeshymne beginnt, verwandelt sich bald in merkwürdiger Weise: zunächst beschwört der Sänger seine eigene Freiheit, die er nicht aufzugeben gedenkt, dann verfällt er in Selbstmitleid („wer kann denken, wie es schmerzet, wenn ein andrer mit ihr scherzet“), schließlich verfällt der Zurückgewiesene in eine wütende Anklage: „...Liebst ein um den andern, drum hass ich dich!“ In diesem Lied ist Brahms' Begleitungssatz von einfachster Machart und nur bedingt geeignet, die verschiedenen Facetten des psychologischen Prozesses zu spiegeln. So bleibt es den Ausführenden überlassen, durch differenzierten Vortrag ein stimmiges Ganzes entstehen zu lassen.

Im Graubereich zwischen Warnung und Verleumdung verharrt Nr. 40, „Ich weiß mir'n Maidlein hübsch und fein“, denn „es kann wohl falsch und freundlich sein...“. Brahms' Klaviersatz ist äußerst sparsam, wie hingeworfen, skizzierend, dennoch plastisch die Flatterhaftigkeit, Unstetigkeit des Mädchens, und gleichzeitig verhuschtes Tratschen des Warners hinter vorgehaltener Hand malend – kompositorisch so einfach wie genial. Und wo im vorhergehenden Lied in den Zwischenspielen nur ein trotzig-großmäuliges „Ausposaunen“ tönt, sind diese hier in ihrer melodischen und rhythmischen Faktur mehrdeutig, quasi ungreifbar, als Ausdruck des Unbestimmten, Wankelhaften, welches beide, das Mädchen und ihren Verleumder, charakterisiert.

Die letzten beiden Lieder des sechsten Heftes sind pure, zu Herzen gehende Klagegesänge. Nr. 41, „Es steht ein Lind in jenem Tal“ versieht Brahms, anders als fast alle anderen Lieder der Sammlung, mit einem Vorspiel - als wollte er uns auf etwas Besonderes einstimmen. Es wird gesungen von einem Menschen, der von Gott und der Welt verlassen ist: Nur die Linde, der Vogel, der Brunnen können ihr beistehen in der Trauer über den Verlust eines innig geliebten Menschen.

„...dass ich mein Lieb' verloren hab“ hören wir sechsmal; immer (bis auf den letzten Schluss) beginnt die Phrase ohne Klavierbegleitung, und auch der Gipfelton dieser unendlich schönen Schlusswendung erklingt „mutterseelenallein“. Nur ganz am Ende stimmt das Klavier ohne Unterbrechung ein, antwortet auf das Klage-Melisma mit einem eigenen Zwischenspiel, setzt zur letzten Gesangsphrase eine eigene expressive melodische Wendung und beendet das Lied mit zwei schlichten Akkorden.

Nr. 42, „In stiller Nacht zur ersten Wacht ein Stimm' beginnt zu klagen“ lautet der Anfang des letzten Liedes. Ist es eine Reaktion auf das vorhergehende? Möglicherweise, denn Brahms hat die Reihenfolge der Lieder selbst bestimmt. Die nächtliche Klage ist so herzerreißend, dass nicht nur die Hörende selbst in Tränen ausbricht, sondern auch Blumen, Mond, Sterne, Vögel, „die wilden Tier“ in Trauer versinken – es ist nicht nur ein Klage lied, sondern auch ein Lied über die Macht des Gesanges. Brahms' Begleit-Part führt durch seine Vielfalt und Komplexität in die Bereiche des Kunstliedes: Melodische Synkopierungen zwischen Klavier und Gesang am Beginn, danach der kontrastreiche Registerwechsel in einen hellen Klang, die Zusammenführung von dunkler und heller Farbe in der Mitte des Liedes in großer Expressivität, der Rückzug in's Innerlich-Innige am Ende, als würde ein weinendes Kind in den Schlaf gesungen werden: all dies macht das Lied einzigartig.

Die Lieder des siebten Heftes sind als Wechselgesänge zwischen „Vorsänger“ und „Alle“ (also Chor bzw. Ensemble) angelegt und öffnen damit neue Ebenen des Musizierens: Der/die Vorsänger/in erzählt eine Geschichte oder berichtet von seiner Lebenssituation, seinen Gedanken und Gefühlen über Leben, Liebe und Tod, und der Chor, die „Allgemeinheit“ antwortet, reagiert, kommentiert mit wiederholten kurzen „Einwürfen“, die durch das Davor und Danach immer wieder anders gefärbt werden – ein uralter Ritus der musikalischen Kommunikation. Dadurch ergibt sich im ersten Lied (Nr. 43, „Es stunden drei Rosen“) mit seiner episch langen, abwechslungsreichen „Story“ ein Kontinuum der Atmosphäre des „schönen Sommers“, in dem sich dies alles abspielt. (Um den Ablauf der Geschichte nicht durch das Streichen einzelner Strophen zu zerstören, gleichzeitig aber dem Zuhörer das Anhören von 26 musikalisch mehr oder weniger gleichlautenden Strophen zu ersparen, werden die mittleren Strophen dialogisch gesprochen). Nr. 46, „Es war einmal ein Zimmergesell“ erzählt eine hochspannende Sex-and-Crime-Story über das verbotene Liebesverhältnis zwischen einem jungen Zimmermann und der Frau eines Markgrafen, über dessen öffentliche Beinahe-Hinrichtung am Galgen und seine Rettung durch eine mutige, psychologisch intelligente Ansprache der jungen Markgräfin an die verblüfften Honoratioren von Schaffhausen am Rhein – die ganze Geschichte inklusive ihres überraschenden Endes ist ein wunderbares Beispiel für die Präsenz und Kraft weiblicher Emanzipation in mittelalterlichen Zeiten. Mit seinen Einwürfen „zweifle nicht, mein Schatz, mein Kind“ versucht der Chor hier auf witzige Art, dem Zuhörer die Geschichte glaub- und schmackhaft zu machen. Nr. 47, „Es ging sich unsre Fraue“ mit seiner mystischen Geschichte und den machtvollen, archaischen Einwürfen des Chores „Der Herr erbarm sich unser“ steht im Dienst religiöser Aufrufe zu Umkehr und Buße. Es lässt die Szenerie der durch Städte und Dörfer ziehenden, sich selbst kasteienden und dabei singenden Geisel-Brüder des Mittelalters plastisch vor unserem inneren Auge erstehen.

Nr. 44, „Dem Himmel will ich klagen“ und Nr. 45, „Es saß ein schneeweiß Vögelein“ sind Klage lieder über unerfüllte Liebe, das erste expressiv, quasi weinend, das zweite karg, lapidar, das Haltlose des Liebesglücks nachzeichnend. Der Chor ist im ersten Lied mitfühlender Begleiter, im zweiten nur Echo gebend, wie ein flüchtiger Schatten des einsamen Solo-Gesangs – dem in den ersten beiden Strophen nicht einmal eine Klavierbegleitung mitgegeben ist.

Nr. 48, „Nachtigall, sag was für Grüß“ erzählt uns das Gespräch zwischen einem Menschen in Not und einer Nachtigall, deren Gesang die Zuhörer in Innersten „so schaurig“ berührt. Schließlich offenbart sich die „verzauberte Nachtigall“ (so der Titel bei Zuccalmaglio) als ehemals menschliche Sünderin, die mit ihrem Gesang auf ihr Urteil am jüngsten Tag wartet, und die Menschen warnt, – ein unheimliches Bild von erwachendem Schuldgefühl, Ausweglosigkeit und Verzweiflung, in

merkwürdiger Schweben zwischen tatsächlicher persönlicher Schuld und suggeriertem schlechtem Gewissen.

Versöhnlich schließt das Heft mit einer „verstohlenen“ nächtlichen Liebesszene, von der nur der Mond wissen darf (Nr. 49). Es ist das einzige Lied des siebten Heftes, in dem der Chor mehr zu singen hat als die Vorsänger – das Zusammensein überwiegt das Allein-Sein.

„Den Kindern Robert und Clara Schumann's“ gewidmet sind die „Volkskinderlieder“ WoO 31. Hier ist die musikalische Faktur und Ausführbarkeit des Klaviersatzes einfach und „kindgerecht“; die Liedauswahl ist es nicht in allen Fällen: Das „Heidenröslein“ mit seiner sexuell konnotierten Symbolik gehört trotz vordergründig naiver Erzählweise nicht in den Bereich des Kindlichen, ebenso wenig wie das witzige, aber auch moral-predigende Dialog-Lied „Das Mädchen und die Hasel“. Eindeutiger Höhepunkt der Sammlung ist „Sandmännchen“. Zur populären Volksliedmelodie erfindet Brahms mit wenigen sparsamen, aber äußerst wirkungsvollen Mitteln einen Klavierpart, der aus dem einfachen Schlaflied ein Kunstwerk von berührender Schönheit macht: Man höre nur, wie Brahms am Beginn anstelle des üblichen stabilisierenden Grundtons einen langen Orgelpunkt über acht Takte auf der darüberliegenden Dominante setzt: Statt eines gemütvoll-beruhigenden Gesanges entsteht ein schwebender, schwereloser Klang zwischen Wachen und Traum, umrankt von den gleichzeitig lebendigen und beruhigenden Pendelbewegungen der rechten Hand: Es sind wenige und scheinbar kleine Zutaten, die wunderbare Wirkung entfalten – das ist das Grundrezept von Brahms' Volkslied-Bearbeitungen.

**Ulrich Eisenlohr**

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



For Brahms, folk songs were sources of musical inspiration, not subjects for academic study. The songs from *Books 6 and 7* of the *Deutsche Volkslieder* exemplify how Brahms' distinctive and expressive accompaniments brought unique qualities to these songs, how he intensified certain verses to draw out their power, or allowed the piano its own revealing melodic phrases. In *Book 7* the songs are divided between a lead singer and a chorus, adding fresh musical possibilities. In the *Volkskinderlieder* ('Children's Folk Songs') Brahms' economy and deftness turn lullabies into works of art.

»SWR2

Johannes  
**BRAHMS**  
(1833–1897)

## Complete Songs • 3

### Deutsche Volkslieder, WoO 33 (1893–94)

1–7 Book 6 15:25

8–14 Book 7 26:26

15–28 Volkskinderlieder, WoO 31 (1857) 27:40

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

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

The sung texts and English translations can be accessed at [www.naxos.com/libretti/574346.htm](http://www.naxos.com/libretti/574346.htm)

Recorded: 26–28 April 2 4 7 15 17 19–21 27, 21–23 June 1 3 5 6 16 18 22 23 25 and 26–27 July

8–14 24 26 28 2021 at Hans-Rosbaud-Studio, SWR, Baden-Baden, Germany

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

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

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