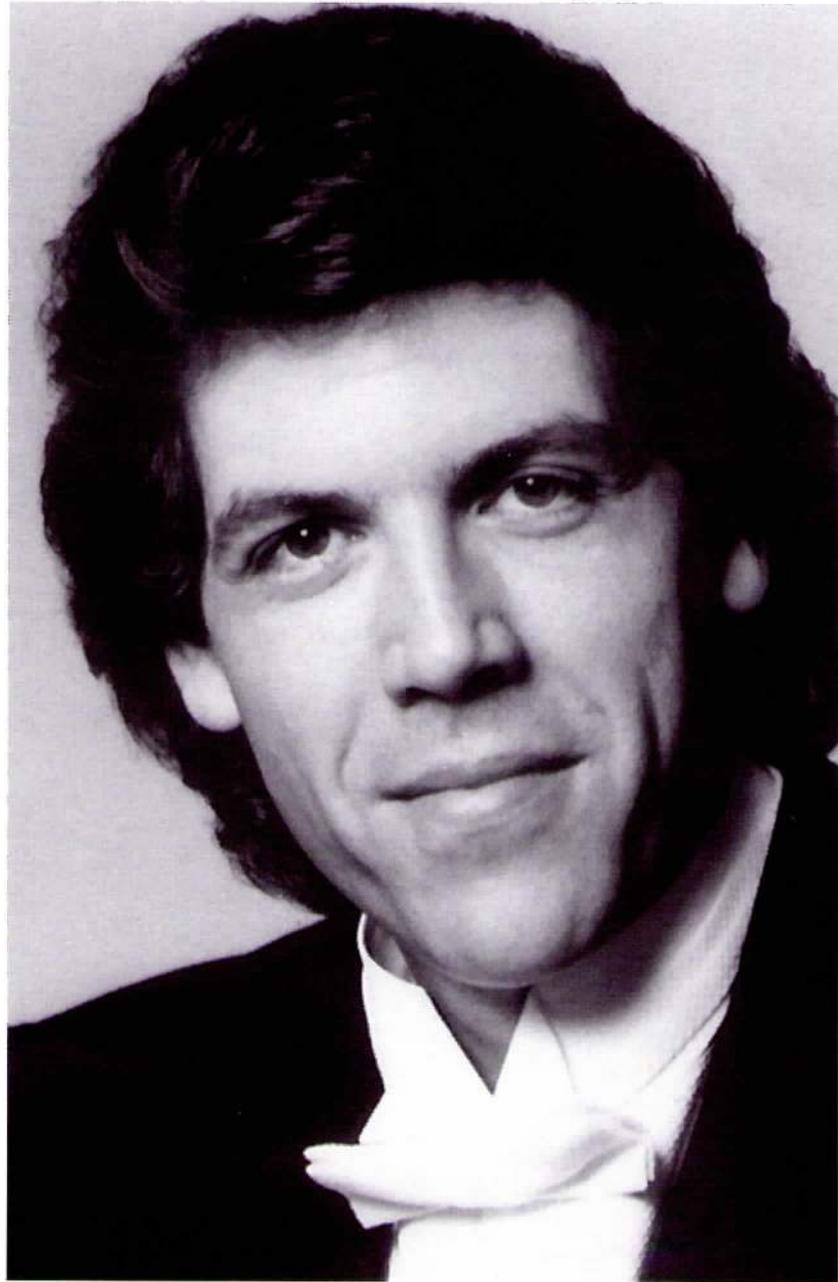


1/30/94

Liederabend
30.1.94

»Gerade von der Musik könnten die Philosophen lernen, daß es möglich ist, auch mit der anscheinenden Miene des tändelnden Jugendleichts die tiefsten Dinge von der Welt zu sagen; denn das hat eben die Tonkunst an der Art, daß sie mit ihren Melodien nur wie ein spieltreibendes Kind erscheinen will, das ein übervolles und überseliges Herz, dessen es sich der klugen und wissenschaftlichen Leute wegen fast schämen möchte, hinter seinen klingenden musikalischen Figuren bald schalkhaft verbirgt, bald mit liebessuchender Wehmut sich hervorwagen läßt in wunderbaren Tonandeutungen, die an jedes Menschenherz mit der leisen Frage: verstehst Du mich? herantönen, aber bei weitem nicht von jedem verstanden werden.«

Robert Schumann



LIEDERABEND

THOMAS HAMPSON
Bariton

GEOFFREY PARSONS
Klavier

Eine Veranstaltung der Alten Oper Frankfurt
4. Konzert der Abonnementreihe »Liederabende« 1993/94

Sonntag · 30. Januar 1994 · Grosser Saal · 20.00 Uhr

PROGRAMM

LUDWIG VAN BEETHOVEN

(1770–1827)

AN DIE FERNE GELIEBTE

OPUS 98 (1816)

nach Texten von Alois Jeitteles

Auf dem Hügel sitz' ich

Wo die Berge so blau

Leichte Segler in den Höhen

Diese Wolken in den Höhen

Es kehret der Maien

Nimm sie hin denn, diese Lieder

LIEDER NACH TEXTEN VON ROBERT BURNS

ROBERT FRANZ

(1815–1892)

Nun holt mir eine Kanne Wein op. 1 Nr. 4 (1843)

Die süße Dirn von Inverness op. 4 Nr. 2 (1845)

CARL LOEWE

(1796–1869)

Findlay (1838)

ROBERT SCHUMANN

(1810–1856)

Niemand op. 25 Nr. 22 (1840)

Dem roten Röslein gleicht mein Lieb op. 27 Nr. 2 (1840)

Hochländers Abschied op. 25 Nr. 13 (1840)

PROGRAMM

EDVARD GRIEG

(1843–1907)

SECHS LIEDER OPUS 48 (1889)

Gruß

Dereinst, Gedanke mein

Lauf der Welt

Die verschwiegene Nachtigall

Zur Rosenzeit

Ein Traum



Pause

(ca. 25 Min.)



GUSTAV MAHLER

(1860–1911)

LIEDER AUS »DES KNABEN WUNDERHORN«

(1888–1901)

Der Schildwache Nachtlied

Zu Straßburg auf der Schanz

Lob des hohen Verstands

Des Antonius von Padua Fischpredigt

Wo die schönen Trompeten blasen

Das himmlische Leben

*Es wird gebeten, die Liedgruppen
nicht durch Beifall zu unterbrechen und nicht umzublättern,
bevor ein Lied und seine Begleitung beendet sind.*

LUDWIG VAN BEETHOVEN

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 unsrer 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!

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!

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 dann gehen
Sinnend in dem stillen Tal,
Laßt mein Bild vor ihr entstehen
In dem luftgen Himmelssaal.

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!

AN DIE FERNE GELIEBTE

Diese Wolken in den Höhen,
Dieser Vöglein munterer 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!

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 bräutlich Gemach,
Die Liebe soll wohnen da drinnen.

Sie bringt sich geschäftig von kreuz und von quer
Manch weicheres Stück zu dem Brautbett hieher,
Manch wärmendes Stück für die Kleinen.
Nun wohnen die Gatten beisammen 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 Frühling vereint,
Nur unserer Liebe kein Frühling erscheint,
Und Tränen sind all ihr Gewinnen.

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 Kunstgepräng erklungen,
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.

LIEDER NACH TEXTEN VON ROBERT BURNS: ROBERT FRANZ

NUN HOLT MIR EINE KANNE WEIN

Nun holt mir eine Kanne Wein,
Und laßt den Becher sein von Golde,
Denn einen Trunk noch will ich weihn
Vor meinem Abschied, dir, O Holde!
Am Damme dorten schwankt das Boot,
Der Fährmann schilt, das ich verziehe,
Am Baume drüben liegt das Schiff.
Und ich muß lassen dich, Marie!

Das Banner fliegt, in langer Reih
Sieht glänzen man die blanken Speere,
Von ferne tönt das Kampfgeschrei,
Und schon begegnen sich die Heere.
S'ist nicht der Sturmwind, nicht die See,
Daß ich am Ufer hier verziehe,
Auch nicht die laute Schlacht, s'ist nur,
Daß ich dich lassen muß, Marie!

Deutsch von Ferdinand Freiligrath

DIE SÜSSE DIRN' VON INVERNESS

Die süße Dirn' von Inverness
Wird nun und nimmer wieder froh;
Ihr einz'ger Gang ist in die Mess',
Sie weint und seufzt, und sagt nur: O!
Drumossie Moor, Drumossie Tag;
O bitterer Tag, o blut'ger Moor!
Wo kalt und starr mein Vater lag,
Wo ich der Brüder drei verlor.

Ihr Lailach ist der blut'ge Klee,
Ihr Grab ist grün vom ersten Kraut,
Der schmuckste Burschie liegt dabei,
Den Mädchenaugen je geschaut!
Nun wehe Dir, der Du die Schlacht gewannst,
Und sätest blut'ge Saat!
Manch Herz hast Du betrübt gemacht,
Das Dir doch nichts zu Leide that.

Deutsch von Ferdinand Freiligrath?

THE SILVER TASSIE

Go, fetch to me a pint o' wine,
And fill it in a silver tassie,
That I may drink before I go
A service to my bonie lassie.
The boat rocks at the Pier o' Leith,
Fu' loud the wind blows frae the Ferry,
The ship rides by the Berwick-law,
And I maun leave my bonie Mary.

The trumpets sound, the banners fly,
The glittering spears are ranked ready.
The shouts o' war are heard afar,
The battle closes deep and bloody:
It's not the roar o' sea or shore,
Wad mak me langer wish to tarry,
Nor shouts o' war that's heard afar,
It's leaving thee, my bonie Mary!

THE LOVELY LASS OF INVERNESS

The lovely lass o' Inverness,
Nae joy nor pleasure can she see;
For e'en and morn she cries, Alas!
And ay the saut tear blins her e'e.
Drumossie moor, Drumossie day,
A warfu' day it was to me;
For there I lost my father dear,
My father dear and brethern three.

Their winding sheet the bludy clay,
Their graves are growing green to see;
And by them lies the dearest lad
That ever blest a woman's e'e!
Now wae to thee thou cruel lord,
A bludy man I trow thee be;
For mony a heart thou hast made sair
That ne'er did wrang to thine or thee!

... CARL LOEWE

FINDLAY

»Nun, wer klopft an meine Thür?«
»Ich, mein Schatz!« sprach Findlay!
»Geh' nach Hause! was treibst du hier?«
»Gutes nur!« sprach Findlay.
»Wie ein Räuber schleichst du doch!«
»Raub' auch gern!« sprach Findlay.
»Treibst vor Morgen Unfug noch –«
»Allerdings!« sprach Findlay.

»Ständ' ich auf und liess' dich ein« –
»Lass mich ein!« sprach Findlay. –
»Schließ' ich wohl nicht wieder ein!«
»Kann wohl sein!« sprach Findlay.
»Wärst du bei mir im Gemach«,
»Wär' ich's erst!« sprach Findlay –
»Gingest du wohl nicht vor Tag,«
»Freilich nicht!« sprach Findlay.

»Aber nimm, bleibst du die Nacht« –
»Ja, ich bleib!« sprach Findlay –
»Auf dem Heimweg dich in Acht!«
»Fürchte nichts!« sprach Findlay.
»Aber, was im Kämmerlein . . .«
(»Auch geschieht!« sprach Findlay!)
»Halt's geheim, verschweig' es fein!«
»Ganz gewiss!« sprach Findlay.

Deutsch von Ferdinand Freiligrath

WHAT IS THAT AT MY BOWER DOOR

»What is that at my bower door?«
»O, what is it but Findlay!«
»Then gae your gate, ye'se nae be here.«
»Indeed maun I!« quo' Findlay.
»What make ye, sae like a thief?«
»O, come and see!« quo' Findlay.
»Before the morn ye'll work mischief?«
»Indeed will I!« quo' Findlay.

»Gif I rise and let you in« –
»Let me in!« quo' Findlay –
»Ye'll I'll keep me wauken wi' your din?«
»Indeed will I!« quo' Findlay.
»In my bower if ye should stay« –
»I fear ye'll bide till break o' day?«
»Indeed will I!« quo' Findlay.

»Here this night if ye remain« –
»I'll remain!« quo' Findlay –
»I dread ye'll learn the gate again?«
»Indeed will I!« quo' Findlay.
»What may pass within this bower«
(»Let it pass!« quo' Findlay!)
»Ye maun conceal till your last hour« –
»Indeed will I!« quo' Findlay.

... ROBERT SCHUMANN

Deutsche Fassung der Burns-Texte von Gerhard

NIEMAND

Ich hab' mein Weib allein,
Und theil' es, traun, mit Niemand,
Nicht Hahnrei will ich sein,
Zum Hahnrei mach' ich Niemand.

Ein Säckchen Gold ist mein,
Doch dafür dank' ich Niemand,
Nichts hab' ich zu verleih'n
Und borgen soll mir Niemand.

Ich bin nicht andrer Herr,
Und untertänig niemand;
Doch meine Klinge sticht,
Ich fürchte mich vor Niemand.

Ein lust'ger Kauz bin ich,
Kopf hängerisch mit Niemand;
Schiert Niemand sich um mich,
So scher' ich mich um Niemand

DEM ROTEN RÖSLEIN GLEICHT MEIN LIEB

Dem roten Röslein gleicht mein Lieb,
Im Junimond erblüht.
Mein Lieb ist eine Melodei
Vor der die Seele glüht.

Wie schön du bist, geliebte Maid,
Wie wird das Herz mir schwer;
Und lieben wird's dich immer dar.
Bis trocken Strom und Meer.

Und würden trocken Strom und Meer,
Und schmelzen Fels und Stein:
Ich würde dennoch lebenslang,
Dir Herz und Seele weih'n.

Nun, holdes Liebchen, lebe wohl!
Leb' wohl, du süße Maid!
Bald kehr' ich wieder,
War ich auch zehntausend Meilen weit.

I HAE A WIFE O' MY AIN

I hae a wife o' my ain,
I'll partake wi' naebody.
I'll take cuckold frae nane,
I'll gie cuckold to naebody.

I hae a penny to spend,
There-thanks to naebody!
I hae naething to lend,
I'll borrow frae naebody.

I am naebody's lord,
I'll be slave to naebody.
I hae a guid braid sword,
I'll tak dunis frae naebody.

I'll be merry and free,
I'll be sad for naebody.
Naebody cares for me,
I care for naebody.

A RED, RED ROSE

O, my Luve's like a red, red rose,
That's newly sprung in June.
O, my Luve's like the melodie
That's sweetly played in tune.

As fair art thou, my bonie lass,
So deep in luve am I;
And I will love thee still, my dear,
Til a' the seas gang dry.

Til a' the seas gang dry, my dear,
And the rocks melt wi' the sun:
I will love thee still, my dear,
While the sands o' life shall run.

And fare thee weel, my only luve!
And fare thee weel, a while!
And I will come again, my luve,
Tho' it ware ten thousand mile!

HOCHLÄNDERS ABSCHIED

Mein Herz ist im Hochland,
Mein Herz ist nicht hier,
Mein Herz ist im Hochland,
Im Waldesrevier,
Dort jagt es den Hirsch
Und verfolgt das Reh –
Mein Herz ist im Hochland,
Wohin ich auch geh'.

Leb' wohl, mein Hochland,
Mein heimischer Ort,
Die Wiege der Freiheit,
Des Muthes ist dort!
Wohin ich auch wand're,
Wo immer ich bin,
Auf die Berg', auf die Berge
Zieht es mich hin.

Lebt wohl, ihr Berge
Bedeckt mit Schnee,
Lebt wohl ihr Thäler
Voll Blumen und Klee;
Lebt wohl ihr Wälder,
Bemoostes Gestein,
Ihr stürzenden Bächlein
Im farbigen Schein'.

Mein Herz ist im Hochland,
Mein Herz ist nicht hier,
Mein Herz ist im Hochland,
Im Waldesrevier,
Dort jagt es den Hirsch
Und verfolgt das Reh,
Mein Herz ist im Hochland,
Wohin ich auch geh'.

MY HEART IS IN THE HIGHLANDS

My heart's in the Highlands,
My heart is not here,
My heart's in the Highlands
A chasing the deer,
A chasing the wild deer
And following the roe –
My heart's in the Highlands
Wherever I go.

Farewell to the Highlands,
Farewell to the North,
The birthplace of valour,
The country of worth!
Wherever I wander,
Wherever I rove,
The hills of the Highlands
forever I love.

Farewell to the mountains high
Cover'd with snow,
Farewell to the straths
And green valleys below,
Farewell to the forests
And wild-hanging woods,
Farewell to the torrents
And loud pouring floods!

My heart's in the Highlands,
My heart is not here,
My heart's in the Highlands
A chasing the deer,
A chasing the wild deer
And following the roe,
My heart's in the Highlands
Wherever I go.

EDVARD GRIEG

GRUSS

Leise zieht durch mein Gemüt
Liebliches Geläute
Klinge, kleines Frühlingslied,
Kling' hinaus in's Weite

Zieh' hinaus bis an das Haus,
Wo die Veilchen sprießen,
Wenn du eine Rose schaust,
Sag', ich laß sie grüßen,
Wenn du eine Rose schaust,
Sag', ich laß sie grüßen.

Heinrich Heine

DEREINST, GEDANKE MEIN

Dereinst, Gedanke mein,
Wirst ruhig sein.
Läßt Liebesglut
Dich still nicht werden,
In kühler Erden
Da schläfst du gut,
Dort ohne Lieb'
Und ohne Pein
Wirst ruhig sein.

Was du im Leben
Nicht hast gefunden,
Was du im Leben
Nicht hast gefunden
Wenn es entschwunden,
Wird's dir gegeben,
Dann ohne Wunden
Und ohne Pein
Wirst du ruhig sein.

Emanuel Geibel

LAUF DER WELT

An jedem Abend geh' ich aus,
Hinauf den Wiesensteg.
Sie schaut aus ihrem Gartenhaus
Es stehet hart am Weg.
Wir haben uns noch nie bestellt,
Es ist nur so der Lauf der Welt,
Es ist nur so der Lauf der Welt.

Ich weiß nicht, wie es so geschah,
Seit lange küß ich sie,
Ich bitte nicht, sie sagt nicht: ja,
Doch sagt sie: nein, auch nie.
Wenn Lippe gern auf Lippe ruht,
Wir hindern's nicht, uns dünkt es gut.

Das Lüftchen mit der Rose spielt,
Es fragt nicht: hast mich lieb?
Das Röschen sich am Taue kühlt,
Es sagt nicht lange: gib!
Ich liebe sie, sie liebet mich,
Doch keines sagt: ich liebe dich!
Doch keines sagt: ich liebe dich!

Ludwig Uhland

DIE VERSCHWIEGENE NACHTIGALL

Unter den Linden
An der Heide,
Wo ich mit meinem Trauten saß
Da mögt ihr finden,
Wie wir beide
Die Blumen brachen und das Gras.
Vor dem Wald
Mit süßem Schall
Tandaradei!
Tandaradei!
Sang im Tal
Die Nachtigall.

SECHS LIEDER OPUS 48

Ich kam gegangen
Zu der Aue,
Mein Liebster kam vor mir dahin.
Ich ward empfangen
Als hehre Fraue,
Daß ich noch immer selig bin
Ob er mir auch Küsse bot?
Tandaradei!
Tandaradei!
Seht, wie ist mein Mund so rot!

Wie ich da ruhte,
Wüßt' es einer
Behüte Gott, ich schämte mich.
Wie mich der Gute
Herzte, keiner erfahre das,
Als er und ich;
Und ein kleines Vögelein,
Tandaradei!
Tandaradei!
Das wird wohl verschwiegen sein!

Walther von der Vogelweide

ZUR ROSENZEIT

Ihr verblühet, süße Rosen,
Meine Liebe trug euch nicht;
Blühet ach! dem Hoffnungslosen,
Dem der Gram die Seele bricht!

Jener Tage denk ich trauernd,
Als ich, Engel, an dir hing,
Auf das erste Knöspchen lauernd,
Früh zu meinem Garten ging;
Alle Blüten, alle Früchte
Noch zu deinen Füßen trug,
Und vor deinem Angesichte
Hoffnung in dem Herzen schlug.

Ihr verblühet, süße Rosen,
Meine Liebe trug euch nicht;
Blühet ach! dem Hoffnungslosen,
Dem der Gram die Seele bricht!

Johann Wolfgang von Goethe

EIN TRAUM

Mir träumte einst ein schöner Traum:
Mich liebte eine blonde Maid,
Es war am grünen Waldesraum,
Es war zur warmen Frühlingszeit:
Die Knospe sprang,
Der Waldbach schwoll,
Fern aus dem Dorfe scholl Geläut
Wir waren ganzer Wonne voll,
Versunken ganz in Seligkeit.

Und schöner noch als einst der Traum
Begab es sich in Wirklichkeit:
Es war am grünen Waldesraum,
Es war zur warmen Frühlingszeit:
Der Waldbach schwoll,
Die Knospe sprang,
Geläut erscholl vom Dorfe her:
Ich hielt dich fest, ich hielt dich lang
Und lasse dich nun nimmermehr!
Nimmermehr, nimmermehr!

O Frühlingsgrüner Waldesraum,
Du lebst in mir durch alle Zeit!
Dort ward die Wirklichkeit zum Traum,
Dort ward der Traum zur Wirklichkeit!

F. M. von Bodenstedt

GUSTAV MAHLER

DER SCHILDWACHE NACHTLIED

Ich kann und mag nicht fröhlich sein!
Wenn alle Leute schlafen!
So muß ich wachen,
Muß traurig sein!

Ach Knabe, du mußt nicht traurig sein!
Will deiner warten
Im Rosengarten!
Im grünen Klee!

Zum grünen Klee da komm ich nicht!
Zum Waffengarten!
Voll Helleparten!
Bin ich gestellt!

Stehst du im Feld, so helf' dir Gott!
An Gottes Segen
Ist alles gelegen!
Wer's glauben thut,

Wer's glauben thut ist weit davon!
Er ist ein König!
Er ist ein Kaiser!
Er führt den Krieg!
Halt!
Wer da!?
Rund'!
Bleib' mir vom Leib!

Wer sang es hier? Wer sang zur Stund?
Verlorne Feldwacht
Sang es um Mitternacht!
Mitternacht!
Feldwacht!

ZU STRASSBURG AUF DER SCHANZ

Zu Straßburg auf der Schanz,
Da ging mein Trauern an;
Das Alphorn hört' ich drüben wohl anstimmen.
Ins Vaterland muß ich hinüberschwimmen,
Das ging ja nicht an.

Ein Stund' in der Nacht
Sie haben mich gebracht,
Sie führten mich gleich vor des Hauptmanns Haus,
Ach Gott, sie fischten mich im Strome auf!
Mit mir ist es aus!

Frühmorgens um zehn Uhr
Stellt man mich vor das Regiment;
Ich soll da bitten um Pardon,
Und ich bekomm' doch meinen Lohn,
Das weiß ich schon.

Ihr Brüder allzumal,
Heut' seht ihr mich zum letztenmal;
Der Hirtenbub ist nur schuld daran,
Das Alphorn hat mir's angetan,
Das klag' ich an.

LOB DES HOHEN VERSTANDES

Einstmals in einem tiefen Tal
Kuckuck und Nachtigall
Täten ein Wett' anschlagen:
Zu Singen um das Meisterstück,
Gewinn' es Kunst, gewinn' es Glück:
Dank soll er davon tragen.
Der Kuckuck sprach: »So dir's gefällt,
Hab' ich den Richter wählt.«
Und tät gleich den Esel ernennen!
»Denn weil er hat zwei Ohren groß,
Ohren groß, Ohren groß
So kann er hören desto bos
Und, was recht ist, kennen!«
Sie flogen vor den Richter bald.

LIEDER AUS »DES KNABEN WUNDERHORN«

Wie dem die Sache ward erzählt,
Schuf er, sie sollten singen.
Die Nachtigall sang lieblich aus!
Der Esel sprach: »Du machst mir's kraus!
Du machst mir's kraus! I-ja, I-ja!
Ich kann's in Kopf nicht bringen!«
Der Kuckuck drauf fing an geschwind
Sein Sang durch Terz und Quart und Quint.

Dem Esel g'fiels, er sprach nur:
Wart! Wart! Wart! Dein Urteil will ich sprechen,
Ja sprechen.
Wohl sungen hast du Nachtigall!
Aber Kuckuck, singst gut Choral! Gut Choral!
Und hält den Takt fein innen, fein innen!
Das sprech' ich nach mein hohen
Verstand! Hohen Verstand!
Und kost' es gleich ein ganzes Land,
So laß ich's dich gewinnen, gewinnen!«
Kuckuck! Kuckuck! I-ja!

DES ANTONIUS VON PADUA FISCHPREDIGT

Antonius zur Predigt die Kirche findt ledig!
Er geht zu den Flüssen und predigt den Fischen!
Sie schlagen mit den Schwänzen! Im Sonnenschein glänzen!
Die Karpfen mit Rogen sind all hierher zogen,
Haben d'Mäuler aufrissen, sich Zuhörns beflissen!
Kein Predigt niemals den Fischen so gefallen!

Spitzgöschete Hechte, die immerzu fechten,
Sind eilends herschwommen, zu hören den Frommen!
Auch jene Phantasten, die immerzu fasten:
Die Stockfisch ich meine, zur Predigt erscheinen.
Kein Predigt niemals den Fischen so gefallen!

Gut Aale und Hausen, die vornehme schmausen,
Die selbst sich bequemen, die Predigt vernehmen!
Auch Krebse, Schildkroten, sonst langsame Boten,
Steigen eilig vom Grund, zu hören diesen Mund!
Kein Predigt niemals den Stockfisch so gefallen!
Fisch große, Fisch kleine, vornehm und gemeine,

Erheben die Köpfe wie verständige Geschöpfe!
Auf Gottes Begehren die Predigt anhören!

Die Predigt geendet, ein jeder sich wendet.
Die Hechte bleiben Diebe, die Aale viel lieben;
Die Predigt hat gefallen, sie bleiben wie allen!
Die Krebs' gehn zurücke; die Stockfisch bleiben dicke,
Die Karpfen viel fressen, die Predigt vergessen!

WO DIE SCHÖNEN TROMPETEN BLASEN

Wer ist denn draußen und wer klopft an,
Der mich so leise, so leise wecken kann?
Das ist der Herzallerlieble dein,
Steh' auf und laß mich zu dir ein!
Was soll ich hier nun länger steh'n?
Ich seh' die Morgenröt' aufgeh'n,
Die Morgenröt', zwei helle Stern'.
Bei meinem Schatz da wär ich gern',
Bei meinem Herzallerlieble.

Das Mädchen stand auf und ließ ihn ein;
Sie heißt ihn auch willkommen sein.
Willkommen, trauter Knabe mein!
So lang hast du gestanden!

Sie reicht' ihm auch die schneeweiße Hand.
Von ferne sang die Nachtigall,
Da fängt sie auch zu weinen an.

Ach weine nicht, du Liebste mein,
Auf's Jahr sollst du mein eigen sein.
Mein eigen sollst du werden gewiß,
Wie's keine sonst auf Erden ist.
O Lieb auf grüner Erden.

Ich zieh' in Krieg auf grüne Heid,
Die grüne Heide, die ist so weit!
Allwo dort die schönen Trompeten blasen,
Da ist mein Haus,
Mein Haus von grünem Rasen.

Bitte leise umblättern

DAS HIMMLISCHE LEBEN

Wir genießen die himmlischen Freuden,
Drum tun wir das Irdische meiden.
Kein weltlich Getümmel
Hört man nicht im Himmel!
Lebt Alles in sanftester Ruh.

Wir führen ein englisches Leben,
Sind dennoch ganz lustig daneben,
Wir tanzen und springen,
Wir hüpfen und singen!
Sankt Peter im Himmel sieht zu!

Johannes das Lämmlein auslasset!
Der Metzger Herodes drauf passet!
Wir führen ein geduldig's,
Unschuldig's, geduldig's,
Ein liebliches Lämmlein zu Tod!
Sankt Lukas den Ochsen tut schlachten
Ohn' einig's Bedenken und Achten,
Der Wein kost' kein Heller
Im himmlischen Keller!
Die Englein, die backen das Brot!

Gut' Kräuter von allerhand Arten,
Die wachsen im himmlischen Garten.
Gut' Spargel, Fisolen
Und was wir nur wollen!
Ganze Schüssel voll sind uns bereit!
Gut' Äpfel, gut Birn' und gut' Trauben!
Die Gärtner, die alles erlauben!
Willst Rehbock, willst Hasen,
Auf offener Straßen sie laufen herbei!
Sollt ein Fasttag etwa kommen
Alle Fische gleich mit Freuden angeschwommen!
Dort läuft schon Sanct Peter
Mit Netz und mit Köder
Zum himmlischen Weiher hinein!
Sankt Martha die Köchin muß sein!

Kein Musik ist ja nicht auf Erden,
Die unsrer verglichen kann werden.
Elftausend Jungfrauen
Zu tanzen sich trauen!
Sankt Ursula selbst dazu lacht!
Kein Musik ist ja nicht auf Erden,
Die unsrer verglichen kann werden.
Cäcilia mit ihren Verwandten
Sind treffliche Hofmusikanten!
Die englischen Stimmen
Ermuntern die Sinnen.
Daß Alles mit Freuden erwacht.

LUDWIG VAN BEETHOVEN AN DIE FERNE GELIEBTE

Der zyklische Charakter des Liederkreises *An die ferne Geliebte* ist durch die Dichtung vorgegeben. Die sechs Gedichte des Alois Jeitteles sind nicht nur aufeinander bezogen, sie sind selbst in Kreisform geordnet. Das gilt für ihre metrisch-formale Konzeption, d.h. für den musikalischen Aspekt der Dichtung. Joseph Kerman hat darauf hingewiesen, daß – nimmt man die inhaltlichen verwandten Lieder 3 und 4 zusammen – die einzelnen Lieder sich nach Strophenzahl [4+3+8+3+4 Strophen: Genau genommen sind es 5+3+5+3+3+4 Strophen; die fünf Strophen des ersten Liedes lassen sich jedoch als 4+1 deuten, denn die letzte Strophe dieses Liedes entspricht der letzten des letzten Liedes, stellt also gewissermaßen eine Antizipation dar], metrischer Ordnung (trochäisch-anapästisch-trochäisch-anapästisch-trochäisch) und Verszahl der Einzelstrophen (4-6-4-6-4) symmetrisch ordnen. Die Kreisform gilt auch für die inhaltliche Konzeption des Zyklus . . .

Sein erstes Lied gibt – wie das erste Gedicht des Jeitteles – das Thema an, formuliert es in einem Achtakter, der die erste Strophe umgreift, aber eher wie ein »Thema« wirkt, als wie eine in sich geschlossene Strophenmelodie. Beethoven behandelt es daher auch quasi instrumental, wiederholt es für jede der fünf Strophen in der Singstimme im wesentlichen unverändert (nach dem Prinzip des Strophenliedes), variiert aber die Begleitung zugleich in der Klavierstimme in jeder Strophe, und zwar fortschreitend im Sinne der Figuralvariation: 1. Strophe – Thema (die Begleitung stützt die Singstimme und definiert sie harmonisch); 2. Strophe – Erste Variation in punktierten Rhythmen; 3. Strophe – Zweite Variation in fortlaufender Sechzehntelbewegung; 4. Strophe – Dritte Variation in einer Art Sarabandenrhythmus; 5. Strophe – Vierte Variation in drängender Bewegung mit nachschlagenden Sechzehnteln. Diese letzte Variation ist nach dem Modell der Figuralvariation auch ein Epilog in sich steigendem Tempo (*»Nach und nach geschwinder, stringendo«* schreibt Beethoven vor), das im Nachspiel zu dem einzigen Forte-Abschnitt des Liedes führt. Dieser Coda-Charakter entspricht zugleich aber auch der besonderen Stellung der Schlußstrophe des Gedichtes, die über das Lied hinaus auf den Schluß des Zyklus weist.

Zwischen die einzelnen Strophen des ersten Liedes hat Beethoven ein – gleichfalls variiertes – Zwischenspiel von zwei Takten eingeschaltet, das, synkopisch einsetzend, die Bewegung weiterführen und verhindern sollte, daß am Ende jeder Strophe eine für das eigentliche Strophenlied im engeren Sinne charakteristische Zäsur das Ende des musikalischen Satzes markiert. In ähnlicher Weise führt ein kurzes Zwischenspiel von zwei Takten vom ersten Lied zum zweiten Lied und damit in ein neues Tempo, eine neue Tonart und eine neue Bewe-

gung. Dieses zweite Lied ist wieder ein Strophenlied – dem Charakter der Dichtung entsprechend aber ein konventionelleres als das erste. Hier muß keine These mehr aufgestellt und durchgeführt werden; es ist jenes *»ruhige Tal«* zu beschreiben, in dem *»Schmerzen und Qual«* schweigen.

Beethoven faßt die drei Strophen zu einem variierten Strophenlied zusammen, indem er die erste und dritte Strophe von der Singstimme ausführen und vom Klavier stützen läßt, während in der Mittelstrophe das Instrument die Melodie übernimmt; die Singstimme hingegen trägt – auf der Quinte psalmodierend wie auf einem Rezitationston – den Text vor.

Wieder führen zwei Takte Zwischenspiel in eine neue Tonart, eine neue Bewegung und ein neues Tempo. Das dritte Lied führt sich zunächst ein wie ein wirkliches Strophenlied; die zweite Strophe ist mit der ersten identisch. Mit der dritten Strophe aber ändert sich der Ton unvermittelt: *»Wird sie an den Büschen stehen, die nun herbstlich falb und kahl«* – der Sänger bemerkt zum erstenmal, das »Ferne« nicht nur räumlichen, sondern auch zeitlichen Abstand bedeutet, daß sie Veränderung mit sich bringt. In den Strophen 3–5 erklingt die Melodie der ersten beiden Strophen daher in Moll; im übrigen ist sie weitgehend unverändert. Der Klaviersatz hingegen unterscheidet sich grundsätzlich. Während die ersten beiden Strophen, von geschmeidigen Triolen bewegt, gleichsam dahinfliegen (*»Leichte Segler in den Höhen«*), ist die Bewegung in der dritten ganz zurückgenommen. In der vierten steigert sie sich zu nachschlagenden Achteln und kehrt erst in der fünften zu den Triolen zurück, ohne freilich den Schwung der dritten Strophe wieder zu erreichen. So vermag sie auch in den letzten Takten (*»meine Tränen ohne Zahl«*) den elegischen Ton der dritten Strophe noch einmal aufzunehmen.

Das dritte Lied kombiniert somit Gestaltungsprinzipien des zweiten (einfaches Strophenlied) mit denen des ersten (Variation). Inhaltlich verbinden sich hier ja auch Momente des ersten Liedes mit denen des zweiten, der Versuch nämlich, Kontakt mit der fernen Geliebten aufzunehmen, und die Beschwörung ihres Bildes im jetzt *»stillen Tal«*. Es folgen abermals zwei Zwischentakte. Mit Beginn des vierten Liedes kehrt der Komponist in die Ausgangstonart des dritten zurück. Der Sänger greift die Gedanken der ersten beiden Strophen des dritten Liedes wieder auf – sie klingen auch musikalisch wieder an: der Sechachteltakt erinnert an die triolische Bewegung des Viervierteltaktes im dritten Lied, die nun aber auch die Singstimme aufnimmt. Es entstehen kurze, gleichförmige Strophen mit diesmal zwar auch variiertes, bewegungsmäßig aber einheitlicher Instrumentalstimme. Das vierte Lied kann freilich die Molltöne am Ende des drit-

ten nicht vergessen machen; es ist nachdenklicher, eine Art Abgesang.

Wenn der Komponist dann mit dem fünften Lied wieder jubelnd einsetzen will: »*Es kehret der Maien, es blühet die Au*«, wenn die Trauer über die Entfremdung durch die Zeit von der Hoffnung auf die Wiederkehr des Frühlings und auf die sich dann erfüllende Liebe verdrängt wird, dann benötigt der Komponist nun ein längeres, rhapsodisches Zwischenspiel, das die nachdenkliche Stimmung verscheucht und wie gewaltsam einen neuen Ton anstimmt. Es folgt ein reines Strophenlied, in dem nur leichte Veränderungen in den Zwischenspielen andeuten, daß möglicherweise nicht alles stimmt, daß der Sänger der so heftig beschworenen Freude nicht ganz zu glauben vermag. Der Hörer ist daher nicht völlig überrascht, wenn das Lied am Ende in einem weit angelegten Ritardando den Jubel aufgibt, sich der Tränen erinnert, mit denen das dritte Lied schloß. Die letzten Takte sind so ganz zurückgenommen, die Bewegung ist Adagio, die Tonart c-Moll statt C-Dur; der Komponist leitet uns hinüber zum Schlußgesang des Zyklus in Es-Dur.

Dieser Schlußgesang ist kein Lied mehr: es ist eine kleine zweiteilige Arie: *Andante con moto, amabile – Ziemlich langsam und mit Ausdruck/Allegro molto e con brio*. Beethoven zieht – wie der Dichter – aus den vorangegangenen Liedern die Summe. Der erste Teil der Arie ist ein charakteristischer, lieblicher Andante-Satz, in dem sich

der Sänger ganz der Geliebten zuwendet: »*Nimm sie hin denn, diese Lieder*«; dabei erinnert er melodisch an das Thema des ersten Liedes, ohne es direkt zu zitieren. Es folgt ein arios rezitierender Mittelteil und die Wiederkehr des Andante-Satzes (»*und du singst, was ich gesungen*«). Dann stockt die Arie in einer Fermate. Der zweite Teil beginnt »ziemlich langsam«: Das Thema des ersten Liedes erklingt nun vollständig und wie zu Beginn des Zyklus – jedoch nicht in der Originalgestalt, sondern in der der fünften Variation.

Der Komponist macht darauf aufmerksam, daß die letzten Strophen des ersten und des letzten Gedichts des Zyklus sich gleichen. Zugleich benutzt er den besonderen Charakter der Coda-Variation, das »stringendo« der letzten vier Takte, als Überleitung zum Allegro molto, zur Stretta der Arie. Diese weitet nun das Schlußmotiv des Themas, führt es aus im Sinne eines Finales, das zugleich Finale des ganzen Zyklus ist. Bemerkenswert ist dabei das Nachspiel, das die beiden letzten Worte aufgreift (»*Herz geweiht*«), mit sforzato-Synkopen im Fortissimo, dann aber wieder zurückgeht bis zum Pianissimo und doch schließlich mit einer trotzigem Schlußfigur das Forte bestätigt. Es ist der Wille des Komponisten, des Sängers, der die widrige Realität zu bezwingen versucht.

Walther Dürr

ROBERT BURNS EINE UR-ROMANTISCHE INSPIRATION

Robert Burns, 1759 als Sohn eines calvinistisch strenggläubigen und armen Gutspächters in Dumfries geboren, schrieb seine erste Liebeslyrik im Alter von 14 Jahren. Ernsthaft widmete sich Burns – dessen Phantasie nach eigenen Aussagen den Geschichten seiner Kinderfrau viel Anregung verdankt – dem Verseschreiben als Zwanzigjähriger. Sein annus mirabilis erreichte er 1786, als er seine berühmten satirischen Gedichte vollendete und 59 weitere schrieb, die er in der Hoffnung veröffentlichte, mit dem dadurch verdienten Geld auf eine Farm in Jamaica übersiedeln zu können.

Der Plan wurde in dem Moment hinfällig, als *Poems, Chiefly in the Scottish Dialect* ein enormer literarischer Erfolg wurde und dem Schotten Burns nun neue Wege offenstanden. Als wichtiger Mitarbeiter zweier Marksteine der englischen Altertumsforschung – dem *Scots Musical Museum* von James Johnson und dem *National Airs* von George Thomson – sammelte Burns auf Reisen durch sein Heimatland Volkslied-Fragmente, schrieb sie nieder, ergänzte sie oder gestaltete sie vollständig um, indem er den ursprünglichen Liedern seine eigene Lyrik unterlegte. Durch dieses Verfahren, mit dem auch Thomas Moore seine einflußreichen *Irish Melodies* hervorbrachte, wurde Burns Name zu einem festen Begriff.

Der hartnäckige Schürzenjäger Burns heiratete die fromme Jean Armour, die die andere Seite seiner exzessiven Lebensweise verkörperte, ihm treu drei Kinder schenkte und am Tag seiner Beerdigung einen Sohn gebar. Burns, unter einer chronischen Krankheit leidend, unterlag 1796 dem rheumatischen Fieber, nachdem er mühsam seine letzten Verse *Oh wert thou in the cauld blast* niedergeschrieben hatte.

Der bedeutende Frühromantiker Burns erfreute sich einer weitverbreiteten Berühmtheit bereits zu Lebzeiten und während des 19. Jahrhunderts. Allein in der Periode des Zynismus im 20. Jahrhundert geriet er in Vergessenheit. Seine, ebenso wie Moores Lyrik war als »oberflächliche Äußerung eines Kirchenängers« verschrien.

In der Vergangenheit mehrfach als »ein bäuerlicher Verseschmied« kritisiert, haben die unbestreitbaren Gaben Burns erst in neueren Schulen Anerkennung gefunden. Sein unfehlbarer Instinkt, Worte mit Musik zu verknüpfen, seine Vorliebe für die speziellen Rhythmen seines Heimatdialektes, seine Zartheit lyrischer Expression und sein Wohlgefallen an den einfachen Freuden seines Volkes ebenso wie sein Insistieren auf den Sieg des gemeinen Mannes ließen ihn zu einem Vorboten

der Romantik des 19. Jahrhunderts und zu einem der am öftesten übersetzten und beeinflusstesten lyrischen Stimmen jenes Jahrhunderts werden.

Burns Texte könnten in der Übersetzung, so mag man erwarten, problematisch sein. Der eigentümliche Rhythmus des schottischen Dialekts ist schwer in einer anderen Sprache wiederzugeben. Doch enthalten die Verse selbst ein so intensiv musikalisches Moment, das die Sprachbarriere zu durchbrechen vermag. Es war jenes Moment, das die Komponisten trieb, wie Robert Franz einst verlauten ließ, »in jedem lyrischen Original die entsprechende melodische Linie in ihrer Verborgenheit aufzuspüren.«

Franz lernte Burns durch Ferdinand Freiligraths Übersetzung kennen, während Robert Schumann Texte von Gerhard oder Johann Gottfried von Herder benutzte. Gleichgültig welche Übertragung benutzt wurde, von bedeutendem Interesse ist es, daß deutsche Dichter von den Liedern und Versen des Schottenmannes fasziniert waren; sie sahen in ihm, ebenso wie in Moore, eine Stimme nationaler Befreiung, einen mutigen Wortführer der Unterdrückten, einen witzigen und uner-schrockenen Dichter physischer Leidenschaft und einen Schreiber höchst singbarer Verse, dessen Wurzeln und exotischer Dialekt ihn qualifizierten, die ur-romantische Inspiration zu sein.

Freiligrath, Aktivist der neudeutschen Bewegung und später radikaler Sozialist, nährte seine eigenen frühen Schriften vom Einfluß seiner schottischen, irischen und französischen Lehrer – Burns, Moore und Victor Hugo. Er selbst wiederum verhalf, diese Dichter in das deutsche Gedankengut des 19. Jahrhunderts einzuführen.

In den Liedkompositionen von Robert Franz, 1815 in Halle geboren, sind Einflüsse seiner früheren Studien als Kirchenmusiker spürbar. Franz war Organist der Ulrichkirche in Halle und Leiter der Singakademie in seiner Heimatstadt. Franz forderte mit seinen Vorbildern Mozart, Haydn und J.S. Bach sowie der gesamten protestantischen Choral- und Oratoriumstradition Strukturklarheit und Emphase des melodischen Ausdrucks. Der Herausgeber der von der Kritik hochgeschätzten Ausgabe des Bachschen Werkes, Freund Liszts und Kollege Mendelssohns, Schuberts und Schumanns, Robert Franz, ließ sich von jenen ebenso wie von Beethoven zu seinen ersten Liedkompositionen inspirieren. Durch Richard Wagner, der ein

EDVARD GRIEG

Lieder nach Texten deutscher Dichter

früher Bewunderer des Komponisten war, fühlte sich Franz unangenehm mit der »Musik der Zukunft« in Verbindung gebracht, weil er ein wenig gegen »den übertriebenen Gebrauch des Vortrags« in Schumanns Liedern rebellierte. »Ich komponiere Gefühle, nicht Worte«, insistierte Franz.

Ganz Lyriker, dessen Lieder Zartheit, Melancholie und eine reiche Palette innerer Emotion aufweisen, sah sich Franz durch sein Temperament und seinen Stil zu der Poesie von Burns hingezogen – zu jenen kleinen Perlen subtiler Lieder, die um eine Art zurückhaltender Schönheit der Details zu bitten schienen, wie sie die Kompositionen von Franz zeigen.

Der amerikanische Kritiker Henry Edward Krehbiel schrieb: »Die Melodien von Franz' Liedern scheinen wie ihr Atem aus den Gedichten hervorzugehen.« Der Komponist selbst forderte die Zuhörer auf, sich zu besinnen, daß seine Lieder nicht beabsichtigten »zu erregen, sondern Frieden und Ruhe hervorzurufen«, und die Musik dazu benutzen, »um nichts anderes zu tun als das dichterische Substrat zu vertiefen.«

Eine bedeutende Emphase des dramatischen Dialogs beschreibt ebenfalls der Stil von Carl Loewes Balladen. Sein *Findlay*, eine Umsetzung von Burns garstig quälerisch, obszöner Lied *Wha Is That at My Bower Door?*, fordert den Interpreten heraus, zwei verschiedene dramatische Stimmen ohne den Eingriff einer dritten Erzählperson (anders als in dem oberflächlichen *quo' Findlay*) zu gestalten. Der unverbesserliche Liebhaber Burns muß mit dem Protagonisten des Süßholz-raspelnden Verführers dieser Erzählung sympathisiert haben.

Die drei Schumann-Vertonungen datieren aus seinem großen Liederjahr 1840, in dem sich endlich die Heirat mit Clara Wieck verwirklichte (nach den langen Jahren der Trennung und der Kämpfe mit ihrem Vater) und in dem Schumann mehr als 100 seiner schönsten Lieder schuf. Für seine deutschen Texte benutzte Schumann die mehr gewissenhaften Übersetzungen der Burnschen Verse von Gerhard – Freiligrath versuchte mehr eine Art von »Wiederschreiben«, um besonders in solchen Fällen wie bei dem Lied *Mein Herz ist im Hochland* (*My Heart is in the Highlands*), seine eigenen politisch-nationalistischen Belange lyrisch zu verpacken –, die außergewöhnlich gut die rhythmischen Strukturen und Kadenz von Burns schottischem Dialekt erfassen.

Das 240 Kompositionen umfassende Lied-Ceuvre Edvard Griegs enthält lediglich achtzehn Vertonungen deutscher Texte. Zu diesen gehören die zwei frühen Versuche Opus 2 und Opus 4. Edvard Grieg schrieb sie als 18- und 19jähriger Student während seiner Zeit am Leipziger Konservatorium.

Den muffigen Akademismus seines Leipziger Studiums wird Grieg später verachten. Dennoch färbten die deutschen Bildungsjahre, ebenso wie sein folgender Besuch bei Franz Liszt in Rom 1870, durchgängig seinen Blick der Romantik und impften seiner Entwicklung nationaler Feinheiten überreiche Lyrismen ein, die für immer den Einfluß deutscher Liedkomponisten, besonders Schumanns, und, gar noch bedeutsamer, den Einfluß des poetischen Ausdrucks deutscher Literatur bezeugen.

Für die Lieder Opus 2 und Opus 4 wählte der junge Grieg Vorlagen aus den Werken von Chamisso, Johann Ludwig Uhland und Heinrich Heine. Die kunstfertigen Lieder waren für den lyrischen Sopran seiner Braut, Nina Hagerup, bestimmt.

Ein Vierteljahrhundert später kehrte Grieg zu den deutschen Dichtern als einer Inspirationsquelle für seine Lieder aus dem Jahre 1889, *Sechs Lieder Opus 48*, zurück. In den dazwischenliegenden Jahren hatte er die norwegische Volksmusik entdeckt, war von seinem Freund, dem Musiker Rikard Nordraak in den politischen und künstlerischen Nationalismus Norwegens eingeführt worden und lernte die großen literarischen Stimmen Skandinaviens, unter ihnen Hans Christian Andersen und Henrik Ibsen, kennen. Grieg hatte aber auch einige von Liszts kosmopolitischen Idiomen aufgenommen und die ersten Bayreuther Festspiele erlebt.

Neben der Tatsache, daß Griegs Reifestil eine Mischung vielfältigster kultureller Einflüsse widerspiegelt, prägt die Lieder Opus 48 nun zudem die Absicht, sie für die in Schweden geborene Wagner-Sopranistin Ellen Gulbrandsen zu komponieren, für ihren mehr expansiven, dramatisch gefärbten Sopran.

Obwohl Grieg die markanten Unterschiede zwischen Oper und Lied für wesentlich hielt, herrscht in den Liedern dennoch ein üppiger Reichtum, der aber durchaus den leidenschaftlichen Gedichten, die Grieg vertonte, entspricht. Innerhalb Griegs Lied-Kanon ist Opus 48 ein faszinierendes Werk, das für den Personalstil des Komponisten vielsagend ist – einen Stil, der die melodische Inspiration deutscher Romantik mit wiedererkennbaren Volksidiomen und einer entschieden norwegischen Harmonik mit zahlreichen offenen Quartan und Quinten vermischt.

GUSTAV MAHLER

LIEDER, HUMORESKEN UND BALLADEN AUS »DES KNABEN WUNDERHORN«

Die große romantische Volksliedsammlung *Des Knaben Wunderhorn*, gesammelt und herausgegeben von Achim von Arnim und Clemens Brentano in den Jahren 1806 und 1808, bestimmt Gustav Mahlers Liedschaffen bis ins Jahr 1901 fast ausschließlich. Obwohl die Gedichtanthologie schon vorher eine beliebte Vorlage für Vertonungen war, sah Mahler mit Recht seine Position als Sonderstellung und seine Ausschließlichkeit als bewußte Wahl an: »Etwas anderes ist es, daß ich mit vollem Bewußtsein von Art und Ton dieser Poesie (die sich von jeder anderen Art *Literaturpoesie* wesentlich unterscheidet und beinahe mehr Natur und Leben – also die Quelle aller Poesie – als Kunst genannt werden könnte) mich ihr sozusagen mit Haut und Haar verschrieben habe.« Mahler bekannte 1905, auf seine *Wunderhorn*-Zeit rückblickend: »Nach *Des Knaben Wunderhorn* konnte ich nur mehr Rückert machen, das ist Lyrik aus erster Hand, alles andere ist Lyrik aus zweiter Hand.« Insgesamt 24 Lieder nach 26 *Wunderhorn*-Gedichten hat Mahler zwischen 1888 und 1901 geschrieben. . .

Was aber ist das Besondere an diesen »Volksliedern«, das Mahler so angezogen haben kann? Was kann einen intellektuellen Komponisten an der Schwelle zum («psychologischen») zwanzigsten Jahrhundert an teilweise gesammelten, teilweise umgedichteten und erweiterten sogenannten »Volksliedern« der frühen Romantik so gefesselt haben; Mahler verteidigte die Sprache im *Wunderhorn* stets gegen den Vorwurf der gekünstelten Naivität und betonte ihre Wahrhaftigkeit, ihre zeitlose Gültigkeit, aber auch für sich als Komponisten ihren Materialcharakter; er wählte solche Gedichte aus, deren romantische Bildersprache besonders sprechend und hintersinnig ist, und bildete, ja dichtete sie selbst so um, daß man zu Recht von sprachlicher und musikalischer Komposition sprechen kann. Vers- oder Wortwiederholungen haben bei Mahler mehr als nur musikalische Gründe. Er läßt zuweilen einzelne Verse der Gedichtvorlage aus, stellt die Reihenfolge um oder verändert bestimmte Formulierungen, unter anderem auch die Liedtitel, die dadurch an Bedeutung gewinnen. Ein Beispiel möge hier für viele stehen: In seinem Lied *Wo die schönen Trompeten blasen* (1898) kombiniert Mahler zwei *Wunderhorn*-Gedichte (*Unbeschreibliche Freude* und *Bildchen*), indem er von beiden nur jene Verse übernimmt, die seinem musikalischen Tonfall und der atmosphärischen Stimmung entsprechen, die der Titel nahelegt: verschleierte Todessymbolik. Auffallend ist dabei die

Anhäufung der Symbolfarben in der Bildersprache, von der »schneeweißen Hand« über die »Morgenröt« bis zum dreimaligen »grün« (Erde, Heide, Rasen), der Umkehrung der Lebensfarbe zum subtilen Todessignal. – Die Vielseitigkeit der Texte schlägt sich in Mahlers Liedern darin nieder, daß jedes für sich eine unverwechselbare Stimmung zeigt, von »schnippisch« (*Trost im Unglück*) über »keck«, »verwegen«, »mit Humor«, »leidenschaftlich eigenwillig« bis zu »geheimnisvoll zart« (*Wo die schönen Trompeten blasen*), »geschrieen« (*Revelge*) oder »mit brechender Stimme«, aber »ohne Sentimentalität« (*Der Tambour'sell*) – alles Mahlers eigene Vortragsbezeichnungen.

Mahler hat mindestens die ersten fünf 1892 unmittelbar hintereinander entstandenen Lieder mit einem Titel zusammengefaßt, der einer Erläuterung bedarf: *Der Schildwache Nachtlied*, *Verlorne Müh'!*, *Wer hat dies Liedlein erdacht?!*, *Das himmlische Leben* und *Trost im Unglück* hat der Komponist als »Humoresken« bezeichnet und als solche ausdrücklich auf die Balladen Carl Loewes bezogen. Es scheint, daß Mahler den Begriff synonym mit Ballade verwendet, und damit keine Gattung meint (immerhin hat er auch seine *Vierte Symphonie* einmal so bezeichnen wollen), sondern einen Überbegriff schafft für die so unterschiedliche Art und Weise, in der er die Texte und deren Gehalt musikalisch umsetzt.

Das Stichwort »Ballade« ist im Zusammenhang mit Mahlers Liedern wesentlich für die Ausführung. Während sich in den letzten Jahrzehnten eine »Tradition« des »Duettensingens« bei jenen *Wunderhorn*-Liedern eingebürgert hat, die Dialoge enthalten, gibt Mahler selbst mit dem Begriff das Argument, daß er das sicher nicht gemeint hat. Der distanzierte Erzählstil der Ballade gibt dem Interpreten die Möglichkeit, ironische Zwischentöne wirksam werden zu lassen, und daß die Ebene des Humors dem Komponisten wichtig war, legt nicht nur der Begriff »Humoresken« nahe. Über seinen spezifischen Humor, der unter anderem dem von ihm sehr geschätzten romantischen Schriftsteller Jean Paul verpflichtet ist, hat Mahler einmal gesagt, er sei eine Seite an seinem Wesen, die »in alle Zukunft nur die Wenigsten« erfassen würden. Konkret greifbar scheint in den *Wunderhorn*-Liedern ein »Konzept« Jean Pauls zu sein, nämlich jenes der »vernichtenden Idee«. In zahlreichen der Lieder finden entweder horizontal (im Verlauf des Stücks) oder vertikal (etwa im synchronen Widerspruch zwischen Text und Musik) Brüche statt, die eine Ironisierung bewirken. In *Lob des*

hohen Verstands besteht ein musikalischer Effekt darin, daß die Musik der Nachtigall, deren Gesang den Esel angeblich so überfordert, sich von jener des Kuckucks, den er favorisiert, überhaupt nicht unterscheidet: der »hohe Verstand« des Kritikers hört mit seinen »zwei Ohren groß« lediglich zurecht, was er ohnehin hören will.

In der ersten der »*Humoresken*«, *Der Schildwache Nachtlied*, ist das Element der Ironie ganz anders und viel subtiler verborgen: Die schon in der Gedichtvorlage enthaltene bittere Anklage »Wer's glauben tut ist weit davon! Er ist ein König . . .« läßt zunächst keinen Zweifel offen, daß Mahler hier etwas wie ein »Anti-Kriegs-Lied« geschrieben hat. Am Schluß des Liedes jedoch stellt er die Verse der Gedichtvorlage so um, daß die Szene unreal wird. Mit der Musik des schmeichelnden Mädchens kommentiert eine Erzählerstimme (auch dies ein Element der Ballade!) »Verlorne Feldwacht sang es um Mitternacht!« und legt damit nahe, daß die Anklage, ja die ganze Szene unhörbar bleibt und »verloren« geht. . .

Nach den schon genannten »*Fünf Humoresken*« vom Januar und Februar 1892 folgte im Sommer 1893 vermutlich als nächste Liedkomposition das unheimliche *Irdische Leben*, das schon im Titel ein Gegenstück zum zentralen Lied der »*Humoresken*«-Gruppe, dem *Himmlischen Leben* bildet. . .

Da Mahler dieses Lied (*Das Himmlische Leben*) später als »Sopransolo« in seine *Vierte Symphonie* integriert hat, ist es im Bewußtsein der Hörer bis heute untrennbar mit diesem Werk und dem Klang der Sopranstimme verbunden. Die ironischen Seiten dieser »*Humoreske*« werden bei einer Aufführung des Klavierliedes mit Bariton besonders wirksam: der Klaviersatz ist schärfer, reibungs- und dissonanzenreicher, und die Lage der Singstimme innerhalb (statt über!) der Begleitung trägt sehr zur Verdeutlichung des bukolischen, durch und durch »unhimmlischen« Lebens bei, das hier liebevoll augenzwinkernd vorgeführt wird.

Die Fixierung einzelner Lieder zu »Männer-« bzw. »Frauenliedern« ist übrigens eine zweifelhafte Errungenschaft erst unserer Zeit; Mahler hatte die meisten seiner Lieder geschlechtsneutral gedacht (auch das ein Element der Ballade) und wechselweise von Frauen oder Männern ausführen lassen, so etwa die *Schönen Trompeten*, deren besonders aufs Instrument zugeschnittene Klavierfassung schon zu Mahlers Lebzeiten

nachweislich mindestens sechsmal aufgeführt wurde!

Daß sich unter den Liedern auch solche befinden, deren Klaviersatz an die Grenzen der Ausführbarkeit geht, die also eher im Hinblick auf die Orchestrierung niedergeschrieben wurden . . ., ändert nichts an der Einsicht, daß Mahler mit diesen Klavierfassungen eindrucksvoll zeigt, wie er sein menschliches Einfühlungsvermögen, die unstillbare psychologische Neugier an den menschlichen Grundfragen, die alle seine Werke bestimmt, auch in die intime Form des Klavierliedes einzubringen verstand, und liebevoll alle Nuancen und Möglichkeiten dieses Soloklavierliedes zuweilen selbstironisch ausleuchtet.

Renate Hilmar-Voit und Thomas Hampson

(In gekürzter Fassung entnahmen wir diesen Text der CD: Gustav Mahler, *Des Knaben Wunderhorn*, Original Piano Versions mit Thomas Hampson und Geoffrey Parsons (Teldec)).

VORSCHAU – NÄCHSTER LIEDERABEND

Sonntag, 21. März 1994 – 20 Uhr, Mozart Saal

Nathalie Stutzmann, Alt
Catherine Collard, Klavier

Lieder von Gabriel Fauré, Claude Debussy,
Francis Poulenc und Henri Duparc

Impressum:
Herausgeber: Alte Oper Frankfurt
Konzert- und Kongreßzentrum
Geschäftsführer: Dr. Rudolf Sailer
Redaktion: Gundula Tzschoppe
Herstellung: Druckerei Imbescheidt KG

THOMAS HAMPSON

Der weltberühmte Bariton Thomas Hampson stammt aus Spokane, Washington. Er studierte bei Marietta Coyle, Elisabeth Schwarzkopf, Martial Singher und Horst Günther. 1981 gab er sein Operndebüt in Düsseldorf und ging anschließend nach Zürich, wo er im Mozart-Zyklus von Harnoncourt/Ponelle die Titelrolle in *Don Giovanni* und den »Graf« in *Le Nozze di Figaro* sang. Diese beiden Partien hat Thomas Hampson seitdem an allen großen Häusern wie Salzburg, Wien, München, Florenz und New York gesungen, des weiteren stand er u.a. als »Guglielmo« und »Don Alfonso« in *Così fan Tutte*, als »Figaro« im *Barbier von Sevilla*, als »Marcello« in *La Bohème* und in den Titelpartien von Monteverdis *Ulisse*, Henzes *Prinz von Homburg* und Britten's *Billy Budd* auf der Bühne.

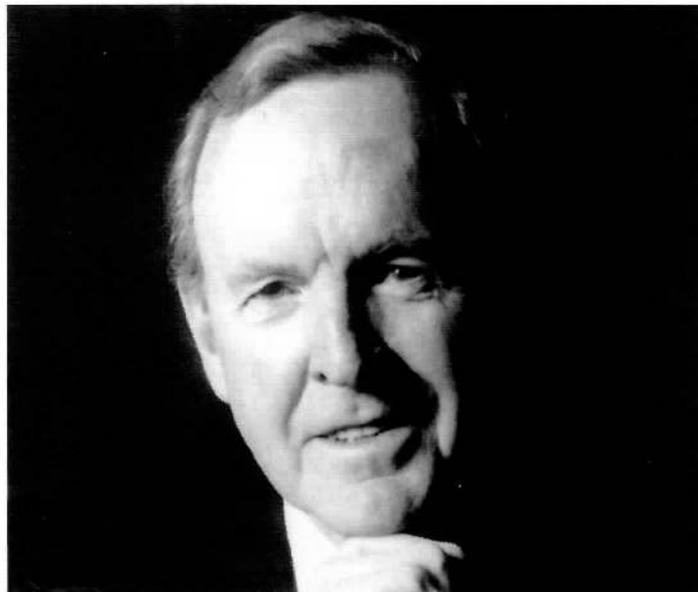
Als Konzertsänger war Thomas Hampson unter der Stabführung von Dirigenten wie Leonard Bernstein, James Levine, Nikolaus Harnoncourt, Seiji Ozawa, Klaus Tennstedt, Wolfgang Sawallisch und Daniel Barenboim zu hören. Sein Repertoire reicht hier von Monteverdi bis Mahler, darunter Mahlers *Lieder eines fahrenden Gesellen* und *Des Knaben Wunderhorn*, Mendelssohns *Erste Walpurgisnacht*, Orffs *Carmina Burana* und das *Deutsche Requiem* von Brahms. Thomas Hampson hat eine starke Affinität zum Liedgesang und widmet sich besonders dem Werk von Mahler und Schumann und amerikanischen Komponisten wie Copland, Griffé, Ives, MacDowell und Bernstein. Seine erste Rezital-CD für die Teldec, *Des Knaben Wunderhorn*, wurde mit vier internationalen Schallplattenpreisen ausgezeichnet.

Der vielseitige Bariton gibt Meisterkurse in St. Paul, Liberty und Tanglewood, ist Mitherausgeber der Neuen Kritischen Ausgabe von Mahler-Liedern (Universal Edition 1993), beschäftigt sich mit der Untersuchung von Schumanns *20 Lieder und Gesänge aus dem Lyrischen Intermezzo nach Heine* und spürt bislang vernachlässigtes amerikanisches Liedrepertoire auf.

Mit Thomas Hampson liegen bereits eine Reihe von CD's vor. Zu den neueren Einspielungen – mit Geoffrey Parsons am Klavier – gehört ein Rezital mit Liedern von Berlioz, Liszt und Wagner wie auch eine CD mit sämtlichen Klavierliedern aus Mahlers *Des Knaben Wunderhorn*. Diese Einspielung hat den Preis der 1. Vierteljahresliste 1994 der Deutschen Schallplattenkritik erhalten.

In diesem Monat wurde Thomas Hampson als »Sänger des Jahres« des »Classical Music Awards« ausgezeichnet.

GEOFFREY PARSONS



Geoffrey Parsons ist einer der großen Liedbegleiter unserer Zeit, den seine Konzerttätigkeit um die ganze Welt führt. Gebürtig in Sydney, geht er in seinem Heimatland Australien regelmäßig auf Tournee. In der Saison 1993/94 unternimmt er seine einunddreißigste Tournee für den Australischen Rundfunk.

Im Laufe seiner Karriere trat Geoffrey Parsons mit den berühmtesten Sängern der Welt auf; darunter befinden sich so legendäre Namen wie Victoria de los Angeles, Elisabeth Schwarzkopf, Birgit Nilsson, Christa Ludwig, Hans Hotter und Janet Baker. Zu seinen regelmäßigen Konzertpartnern gehören Jessye Norman, Thomas Allen, Felicity Lott, Gwyneth Jones, Anne Sofie von Otter, Barbara Bonney, Thomas Hampson, Olaf Bär und Nicolai Gedda.

Der Künstler hat eine beeindruckende Anzahl von Schallplatten aufgenommen, von denen viele mit Preisen ausgezeichnet wurden.

Geoffrey Parsons ist Ehrenmitglied der Royal Academy und der Guildhall School of Music und ein Mitglied des Royal College of Music. Er ist Officer des Order of Australia und Träger des Order of the British Empire. Die Royal Philharmonic Society ernannte ihn 1992 zum »Instrumentalisten des Jahres«.