



myrios | classics

, an die geliebte
JULIAN PRÉGARDIEN
CHRISTOPH SCHNACKERTZ, PIANO



*Was ich seitdem, von Lust und Leid bezwungen,
geliebt, geirrt, gesungen:
ich knie vor Dir in all den tausend Bildern.*

(aus „An die Entfernte“, Joseph von Eichendorff)

an die geliebte

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

1 An die ferne Geliebte op. 98 13:38

- I. Auf dem Hügel sitz ich spähend –
- II. Wo die Berge so blau –
- III. Leichte Segler in den Höhen –
- IV. Diese Wolken in den Höhen –
- V. Es kehret der Maien, es blühet die Au –
- VI. Nimm sie hin denn, diese Lieder

Carl Maria von Weber (1786-1826)

Die vier Temperamente
beim Verluste der Geliebten op. 46

- 2** I. Der Leichtmütige 3:27
- 3** II. Der Schwermütige 4:38
- 4** III. Der Liebewütige 2:57
- 5** IV. Der Gleichmütige 3:18

Richard Strauss (1864-1949)

Mädchenblumen op. 22

- 6** I. Kornblumen 2:29
- 7** II. Mohnblumen 1:27
- 8** III. Epheu 3:46
- 9** IV. Wasserrose 3:57

Hugo Wolf (1860-1903)

Mörike-Lieder

- 10** I. Lied eines Verliebten 1:40
- 11** II. Der Tambour 2:58
- 12** III. Jägerlied 1:05
- 13** IV. Lied vom Winde 3:12
- 14** V. Heimweh 3:55
- 15** VI. An die Geliebte 4:20

(Epilog)

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

16 Resignation WoO 149 3:14

TT 60:10

Julian Prégardien, Tenor * Christoph Schnackertz, Piano

Recording Credits

Location Deutschlandfunk Kammermusiksaal Cologne, VII&X 2013 | Executive Producer Stephan Cahen (myrios classics), Jochen Hubmacher (Deutschlandfunk) | Recording Producer, Balance Engineer, Digital Editing, SACD Authoring Stephan Cahen | Recording Equipment provided by www.semprelamusica.com | Microphones Sennheiser MKH800, DPA4006, 4007, Schoeps CMC6 MK21, MK2s | Mic Cables van den Hul | Mic Preamps Lake People F355 (class a), F366 | A/D & D/A Converters Digital Audio Denmark AX24 | Recording Format DSD64 | Digital Workstation Merging Technologies Pyramix | Monitoring B&W Nautilus Loudspeakers & Pass Labs Amps | Artist photos Marco Borggreve www.marcborggreve.com | Graphic Design Stephan Cahen | Heartfelt Thanks To Jeanette Singer, Elena Tritus, Martin Günther, Eva Blaskewitz, Geneviève Geffray, Stanley Hanks, Esther Cahen, Sven Nowoczyn (www.eventmediagroup.de) | © 2013 © 2014 by myrios classics & Deutschlandradio myrios classics is a label of myrios records | Stephan Cahen Musikproduktion | Postfach 940174 | 51089 Köln | Germany | www.myriosclassics.com | info@myriosclassics.com

Thank YOU for listening!

Vorwort

Unerfüllte Liebe – der Nährboden für tausende Lieder und Verse der Romantik. Die Titelliste dieses Albums könnte auf den ersten Blick wie eine einfache Kompilation meiner Lieblingslieder zu diesem Thema erscheinen. Tatsächlich habe ich aber sehr intensiv und mit viel Herzblut an der Zusammenstellung gefeilt. Dabei haben musikgeschichtliche, dramaturgische, ästhetische und auch ganz persönliche Überlegungen eine Rolle gespielt, und das Ergebnis kommt mir mittlerweile fast wie eine eigene Komposition vor. Bei der Planung meines Lied-Debütalbums war mir genau das immens wichtig. Denn ich wollte so viel mehr ausdrücken, als der enge Rahmen eines großen romantischen Liedzyklus wie der „Müllerin“ oder der „Dichterliebe“ es mir erlaubt hätte.

Es war noch während meiner Studienzeit in Freiburg, als mir ein „Insel“-Büchlein mit den Noten der „Fernen Geliebten“ in die Hände geriet. Sofort besorgte ich mir Beethovens „Briefe an die Unsterbliche Geliebte“, das Seelenbekenntnis, das für das Verständnis dieser Komposition meiner Meinung nach extrem wichtig ist. Beethoven hatte ich mir bis dato immer als strengen und verbitterten Mann vorgestellt aber von der ungeduligen, schwärmerischen und liebevollen Sprache in den Briefen war ich ganz baff. *An die Ferne Geliebte* wurde im Frühjahr 1816 veröffentlicht. Es ist nicht nur Beethovens einziger, sondern zugleich auch der erste durchkomponierte Liedzyklus überhaupt. Einige Jahre später entdeckte ich dann die nahezu

unbekannten Weber-Lieder. Sie sind in etwa zeitgleich entstanden. Nicht nur der augenzwinkernde Titel *Die vier Temperamente beim Verluste der Geliebten* lädt also dazu ein, beide Werke unmittelbar nebeneinanderzustellen. Und ich genieße es sehr, mit den unterschiedlichen Charakteren zu zeigen, wie unterhaltsam die Musik dieser Zeit sein kann.

Auch die Gegenüberstellung der beiden anderen Komponisten auf diesem Album kommt nicht von ungefähr. Auf der einen Seite der früh verstorbene und zu Lebzeiten erfolglose Hugo Wolf, auf der anderen Richard Strauss, eine der wichtigsten und erfolgreichsten Musikerpersönlichkeiten aller Zeiten. Die *Mädchenblumen* werden heute fast nur von hohen Sopranen gesungen. Ich staunte nicht schlecht, als ich in der Notenausgabe las, dass die Lieder einem Tenor gewidmet sind. Ich finde, dass die vier Mädchenblumen in der originalen Stimmlage eine ganz besondere, „unerhörte“ Farbigkeit und Aussage erhalten. Das Pianissimo in hoher Lage bei der *Wasserrose* zum Beispiel ist für einen lyrischen Tenor eine echte Herausforderung! Die Liedgruppe entstand 1888, zugleich das produktivste Jahr Hugo Wolfs. Seine Mörike-Vertonungen haben mich auf Anhieb am meisten berührt und die sechs hier ausgewählten Lieder habe ich zusammengestellt, um eine Alternative zur „Fernen Geliebten“ aufzuzeigen – der junge Mann bewegt sich dort ja physisch nicht von seinem Hügel herunter! Bei Wolf ist wiederum ein unglücklich verliebter Jüngling. Er sucht Ablenkung, wird eingezogen zum Militär, erträumt sich im Feldlager die schönsten Dinge, aber seine Gedanken schwei-

fen immer wieder zur fernen Geliebten. Dann eines Nachts ein Traum: auf einer kargen Hochebene erzählt ihm der umbrausende Wind von Heimat, Liebe, seinem Schatz. Er wacht auf, verlässt heimlich seinen Wachposten und folgt einem Bach zu dessen Quelle. Und da, auf einmal: Ihr Antlitz!

Wie Beethovens Zyklus zu Beginn steht auch das letzte Wolf-Lied *An die Geliebte* in Es-Dur und schließt somit in vielerlei Hinsicht meinen ganz persönlichen Liederkreis.

Julian Prégardien

Es-Dur, der Ton der Liebe, der Andacht, des traulichen Gesprächs mit Gott; durch seine drey B, die heilige Trias ausdrückend.

(aus „Ästhetik der Tonkunst“, C.F.D. Schubart)



Photo: Stephan Cahen

„Nimm sie hin denn, diese Lieder...“ – *Klingende Botschaften an die Geliebte(n)*

Die Liebe – darüber sind nun alle Gelehrten einig – ist eine der couragiösesten Eigenschaften des menschlichen Herzens, die Bastionen von Rang und Stand schmettert sie mit einem Feuerblicke darnieder, die Welt ist ihr zu eng und die Ewigkeit zu kurz. Ja, sie ist eigentlich ein Poetenmantel, den jeder Phantast einmal in der kalten Welt umnimmt, um nach Arkadien auszuwandern. Und je entfernter zwei getrennte Verliebte voneinander wandern, in desto anständigerem Bogen bläst der Reisewind den schillernden Mantel hinter ihnen auf, desto kühner und überraschender entwickelt sich der Faltenwurf, desto länger und länger wächst der Talar den Liebenden hinten nach, so daß ein Neutraler nicht über Land gehen kann, ohne unversehens auf ein paar solche Schleppen zu treten.

Joseph von Eichendorff,
Aus dem Leben eines Taugenichts (1822/23)

Für das 19. Jahrhundert war die Liebe nicht weniger als eine Weltanschauung. Zwar wurde sie keineswegs hier erst ‚entdeckt‘ oder ‚erfunden‘ – aber in der bürgerlichen Gesellschaft um 1800 stieg sie mit kometenhafter Geschwindigkeit zum alles überstrahlenden Fixstern an einem neu vermessenen Wertefirmament auf. In Briefen und Tagebüchern er- und bekennen Menschen beiderlei Geschlechts sich als fühlende und liebende Wesen und erblicken eben einzig darin die höchste Erfüllung des eigenen Selbst – ‚Liebe‘ war zu einem zentralen identitätsstiftenden Faktor für eine sich wandelnde Gesellschaft geworden.

In der literarischen Romantik, etwa in den Romanen Friedrich Schlegels und Novalis‘,

wird die Liebe zum direkten Abbild von Unendlichkeitsentwürfen. Die Idee, dass alles mit allem auf irgendeine Weise in Verbindung steht, ist der Ausgangspunkt einer ersehnten Wiederverzauberung der Welt durch die Poesie. Der zitierte katholische Spätromantiker Eichendorff steht freilich nur noch mit einem Bein in diesem romantischen Ideenkosmos: Der Erzähler seiner Taugenichts-Novelle unterstellt der Liebe mit selbstverständlicher Geste einen Größenwahn, der die Dimensionen des Eigentlichen schlichtweg übersteige. Trotzdem aber erscheinen Kunst und Leben ineinander verschlungen – „Phantast“ und „Neutraler“ wohnen in der selben „kalten Welt“. Deren poetische Seite tritt durch die Liebe dermaßen offensiv zu Tage, dass sie auch für jeden Nicht-Romantiker ersichtlich und erfahrbar werden kann.

I. 1816 – Beethoven und Weber

‚Sehnsucht‘ und ‚Wandern‘ sind gewissermaßen zugleich Voraussetzung und Resultat solch romantischer Seelendynamik. Gedichtete Botschaften werden zum omnipräsenten literarischen Topos: Mit Hilfe von Vöglein, Bächlein, Mond, Sternen, Wolken oder Winden flattern sie der oder dem empathischen ‚fernen Geliebten‘ auf direktem Wege zu. Zum konkreten Trägermedium der literarischen Liebesbotschaft innerhalb der bildungsbürgerlichen Innerlichkeitskultur um und nach 1800 wird das am Klavier begleitete Kunstlied. Im Gefolge der Lyrik hatte es sich, gewissermaßen auf leisen Sohlen, zu einer repräsentativen (hoch-)kulturellen Praxis zu mau-

sern begonnen. Ganze Zyklen galten allerdings schlichtweg als zu wenig abwechslungsreich fürs öffentliche Konzert. Stattdessen bevorzugte man noch bis weit nach der Jahrhundertmitte eine Art musikalischer Blumenlese und wählte nur einzelne Lieder zum Vortrag aus. Eine Praxis, gegen die Ludwig van Beethovens Zyklus *An die ferne Geliebte op.98* sich in besonderer Weise sträubte, da der Komponist die sechs Lieder des Gedichtzyklus durch auskomponierte Zwischenspiele zu einem integralen Ganzen verkettet. Die wahrscheinlich von Beethoven selbst in Auftrag gegebene dichterische Vorlage von Alois Jeitteles bot die Möglichkeit, den poetischen Topos des gleichzeitigen Getrennt- und Verbundenseins der Liebenden mit musikalischen Mitteln wie eine erzählte Geschichte auszuformen. Dies geschieht (mit Ausnahme der deutlich wahrnehmbaren Vogelrufe im vierten und fünften Lied) weniger illustrativ als strukturell: Erstes und letztes Lied sind durch die sowohl musikalisch als auch textlich identische Zeile „und ein liebend Herz erreicht, was ein liebend Herz geweiht“ direkt miteinander verbunden. Die beiden Liebenden sind eins im Akt des ‚kunstlosen‘, quasi volksliedhaften Singens, mit dem die bürgerliche Gesellschaft um 1800 in besonderer Weise die Kommunikation ‚aufrichtigen‘ Gefühls (als Gegenpol zur höfischen ‚Verstellung‘) verband. Mit der Wahl einer gemeinsamen Tonart für diese beiden Lieder und der Übernahme der eröffnenden melodischen Wendung in die Schlusstakte der Komposition verwirklicht Beethoven überdies auch auf musikalischer Ebene suggestiver Weise die Idee des sich schließenden Kreises.

Weder das Moment motivisch-thematischer Verflochtenheit noch ein beziehungsstiftender Tonartenplan bestimmen dagegen Carl Maria von Webers, gleichfalls 1816 entstandenen, Liederzyklus *Die vier Temperamente beim Verluste der Geliebten* op. 46. Der zyklische Gedanke erscheint hier vielmehr als lyrisches Thema mit Variationen über die (auf einer antiken medizinischen Theorie basierende) Idee der vier Temperamente. Der mit dem Komponisten persönlich bekannte Dichter Friedrich Wilhelm Gubitz, im Erstberuf Holzstecher und seit 1805 Professor an der preußischen Kunstakademie, versammelt in seinem Gedichtzyklus ironisierende Klischees, die nach theatraler Umsetzung geradezu verlangen: In Webers musikalischer Regie werden die von den verschiedenen Temperamentskandidaten namentlich angesprochenen Verflochtenen „Blanda“, „Laura“ und „Clara“ zu plastischen Gestalten – einzig dem Gleichmütigen bleibt die Erinnerung an den von der Geliebten zubereiteten „Plumperpudding“ offenbar mehr im Gedächtnis als ihr Name. Die Liederspielpraxis der zeitgenössischen Berliner Salonkultur, eine Art literarisch-musikalisches Improvisationstheater, dem etwa auch Wilhelm Müllers später von Franz Schubert vertonter Gedichtzyklus *Die schöne Müllerin* seine Entstehung verdankt, rückt hier in greifbare Nähe.

II. 1888 – Strauss und Wolf

Spätestens im letzten Drittel des Jahrhunderts hatten sich die Existenzbedingungen für das Lied entscheidend verändert. Innerhalb einer institutionalisierten und professionalisierten Musikkultur galt 'das deutsche Kunstlied' zunehmend als kulturelles Statussymbol und gleichsam klingende nationale Identitätsversicherung. Der

„Liederabend“ als adäquat empfundener Aufführungsrahmen erlebte seit Mitte der 1870er Jahre einen rapiden Aufschwung. Musik-Metropolen wie Berlin, München oder Wien wurden mit einer regelrechten Liederabend-Schwemme überzogen, die Hugo Wolf 1887 bissig als modischen „Liederzauberschwindel“ geißelte. Der Wandel von der intimen Seelenkommunikation zum öffentlich zelebrierten Ereignis konnte indes viele Gesichter haben.

Die heute gleichermaßen berühmten Liedkompositionen Richard Strauss' und Hugo Wolfs, Komponisten, die ungeachtet ihrer unerschütterlichen Wagner-Verehrung in verschiedenen Welten lebten, machen dies mehr als deutlich. Während der erfolgsverwöhnte musikalische Allround-Profi Strauss nach eigenem Bekunden selbst Speisekarten zum Klingen bringen konnte, versenkte sich Wolf kompromisslos in die Tiefen der Poesie und setzte sie, wandlungsfähig und pointiert wie ein Schauspieler, quasi musikalisch in Szene.

Strauss' Zyklus *Mädchenblumen* op. 22 entstand als Freundschaftsgeste für den Tenor Hans Buff-Giessen, der von 1888 bis 1894 zum Ensemble des Weimarer Hoftheaters gehörte. Die vier Gedichte von Felix Dahn (heute noch bekannt als Autor des Historienromans „Ein Kampf um Rom“) greifen ein typisch romantisches Motiv auf: Der uralte poetische Topos des Vergleichs von Mädchen mit Blumen hebt grundsätzlich auf die dem Weiblichen (aus männlicher Perspektive) zugeschriebene Naturgleichheit sowie das Fatum der verblühenden Schönheit ab. In Dahns Versen erscheint dieser Topos in einer präziösen Jugendstil-Variante, die dem zeittypischen Idealbild der femme fragile huldigt. Zur Klangdramaturgie der Lieder gehört die auffallend hoch geführte Singstimme – eine Reve-

renz an den Widmungsträger, dessen Stimme in gewisser Weise in den Zyklus einkomponiert scheint. Im letzten und berühmtesten Lied, *Wasserrose*, treibt Strauss diese Klangwirkung auf die Spitze, indem er die Bassregion zunächst komplett ausspart und über der melodisch deklamierenden Tenorstimme eine an Liszt gemahnende Klavierbegleitung glitzern und später Wagnerschen „Rheingold“-Glanz schimmern lässt. Nach und nach treten auch die anderen Klangregionen des Klaviers hinzu, nachgeahmte Hornklänge, die Rosenkavalier-Atmosphäre atmen, leuchten als klingende Symbole einer vergangenen, erinnerten Romantik hervor.

Während Strauss 1889 in Weimar bereits seine dritte Kapellmeisterstelle antreten sollte und als Assistent bei den Bayreuther Festspielen engagiert war, musste der vier Jahre ältere Wolf sich noch bis 1887 als (wegen seiner Polemik als „wilder Wolf“ gefürchteter) Musikkritiker fürs *Wiener Salonblatt* durchschlagen. Anfang 1888 zog er sich zum Komponieren in das kleine Winzerörtchen Perchtoldsdorf südlich von Wien zurück und erlebte dort in zwei Perioden jenen denkwürdigen Schaffensrausch, an dessen Ende im November des Jahres schließlich der 53 Vertonungen umfassende Mörike-Liederband stand. Mit dem 1875 verstorbenen Eduard Mörike widmete sich Wolf einem seinerzeit quasi unbekanntem Autor. Als Idyllen dichtender schwäbischer Landpfarrer war Mörike allenfalls literarisch Interessierten ein Begriff. Wolf aber entdeckte andere Seiten: emotionale Extreme, doppelbödigen, zuweilen spöttischen Humor, mystische Zauberwelten – „selbst Mörike, dieser Liebling der Grazien! Zu welchen Exzessen lässt seine Muse sich hinreißen, wenn sie der dämonischen Seite der Wahrheit ihr Antlitz zukehrt!“

Dem Thema ‚Liebesbotschaft‘ nähert sich Wolf in den Mörike-Vertonungen mit unendlich vielen Zwischentönen. Das Spektrum der hier getroffenen Auswahl reicht von graziöser Heiterkeit im *Jägerlied*, dessen Versstruktur Wolf in einem überraschenderweise kaum asymmetrisch wirkenden 5/4-Takt auffängt, über die humorvolle musikalische Illustration der skurrilen Sauerkraut- und Dauerwurstphantasien eines heimwehkranken Soldaten im *Tambour* bis hin zu der dramatischen Konfrontation machtvoller Naturgewalten und einsamer menschlicher Seele im *Lied vom Winde*.

„Ohne Kunstgeprägung“, wie es idealisierend in Jeitteles' *An die ferne Geliebte* heißt, ging es freilich weder bei Wolf noch bei Strauss, Weber oder Beethoven zu. Im Gegenteil: die poetische Idee der gesungenen Liebesbotschaft wurde mit der Entwicklung von Lyrik und Kunstlied im 19. Jahrhundert, wie dieser kleine Streifzug zeigt, zur hochartifizialen Angelegenheit und zur für uns weiterhin und in immer wieder neuen Farben schillernden klingenden Realität.

Martin Günther

Julian Prégardien, Jahrgang 1984, ist gleichermaßen als Opern-, Konzert- und Liedsänger international erfolgreich. Er war Mitglied der *Académie Européenne de Musique des Festival d'Aix en Provence* und in direktem Anschluss an sein Studium in Freiburg für vier Spielzeiten, bis Sommer 2013, an der Oper Frankfurt engagiert. Dort sang er u.a. den Tamino in Mozarts *Zauberflöte*.

Das Vokalwerk J.S. Bachs ist das Zentrum seines umfangreichen geistlichen Repertoires. Besondere Aufmerksamkeit erregte Anfang 2013 eine Fernsehproduktion der *Matthäuspassion* (BR, Arte und 3sat), bei der Julian Prégardien den Evangelisten gestaltete.

Als Kammermusiker singt er neben Liederabenden mit Klavierbegleitung auch regelmäßig Programme mit Instrumentalensembles, für die er zum Teil eigene Bearbeitungen von Klavierliedern erstellt. Zum Liederabend-Debut in der Kölner Philharmonie (2011) meinte die *Kölnische Rundschau*: „Ein Sänger von solcher Kultur ist zweifellos ein Phänomen.“

www.julianpregardien.de

Christoph Schnackertz, ebenfalls 1984 geboren, ist ständiger Begleiter der Gesangsklasse von Prof. Christoph Prégardien an der Musikhochschule Köln, an der er seit seinem Hauptfach-Studium bei Pierre-Laurent Aimard auch einen Lehrauftrag für Liedgestaltung hat. Als Begleiter verschiedener Sänger konzertiert er in den Liedreihen der Kölner Philharmonie, der Schwetzingen Festspiele, der Wigmore Hall London und der Tonhalle Zürich.

www.cschnackertz.de



Photos: Stephan Cahen

Foreword

In the Romantic era, thousands of songs and poems emerged from the wellspring of unrequited love. At first glance, the tracklist on this album might seem like a simple collection of my favourite songs on that subject. Actually I've been fine-honing this compilation for quite some time, and so intensely that now I almost feel as if the result was something I composed myself. In planning my first solo lied album, I found this extremely important. I wanted to express so much more than the narrow confines of a great Romantic cycle such as *Die schöne Müllerin* or *Dichterliebe* could have permitted.

While studying in Freiburg, one day I came across a miniature score of Beethoven's "Distant Beloved". I immediately went out and also bought his "Letters to the Immortal Beloved", where the Titan opens up his very soul. In my opinion, those letters are probably the key element in helping us grasp what the "Distant Beloved" song cycle is about. Until then I had imagined Beethoven as a harsh, bitter man. Now, in his letters, I was flabbergasted to find him expressing himself in such impatient, enthusiastic, love-besotted terms. The "Distant Beloved" cycle was published in early 1816. It is special for two reasons: it is the only song cycle Beethoven ever wrote, and it represents the first through-composed song cycle in music history. With this in mind, it almost made me nervous to discover a series of songs by Weber that hardly anyone knew, written practically in parallel with

Beethoven's song cycle. I thought it would be fascinating to place the two works side by side. Weber's tongue-in-cheek title *The Four Temperaments On the Loss of the Beloved* is not the only element suggesting that the cycle should be included in a programme such as this one; I also find it great fun to slip again and again into the different roles these songs contain.

To have placed the two other composers Strauss and Wolf side by side is no coincidence, either. On the one hand we have Hugo Wolf, who passed away too soon and never enjoyed success in life. On the other we have Richard Strauss, one of the most outstanding and successful musicians the world has ever known. In our day his cycle *Mädchenblumen* is sung almost exclusively by high sopranos. Therefore I was utterly surprised when I found that Strauss had dedicated the score to Weimar Court Opera tenor Hans Giessen. Admittedly, it is quite a challenge for a tenor to sing these lieder. In the song *Wasserrose*, a well-trained soprano can easily master the high-range pianissimo, but for a tenor to do likewise represents a true feat. Nevertheless, the colourful hues and the expression contained in these songs acquire a flavour all their own in the tenor version, and I am certain this is exactly what Strauss had in mind; moreover, it is what the text demands.

This group of songs was written in 1888, also the most productive year in the life of Hugo Wolf. Among the numerous songs Wolf composed, his Mörike settings are those which I find most moving. I have purposely honed my selection down to six songs, in order to set up a mirror im-

age to Beethoven's "Distant Beloved": not even once does the young man in those songs deign to venture down from his hill!

Thus, here once more we have a young man who loves but is not loved in return. He wanders off, lands in the army, conjures the most wonderful visions in his dreams – but his thoughts invariably turn, again and again, toward his beloved. Then one night he has another dream: the booming wind on a barren plateau speaks to him, reminding him of his homeland, his love, his dearest beloved. He wakes up, leaves the military camp in secret before daybreak and follows a brook to its source. There, suddenly, he sees her face!

Just as the first song in Beethoven's cycle, the last Wolf song – to another "Distant Beloved" – is also in E Flat Major, the "key of love". In more ways than one, this provides fitting closure to my own very personal "circle of songs": my Liederkreis.

Julian Prégardien

English translation: Stanley Hanks

"E Flat Major: the key of love, of devotion, of intimate conversation with God. Through its three flats it expresses the Holy Trinity."

(C.F.D. Schubart, Ideas on the Aesthetics of Music, 1806)

“Take, then, these songs...”
– *Musical messages to the beloved*

Love, all scholars agree, is one of the human heart's most courageous traits. One look from the fiery eyes of Love, and all bastions of propriety crumble to the ground. As far as Love is concerned, the world is too narrow and eternity too short. Indeed, any fantasizing poet will use Love as a cloak to protect himself from the cold world in his journey toward Arcadia. No matter how great the distance separating two wandering lovers, the strong travelling winds will nevertheless blow the iridescent cloak of Love in their direction. Its magical folds will become ever bolder and brighter, and the robe will grow even longer in the lovers' wake – until no 'neutral person' can cross the countryside without slipping over its trail.

Joseph von Eichendorff,
Memoirs of a Good-for-Nothing (1822/23)

Love, in the 1800's, was more than just an emotion: it was a world view. Although it was obviously neither discovered nor invented in the 19th century, “Love” rose with comet-like speed to occupy a central place in the pantheon of upper middle-class society around 1800, outshining all other virtues and values by far. In letters and diaries, men and women proudly professed that they were possessed by passionate emotion, by “Love” – the only state in which their very being could find true fulfilment. “Love” had become the central factor in which a rapidly changing society could anchor its identity. In Romantic literature such as the novels of Novalis and Friedrich Schlegel, love served as a blueprint for eternity. The idea that everything somehow hangs together kin-

dled the Romantics' hopes that a poetic vision (Poesie) would once more cast its long-awaited spell on the world. Catholic author Joseph von Eichendorff was a Late Romantic who only partially subscribed to his predecessors' ideas.

In the above quote from Eichendorff's novella *Memoirs of a Good-for-Nothing*, the narrator unmistakably reproaches love for its boundless hubris, leading it to demand more than anything the real world could ever offer. Eichendorff still portrays Art and Love as two sides of the same coin: the “fantasizing poet” and the “neutral person” both inhabit the same “cold world”. Its poetic aspect is boldly revealed thanks to Love, enabling even non-Romantics to observe such poetry and experience it firsthand.

I. 1816 – Beethoven and Weber

Yearning and wanderlust were both the precondition and the outcome of the workings of the Romantic soul; messages in verse became an omnipresent literary topos. Little birds, brooks, the moon, the stars, the clouds and the winds could all be enlisted to carry such messages directly to the empathizing “distant beloved”. The educated upper middle classes used art songs – Lieder with piano accompaniment – as a more concrete means of transporting literary love messages to their destination. Around 1800 and immediately thereafter, the bourgeoisie was imbued with a culture of ‘inward emotion’ that gradually and surreptitiously elevated lieder to the status of a quasi-solemn representative rite. Nevertheless, it was agreed that entire

song cycles did not contain enough variety to be performed in public concerts. Even long after the middle of the century, recital audiences still preferred to hear a kind of florilegium, a selection of individual songs, instead of entire cycles. From the onset, Beethoven worked against that trend: in his cycle *To the Distant Beloved*, op. 98, he inserted piano interludes connecting the songs, making them an indivisible whole. It was probably Beethoven himself who had commissioned Alois Jetteles to write a cycle of poems such as this one, allowing him to tell the musical story of two lovers simultaneously separated and united – a literary topos of the age. Mostly avoiding pictorial illustration (apart from the clearly audible bird calls in the fourth and fifth songs), Beethoven chose to use structural means instead. The first and last song in the cycle are directly connected by identical music and an identical line of text: “a loving heart receives what another loving heart has blessed”. The two lovers become one in this act of ‘artless’, almost plebeian singing, associated by upper middle classes around 1800 with the utterance of ‘sincere feeling’ (as opposed to courtly mannerisms). Moreover, by choosing the same key for the first and last song, and by quoting the initial melody in the cycle's last measures, Beethoven found a suggestive way to represent the idea of ‘coming round full circle’.

Conversely, although written the same year (1816), Carl Maria von Weber's song cycle *The Four Temperaments Upon the Loss of the*

Beloved, op.46 employs neither a complex interweaving of themes nor an overriding plan of keys to make its mark. Instead, the cyclical idea appears in the guise of a lyrical theme with variations based on the concept of the four temperaments, known from Ancient Greco-Roman theories about medicine. The poems were written by one of the composer's acquaintances, Friedrich Wilhelm Gubitz, an engraver who had been teaching at the Prussian Art Academy since 1805. In his cycle, Gubitz assembled a series of tongue-in-cheek clichés that practically demanded to be acted out. Under the stage direction of Carl Maria von Weber, four "temperamental candidates" evoke the loves they have lost: Blanda, Laura and Clara are named, and we can picture these three concretely in our mind's eye – only *Der Gleichmütige* (*The Indifferent Man*) seems to have forgotten the name of the girl who used to make "plum puddings" for him. This cycle probably emerged within the culture of Liederspiele, i.e. "song plays" staged in Berlin salons of the Biedermeier era. A kind of musico-literary improvisation theatre, Liederspiele also gave birth to Wilhelm Müller's poem cycle *Die schöne Müllerin*, later set to music by Schubert.

II. 1888 – Strauss and Wolf

By the last third of the 19th century, the Kunstlied (art song) had finally attained a markedly higher rank. Within an increasingly institutionalized and professionalized musical culture, the German Kunstlied was being treated more and more as a status symbol, while contributing at the same time to the German nation's sense of identity. Vocal recitals – Liederabende – were regarded as an appropriate context for art song performance, and the number of such recitals increased rapidly from the 1870's onwards.

Major music centres such as Berlin, Munich or Vienna were literally awash with recital evenings of this sort: in 1887, Hugo Wolf sarcastically dismissed the phenomenon as "magic song swindle". The transformation of art song from a former intimate means of communication among souls to a publicly celebrated event occurred, nevertheless, in quite distinct ways.

This becomes quite clear when we observe Richard Strauss's and Hugo Wolf's art song outputs, two legacies equally revered today. Each one of these composers was a staunch admirer of Wagner, but they otherwise seem to have lived in different worlds altogether. Spoiled by success, Strauss was a musical jack-of-all-trades on the highest level; he probably could even have set a restaurant menu to music, as he remarked himself. Wolf, on the other hand, dared to plunge without compromise into poetry's darkest waters, staging his musical settings with the declamatory precision of a versatile actor.

Strauss wrote the cycle *Mädchenblumen* ("Girl Flowers"), op. 22 as a friendly gesture toward Hans Buff-Giessen, a tenor who sang as a member of Weimar Court Opera from 1888 to 1894. The four poems by Felix Dahn (author of the well-known historical novel *A Struggle for Rome*) evoke a typically Romantic motif: throughout the history of literature, girls have often been compared with flowers. On the one hand, a certain male perspective would regard womanhood as something particularly close to nature; on the other hand, beauty's sad fate is to wither away. Dahn's verses present that age-old literary topos in a mannered Art Nouveau guise, paying homage to the image of the femme fragile, typically revered in those

times. In terms of timbre, the cycle prescribes a strikingly high vocal range for the tenor – a nod to the dedicatee, whose voice Strauss seems to have grafted into this work. In the last and most well-known song, *Wasserrose* ("Water Rose"), the composer takes that timbre effect to the extreme and leaves out the bass region entirely; high above the tenor's melodic declamations we hear a glittering Lisztian piano accompaniment, then a dose of shimmering Wagnerian *Rheingold* brilliance. Lower regions of the piano start making their entrance: horn imitations, evoking the atmosphere of *Der Rosenkavalier*, glow like symbols of a bygone Romanticism that only survives in memory.

While Strauss was triumphantly embarking on his third post as orchestra conductor in Weimar in 1889 and had been engaged as assistant for the Bayreuth Festival, Hugo Wolf – four years older – was being decried as the "wild wolf" for his polemic manner, and had to content himself with a post as music critic for the *Vienna Salonblatt*. In early 1888 he was finally able to gain some solace from Vienna in the outlying small town of Perchtoldsdorf with its vineyards. During two periods spent there, Wolf experienced an astounding burst of creative energy that led him to finish the entire set of Mörike songs in November – a total of 53 settings of poems by that 19th-century German author. Eduard Mörike, a Swabian country parson who mostly wrote idylls, had died in 1875, and in Wolf's day he remained largely unknown to the general public apart from literature adepts. But Wolf uncovered some new angles in Mörike: emotional extremes; ambiguous, occasionally derisive humour; mythical worlds of enchantment. As the composer once remarked: "Even Mörike, beloved of the Graces – to what excesses can his muse

occasionally provoke him when she turns to face the demonic side of reality!"

In his settings of Mörike, Hugo Wolf often addresses the theme of "love messages" in an endless variety of nuances. The selection of lieder on this album covers a wide spectrum ranging from cheerful grace in *Jägerlied* (the *Hunter's Song*), where Wolf surprisingly cradles the verses' rhythm in a 5/4 metre of barely noticeable asymmetry, then in the humorous musical depiction of a homesick soldier's bizarre sauerkraut-and-sausage fantasies in *Der Tambour*, leading to a dramatic confrontation pitting the threatening forces of nature against a lonely human soul in *Lied vom Winde* (*Song of the Wind*).

"Ohne Kunstgepräg" – without mannered artifice: that is the ideal of sincere song that Jeiteles evoked in the last poem of the "Distant Beloved" cycle. Obviously, this was never the case: neither in Wolf nor in Strauss, not even in Weber or Beethoven. Quite the opposite, as this brief foray into the matter has shown. In the poetry and art songs of the 19th century, lofty artifice was increasingly employed to express the poetic idea of a "sung love message". And today we are all the more dazzled by the iridescent hues we continue to find in these lyrical gems.

Martin Günther

English translation: Stanley Hanks



Born in 1984, young tenor **Julian Prégardien** has already been enjoying success in opera, concert and Lied. The renowned Aix-en-Provence Festival selected Prégardien as one of the young vocalists to form part of its *Académie Européenne de Musique*. After finishing his studies in Freiburg, he was immediately engaged as a company member by Frankfurt Opera where, in the course of four seasons (2009-2013), he sang many roles – including Tamino in Mozart's *The Magic Flute*. The works of J.S. Bach form the nucleus of Julian Prégardien's extensive repertoire in the domain of sacred vocal music. In an international production broadcast in 2013 by Bavarian Television, his interpretation of the Evangelist in the *St Matthew Passion* attracted particular notice.

As a chamber musician, Julian Prégardien not only performs lied recitals but also appears with ensembles on a regular basis, often providing them with his own instrumental arrangements of art song piano accompaniments. His Cologne Philharmonie recital debut in 2011 reaped praise from the daily *Kölnische Rundschau*: "It is certainly phenomenal to hear a vocalist possessing such a degree of culture."

www.julianpregardien.de

Likewise born in 1984, **Christoph Schnackertz** studied piano at Cologne Musikhochschule under the guidance of Pierre-Laurent Aimard. At his alma mater he now teaches Lied interpretation and is engaged as accompanist in the singing class of Prof. Christoph Prégardien. He has made appearances in the concert series of Cologne Philharmonie, Schwetzingen Festival, Wigmore Hall and Zurich Tonhalle, accompanying several prominent vocalists.

www.cschnackertz.de



Christoph Schnackertz

Préface

Amour insatisfait – c'est le terrain favorable pour des milliers de lieder et de poésies du Romantisme. Au premier coup d'œil, la liste des titres de cet album pourrait être la simple compilation de mes lieder préférés sur ce thème. Mais en fait, j'ai tellement peaufiné ce choix que le résultat m'apparaît pratiquement constituer comme un nouvel opus, une nouvelle composition. Lorsque j'ai envisagé de publier mon premier album de lieder, ceci avait pour moi une importance éminente. Car je voulais exprimer beaucoup plus que je n'aurais pu le faire dans le cadre étroit d'un grand cycle de lieder romantiques comme *La Belle Meunière* ou *Les Amours du poète*.

Encore étudiant à Freiburg, je suis tombé chez un bouquiniste sur la musique de la *Bien aimée lointaine*, publiée au Insel-Verlag. J'ai aussitôt acheté les « Lettres à l'immortelle bien aimée » de Beethoven, ces confessions qui me semblaient indispensables à la compréhension de la composition. Jusqu'alors, Beethoven m'était toujours apparu comme un homme sévère et aigri, mais le langage impatient, enthousiaste et aimant de ces lettres me surprit. Il publia en 1816 *La Bien aimée lointaine*. Ce n'est pas seulement l'unique cycle de lieder de Beethoven, mais également le tout premier cycle composé de lieder de l'histoire de la musique. Conscient de cette évidence, je fus pris d'un certain vertige en découvrant les lieder presque inconnus de Weber. Ils sont en effet pratiquement contemporains du cycle de Beethoven et je fus

séduit par l'idée de les confronter directement l'un à l'autre. Et le titre spirituel *Les quatre tempéraments devant la perte de la bien aimée* redoubla mon envie. Je suis toujours très impatient de m'approprier les différents rôles dépeints dans ces lieder.

La confrontation des deux autres compositeurs de cet album n'est pas non plus aléatoire. Elle concerne d'une part Hugo Wolf, mort jeune sans avoir connu la gloire, et d'autre part Richard Strauss, l'une des personnalités à succès les plus célèbres de tous les temps. Les *Fleurs de jeunes filles* (*Mädchenblumen*) sont généralement chantées maintenant par les seuls sopranos légers. Quel ne fut pas mon étonnement en découvrant alors la dédicace de l'édition musicale, à Hans Giessen, ténor au Théâtre de Weimar. Pour un ténor, interpréter ces lieder constitue un risque évident, car si les sopranos peuvent venir à bout du pianissimo dans le registre aigu des *Wasserrose* (*Nénufars*), par exemple, c'est une entreprise beaucoup hasardeuse pour un ténor. Mais le message et les couleurs de ces mélodies revêtent dans cette tessiture une note particulière. Je suis certain que c'est ce que recherchait Strauss et ce que réclame également le texte.

Ce groupe de lieder a vu le jour en 1888, année la plus productive d'Hugo Wolf également. Ses lieder sur des poèmes de Mörike m'ont immédiatement séduit au plus haut point et j'ai réuni ici un choix pour proposer une alternative à la *Bien aimée lointaine* – sur le plan physique, le jeune homme ne descend pas de ses hauteurs ! C'est une fois de plus un jeune homme malheureux

en amour. Il part, atterrit à l'armée, rêve des choses les plus folles, mais ses pensées tournent toujours autour de la bien aimée. Et une nuit, il rêve : sur un plateau aride, le vent qui souffle lui parle du pays, de l'amour, de sa chérie. Il se réveille, quitte secrètement le campement et remonte un ruisseau jusqu'à sa source. Et soudain, qu'y voit-il ? Son visage ! Tout comme dans le cycle de Beethoven au début, le dernier lied de Wolf, *An die Geliebte* (*À la Bien aimée*), est en mi bémol majeur, la tonalité de l'amour, et vient clore sur bien des plans mon cycle personnel de lieder.

Julian Prégardien

Traduction française : Geneviève Geffray

Mi bémol majeur, la tonalité de l'amour, du recueillement, de la conversation intime avec Dieu, évoquant la Sainte Trinité, avec ses trois bémols.

(Extrait de l'« Esthétique de la Musique » de C.F.D. Schubart)

« *Accepte donc, ces chansons...* »
– *Messages sonores à la bien aimée (aux bien aimés)*

L'amour, sur ce point, tous les savants sont d'accord, est une des sentiments les plus impétueux du cœur humain. Il renverse d'un éclair ces bastions que sont le rang ou la classe; le monde est trop petit et l'éternité trop courte pour lui. Oui, l'amour, c'est en vérité un manteau de poète, dont tout fantasque s'enveloppe une fois, dans ce monde glacé, pour aller en Acardie. Et plus deux amoureux, séparés s'éloignent l'un de l'autre, plus est ample l'arc du manteau chatoyant que le vent du voyage gonfle derrière eux, plus est hardi et surprenant le déploiement de ses plis, plus se fait longue derrière eux la robe des amants, au point qu'un indifférent ne peut passer sur la terre sans marcher par mégarde sur quelques-unes de ces traînes.

Joseph von Eichendorff,
Memoires Scènes de la vie d'un Propre-à-rien (1822/23)

Au XIX^{ème} siècle, l'amour n'est rien moins qu'une idéologie. Ce n'est certes pas à cette époque seulement qu'il a été « découvert » ou « inventé » – mais, dans la société bourgeoise des environs de 1800, il devient très vite un astre fixe illuminant toute chose au firmament des valeurs. Dans leurs lettres ou journaux intimes, les personnes des deux sexes se reconnaissent comme êtres sensibles et aimants et confessent leur appartenance à ce monde, y voyant la réalisation suprême de leur ego – l'« amour » est devenu un facteur central d'identification d'une société en mutation. Dans le Romantisme littéraire – les œuvres de Friedrich Schlegel et de Novalis par exemple – l'amour est l'image même de l'infini.

L'idée que tout se tient d'une manière ou d'une autre constitue le point de départ d'un nouvel ensorcellement de l'univers par la poésie, que le monde entier attendait. Eichendorff, ce tardif romantique catholique que nous avons cité plus haut, ne fait certes qu'une intrusion timide dans ce cosmos des idées romantiques : le narrateur de sa nouvelle du « Propre à rien » prête tout naturellement à l'amour une folie des grandeurs qui dépasse bel et bien les seules dimensions du réel. Malgré tout, l'art et la vie semblent intimement mêlés – le « fantasque » et le « normal » cohabitent dans un même « monde froid ». Par l'amour, leur dimension poétique se dévoile avec une telle force qu'elle devient visible et compréhensible même pour les non romantiques.

I. 1816 – Beethoven et Weber

« Nostalgie » et « cheminement » sont à la fois condition et aboutissement d'une telle dynamique de l'âme romantique. Les messages poétiques se transforment en représentation littéraire omniprésente. Évoquant petits oiseaux, petits ruisseaux, lune, étoiles, nuages ou zéphyrs, ils volent vers le ou la « bien aimé(e) lointain(e) » supposée. Aux environs de 1800, le lied accompagné au piano devient un vecteur concret du message amoureux littéraire qu'affectionne la bourgeoisie cultivée. Il devient progressivement une pratique éminemment culturelle de la poésie. Mais les cycles complets étaient considérés comme

trop peu variés pour être interprétés en concerts publics. Dès lors, on préféra jusqu'au milieu du siècle faire une sorte de sélection musicale regroupant un certain nombre de lieder. Le cycle *An die ferne Geliebte (À la Bien aimée lointaine)* op. 98 de Ludwig van Beethoven s'oppose fermement à cette pratique, le compositeur regroupant les six lieder du cycle de poèmes en un tout intégral, réunis par des intermèdes qui les enchaînent l'un à l'autre. Les poèmes d'Alois Jeitteles, sans doute commandés personnellement par Beethoven, offraient la possibilité de transformer en un récit narratif, grâce à la musique, une description lyrique de la séparation et de l'union simultanée des amants. Il y parvient moins par l'illustration que par la structure (à l'exception des chants d'oiseaux nettement perceptibles dans le quatrième et le cinquième lied) : Le premier et le dernier lied sont directement reliés par le vers « et un cœur amoureux reçoit ce qu'un cœur amoureux lui a voué », identique en musique et en poésie. Comme dans une mélodie populaire, les deux amants sont unis par le chant « simple », auquel la société bourgeoise des années 1800 assimilait la sincérité des sentiments (contrairement aux « faux-semblants » courtois). En choisissant une même tonalité pour ces deux lieder et en reprenant le tour mélodique initial aux dernières mesures de la composition, Beethoven concrétise en outre de manière suggestive au plan musical également l'idée du cercle qui se referme.

Ce n'est par contre ni l'existence d'entrelacs de motifs thématiques ni un plan rapprochant les tonalités qui régit le cycle de lieder *Die vier Temperamente beim Verluste der Geliebten* (*Les quatre tempéraments devant la perte de la bien aimée*) op. 46, composé par Carl Maria von Weber en cette même année 1816. La pensée cyclique apparaît ici sous la forme d'un thème lyrique avec variations sur l'idée des quatre tempéraments (s'appuyant sur une théorie de la médecine antique). Le compositeur connaissait personnellement le poète Friedrich Wilhelm Gubitz, qui avait d'abord exercé le métier de graveur sur bois et qui était depuis 1805 professeur à l'Académie prussienne des Beaux-Arts. Celui-ci réunit dans son cycle de poèmes des clichés ironiques réclamant pour ainsi dire une réalisation théâtrale: Dans la mise en scène musicale de Weber, les quatre tempéraments portent les noms d'élues disparues mais qui reprennent vie, « Blanda », « Laura » et « Clara » – seul *Der Gleichmütige* (*Le Flegmatique*) reste plus attaché au souvenir du « plum-pudding » cuisiné par la bien aimée qu'à son prénom. On perçoit ici la pratique du lieder cultivée dans les salons berlinois de l'époque, sorte de théâtre d'improvisation musicale à laquelle se rattachera un peu plus tard le cycle de poèmes de Wilhelm Müller *La Belle Meunière*, mis en musique par Franz Schubert.

II. 1888 – Strauss et Wolf

Les conditions d'existence du lieder changent radicalement dès le dernier tiers du XIX^{ème} siècle. Dans le cadre d'une culture musicale institu-

tionnalisée et professionnalisée, le « lieder allemand » se transforme progressivement en symbole du statut social et sert en même temps d'assurance identitaire. Dès le milieu des années 1870, les « soirées de lieder » (Liederabende) dans les salons connaissent un essor fulgurant, dans un cadre adéquat. Berlin, Munich ou Vienne, métropoles de la musique, abondent de soirées musicales de ce genre, qu'Hugo Wolf fustige violemment en 1887, parlant de « duperie du miracle du lieder ». Le passage d'une communion intime des âmes à un événement officiel public peut s'opérer de façons diverses. Richard Strauss et Hugo Wolf vivaient dans des mondes totalement différents en dépit de leur inébranlable admiration commune pour Wagner. Leurs compositions de lieder aujourd'hui célèbres sont une claire illustration de ces différentes approches. Alors que Strauss, professionnel universel de la musique, habitué au succès, affirme être en mesure de mettre en musique même un menu de restaurant, Wolf s'immerge sans compromis dans les arcanes de la poésie qu'il met en scène musicalement, de manière réactive et percutante, comme un comédien.

Le cycle *Mädchenblumen* (*Flours de jeunes filles*) op. 22 de Strauss est un témoignage d'amitié pour le ténor Hans Buff-Giesen, qui faisait partie de l'ensemble du Théâtre de la Cour de Weimar de 1888 à 1894. Les quatre poèmes sont de Felix Dahn (connu de nos jours encore comme auteur du roman historié *Ein Kampf um Rom – Une Bataille pour Rome*). Ils reprennent un thème typiquement romantique : l'identification de la jeune fille

aux fleurs, l'éternel féminin dans le regard des hommes, et le sort de la beauté qui se fane. Dans les vers de Dahn, on retrouve cette représentation sous forme d'une variante précieuse de l'Art Nouveau célébrant l'image idéale de la femme fragile, typique de cette époque.

La dramaturgie sonore de ces lieder va de pair avec une voix étonnamment haut perchée – en hommage au dédicataire dont la tessiture a en quelque sorte été introduite dans la composition. Dans le dernier lieder, *Wasserrose* (*Nénufar*), qui est aussi le plus célèbre, Strauss pousse cet effet sonore à l'extrême en évitant tout d'abord totalement les basses. Sur la voix de ténor qui déclame mélodieusement, le splendide accompagnement au piano rappelle immédiatement Liszt, puis il fait scintiller un éclat évoquant *Rheingold* (*L'Or du Rhin*) de Wagner. Les autres régions sonores du piano sont ensuite abordées peu à peu, imitant des appels de cor tout empreints de l'atmosphère du *Rosenkavalier* (*Chevalier à la rose*), symboles acoustiques d'un Romantisme passé.

En 1889, Strauss est déjà engagé à Weimar à son troisième poste de maître de chapelle et comme assistant au Festival de Bayreuth. Wolf, qui a quatre ans de plus, doit pour sa part encore subsister – jusqu'en 1887 – comme critique musical pour le *Wiener Salonblatt* (il est redouté pour son esprit polémique et rebaptisé de ce fait « loup – Wolf – sauvage »). Début 1888, il se retire pour composer dans le petit village viticole de Perchtoldsdorf, au sud de Vienne. Il y connaît deux périodes créatrices mémorables, termi-

nant fin novembre de cette année la mise en musique des 53 lieder sur des poèmes de Mörike. En se consacrant à Eduard Mörike, mort en 1875, Wolf s'attache à un auteur encore pratiquement inconnu. Seuls les spécialistes de la littérature connaissent quelque peu ce pasteur de campagne souabe auteur de romances. Mais Wolf découvre chez lui d'autres facettes : des émotions extrêmes, un humour à double tranchant, parfois narquois, un monde mystique magique – «Mörike lui-même, cet enfant chéri des Grâces ! À quels excès sa muse se prête-t-elle lorsqu'elle tourne ses regards du côté démoniaque de la vérité ! »

Dans ses lieder sur des poèmes de Mörike, Wolf aborde le thème du « message amoureux » avec une infinité de sonorités intermédiaires. Le spectre de son choix va de la gaîté gracieuse dans le *Jägerlied (Chant du chasseur)*, dont il saisit la versification dans un rythme à 5/4 qui, curieusement, semble à peine asymétrique, jusqu'à l'illustration musicale humoristique de rêves grotesques de choucroute et de saucisses d'un soldat nostalgique dans *Der Tambour (Le Tambour)* ou la confrontation dramatique aux forces naturelles et la solitude de l'âme humaine dans le *Lied vom Wind (Chant du vent)*.

Chez Wolf, Strauss, Weber ou Beethoven, rien ne se fait «sans artifice», selon les termes idéalisés de Jeitteles dans *À la bien aimée lointaine*. Bien au contraire : la poésie du message d'amour chanté se change en artifice exacerbé lorsque la poésie devient lieder au cours du XIX^{ème} siècle, ainsi que le démontre ce petit exposé. Elle se

transforme pour nous en une réalité sonore brillant perpétuellement de couleurs toujours renouvelées.

Martin Günther

Traduction française : Geneviève Geffray

AN DIE FERNE GELIEBTE

I
Auf dem Hügel sitz ich spähend
In das blaue Nebelland,
Nach den fernen Triften sehend,
Wo ich dich, Geliebte, fand.
Weit bin ich von dir geschieden,
Trennend liegen Berg und Tal
Zwischen uns und unserm Frieden,
Unserm Glück und unser Qual.
Ach, den Blick kannst du nicht
sehen,
Der zu dir so glühend eilt,
Und die Seufzer, sie verwehen
In dem Raume, der uns teilt.
Will denn nichts mehr zu dir
dringen,
Nichts der Liebe Bote sein?
Singen will ich, Lieder singen,
Die dir klagen meine Pein!
Denn vor Liedesklang entweicht
Jeder Raum und jede Zeit,
Und ein liebend Herz erreicht
Was ein liebend Herz geweiht!

II
Wo die Berge so blau
Aus dem nebligen Grau
Schauen herein,
Wo die Sonne verglüht,
Wo die Wolke umzieht,
Möchte ich sein!
Dort im ruhigen Tal
Schweigen Schmerzen und Qual.
Wo im Gestein
Still die Primel dort sinnt,
Weht so leise der Wind,
Möchte ich sein!
Hin zum sinnigen Wald
Drängt mich Liebesgewalt,
Innere Pein.

Ach, mich zög's nicht von hier,
Könnt ich, Traute, bei dir
Ewiglich sein!

III
Leichte Segler in den Höhen,
Und du, Bächlein klein und schmal,
Könnt mein Liebchen ihr erspähen,
Grüßt sie mir viel tausendmal.
Seht ihr, Wolken, sie denn gehen
Sinnend in dem stillen Tal,
Laßt mein Bild vor ihr entstehen
In dem luft'gen Himmelsaal.
Wird sie an den Büschen stehen,
Die nun herbstlich falb und kahl.
Klagt ihr, wie mir ist geschehen,
Klagt ihr, Vöglein, meine Qual.
Stille Weste, bringt im Wehen
Hin zu meiner Herzenswahl
Meine Seufzer, die vergehen
Wie der Sonne letzter Strahl.
Flüstr' ihr zu mein Liebesflehen,
Laß sie, Bächlein klein und schmal,
Treu in deinen Wogen sehen
Meine Tränen ohne Zahl!

IV
Diese Wolken in den Höhen,
Dieser Vöglein muntre Zug,
Werden dich, o Huldin, sehen.
„Nehmt mich mit im leichten
Flug!“
Diese Weste werden spielen
Scherzend dir um Wang' und
Brust,
In den seidnen Locken wühlen.
„Teilt ich mit euch diese Lust!“
Hin zu dir von jenen Hügeln
Emsig dieses Bächlein eilt.
„Wird ihr Bild sich in dir spiegeln,
Fließ zurück dann unverweilt!“

V
Es kehret der Maien, es blühet
die Au,
Die Lüfte, sie wehen so milde, so
lau,
Geschwätzig die Bäche nun
rinnen.
Die Schwalbe, die kehret zum
wirtlichen Dach,
Sie baut sich so emsig ihr bräut-
lich Gemach,
Die Liebe soll wohnen da drinnen.
Sie bringt sich geschäftig von
kreuz und von quer
Manch weiches Stück zu dem
Brautbett hieher,
Manch wärmendes Stück für die
Kleinen.
Nun wohnen die Gatten beisam-
men so treu,
Was Winter geschieden, verband
nun der Mai,
Was liebet, das weiß er zu einen.
Es kehret der Maien, es blühet
die Au.
Die Lüfte, sie wehen so milde, so
lau.
Nur ich kann nicht ziehen von
hinnen.
Wenn alles, was liebet, der Früh-
ling vereint,
Nur unserer Liebe kein Frühling
erscheint,
Und Tränen sind all ihr Gewinnen.

VI
Nimm sie hin denn, diese Lieder,
Die ich dir, Geliebte, sang,
Singe sie dann abends wieder
Zu der Laute süßem Klang.
Wenn das Dämmerungsrot dann
ziehet
Nach dem stillen blauen See,
Und sein letzter Strahl verglühet
Hinter jener Bergeshöh;
Und du singst, was ich gesungen,
Was mir aus der vollen Brust
ohne Kunstgepräg erklingen,
Nur der Sehnsucht sich bewußt:
Dann vor diesen Liedern weicht
Was geschieden uns so weit,
Und ein liebend Herz erreicht
Was ein liebend Herz geweiht.

Alois Isidor Jeitteles (1794-1858)

DIE VIER TEMPERAMENTE BEIM VERLUSTE DER GELIEBTEN

1. Der Leichtmütige

Lust entfloh und hin ist hin!
Blanda will mich nicht mehr lieben.
Ich wär ihr, so wahr ich bin,
Noch acht Tage treu geblieben,
Kam ihr Hochzeit nicht zu Sinn;
Dafür hat mich Gott bewahrt,
Lebe wohl, mein Kind, ich wandre
Schon zu frischer Liebesfahrt,
Heute die und dann die Andre,
Das ist so die rechte Art.
Scheiden macht mein Herz nicht
schwer,
Weinen kann ich nicht, noch
fluchen.
Doch da kommt ein Mädchen her,

schnell muss ich mein Glück
versuchen,
Ohne Lieb ist alles leer!
Sprödes Kind, wirf ab dein Joch,
Laß von Himmelkost mich nippen,
Eh' wir bleichen, lebe noch,
Mädchen, reiche mir die Lippen,
Denn geküßt wirst du ja doch!
Sieh, man darf sich im Genuß
Für versehrte Träume rächen,
Laß der Seelen Genius
Aus dem Schlag der Herzen
sprechen,
Doppelsprache ist der Kuß.
Ah, du magst mich nicht? Nun gut!
Kann ich's auch nicht gern ertra-
gen,
Halt ich mir doch frischen Mut;
Morgen will ich wieder fragen,
Hast vielleicht dann wärmer Blut.
Wer wie ich, mein Lieb, gesinnt,
kann nur liebend selig werden,
Fahr ich einst zum Himmel. Kind,
Frag ich gleich den Herrn auf
Erden,
Ob die Engel weiblich sind?
Wenn er etwa „Nein“ nun spricht,
Sag ich keck und voll Vertrauen:
Herr, dein Reich gefällt mir nicht,
Denn ein Himmel ohne Frauen
Ist die Sonne ohne Licht.
Hebt die Treue hoch empor,
Quälend Glück will ich euch
schenken!
Schwätzt nur mir Moral nicht vor,
Bei der Liebe will ich denken,
Wenn ich den Verstand verlor.
Alle Wesen huld'gen ihr,
Liebe ist das Herz vom Leben;
Nur durch Liebe sind wir hier,
Liebe will ich wieder geben,
Mädchen, alle, kommt zu mir!

2. Der Schwemütige

Sel'ge Zeiten sah ich prangen
Und den Erdball glaubt' ich mein,
Als mich Laura's Blick befangen,
Unschuldklar wie Heil'genschein.
Als der Lippen Siegel sprangen
Herrschte Gott nicht mehr allein,
Denn der Liebe Klänge schwangen
Siegend mich zum Himmel ein.
Ach, die Wonnen all zerklungen,
Ewig kann nicht Frühling sein!
Traum und Treue sind vergangen,
Ausgelöscht der Heil'genschein.
Fern von ihr muß ich verbangen,
Von der Welt ist nichts mehr mein;
Glühend fasset all Verlangen
Nur der Hoffnung Leichenstein.
Doch zum Todesengel drangen
Meines Herzens Öd' und Pein,
Liebend bald von Erd' umfangen
Wird der Himmel wieder mein!

3. Der Liebewütige

Verraten! Verschmäheth!
Wer drängte mich aus?
Auf, Diener, umspäheth
Heut Abend ihr Haus,
Und wagt zur Megäre
Ein Einz'ger den Blick,
So fragt: wer er wäre?
Und brecht ihm's Genick.
Don Marco trieb alle
Recht wachsam zu sein,
Dann stürmt ihn die Galle
Bergauf und talein;
Er fluchte nun trabend
Hinein in die Luft,
Und paßte am Abend
Noch selbst auf den Schuft.
Mit Hast spionieret
Das Dienervolk stumm,
Don Marco begieret
Die Türen ringsum;

Wie schleichend und sinnig
Im Dämmern er wallt,
Gebieten recht innig
Sechs Fäuste ihm „Halt!“
„Wer sind Sie?“ – Nach Regel
Klingt dies zum Gezerr,
„Ihr Lümmel! Ihr Flegel!
Ich bin euer Herr!“
Und wie ihn am Toben
Die Diener erkannt
Spricht Clara von oben:
„Das ist ja charmant!“
„Die Eifersucht hordet
Schon Söldner heran,
Der Argwohn er mordet
Was Liebe gewann;
Drum hab'ich vernünftig
Den Leichtsinns bereut,
Nun quälen Sie künftig
Sich selber gescheut!“
Nichts halfen Sonette
Von Gram und von Grab,
Da riß er vom Brette
Die Flinte herab;
Er jagte mit Rasen
Zum Walde hinaus,
Und schoß – einen Hasen
Zum lärmenden Schmaus.

4. Der Gleichmütige

Nun, ich bin befreit!
Wie behäglich!
Mir ist Zärtlichkeit
Unerträglich!
Treibt sie Keine lau,
Werd' ich ohne Frau
Ruhig alt und grau!
Hätt' Sie wohl gemocht
So bei Festen,
Plumperpuddings kocht
Sie am besten!
Doch die Lust ward matt,

Denn am Ende hatt'
Ich die Puddings satt!
Sie gefiel mir gut
So beim Wandern,
Und weil gern man tut
Wie die Andern:
Bot ich mich zum Mann
Und Sie nahm es an,
Eh' ich mich besann.
Doch das gab ein Joch
Und ein Laufen!
Was nach Ausland roch
Musst' ich kaufen,
Und tagaus, tagein
Und bei Mondenschein,
Auch noch zärtlich sein.
Ohne Ruh' und Rast
Mußt ich küssen,
Das ist Höllenlast:
Küssen müssen!
Drum recht eisig hart
Hab' ich Sie genarrt
Bis mein Wunsch mir ward.
Aus dem Hause warf
Sie mich gestern
Und beliebte scharf
Noch zu lästern:
„Hätt' ich nicht viel Geld
Wär' ich Schlüsselheld
Gar nichts nutz der Welt!“
Doch mich macht der Hieb
Nimmer grämlich,
Denn die Liebe lieb'
Ich bequemlich;
Treibt sie Keine lau
Werd' ich ohne Frau
Ruhig alt und grau!

*Friedrich Wilhelm Gubitz
(1786-1870)*

MÄDCHENBLUMEN

1. Kornblumen

Kornblumen nenn ich die Gestalten,
die milden mit den blauen Augen,
die, anspruchslos in stillem
Walten,
den Tau des Friedens, den sie
saugen
aus ihren eigenen klaren Seelen,
mitteilen allem, dem sie nahen,
bewußtlos der Gefühlsjuwelen,
die sie von Himmelshand empfahn.
Dir wird so wohl in ihrer Nähe,
als gingst du durch ein Saatge-
filde,
durch das der Hauch des Abends
wehe,
voll frommen Friedens und voll
Milde.

2. Mohnblumen

Mohnblumen sind die runden,
rotblutigen gesunden,
die sommersproßgebraunten,
die immer froh gelaunten,
kreuzbraven, kreuzfidelen,
tanznimmermüden Seelen;
die unter'm Lachen weinen
und nur geboren scheinen,
die Kornblumen zu necken,
und dennoch oft verstecken
die weichsten, besten Herzen,
im Schlinggewächs von Scherzen;
die man, weiß Gott, mit Küssen
ersticken würde müssen,
wär' man nicht immer bange,
umarmest du die Range,
sie springt ein voller Brander
aufflammend auseinander.

3. Epheu

Aber Epheu nenn' ich jene Mäd-
chen
mit den sanften Worten,
mit dem Haar, dem schlichten,
hellen
um den leis' gewölbten Brau'n,
mit den braunen seelenvollen
Rehenaugen,
die in Tränen steh'n so oft,
in ihren Tränen gerade sind unwi-
derstehlich;
ohne Kraft und Selbstgefühl,
schmucklos mit verborg'ner Blüte,
doch mit unerschöpflich tiefer
treuer inniger Empfindung
können sie mit eigener Triebkraft
nie sich heben aus den Wurzeln,
sind geboren, sich zu ranken
liebend um ein ander Leben:
an der ersten Lieb'umrankung
hängt ihr ganzes Lebensschicksal,
denn sie zählen zu den seltenen
Blumen,
die nur einmal blühen.

4. Wasserrose

Kennst du die Blume, die mär-
chenhafte,
sagengefeierte Wasserrose?
Sie wiegt auf ätherischem, schlan-
kem Schafte
das durchsicht'ge Haupt, das
farbenlose,
sie blüht auf schilfigem Teich im
Haine,
gehütet vom Schwan, der umkrei-
set sie einsam,
sie erschließt sich nur dem Mon-
denscheine,
mit dem ihr der silberne Schimmer
gemeinsam:

so blüht sie, die zaub'rische
Schwester der Sterne,
umschwärmt von der träumerisch
dunklen Phaläne,
die am Rande des Teichs sich seh-
net von ferne,
und sie nimmer erreicht, wie sehr
sie sich sehne.
Wasserrose, so nenn' ich die
schlanke,
nachtlock'ge Maid, alabastern von
Wangen,
in dem Auge der ahnende tiefe
Gedanke,
als sei sie ein Geist und auf Erden
gefangen.
Wenn sie spricht, ist's wie silbernes
Wogenrauschen,
wenn sie schweigt, ist's die ahnen-
de Stille der Mondnacht;
sie scheint mit den Sternen Blicke
zu tauschen,
deren Sprache die gleiche Natur sie
gewohnt macht;
du kannst nie ermüden, in's Aug' ihr
zu schau'n,
das die seidne, lange Wimper
umsäumt hat,
und du glaubst, wie bezaubert von
seligem Grau'n,
was je die Romantik von Elfen
geträumt hat.

*Felix Ludwig Julius Dahn
(1834-1912)*

MÖRIKE-LIEDER

1. Lied eines Verliebten

In aller Früh, ach, lang vor Tag,
Weckt mich mein Herz, an dich zu
denken,
Da doch gesunde Jugend schlafen
mag.
Hell ist mein Aug' um Mitternacht,
Heller als frühe Morgenglocken:
Wann hätt'st du je am Tage mein
gedacht?
Wär' ich ein Fischer, stünd' ich auf,
Trüge mein Netz hinab zum Fluße,
Trüg' herzlich froh die Fische zum
Verkauf.
In der Mühle, bei Licht, der Müller-
sknecht
Tummelt sich, alle Gänge klappern;
So rüstig Treiben wär' mir eben
recht!

Weh, aber ich! o armer Tropf!
Muß auf dem Lager mich müßig
grämen,
Ein ungebärdig Mutterkind im Kopf.

2. Der Tambour

Wenn meine Mutter hexen könnt,
Da müßt sie mit dem Regiment,
Nach Frankreich, überall mit hin,
Und wär die Marketenderin.
Im Lager, wohl um Mitternacht,
Wenn Niemand auf ist als die
Wacht,
Und Alles schnarchet, Roß und
Mann,
Vor meiner Trommel säß' ich dann:
Die Trommel müßt' eine Schüssel
sein,
Ein warmes Sauerkraut darein,

Die Schlegel Messer und Gabel,
Eine lange Wurst mein Sabel,
Mein Tschako wär' ein Humpen gut,
Den füll' ich mit Burgunderblut.
Und weil es mir an Lichte fehlt,
Da scheint der Mond in mein
Gezelt;
Scheint er auch auf Franzö'sch
herein,
Mir fällt doch meine Liebste ein:
Ach weh! Jetzt hat der Spaß ein
End!
- Wenn nur meine Mutter hexen
könnt!

3. Jägerlied

Zierlich ist des Vogels Tritt im
Schnee,
wenn er wandelt auf des Berges
Höh':
zierlicher schreibt Liebchens liebe
Hand,
schreibt ein Brieflein mir in ferne
Land.
In die Lüfte hoch ein Reiher steigt,
dahin weder Pfeil noch Kugel
fliegt:
Tausendmal so hoch und so ge-
schwind
die Gedanken treuer Liebe sind.

4. Lied vom Winde

Sausewind, Brausewind!
Dort und hier!
deine Heimat sage mir!
„Kindlein, wir fahren
seit viel vielen Jahren
durch weit weite Welt,
und möchten's erfragen,
die Antwort erjagen,

bei den Bergen, den Meeren,
bei des Himmels klingenden
Heeren,
die wissen es nie.
Bist du klüger als sie,
magst du es sagen.
Fort, wohlauf!
Halt' uns nicht auf!
Kommen andre nach, unsre Brüder,
da frag' wieder.“
Halt' an! Gemach, eine kleine Frist!
Sagt, wo der Liebe Heimat ist,
ihr Anfang, ihr Ende?
„Wer's nennen könnte!
Schelmisches Kind,
Lieb' ist wie Wind,
rasch und lebendig,
ruhet nie,
ewig ist sie,
aber nicht immer beständig.
Fort! Wohlauf!
halt' uns nicht auf!
Fort über Stoppel und Wälder und
Wiesen!
Wenn ich dein Schätzchen seh',
will ich es grüßen.
Kindlein, Ade!“

5. Heimweh

Anders wird die Welt mit jedem
Schritt,
Den ich weiter von der Liebsten
mache;
Mein Herz, das will nicht weiter mit.
Hier scheint die Sonne kalt in's
Land,
Hier däucht mir Alles unbekannt,
Sogar die Blumen am Bache!
Hat jede Sache
So fremd eine Miene, so falsch ein
Gesicht.
Das Bächlein murmelt wohl und
spricht:

Armer Knabe, komm bei mir
vorüber, Siehst auch hier Vergiß-
meinnicht!
-- Ja, die sind schön an jedem Ort,
Aber nicht wie dort.
Fort, nur fort!
Die Augen gehn mir über!

6. An die Geliebte

Wenn ich, von deinem Anschaun
tief gestillt,
Mich stumm an deinem heil'gen
Wert vergnüge,
Dann hör ich recht die leisen
Atemzüge
Des Engels, welcher sich in dir
verhüllt.
Und ein erstaunt, ein fragend
Lächeln quillt
Auf meinem Mund, ob mich kein
Traum betrüge,
Daß nun in dir, zu ewiger Genüge,
Mein kühnster Wunsch, mein
einz'ger, sich erfüllt?
Von Tiefe dann zu Tiefen stürzt
mein Sinn,
Ich höre aus der Gottheit nächtger
Ferne
Die Quellen des Geschicks melo-
disch rauschen.
Betäubt kehr ich den Blick nach
oben hin,
Zum Himmel auf - da lächeln alle
Sterne;
Ich kniee, ihrem Lichtgesang zu
lauschen.

Eduard Mörike (1804-1875)

RESIGNATION

Lisch aus, mein Licht!
Was dir gebricht,
Das ist nun fort, an diesem Ort
Kannst du's nicht wiederfinden!
Du mußt nun los dich binden.

Sonst hast du lustig aufgebrannt,
Nun hat man dir die Luft ent-
wandt;
Wenn diese fort gewehet, die
Flamme irregethet,
Sucht, findet nicht, lisch aus, mein
Licht!

*Paul Graf von Haugwitz
(1791-1856)*

Photo: Marco Borggreve

