

BRAHMS

Complete Songs • 6 Op. 28, Op. 58, Op. 69 and Op. 72

Esther Valentin-Fieguth, Mezzo-soprano
Konstantin Ingenpaß, Baritone
Ulrich Eisenlohr, Piano



Johannes Brahms (1833–1897) Complete Songs • 6

Vier Duette, Op. 28 (1860–62)		11:35
Texts: Joseph von Eichendorff (1788–1857) 1 , Traditional 2 , Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) 3 , August Heinrich Hoffmann von Fallersleben (1798–1874) 4		
1	No. 1. Die Nonne und der Ritter	4:37
2	No. 2. Vor der Tür	2:12
3	No. 3. Es rauschet das Wasser	2:47
4	No. 4. Der Jäger und sein Liebchen	1:41
Neun Gesänge, Op. 69 (1877)		24:25
Texts: Traditional – German translation by Josef Wenzig (1807–1876) 5 – 8 , Karl August Candidus (1817–1872) 9 , Anonymous – German translation by Joseph von Eichendorff 10 , Carl von Lemcke (1831–1913) 11 , Gottfried Keller (1819–1890) 12 , Traditional – German translation by Siegfried Kapper (1821–1879) 13		
5	No. 1. Klage I	2:19
6	No. 2. Klage II	3:31
7	No. 3. Abschied	1:50
8	No. 4. Des Liebsten Schwur	2:29
9	No. 5. Tambourliedchen	1:55
10	No. 6. Vom Strande	3:31
11	No. 7. Über die See	2:29
12	No. 8. Salome	1:53
13	No. 9. Mädchenfluch	3:33

Acht Lieder und Gesänge, Op. 58 (pub. 1871)		18:48
Texts: Traditional – German translation by August Kopisch (1799–1853) 14 16 , August Kopisch 15 , Melchior Grohe (1829–1906) 17 , Karl August Candidus 18 , Christian Friedrich Hebbel (1813–1863) 19 20 , Adolf Friedrich von Schack (1815–1894) 21		
14	No. 1. Blinde Kuh	1:44
15	No. 2. Während des Regens	1:23
16	No. 3. Die Spröde	2:08
17	No. 4. O komme, holde Sommernacht	1:21
18	No. 5. Schwermut	2:44
19	No. 6. In der Gasse	2:03
20	No. 7. Vorüber	2:38
21	No. 8. Serenade	3:54

Fünf Gesänge, Op. 72 (1876–77)		13:20
Texts: Karl August Candidus 22 23 , Clemens Brentano (1778–1842) 24 , Carl von Lemcke 25 , Johann Wolfgang von Goethe 26		
22	No. 1. Alte Liebe	2:45
23	No. 2. Sommerfäden	2:10
24	No. 3. O kühler Wald	2:15
25	No. 4. Verzagen	3:02
26	No. 5. Unüberwindlich	2:37

Esther Valentin-Fleguth, Mezzo-soprano **1**–**6** **8** **10**–**13** **22** **23** **25**
Konstantin Ingenpaß, Baritone **1**–**4** **7** **9** **14**–**21** **24** **26**
Ulrich Eisenlohr, Piano

Johannes Brahms (1833–1897) Complete Songs • 6

Writing songs for solo voice wasn't Johannes Brahms' only lifelong preoccupation. He also loved songs for more than one voice, as five opus numbers comprising vocal duets, six works for solo quartet with piano accompaniment, and numerous sacred and secular choral works (both unaccompanied pieces and large-scale compositions with orchestra) attest. Being a man who always looked to tradition, origins and wellsprings for guidance and inspiration, it was almost inevitable that people singing together would be close to his heart, this being the most ancient form of human music-making.

This album opens with the *Four Duets, Op. 28. Die Nonne und der Ritter* ('The Nun and the Knight') describes a ghostly, nocturnal scene that hovers between dream and reality. A nun thinks she can hear a knight as if 'from long-lost times' when the two of them were lovers. Drawn as if by magic but at the same time frightened, she fights off his renewed courtship. He, as a Crusader, will sail back to 'where they're contesting Christ's tomb'. In keeping with the medieval backdrop, the music is archaic, with extended bass ostinatos. The rhythm in the voices remains almost constant throughout. The melodies 'celebrate' the same phrases again and again in a hypnotic fashion reminiscent of Gregorian chant, and in the closing section there are trumpet fanfares. Everything is suggestive of mystery and the medieval period.

Vor der Tür ('At the Door') offers a scenario common in poetry and music. An admirer stands outside the home of his beloved begging admittance; she refuses and discussion, threats, derision, pleas and refusals follow until she either opens the door or puts her foot down and ends the to-ing and fro-ing. In an argument duet that's as heated as it is amusing, the girl uses the melody her admirer has stated when asking her to admit him to scornfully mimic him. As their argument progresses, the two repeatedly interrupt one another, and they don't hold back from both putting their side of the argument at the same time, creating an angry confusion of voices that Brahms has skilfully 'ordered' polyphonically. At the end of the chaotic jumble, the door remains closed.

An equally humorous but opposite scenario is presented in *Der Jäger und sein Liebchen* ('The Huntsman and His Sweetheart'). A huntsman tells his beloved to stand at the window and wait for him until he returns from hunting late at night. But she turns the tables on him, saying there's no way she's going to stand pining at the window, she's going dancing, with or without him, and he'll have to wait outside. Here too there's pert argumentation, cutting-in, and stubborn insistence, all masterfully set to music in a dramatically effective way.

In between these two duets there's a light-hearted philosophical digression on the nature of love – *Es rauschet das Wasser* ('Water rushes along'). If love is something that comes and goes like water, the clouds or the stars, is it dynamic and mutable but nevertheless enduring? Brahms assigns the characterisation of love as something transient to the female voice and entrusts the case for it being constant to the man. Following a flowing, wonderfully tuneful prelude, the woman's section sounds playful, flighty, mischievous, almost non-committal, whereas the man's is legato and unbroken and flows steadily. At the end of the duet section, the man ends up having the last word, '... und ändert sich nicht' ('but it doesn't change'). Might this be Brahms' view on which of the two statements is 'correct'?

The *Nine Songs, Op. 69* are (like the *Eight Lieder and Songs, Op. 58*) linked by means of an unusual content curation. Poems with outwardly tired and hackneyed subject-matter and ideas are juxtaposed with intimate, psychologically individualised confessional verse. Here, the *Tambourliedchen* ('Little Drummer's Song', *No. 5*) with its imitation of the sound of the besotted drummer boy's drumming is a stark contrast with the song that follows, *Vom Strande* ('From the Shore'). This is the song of a young woman whose sailor sweetheart is leaving her to go to sea; whether and when he'll return is written in the stars. She keeps up her deeply despairing, unceasing lamentation until she is utterly exhausted. After that, in *Über die See* ('Across the Sea'), we hear what could be the same woman standing desolate and lost on the shore.

And immediately after that comes the clichéd Biblical image of the wilful man-killer *Salome*, set to music with lustful aggression.

Even in the outwardly clichéd material, however, Brahms doesn't get lost in banalities; his music always finds an individual characterisation. *Klage I* ('Lament I') is sung by a young woman whose zest for life seems unbroken despite being forced to marry a 'half-hearted' widower – as evidenced by her sweeping melodic phrases and the dancing rhythmic energy. The bride in *Klage II* ('Lament II'), on the other hand, is already trapped in a destructive state somewhere between despair and resignation, even though her situation is similar on the face of it. We hear a recurrent sighing motif and falling melodic lines moving in small steps as though bowed down by sorrow.

Opus 69 could carry the heading: 'The ends and beginnings of love affairs'. In *Abschied* ('Farewell'), a young man bids farewell to his sweetheart, as he 'must depart from here' – whether to go to another country, to embark on his years as an apprentice or journeyman or to go to war, we're not told. The music is close to folksong and sounds heartfelt. In *Des Liebsten Schwur* ('My Lover's Vow'), love is just beginning; the girl knows how long at most she will remain at home. Clearly her sweetheart has proposed to her, as she cheerfully reveals to her crabby, peevish father. The final lengthy and extremely virtuosic song in the collection, *Mädchenfluch* ('A Girl's Curse'), offers us one of the mother–daughter scenarios that Brahms loved and repeatedly set to music, where a distrustful, chiding mother who warns about her daughter's love affair, anticipating disaster, and a daughter who soothes, tries to make things sound better than they are and is either resistant to advice or just plain giddy, are locked in mostly irreconcilable confrontation. In *Mädchenfluch* there's the added complication that mother and daughter appear to be communicating across varying distances – the mother shouts to her daughter 'across three mountains', the daughter replies 'across nine mountains'! Psychologically that rings true. The mother urges the girl to work hard, the daughter blames the ominous 'Jawo' for keeping her from her work. In the end, taking advantage of the distance she's calling across, she embarks on a wild

game of obfuscation, calling on her mother to join her in cursing Jawo – May 'God in Heaven bright' grant that he's 'imprisoned ... in a deep dungeon... On my white breast...' and that he's 'in chains, held fast... in my white arms...', that 'the savage waters take him... and bring him home to me.' Her triumphant conclusion tells us where Jawo will end up – and it definitely won't be in prison! In our enjoyment of this dramatically effective tale, let's not ignore Brahms' fabulous music, which successfully combines folk elements, dance influences, character depiction and joyful virtuosity in both the vocal and the piano part.

The *Eight Lieder and Songs, Op. 58* open with three song settings of poems by the 19th-century poet and painter August Kopisch. These form a coherent grouping within the collection. *Blinde Kuh* ('Blind Man's Buff'), *Während des Regens* ('While It's Raining') and *Die Spröde* ('The Coy Girl') breathe the spirit of southern Italy and are characterised by lightness and playfulness. In character and atmosphere the fourth song, *O komme, holde Sommernacht* ('Oh, come discreetly, fair summer's night'), follows on seamlessly, even though it doesn't have Italian origins. The lively, shimmering, whispering cascades of notes in the piano and the impassioned but suppressed vocal melodies that then open out so beautifully, combine to create a brief but intense serenade with an unashamedly erotic character.

Schwermut ('Melancholy') and *In der Gasse* ('In the Narrow Street') introduce new sounds and emotions. Their radical gloom offers profound insights into the heart of a tormented individual. They are 'deadly serious', a world away from the playfulness of the preceding songs. They display striking similarities with two of the darkest songs in Schubert's *Schwanengesang* – the opening of *Schwermut* is closely related to *Ihr Bild*, while *In der Gasse* introduces a scenario analogous to the famous *Der Doppelgänger* – a return to the place where the beloved used to live; staring at her abandoned window. There are definite similarities in the music as well, though they're harder to spot. They're present above all in Brahms' use of ostinato to express motionlessness, the inability to turn away, obsession...

Vorüber ('Over') brings the opposite worlds of the previous songs together – after the lyric 'I's 'delicious

dream' under the linden tree with the song of the nightingale still in his ears comes the rude awakening, and 'I am covered in shrivelled leaves'. It's an enormous comedown of a type rarely found even in Brahms' emotional universe, extreme though that can often be.

After this, *Serenade* again seeks a safe distance from overly personal disasters – a Spanish backdrop with a serenade beneath a balcony, *bel canto* singing, the sound of the zither, the splashing of a fountain and languishing requests for admittance. Taken on its own, we would struggle with Adolf Friedrich von Schack's verse nowadays, but Brahms' masterly setting, which is skilled and tasteful despite the genre painting, elevates the rather cloying, kitschy text, making the song a pleasure to listen to.

Op. 72 brings together five songs of great musical beauty, and depth and clarity of expression, without the huge contrasts between clichéd and confessional songs in the collections discussed earlier. They share the theme of transience. The first and third songs are about love that is over, the second and fourth about realising that one has failed to achieve one's goals in life; the fifth about the ephemeral nature of good intentions...

Alte Liebe ('Past Love') is a spring song with a difference. The sun's not shining here; this spring morning is 'overcast and warm'. Brahms' setting uses tone painting; the voice depicts the characteristic flight pattern of the swallow (alternating short, rapid wing beats and gliding) and the stork (slow, regular flaps of its broad wings) – the piano's upward-moving accompanying figures suggest that something significant is about to happen – the 'fresh happiness' of the coming of spring? Or the return of 'old lovesickness'? Both seem implicit in this multifaceted accompaniment. When we get to the second verse of the poem ('An diesem Frühlingsmorgen...' – 'On this spring morning'), the piano part opens out. We get contrary, downward movement, the quaver movement changes to a continuous flow, and scraps of melody are woven into the music, which has hitherto been pure accompaniment. At the end of this verse, strange things happen in both the voice part and the piano. 'It's as if someone gently tapped me on the shoulder...' Brahms' writing here is fascinating and incorporates what we would now term a flashback.

First come *pianissimo* chords in the piano and voice, like whispered turns of phrase with no substance or foundation musically speaking. Then the movement, melody and dynamics all build, torn back and forth between apprehensions that feel as though they're real and the realisation that they're illusory ('I breathe the scent of jasmine, yet have no posy'), until the main climax of 'Es ruft mir aus der Ferne, / Ein Auge sieht mich an' ('Someone calls to me from far away, eyes rest on me'). A huge wave, both musical and emotional, has been building ('An old dream takes hold of me'), and it now ebbs away again in a great musical arc stretching from here to the end of the song and sweeps the lyric 'I' (now powerless to choose a path of his own) along with it.

Forming a contrast with the multifacetedness and opulent sound world of the first song, *Sommerfäden* ('Gossamer Threads') sounds brittle, barren and distant. Gossamer – those little structureless and almost weightless threads some plants release in summer that are able to float over long distances because they're so light, before getting caught somewhere in a bush or tree – are used as an image of people's errant, fractured human 'fancies' and 'tiny fragments from golden dreams of love'. It's an apt but bleak image of the infinite number of unfulfilled ambitions and dreams people have for their lives which, looking back, can sometimes seem far-fetched or even absurd – 'hochselbsteigene Gewinste' ('highly individualised gains') the poet calls them, coining a mimetic phrase. The piano part is largely kept strictly in two voices as a musical depiction of the threads' uncontrolled floating towards, into and around one another.

O kühler Wald ('O cool forest') also leads us back into the past. Here, recollection is based on an infinitely melancholy but clear realisation: the places where the lyric 'I' experienced his greatest happiness now no longer exist, except 'deep in my heart', the beautiful songs 'have trailed away'. The beauty and profundity of Brahms' setting can be understood without any great explanation. I will just mention the middle of the song, which gives the answer to the question of where (it's all gone) After a beat's rest, Brahms' harmony for the words 'Im Herzen tief' ('Deep in my heart') is totally unexpected and really does move us

into a different realm, enabling us see right into the narrator's heart. When the song then continues with almost the same music as at the beginning, everything is still different.

Verzagen ('Despair') is the song of someone with depressive tendencies who sits on the shore watching the foaming and receding of the waves. His 'tempestuous heart', which should be comforted by the 'winds and waves' (what cynicism!), will never find rest, as the restlessness and aimlessness of the wave motion in the piano part testifies.

After this glance into the psychological abyss, *Unüberwindlich* ('Unconquerable') radiates unbounded

zest for life. Though Goethe's poem is only about wine and women, Brahms wittily adds song (or music in general) to the list right at the outset by quoting a sonata by Domenico Scarlatti. This supplies the figures that run all the way through the piece and are subjected to variation. The lyric 'I' readily accepts his loss of self-control when he sees the bottle of wine or the beautiful but perfidious woman, so there's nothing standing in the way of him enjoying these great pleasures in life. As we can hear, Brahms wasn't averse to the occasional bit of coarse humour.

Ulrich Eisenlohr

English translation: Susan Baxter

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

Photo © Biff-Foto



Konstantin Ingenpaß

Konstantin Ingenpaß began his vocal training with Gerhild Romberger at the Hochschule für Musik Detmold. After gaining his Bachelor's degree, he completed a Master's in song interpretation (with Manuel Lange) and opera singing (with Friedemann Röhlig) at the Hochschule für Musik Karlsruhe. He received further artistic inspiration from Mitsuko Shirai, Teru Yoshihara and Brigitte Fassbaender. In 2020, Ingenpaß was awarded First Prize at the International Art Song Competition of the Internationale Hugo Wolf Akademie, Stuttgart. His extensive song repertoire has taken him to the Schleswig-Holstein Musik Festival, Internationales Schubert-Fest Dortmund, Heidelberger Frühling, RheinVokal Festival and the Gargan Music Festival in Kanazawa, Japan. He has appeared in concert with renowned orchestras such as the Freiburger Barockorchester, Ensemble Resonanz and the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin. 2023 saw the release of volume three of the complete folk songs of Johannes Brahms, with Ulrich Eisenlohr on fortepiano (Naxos 8.574346), and the critically acclaimed *Welt & Traum*, featuring chamber music arrangements of works by Wolf, Liszt, Ullmann and Mahler (Hänssler Classic).

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 • 6

Nicht nur die Komposition von Solo-Liedern hat Johannes Brahms ein Leben lang beschäftigt. Seine Liebe galt auch dem mehrstimmigen Gesang. Dies bezeugen fünf Opera mit Gesangs-Duetten, sechs Werke mit Quartetten mit Klavierbegleitung sowie zahlreiche geistliche und weltliche Chorwerke in A-capella-Besetzung oder als große sinfonische Werke. Ihm, der sich immer an Traditionen, Wurzeln, Ursprüngen orientierte, lag das gemeinsame Singen als archaischste Form des menschlichen Musizierens fast zwangsläufig am Herzen.

Am Anfang dieser CD stehen die „*Vier Duette*“ op.28. Die *Nonne und der Ritter* schildert eine gespenstische nächtliche Szene, zwischen Traum und Wirklichkeit: eine Nonne meint den Gesang eines Ritters zu hören, „...wie aus lang versunkenen Zeiten“, in denen die beiden in Liebe entbrannt waren. Magisch angezogen und gleichzeitig verängstigt wehrt sie sein neuerliches Werben ab, und er wird als Kreuzritter dahin zurücksegeln, wo „um Christi Grab sie streiten“. Eingehend auf die mittelalterliche Szenerie hören wir archaische Klänge: langgedehnte Bass-Ostinati; fast durchgängig gleichbleibende Rhythmik der Gesangsstimmen; eine Melodik, die hypnotisierend immer gleiche Wendungen „zelebriert“, an gregorianische Gesänge erinnernd; Trompeten-Fanfaren im Schlussteil. Alles weckt mittelalterlich-mystische Assoziationen.

Vor der Tür bringt eine in Poesie und Musik häufig präsentierte Szenerie: Ein Verehrer steht vor dem Haus seiner Geliebten und bittet um Einlass, sie verweigert ihn; daraufhin wird diskutiert, gedroht, verlacht, gebettelt, abgelehnt, bis die Geliebte entweder öffnet oder den Disput resolut beendet. In diesem ebenso hitzigen wie amüsanten Streit-Duett nimmt das Mädchen die Melodie ihres Verehrers bei seiner Einlass-Bitte auf und ahmt ihn so spöttisch nach. Im weiteren Verlauf der Auseinandersetzung fallen sich die beiden immer wieder gegenseitig ins Wort und argumentieren unverdrossen synchron, sodass ein heftiges Stimmengewirr entsteht – das Brahms kunstvoll polyphon „organisiert“ hat. Am Ende des chaotischen Durcheinanders bleibt die Tür zu.

Ein ebenso witziges, aber umgekehrt arrangiertes Szenario zeigt *Der Jäger und sein Liebchen*: Ein Jäger fordert seine Geliebte auf, am Fenster zu stehen und auf ihn zu warten, bis er, „spät in der Nacht“, heimkommt von der Jagd. Sie aber dreht den Spieß um: Keinesfalls wird sie sehnsüchtig am Fenster stehen, sondern zum Tanz gehen, auch ohne ihn, und er wird vor der Tür warten müssen. Auch hier: Schnippischer Disput, Wort-Abschneidereien, stures Beharren bis zum Schluss – virtuos und komödiantisch in Musik gesetzt.

Zwischen diesen beiden Duetten steht ein heiter-philosophischer Exkurs über das Wesen der Liebe: *Es rauschet das Wasser*. Ist die Liebe, wie Wasser, Wolken und Sterne, eine Erscheinung, die kommt und wieder vergeht, - oder bewegt, „wandelt“ sie sich zwar, bleibt dabei aber doch bestehen? Brahms übergibt die Charakterisierung der Liebe als etwas Vergänglichem der Frauenstimme, das Plädoyer für ihre Beständigkeit dem Mann. Nach einem wogenden, wunderbar melodios sich ausbreitenden Vorspiel erklingt der weibliche Part spielerisch, luftig-lose, quasi unverbindlich, der männliche dagegen gebunden, kontinuierlich, stetig fließend. Am Ende eines duettierenden Abschnitts hat schließlich der Mann das letzte Wort mit „...und ändert sich nicht“. Ist dies Brahms' Stellungnahme zu der Frage, welche der beiden Aussagen die „richtige“ sei?

Die „*Neun Gesänge*“ op.69 (ähnlich auch „Acht Lieder und Gesänge“ op.58) verbindet eine eigenartige inhaltliche Zusammenstellung: Gedichte mit äußerlich klischeehaften Inhalten, Topoi, werden intimen, psychologisch individuell ausgearbeiteten Bekenntnis-Gedichten gegenübergestellt: Das lautmalerisch den Trommelklang des liebes-trunkenen Tambours nachahmende *Tambourliedchen* (Nr.5) kontrastiert hier krass mit dem folgenden Lied *Vom Strande*, das uns die bis ins Innerste verzweifelte, rastlos und bis zur völligen Erschöpfung herausgesungene Klage einer jungen Frau hören lässt, deren Liebster sie wegen seiner Seefahrt als Matrose verlässt – seine Rückkehr steht in den Sternen. Danach hören wir in *Über die See* vielleicht die gleiche Frau, in größter Einsamkeit, „in matter Pein“, verloren am Ufer

stehend. Und direkt danach erscheint das biblische Klischee-Bild der dominanten, männermordenden *Salome*, ausmusiziert mit lustvoller Aggressivität.

Doch Brahms verliert sich auch in den äußerlich klischeehaften Inhalten nicht in Beliebigkeit; seine Musik findet immer Charakterisierungen mit individuellen Zügen: In *Klage I* singt eine junge Frau, deren Lebenslust trotz ihrer Zwangs-Verheiratung mit einem „halbherzigen“ Witwer ungebrochen scheint: Weit ausgreifende Melodiebögen und tänzerisch-rhythmische Energie geben davon Zeugnis; dagegen scheint die Braut in *Klage II*, in äußerlich ähnlicher Situation, bereits in einem fatalen Zustand zwischen Verzweiflung und Resignation gefangen: wir hören ein immer wiederkehrendes Seufzer-Motiv und abfallende Melodielinien in engen, quasi gram-gebeugten Tonschritten.

Ende und Anfang von Liebes-Beziehungen könnte eine Überschrift über Opus 69 lauten: in *Abschied* singt ein junger Mann seiner Liebsten das Lebewohl, denn er „soll von hinnen ziehen“ – in ein anderes Land, in seine Gesellen- und Wanderjahre, in den Krieg, das erfahren wir nicht. Die Musik klingt volksliedhaft und von Herzen kommend. In *Des Liebsten Schwur* steht die Liebe am Anfang, denn das Mädchen weiß, dass es „am längsten zu Hause gesäumt“ hat: ihr Liebster hat ihr offensichtlich einen Heiratsantrag gemacht, wie sie in bester Laune ihrem griesgrämig schmollenden Vater offenbart. Das große, hochvirtuose letzte Lied des Opus, *Mädchenfluch*, bringt ein Mutter-Tochter-Setting, das Brahms geliebt und immer wieder kompositorisch bearbeitet hat: Die wegen einer Liebesbeziehung ihrer Tochter warnende, argwöhnische, schimpfende, Schlimmes orakelnde Mutter und die beschwichtigende, beschönigende, beratungsresistente oder einfach schwindelnde Tochter stehen sich in einer - meist unversöhnlichen - Auseinandersetzung gegenüber. Im „Mädchenfluch“ kommt hinzu, dass Mutter und Tochter aus scheinbar unterschiedlichen Entfernungen miteinander kommunizieren: Die Mutter ruft zur Tochter „über drei Gebirge“, die Tochter antwortet „über neun Gebirge!“ - ein psychologisch stimmiger Clou. Die Mutter mahnt fleißiges Arbeiten an, die Tochter bezichtigt den ominösen „Jawo“, sie von dieser Arbeit abzuhalten; schließlich beginnt sie, begünstigt durch ihre große Ruf-Distanz, ein wildes

akustisch-inhaltliches Verwirrspiel: Sie fordert die Mutter auf, mit ihr zusammen Jawo zu verfluchen – möge „Gott im hellen Himmel“ geben, „dass er lieg‘ gefangen... tief im Kerker.... An der weißen Brust mir.... – dass er Ketten trage, fest geschlungen... meine weißen Arme...- Dass ihn nähm‘ das wilde Wasser.... mir ins Haus ihn bringe!“ Ihr triumphaler Schlussgesang verrät uns, wo Jawo am Ende landen wird – sicher nicht im Kerker. Vergessen wir aber bei aller Freude über die dramatisch-komödiantische Story nicht Brahms‘ großartige Kompositionsweise, die folkloristische Elemente, tänzerische Impulse, Personencharakterisierung und lustvolle Virtuosität in Gesang und Klavier zu verschmelzen imstande ist

Die *Acht Lieder und Gesänge op.58* beginnen mit drei Liedern nach Gedichten von August Kopisch (der auch Autor der berühmten Ballade von den Kölner Heinzelmännchen war). Sie bilden eine zusammenhängende Gruppe innerhalb des Opus. *Blinde Kuh*, *Während des Regens* und *Die Spröde* atmen südländisch-italienischen Geist, zeichnen sich durch Leichtigkeit und Verspieltheit aus. Das vierte Lied, *O komme, holde Sommernacht* schließt sich, obwohl nicht italienischen Ursprungs, in Charakter und Atmosphäre nahtlos an. Die quirlig-flirrenden, säuselnden Klavier-Kaskaden und die schwärmerisch-verstohlene, dann wieder sich wunderbar öffnende Gesangs-Melodik fügen sich zu einem kurzen, intensiven Ständchen mit unverhohlenen erotischem Charakter.

Schwermut und *In der Gasse* bringen neue Klänge und Emotionen: Ihre radikale Düsterei gibt tiefe Einblicke ins Innere eines gequälten Menschen, sie sind „todernst“, weit entfernt von der Verspieltheit der vorangegangenen Lieder. Ähnlichkeiten zu zwei der dunkelsten Lieder aus Schuberts „Schwanengesang“ fallen auf: *Schwermut* ist zu Beginn musikalisch eng verwandt mit „Ihr Bild“, *In der Gasse* wiederum führt ein Szenario ein, das dem des berühmten „Doppelgänger“ entspricht: Die Rückkehr an den Ort, wo die Geliebte gewohnt hat, der Blick auf „das verlassene Fenster“. Musikalische Verwandtschaften sind auch hier - wenn auch schwerer zu erkennen - durchaus vorhanden, vor allem in der Verwendung von Ostinato-Techniken als Ausdruck von Starre, Sich-Nicht-Abwenden-Können, Obsession.

Vorüber bringt die gegensätzlichen Welten der vorigen Lieder zusammen: nach dem „süßesten Traum“ unter dem Lindenbaum, noch mit dem Gesang der Nachtigall im Ohr, folgt das böse Erwachen, und „welk bedeckt mich das Laub“: ein krasser Absturz, wie er auch in Brahms' oftmals extremer Gefühlswelt selten zu finden ist.

Danach sucht *Serenade* wieder die wohltuende Distanz von allzu persönlichen Abgründen: Eine spanische Szenerie mit Ständchen unter dem Balkon, Belcanto-Gesang, Zitherklängen, Brunnen-Geplätscher und schmachtendem Einlass-Begehren: Friedrich von Schacks Gedicht allein wäre uns heute schwer erträglich; Brahms' meisterhafte, bei aller Genre-Haftigkeit geschmack- und kunstvolle Vertonung macht aus dem eher süßlich-kitschigen Text ein großes Hör-Vergnügen.

Op. 72 vereint, ohne die krassen Kontraste von „Klischee“- versus „Bekenntnis“-Liedern der vorab besprochenen Opera, *Fünf Gesänge* von großer musikalischer Schönheit und von Tiefe und Klarheit der Aussage. Ihr gemeinsames Thema ist die Vergänglichkeit: Im ersten und dritten Lied geht es um vergangene Liebe, im zweiten und vierten um die Einsicht in das Scheitern beim Erreichen von Lebenszielen und -wünschen, im fünften um die Vergänglichkeit guter Vorsätze...

Alte Liebe ist ein Frühlingslied besonderer Art: hier lacht nicht die Sonne, dieser Frühlingsmorgen ist „trüb verhängt und warm“. Brahms' Vertonung arbeitet mit lautmalerischen Elementen: die Gesangsstimme zeichnet den charakteristischen Flügelschlag von Schwalben (ein schneller, kurzer Flügelschlag wechselt mit luftigem Gleiten) und Störchen (ruhige, gleichmäßige Bewegung breitgespannter Schwingen) nach; die nach oben strebenden Begleit-Figuren des Klaviers lassen ahnen, dass sich etwas Bedeutendes ankündigt – das „neue Glück“ des beginnenden Frühlings oder die Wiederkehr des „alten Liebesharms“? beides scheint in dieser facettenreichen Begleitung angelegt und verborgen zu sein. Mit der zweiten Gedichtstrophe („An diesem Frühlingsmorgen...“) fächert sich der Klavierpart auf: Gegenbewegungen in Abwärtsrichtung erscheinen, die Achtelbewegung geht über in einen kontinuierlichen Fluss und Melodiefragmente werden in die bisher nur begleitende Musik eingeflochten. Am Ende dieser Strophe geschehen

mysteriöse Dinge in Sprache wie Musik: „Es ist, als ob mich leise/Wer auf die Schulter schlug...“ Brahms komponiert hier faszinierend, was wir heute als „Flashback“ bezeichnen: Zuerst erklingen pianissimo gespielte und gesungene, quasi geflüsterte Wendungen, klanglich ohne Körper und Fundament; dann breiten sich Bewegung, Melodik und Dynamik heftig aus, hin und her gerissen zwischen real empfundener Sinneswahrnehmung und Erkenntnis der Illusion („Ich atme Jasmindüfte/Und habe keinen Strauss“), bis zum großen Höhepunkt von „Es ruft mir aus der Ferne/Ein Auge sieht mich an“: Eine riesige Welle, musikalisch wie emotional, hat sich aufgetürmt („ein alter Traum erfasst mich“), die nun in einem großen musikalischen Bogen bis zum Schluss des Liedes abebbt und das lyrische Ich hinwegschwemmt, geführt auf „seiner Bahn“, nicht mehr mächtig, den eigenen Weg selbstbestimmt zu gehen.

Im Gegensatz zum Facettenreichtum und der klanglichen Opulenz des ersten Liedes klingt *Sommerfäden* spröde, karg, abweisend. Sommerfäden, kleine, unstrukturierte, fast schwerelose Fäden, die manche Pflanzen im Sommer absondern, und die wegen ihres geringen Gewichts über weite Strecken fliegen können, bevor sie sich irgendwo an Sträuchern oder Bäumen verfangen, werden als Sinnbilder verirrter, zerbrochener menschlicher „Hirngespinnste“ und „Fetzen goldner Liebesträume“ dargestellt: ein genau treffendes, trostloses Bild für die unendlich vielen nichterfüllten Lebenswünsche der Menschen, die zuweilen im Nachhinein als abwegig oder gar absurd erscheinen - „hochselbststeigene Gewinste“, wie sie der Dichter mit onomatopoetischer Wortschöpfung nennt. Der Klavierpart ist in weiten Teilen streng zweistimmig gestaltet, das haltlose In-, Um- und Gegeneinander-Schweben der Fäden musikalisch zeichnend.

Auch *O kühler Wald* führt uns in vergangene Zeiten. Hier ist das Erinnern begründet in einer unendlich wehmütigen, aber klaren Erkenntnis: Die Orte des großen Glücks existieren nurmehr „im Herzen tief“, die schönen Lieder „sind verweht“. Die Schönheit und Tiefe der Brahms'schen Vertonung erschließt sich ohne große Erklärung. Nur ein Hinweis zur zentralen Stelle des Liedes, an der Antwort auf die Frage nach dem „Wo“ (...ist das alles hingegangen?) gegeben wird: Nach einer Generalpause setzt Brahms auf

die Worte „Im Herzen tief“ eine völlig unerwartete Harmoniefolge, die uns tatsächlich in eine andere Dimension eintreten lässt, und die Tür mitten in dieses Herz öffnet. Wenn danach die Wendung zur fast gleichen Musik wie am Beginn des Liedes geschieht, ist dennoch alles anders.

Verzagen ist das Lied eines depressiven Menschen, der „mit dumpfer Ergebung“ am Strand des Meeres sitzt, das „Schäumen und Vergehn“ der Wellen beobachtend. Kein Grund für seine oder ihre Tragödie wird genannt. Das „ungestüme Herz“, das sich eigentlich „mit Winden und Wogen“ trösten sollte - was für ein Zynismus! -, wird keine Ruhe finden, die Rast- und Ziellosigkeit der Wellenbewegung des Klaviers zeugt davon.

Nach diesem Blick in Seelen-Abgründe versprüht *Unüberwindlich* hemmungslose Lebenslust. Geht es in Goethes Gedicht nur um „Wein und Weib“, so fügt Brahms den Gesang - oder das allgemein musikalische Element - direkt am Beginn des Liedes mit feinem Witz ein: Er zitiert ein Sonaten-Thema von Domenico Scarlatti, das als Motiv-Geber in variiertester Gestalt das ganze Lied durchzieht. Der Verlust der Selbst-Disziplin beim Anblick der Weinflasche wie der schönen „Falschen“ wird bereitwillig in Kauf genommen, den großen Genüssen steht damit nichts im Wege. Brahms war, wie wir hören können, bisweilen auch dem derben Humor nicht abgeneigt.

Ulrich Eisenlohr

Brahms' lifelong preoccupation with the solo voice can be heard to great effect in this sixth volume of his complete songs. The ghostly and dreamlike opening of the *Four Duets, Op. 28* and moods of desolation and loss in the *Nine Songs, Op. 69* are linked by the unusually disparate subjects in each set, while the playful spirit of southern Italy and Spain forms part of *Op. 58*. The programme ends with great musical beauty, depth, and even touches of crude humour in *Five Songs, Op. 72*.

SWR >>
KULTUR

Johannes
BRAHMS
(1833–1897)

Complete Songs • 6

1–4 Vier Duette, Op. 28 (1860–62)	11:35
5–13 Neun Gesänge, Op. 69 (1877)	24:25
14–21 Acht Lieder und Gesänge, Op. 58 (pub. 1871)	18:48
22–26 Fünf Gesänge, Op. 72 (1876–77)	13:20

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

Esther Valentin-Fieguth, Mezzo-soprano
Konstantin Ingenpaß, Baritone
Ulrich Eisenlohr, Piano

The sung texts and English translations can be accessed at www.naxos.com/libretti/574561.htm

Recorded: 5–7 June **1–17** **19** **22** **23** **25** **26** and 28 August 2023 **18** **20** **21** **24** at Hans-Rosbaud-Studio, SWR,

Baden-Baden, Germany • Producer and editor: Martin Pilger • Engineer: Norbert Vossen

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

Booklet notes: Ulrich Eisenlohr • Publishers: Edition Peters **1–4**, Breitkopf & Härtel **5–26**

Cover image: Eibsee, Bavaria © Haidamac / Dreamstime.com