

BRAHMS LIEDER

CHRISTIAN GERHAHER
GEROLD HUBER



JOHANNES BRAHMS (1833–1897)

1	Sehnsucht Nr. 8 aus <i>Acht Lieder und Romanzen</i> op. 14 · Text: Volkslied	0:48
2	Der Überläufer Nr. 2 aus <i>Sieben Lieder</i> op. 48 · <i>Des Knaben Wunderhorn</i>	1:14
3	Vor dem Fenster Nr. 1 aus <i>Acht Lieder und Romanzen</i> op. 14 · Volkslied	2:48
4	Von ewiger Liebe Nr. 1 aus <i>Vier Gesänge</i> op. 43 · Volkslied	3:54
5	Vom verwundeten Knaben Nr. 2 aus <i>Acht Lieder und Romanzen</i> op. 14 · Volkslied	2:00
6	Der Gang zum Liebchen Nr. 1 aus <i>Sieben Lieder</i> op. 48 · Volkslied	1:35
 Neun Lieder und Gesänge op. 32		
7	Nr. 1: Wie rafft' ich mich auf in der Nacht <i>August von Platen</i>	4:00
8	Nr. 2: Nicht mehr zu dir zu gehen <i>Georg Friedrich Daumer, nach einem Volkslied aus der Moldau</i>	2:29
9	Nr. 3: Ich schleich umher <i>August von Platen</i>	1:29

10	Nr. 4: Der Strom, der neben mir verrauschte <i>August von Platen</i>	1:19
11	Nr. 5: Wehe, so willst du mich wieder <i>August von Platen</i>	1:52
12	Nr. 6: Du sprichst, dass ich mich täuschte <i>August von Platen</i>	2:37
13	Nr. 7: Bitteres zu sagen, denkst du <i>Georg Friedrich Daumer, nach Hafis</i>	1:52
14	Nr. 8: So stehn wir, ich und meine Weide <i>Georg Friedrich Daumer, nach Hafis</i>	1:58
15	No. 9: Wie bist du, meine Königin <i>Georg Friedrich Daumer, nach Hafis</i>	3:31
	»Regenlied«-Zyklus	
16	Walle, Regen, walle nieder Frühfassung von <i>Regenlied</i> op. 59/3 · <i>Klaus Groth</i>	4:34
17	Dein blaues Auge hält so still Frühfassung von op. 59/8 · <i>Klaus Groth</i>	1:50
18	Mein wundes Herz Frühfassung von op. 59/7 · <i>Klaus Groth</i>	1:40
19	Regentropfen aus den Bäumen Frühfassung von <i>Nachklang</i> op. 59/4 · <i>Klaus Groth</i>	1:34

[20]	Meine Lieder	1:53
	Nr. 4 aus <i>Fünf Lieder</i> op. 106 · <i>Adolf Frey</i>	
[21]	Geheimnis	1:53
	Nr. 3 aus <i>Fünf Gesänge</i> op. 71 · <i>Carl Candidus</i>	
[22]	Die Mainacht	3:04
	Nr. 2 aus <i>Vier Gesänge</i> op. 43 · <i>Ludwig Hölty</i>	
[23]	Auf dem Kirchhofe	2:45
	Nr. 4 aus <i>Fünf Lieder</i> op. 105 · <i>Detlef von Liliencron</i>	
[24]	O kühler Wald	1:58
	Nr. 3 aus <i>Fünf Gesänge</i> op. 72 · <i>Clemens Brentano</i>	
[25]	Treue Liebe	2:30
	Nr. 1 aus <i>Sechs Gesänge</i> op. 7 · <i>Eduard Ferrand</i>	
[26]	Herbstgefühl	3:24
	Nr. 7 aus <i>Sieben Lieder</i> op. 48 · <i>Adolf Friedrich von Schack</i>	
[27]	Lerchengesang	2:03
	Nr. 2 aus <i>Vier Gesänge</i> op. 70 · <i>Carl Candidus</i>	
[28]	Die Kränze	3:40
	Nr. 1 aus <i>Vier Lieder</i> op. 46 · <i>Georg Friedrich Daumer, nach einem Volkslied aus Hellas</i>	
[29]	Regentropfen aus den Bäumen WoO 23	1:38
	<i>Klaus Groth</i>	

CHRISTIAN GERHAHER *Bariton*
GEROLD HUBER *Klavier*



AN DEN GRENZEN DER GESCHICHTE BRAHMS UND DER »VOLKSTON« IM LIED

Die Symphonie lastete wie kaum eine andere Gattung auf dem jungen Komponisten Johannes Brahms; nach langer, qualvoller Entstehung wurde 1876 endlich die Erste uraufgeführt. Brahms reagierte darin erkennbar auf die Herausforderung, die von Beethoven ausging, der Finalsatz bezog sich direkt und unmissverständlich auf dessen Neunte Symphonie. Und doch: Deren Wendung ins Vokale wurde von Brahms demonstrativ zurückgenommen, wenn auch auf eine vermittelte, selten indirekte Weise. Denn im letzten Satz der Ersten gibt es durchaus »vokale« Bestandteile, allerdings nichts Hymnisches, sondern nur einen Bläserchoral und eine textierte Alphornmelodie. Beides erklingt zudem ausschließlich instrumental, wobei sich zumindest der Hintergrund des Alphornliedes den Zeitgenossen ohnehin nicht erschließen konnte, da es ein persönliches Dokument für Clara Schumann war und blieb.

Die Verbindung zwischen der großen, öffentlichen Gattung der Symphonie und der kleinen, intimen Form des Liedes ist ungewöhnlich, sie wurde in der unmittelbar darauf entstandenen Zweiten Symphonie jedoch noch deutlicher. Denn in der melancholischen Coda des ersten Satzes zitiert Brahms nicht mehr nur ein imaginäres, sondern ein von ihm selbst komponiertes Lied, nämlich den Schluss der ersten Strophe von *Es liebt sich so lieblich im Lenz* auf einen Text von Heinrich Heine. Dieses Lied eröffnet seine Sammlung der *Fünf Gesänge* op. 71, die im Sommer 1877 bei Simrock in Berlin herausgekommen war, wenige Monate vor der Uraufführung der Zweiten. Diesen Zusammenhang zwischen Lied und Symphonie konnten aufmerksame Zuhörer also durchaus erkennen, Brahms hat ihn im Handexemplar seiner Symphoniepartitur sogar ausdrücklich hervorgehoben.

Diese Nähe zwischen Lied und Symphonie, die wenig später für Gustav Mahler noch wichtiger werden sollte, lässt die herausragende Bedeutung erkennen, die das Lied im Schaffen von Brahms hatte. Hierin ist er zunächst seinem Mentor Robert Schumann verpflichtet, für den das Lied im Grunde ein Angel- und Spiegelpunkt des gesamten Werkes war, auch und gerade in den großen Instrumen-

talkompositionen. Doch für Brahms war das Lied, nun im Gegensatz zu Schumann, keine abstrakte, romantische Kunstgattung mehr, sondern es verkörperte eine Art von musikalischer Ursubstanz, die man wohl als »Volkston« bezeichnen kann. Dieser »Volkston« erscheint bei Brahms allerdings nicht etwa als eine unverbrüchliche Gegebenheit, sondern ist allein in den für ihn typischen Brechungen gegenwärtig. Die *Fünf Gesänge*, die Brahms in seinem op. 71 versammelte, veranschaulichen die Art dieser Brechungen ganz unmittelbar. Einerseits ist der Volkston zwar unüberhörbar, andererseits steht er in der anspruchsvollen Durchkomposition, auf die auch der Begriff »Gesänge« hinweist, nicht für sich selbst. Er ist, wie in den Assoziationsketten des dritten Liedes, *Geheimnis*, unmittelbar hörbar, gleichsam überschrieben, er ist also allein gegenwärtig im Sinne jener melancholischen Erinnerung, die auch für die Zweite Symphonie prägend ist.

Der »Volkston« war im 19. Jahrhundert, in dem es zahlreiche philologische Unternehmungen zum Volkslied gab, nicht neu. Komponisten wie Schubert, Mendelssohn oder Schumann haben sich mit ihm beschäftigt, in den Zeiten des Vormärz war er verbunden mit einer neuen Ursprünglichkeit, mit einer utopischen Hoffnung auf eine bessere Zeit. Derlei Hoffnungen waren mit den gescheiterten Revolutionen der Jahre 1848/49 jedoch zerborsten, im Zeitalter des Realismus spielten sie, wie beim späten Schumann, keine Rolle mehr. So verschwand der Volkston wieder aus der anspruchsvollen Liedkomposition. Karl Ernst Schneider bemerkte in seiner Geschichte des musikalischen Liedes von 1865 folgerichtig: »Der Volkston scheint [...] den Komponisten von jetzt an wieder abhanden zu kommen; dafür lenken sie [...] zur ariösen Behandlung des Liedes zurück, die gebildeten Kunstmusikern ohnehin die gemäßigere war.«

Umso erstaunlicher mutet es daher an, dass Brahms an diesem Volkston so nachdrücklich festgehalten hat, ja ihn regelrecht wiederentdecken wollte. In einem Brief an Clara Schumann bemerkte er 1860 demonstrativ: »Das Lied segelt jetzt so falschen Kurs, dass man sich ein Ideal nicht fest genug einprägen kann. Und das ist mir das Volkslied.« In diesem Sinne hatte er schon ab 1848 eine eigene Volksliedsammlung angelegt, und er führte diese Sammeltätigkeit sein Leben lang fort. Doch der Volkston hatte seine uneingeschränkte Gültigkeit verloren, er war und blieb, wie sich in etlichen von Brahms' Liedopera zeigt, nur noch eine vage Erinnerung. Die neun Lieder nach Platen und Daumer, die er im

September 1864 in Baden-Baden, also in der unmittelbaren Nähe von Clara Schumann, vollendete und die er im Folgejahr als op. 32 herausbrachte, legen davon ein besonders eindrucksvolles Zeugnis ab. Die Lieder sind äußerst anspruchsvoll, viele von ihnen sind schwer und dunkel, symptomatisch steht schon das erste Lied in düsterem f-Moll. Nur zwei sind Strophenlieder und im Falle der Nr. 5 (*Wehe, so willst du mich wieder*) zudem von erstaunlicher Komplexität. Brahms' Volkston ist also alles andere als heiter, ungetrübt oder optimistisch, er ist »überschrieben« – und doch unausgesetzt präsent.

Wenn Brahms auf vermeintliche Volkslieder zurückgriff, so war der damit verbundene »Ton« also keine gegebene Größe, sondern lediglich eine ferne Erinnerung und vermochte allein im mitunter komplizierten Gebilde des einzelnen Liedes Gestalt anzunehmen. An diesem Punkt wird erkennbar, dass die symphonischen Imaginationen von Liedern (seien es eine Alphornmelodie oder ein Kunstlied) dieser Auffassung nicht etwa fernstehen, sondern sie im Gegenteil auf besonders einprägsame Weise veranschaulichen. Der Volkston konnte und sollte sich im Lied konkretisieren, er konnte aber weit darüber hinausweisen. Wenn Brahms sich also zur Tradition des Volksliedes bekannte, dann nicht etwa, um sie ungebrochen fortzuschreiben, sondern um in ihr eine Richtschnur für das Komponieren zu finden.

Damit stellt sich die Frage nach der damit verbundenen Absicht. Brahms war ein geradezu geschichtsversessener Komponist, ein Musiker, für den die Auseinandersetzung mit konkreten historischen Vorbildern in jeder Weise zentral war. Die Vorliebe für den Volkston scheint dieser Liebe zum Historischen zu widersprechen, denn nichts schien einer konkreten »Geschichte« so fern wie das Volkslied. Genau darauf haben aber schon die frühen Protagonisten der Volkslied-Entdeckung hingewiesen, am deutlichsten vielleicht Johann Gottfried Herder, ein Dichter, mit dem Brahms sich intensiv auseinandergesetzt hat. Für Herder war das Volkslied nicht etwa eine historische »Ursubstanz«, die man sich bloß zu vergegenwärtigen habe. Im Gegenteil: Das Volkslied führte für ihn nicht in eine imaginäre Geschichte hinein, sondern als ungenaue, unscharfe, entrückte Erinnerung aus ihr wieder heraus. Für Herder markiert das Volkslied also gleichsam die Grenzen aller Geschichte: »Es gibt dunkle Stellen in der Geschichte der Völker und des menschlichen Geistes in verschiedenen Zeiten, die sich nicht als bloße Geschichte verstehen lassen, die oft unverstanden verlacht werden, und nur

durch gewisse psychologische Kenntnisse Licht erhalten können. So ist's mit der Musik der Völker, die ihre Töne an gewisse Ideen und ihre Akzente an gewisse Subjekte festgebunden hatten.« Die Vorstellung, im Volkslied konkretisiere sich Geschichte, die sich eben nicht mehr »als bloße Geschichte verstehen« lasse, also Geschichte, die vom historisch Konkreten wieder wegführe, muss Brahms tief bewegt haben. Es war offenbar das gesuchte Gegengewicht zur Übermacht des historischen Denkens. Vor diesem Hintergrund erhält der Volkston seinen anderen, seinen neuen Sinn, nämlich als melancholische Vergewisserung einer vermeintlichen Vergangenheit, die jedoch nicht mehr »historisch« zu fassen war, sondern sich gewissermaßen außerhalb der Geschichte vollzog. Anders als in der Liedästhetik ab den 1860er-Jahren setzte Brahms also nicht auf das Dramatische, nicht auf eine neue Künstlichkeit, sondern auf eine entrückte, verschwundene, bloß noch vage erinnerbare Natürlichkeit, der die Geschichte gewissermaßen abhanden gekommen war. Sie sollte seinem Liedschaffen – und damit seinem Schaffen insgesamt – die Richtung weisen. Ostentative historische Vergewisserung und melancholische Erinnerung bedingen sich gegenseitig, und genau deswegen kommt dem Lied in seinem Schaffen eine so zentrale Bedeutung zu: Es ist das bedeutende Gegengewicht zur Last der Geschichte, die Brahms nicht selten als drückend empfand.

Es gibt Liedopera, in denen diese ambivalente Haltung besonders deutlich zu erkennen ist. Ein herausragendes Beispiel sind jene vier Vertonungen von Texten Klaus Groths, die Brahms 1873 in sein op. 59 aufnahm. Groth (1819–1899), mit Brahms befreundet, galt als Begründer der neuen niederdeutschen Literatur, also einer Art von in sich bereits vielfältig gebrochener, neu geschaffener »Volksdichtung«. Brahms hat vier Texte mit dem ausgedehnten *Regenlied* an der Spitze vertont, Texte, in denen melancholische Kindheitserinnerungen als Spiegel einer verlorenen Einheit von Mensch und Natur reflektiert werden. Es handelt sich um artifizielle Lieder »im Volkston«, die einen kleinen Zyklus bilden. Brahms hat diesen Zyklus ausdrücklich zusammengestellt – und dem Dichter sogar eine (erst 1992 wiederentdeckte) Abschrift zukommen lassen. Und doch wurde diesem intimen Zyklus die unmittelbare Öffentlichkeit verweigert, er wurde wieder zurückgenommen. Denn der Komponist hat sie mit anderen Liedern »im Volkston« zu einem eigenen Opus zusammengestellt. Die vier Lieder verdichteten sich also zu einem eigenen Zusammenhang, der jedoch nur vorübergehend Gestalt anzu-

nehmen vermochte und im Kontext des op. 59 selbst nur noch zu einer Erinnerung geworden war. Es ist wie ein Spiegel dessen, was Brahms mit dem Volkston insgesamt verbinden wollte.

Der komponierte Volkston verhält sich damit komplementär zur Vergewisserung der Geschichte. Und er soll offenbar daraus seine vielfältige Wirksamkeit beziehen. Als nur noch gebrochene, wie im *Regenlied* »träumerische« Erinnerung kann er Gestalt annehmen bloß in merkwürdigen Interaktionen, Grenzüberschreitungen, Verfremdungen oder Rücknahmen. *Vor dem Fenster* op. 14/1 liefert dafür ein besonders anschauliches Beispiel, da es neben der Liedkomposition auch noch mehrere Schichten einer »Volksliedbearbeitung« gibt. Damit wird das komponierte Lied einerseits zur Konkretion des Volkstons – und löst diesen andererseits zugleich wieder auf. In einem solchen Geflecht, das auch den *Regenlied*-Zyklus prägt, bleibt absichtsvoll unklar, was eigentlich an wen erinnern soll: das komponierte Lied an den vermeintlichen Volkston oder umgekehrt.

Natürlich erschließt sich nicht das gesamte, umfangreiche Liedschaffen von Brahms über den Gedanken des Volkstons, aber eben doch ein ganz beträchtlicher Teil. Bedenkt man, dass jemand wie Hugo Wolf (ebenfalls in Wien) darum bemüht war, eine neue Einheit von Wort und Ton dadurch zu schaffen, dass er die Komposition als neuerliche Niederschrift des Gedichtes verstehen wollte, dann wird erkennbar, wie radikal anders Brahms' Verfahren sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ausnahm. Er galt als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters, was den Widerwillen zum Beispiel Cosima Wagners hervorrief: Sie beklagte den »Herrn Brahms« und seinen »schädlichen muckerischen Einfluss auf den gebildeten Bürgerstand«. Die exzentrische Künstlerexistenz, wie sie Wagner in aller verstörenden Radikalität inszenieren wollte, war und blieb Brahms stets fremd. Er arrangierte sich äußerlich, wenigstens bis zu einem gewissen Grad, mit dem bürgerlichen Zeitalter, das diese Zuneigung durchaus erwiderte, auch erkennbar an der Vielzahl von Huldigungen, die es für ihn bereit hielt, Ehrenmitgliedschaften, Ehrenpromotionen, Ehrenbürgerschaften. Die Hinwendung zu einer ästhetisch bearbeiteten Volkskultur, die sich in seinen Volksliedbearbeitungen und im »Volkston« zeigt, kam dem äußerlich sicherlich entgegen.

Doch die Brechungen und Brüche, die Brahms dabei geltend machte, blieben nicht unbemerkt, und sie sorgten für Befremden. Denn da sein Volkston nicht für sich selbst stehen sollte, konnte er

auch nicht als Selbstbestätigung verstanden werden. Er erweist sich im Gegenteil als Grenzauslotung. In der emphatischen Geschichtsvergewisserung, die für Brahms so charakteristisch war und die dem bürgerlichen Zeitalter entgegenkam, wurde stets das Gegenmodell mit bedacht, also der Versuch, die einmal bezogene Position infrage zu stellen. Genau dazu diente die unausgesetzt gegenwärtige Grenzüberschreitung des Volkstons, der Brahms bis in seine letzten Jahre und späten Werke beschäftigen sollte. Der ostentativen Vergewisserung in und durch Geschichte stand stets die Wendung in eine Vergangenheit gegenüber, die sich nicht mehr als »bloße Geschichte« verstehen ließ. Damit musste der vermeintlich feste Grund, auf dem Brahms sich vordergründig zu bewegen schien, auf fundamentale Weise ins Wanken geraten.

Sein fortwährendes Festhalten am Volkston ist daher weder utopische Verheißung noch behagliche Erinnerung. Es lebt vom anhaltenden Kontrast zu einer als übermächtig empfundenen Geschichte. Nirgends zeigt sich das deutlicher als in zwei dialektisch aufeinander bezogenen Instrumentalwerken, in der Gegenüberstellung von *Tragischer Ouvertüre* und *Akademischer Festouvertüre*. Denn das zweite Werk lebt von der permanenten Vergegenwärtigung des Volkstons, in Liedern, die jedoch nicht mehr gesungen, sondern nur noch gespielt werden. Als Wesen dieses Volkstons erweist sich dann jedoch nicht mehr Hoffnung oder Wunschdenken, sondern eine unendliche, dunkle und im Laufe des Schaffens immer auswegloser werdende Melancholie, der lediglich noch das Tragische gegenübersteht. Es ist diese unendliche Melancholie dann aber der eigentliche Querstand, der den Komponisten Johannes Brahms mit dem bürgerlichen Zeitalter weniger verbinden denn unüberbrückbar von ihm trennen sollte.

Laurenz Lütteken

AT THE LIMITS OF HISTORY BRAHMS AND THE “FOLK STYLE” IN HIS SONGS

Few genres weighed as heavily on the young Brahms's shoulders as did the symphony and it was not until 1876 that his First Symphony finally received its first performance after a long and painful genesis. In writing it, Brahms was recognizably responding to the challenge issued by Beethoven, whose Ninth Symphony was manifestly the immediate inspiration for the final movement of Brahms's First. Despite this, Brahms made a point of not following Beethoven down the road to a final movement scored for choral and solo voices, even though a vocal element has been introduced in a mediated, strangely indirect way. After all, the final movement of Brahms's First Symphony includes “vocal” elements, for all that there is nothing hymn-like about them. Rather, they consist of a wind chorale and a texted alphorn melody. Both of these elements are heard in an exclusively instrumental form, with the background to the alphorn melody, at least, not being decipherable by contemporaries since it involved a private allusion that only Clara Schumann could have understood.

The connection between the large-scale public medium of the symphony and the small-scale intimate form of the song is unusual, although it became much more apparent in the Second Symphony, which followed on almost immediately from the First. In its opening movement's melancholic coda Brahms no longer quotes an imaginary song but one that he himself had already written, namely the end of the first verse of his setting of Heinrich Heine's *Es liebt sich so lieblich im Lenz*, the first of Brahms's *Fünf Gesänge* op. 71 that were published by Simrock in Berlin in the summer of 1877, only a few months before the Second Symphony received its first performance. This connection between the song and the symphony was one that attentive listeners could undoubtedly have identified. Indeed, Brahms explicitly stressed it in his own private copy of the full score of the Second Symphony.

This affinity between the song and the symphony was to be even more important for Mahler only a short time later. It illustrates the outstanding importance that the song enjoyed in Brahms's output. In this regard his principal debt was to his mentor Robert Schumann, for whom the song was a kind

of mirror point around which his entire *oeuvre* revolved, more especially in his great instrumental compositions. But for Brahms, unlike Schumann, the song was no longer an abstract Romantic genre. Instead, it embodied what might be described as the sort of archetypal musical substance that could be termed a “folk style”. With Brahms, however, this “folk style” is not an inviolable entity but exists solely in the refracted form that is so typical of him as a composer. The five songs he collected together as his op. 71 set are a perfect example of this. While it is impossible not to hear the “folk style” here, this style is not an autonomous element in these fastidiously through-composed settings. This style is also indicated by Brahms's use of the term *Gesänge* rather than *Lieder*. As may be heard in the chains of associations in the third song, *Geheimnis*, this style is, as it were, overwritten and present solely in the sense of the sort of melancholic reminiscence that is also characteristic of the Second Symphony.

This “folk style” was by no means new in the nineteenth century, when there were numerous scholarly investigations into the folksong. Composers who took an interest in this “folk style” include Schubert, Mendelssohn and Schumann. In the years leading up to the revolutions of 1848, it was a style that was associated with a new utopian hope of better times to come, a hope that could be realized through a return to basics and to nature. But these hopes were shattered by the failed revolutions of 1848 and 1849 and, as with Schumann's later works, they no longer had a part to play in an age of brutal realism. In turn this meant that the “folk style” disappeared from more discriminating types of lieder composition. In his 1865 study of lieder Karl Ernst Schneider was right to observe that “The ‘folk style’ appears to have been lost from the works of today's composers, who are returning instead to an arioso-like treatment of the song, a treatment that has in any case always been more suited to serious, educated musicians”.

It is all the more astonishing, then, that Brahms explicitly clung to this “folk style” and, indeed, that he even set out to rediscover it. In a letter that he wrote to Clara Schumann on 27 January 1860, he made a point of stressing that “the song is now heading in such a wrong direction that it is no longer possible to form a sufficiently ideal picture of it. And for me this ideal is the folksong”. It was in this spirit that Brahms had already compiled his own collection of folksongs, starting in 1848, and that he spent the rest of his life collecting songs in this way. But the “folk style” had lost its boundless validity

and, as is clear from a number of Brahms's songs, it remained no more than a vague memory for him. The nine settings of poems by Platen and Daumer that he completed in Baden-Baden in September 1864, when he was staying in Clara Schumann's vicinity, and which he published the following year as his op. 32, afford particularly impressive proof of this. These songs are extremely demanding; and many are ponderous and dark, a point well illustrated by the first of the set, which is in a gloomy F minor. Only two of the songs in this group are strophic settings and in the case of no. 5 (*Wehe, so willst du mich wieder*) there is also an astonishing complexity to it. In short, Brahms's "folk style" is anything but carefree, untroubled and optimistic. Rather, it is "overwritten" – and yet it is present at every single moment.

If Brahms had recourse to ostensible "folksongs", the "style" associated with them was by no means a given but merely a distant memory that could take shape only in the sometimes complex structure of each song. At this point it becomes clear that the symphonic aspirations of Brahms's songs, whether in the form of an alphorn melody or of an art song, are by no means remote from this interpretation. On the contrary, they exemplify that view in an especially vivid way. The "folk style" could find concrete expression in the song and, indeed, it was duty-bound to do so. But it could also point the way far beyond this. If Brahms professed to his belief in the tradition of the folksong, it was not so that he could perpetuate that tradition uninterruptedly but so that he could find in it a guideline that he could use when it came to composing music of his own.

This raises the question of the intention that was bound up with this approach. As a composer, Brahms was obsessed with history, a musician for whom an engagement with concrete historical models was of central importance. His predilection for the "folk style" appears to fly in the face of his love of the historical since nothing seems more remote from a concrete "history" than the folksong. But this is a point to which even the earliest writers who were tilling the furrow of folksong research drew specific attention. Arguably the most important of these writers was Johann Gottfried Herder, in whose published writings Brahms took a deep and abiding interest. For Herder the folksong was not a historical "archetypal substance" that needed merely to be visualized in the here and now. Quite the opposite: for Herder, the folksong did not lead back to an imaginary past but led out of the past as a vague, unfocused and remotely otherworldly memory. For Herder, therefore, the folksong marked the

limits of all history: "There are dark areas in the history of the nations of this earth and of the human spirit, areas that have existed at various times, that cannot be understood as mere history and that are often ridiculed precisely because they are not understood. Only through certain psychological insights is it possible to shed any light on them. This is the case with the music of the world's nations who attached their notes to certain ideas and their accents to certain subjects." Brahms must have been deeply moved by the idea that history assumed a specific, concrete form in the folksong and that history could no longer be understood as "mere history", in other words, as history that led away from the historically specific. This was evidently the counterweight that he had been seeking: something that would counter the predominance of historical thinking.

Against this background the "folk style" acquires a new and different meaning as the melancholic confirmation of an ostensible past, but a past that can no longer be grasped as something "historical". Instead, it might be described as taking place outside history. Unlike the song composers of the 1860s and later who adopted an aesthetic that banked on drama and on a new artificiality, Brahms preferred a raptly otherworldly naturalness that had vanished from the world and was no more than a distant memory. History, it could be said, had been lost from this natural world. This was the element that was to give Brahms's lieder output – and hence his output in general – a sense of direction. Deliberate historical confirmation and melancholic reminiscence are mutually determinative, which is precisely why the song acquires such central importance in his output: it is the significant counterpoise to the weight of history, a weight that Brahms not infrequently felt to be oppressive.

There are certain songs in which this ambivalent attitude is particularly clearly felt. As an outstanding example of such songs, we have the four settings of poems by Klaus Groth (1819–1899) that Brahms included in his op. 59 of 1873. Groth, who was friendly with Brahms, was regarded as the founder of a new Low German literature, a type of newly minted "folk poetry" that was already refracted in manifold ways. Brahms set four of Groth's poems, beginning with the discursive *Regenlied*. In all of them melancholic memories of childhood are reflected in the mirror of a lost unity of man and nature. These are artificial songs in a "folk style" that form a miniature cycle unto themselves. Brahms made a point of compiling them as a set and even sent the poet a copy that was not rediscov-

ered until 1992. But he then decided against releasing this intimate cycle into the public domain as a self-contained publication and instead he combined it with four other songs, also in a “folk style”, in order to create a new set of songs. In other words, it was only briefly that these four settings of poems by Klaus Groth formed a self-contained cycle: within the context of the op. 59 collection they became no more than a memory. The set is thus like a mirror of what Brahms wanted to be associated with the “folk style” in general.

In this way the “folk style” that Brahms had sought to capture in his music is in a complementary relationship to the confirmation of history. This was evidently how this style was intended to achieve its multifarious effectiveness. Only as a refracted memory that in the case of the *Regenlied* has a dreamlike element to it can it assume physical form through a remarkable series of acts of interaction, alienation and revocation often involving the blurring of boundaries. *Vor dem Fenster* op. 14/1 is a particularly fine example of this as it contains several layers of a “folksong arrangement” alongside the actual song composition. In this way the song that Brahms has written becomes a concretization of the “folk style”, while simultaneously cancelling out this style all over again. Within this network of ideas, which has also left its mark on the *Regenlied* cycle, it remains intentionally unclear what is actually meant to remind us of what: should the song as written remind us of the ostensible “folk style” or the other way round?

It goes without saying that Brahms’s entire, voluminous output as a song composer cannot be reduced to this single idea of a “folk style”. And yet this style represents a considerable part of that output. When we recall that a composer like Hugo Wolf, who was likewise active in Vienna, was trying to create a new unity of words and music by interpreting the act of composition as the act of rewriting the poem, then we shall realize just how radically different was Brahms’s approach in the second half of the nineteenth century. He was regarded as the prime representative of the bourgeois age, triggering the disapproval of Cosima Wagner, for example, who complained about “Herr Brahms and his damaging and bigoted influence on the educated middle classes”. Brahms had neither the time nor the patience for the sort of eccentric artist’s existence that Wagner was keen to take to such radical and disruptive lengths. Up to a point Brahms came to an arrangement with the bourgeois age, which

responded to this apparent sign of affection on his part by showering him with various accolades such as membership of multiple societies, honorary titles and the keys to a number of cities. Brahms’s espousal of an aesthetically processed folk culture such as we find in his folksong arrangements and in the “folk style” already discussed was clearly welcome to his bourgeois admirers.

At the same time, however, contemporaries could hardly fail to notice that this “folk style” was refracted through Brahms’s own musical language, often to the point where the cracks became visible. The result was a feeling of bewilderment. Brahms’s “folk style” was never intended to stand on its own and so it could not be interpreted as an act of self-affirmation. Rather, it finds expression in an attempt to push back the boundaries. The emphatic asseveration of history that was so typical of Brahms and that the bourgeois age was so keen to embrace invariably involved its antithetical opposite, namely the attempt to question the position that had been adopted in this way. This was the function of the constant desire to transcend the barriers of the “folk style”, a desire that still preoccupied Brahms in the last years of his life and in his final compositions. The pointed asseveration in and through history was invariably at odds with a return to the past, a past that could no longer be understood as “mere history”. As a result the ostensibly firm ground on which Brahms appeared to be walking was bound to seem fundamentally unstable.

If Brahms clung consistently to the “folk style” in his music, this was neither a utopian promise nor a pleasant memory but was due to the abiding contrast with a history that was felt to be overwhelming. There is no clearer evidence of this than in two instrumental works that are dialectically interrelated: the *Tragic Overture* and the *Academic Festival Overture*. The second of these overtures derives its strength from its permanent invocation of a “folk style” in the form of songs that are no longer sung but merely played. Essential to this “folk style” is no longer hope or wishful thinking but an infinitely dark sense of melancholy that grew ever more hopeless in the course of Brahms’s output until finally only tragedy was left. It is this infinite melancholy, however, that is the actual false relation, a relation that does not so much link Brahms as a composer to the bourgeois age but divides him from that age in the most irreconcilable manner.

Laurenz Lüttken

1 Sehnsucht

Mein Schatz ist nicht da,
Ist weit überm See,
Und so oft ich dran denk,
Tut mir's Herze so weh!

Schön blau ist der See,
Und mein Herz tut mir weh,
Und mein Herz wird nicht g'sund,
Bis mein Schatz wiederkommt.

2 Der Überläufer

In den Garten wollen wir gehen,
Wo die schönen Rosen stehen,
Da stehn der Rosen gar zu viel,
Brech ich mir eine, wo ich will.

Wir haben gar öfters beisamm'n gesessen,
Wie ist mir mein Schatz so treu gewesen!
Das hätt' ich mir nicht gebildet ein,
Dass mein Schatz so falsch könnt' sein.

Hört ihr nicht den Jäger blasen
In dem Wald auf grünem Rasen,
Den Jäger mit dem grünen Hut,
Der meinen Schatz verführen tut.

3 Vor dem Fenster

»Soll sich der Mond nicht heller scheinen,
Soll sich die Sonn' nicht früh aufgehn,
So will ich diese Nacht gehn freien,
Wie ich zuvor auch hab getan.«

Als er wohl auf die Gasse trat,
Da fing er an ein Lied und sang.
Er sang aus schöner, aus heller Stimme,
Dass sein Feinslieb zum Bett aussprang.

Longing

My sweetheart is not here,
she is far across the sea,
and as often as I think of it
so it pains my heart.

Fair and blue is the sea
and my heart aches,
and my heart will not be cured
till my sweetheart comes back.

The Deserter

Into the garden let us go
where the beautiful roses grow.
Far too many roses grow there:
I can pick one where I will.

Many a time we have sat side by side;
how faithful my true love has been to me!
I would not have imagined
that my sweetheart could be so false.

Don't you hear the huntsman's blast
on the green turf in the wood?
The huntsman with the green hat,
he has taken away my sweetheart.

At the Window

"If the moon won't shine more brightly,
if the sun won't rise early,
then I'll go courting tonight
as I've often done before."

As he walked along the lane
he started to sing a song.
He sang with a beautiful, bright voice,
and his true love jumped out of bed.

»Steh still, steh still, mein feines Lieb,
Steh still, steh still und rühr dich nicht,
Sonst weckst du Vater, sonst weckst du Mutter,
Das ist uns beiden nicht wohlgetan.«

»Was frag ich nach Vater, was frag ich nach Mutter,
Vor deinem Schlaffenster muss ich stehn.
Ich will mein schönes Lieb anschauen,
Um das ich muss so ferne gehn.«

Da standen die zwei wohl beieinander
Mit ihren zarten Mündelein.
Der Wächter blies wohl in sein Hörnelein:
»Ade, es muss geschieden sein.«

»Ach, Scheiden, Scheiden über Scheiden,
Scheiden tut meinem jungen Herzen weh;
Dass ich mein schön Herzlieb muss meiden,
Das vergess' ich nimmermehr.«

4 Von ewiger Liebe

Dunkel, wie dunkel in Wald und in Feld!
Abend schon ist es, nun schweiget die Welt.

Nirgend noch Licht und nirgend noch Rauch,
Ja, und die Lerche sie schweiget nun auch.

Kommt aus dem Dorfe der Bursche heraus,
Gibt das Geleit der Geliebten nach Haus,

Führt sie am Weidengebüsche vorbei,
Redet so viel und so mancherlei:

»Leidest du Schmach und betrübest du dich,
Leidest du Schmach von andern um mich,

Werde die Liebe getrennt so geschwind,
Schnell, wie wir früher vereinigt sind.

Scheide mit Regen und scheide mit Wind,
Schnell wie wir früher vereinigt sind.«

"Stand still, stand still, my dear love,
stand still, stand still, and don't move,
or you'll wake Father, you'll wake Mother.
That wouldn't profit either of us."

"What do I care about Father, about Mother?
I've got to stand at your bedroom window.
I want to see my dear love,
that's why I've walked such a long way."

The two stood there together
with their gentle mouths.
The nightwatchman blew upon his horn:
"Goodbye, it's time to part."

"Ah parting, parting, so much parting
pains my young heart.
That I must be without my lovely darling,
that I'll never forget."

Eternal Love

Dark, how dark in wood and in field!
It is evening already; now the world is silent.

Nowhere a light and nowhere a puff of smoke,
yes, and the lark is silent now as well.

Out of the village a lad came,
taking his beloved home;

guides her past the willow bushes,
talks so much and of so many things:

"Do you suffer shame, and are you anxious,
do you suffer shame through others about me?"

Then let our love be parted as speedily,
as quickly as we once were plighted.

Let us part with rain and part with wind,
as quickly as we once were plighted."

Spricht das Mägdelein, Mägdelein spricht:
»Unsere Liebe, sie trennet sich nicht!

Fest ist der Stahl und das Eisen gar sehr,
Unsere Liebe ist fester noch mehr.

Eisen und Stahl, man schmiedet sie um,
Unsere Liebe, wer wandelt sie um?

Eisen und Stahl, sie können zergehen,
Unsere Liebe muss ewig bestehn!«

5 Vom verwundeten Knaben

Es wollt' ein Mädchen früh aufstehn
Und in den grünen Wald spazieren gehn.

Und als sie nun in den grünen Wald kam,
Da fand sie einen verwund'ten Knab'n.

Der Knab', der war von Blut so rot,
Und als sie sich verwandt, war er schon tot.

»Wo krieg ich nun zwei Leidfräulein,
Die mein Feinslieb zu Grabe wein'n?

Wo krieg ich nun sechs Reuterknab'n,
Die mein Feinslieb zu Grabe trag'n?

Wie lang soll ich denn trauern gehn?
Bis alle Wasser zusammengehn?

Ja, alle Wasser gehn nicht zusamm'n,
So wird mein Trauern kein Ende ha'n.

6 Der Gang zum Liebchen

Es glänzt der Mond nieder,
Ich sollte doch wieder
Zu meinem Liebchen;
Wie mag es ihr gehn?

Up speaks the maiden, the maiden speaks:
"Our love cannot be parted!

Tough is steel, and iron too;
our love is even tougher.

Iron and steel can be hammered apart,
but our love, who shall change it?

Iron and steel, they can dissolve;
our love must last for ever!"

The Wounded Boy

A maiden thought to get up early
and go walking in the greenwood.

And when she came into the greenwood
she found a wounded boy there.

The boy was so red with blood,
and when she reached him, he was dead.

Now where shall I find two lady-mourners
who will weep at my true love's grave?

Now where will I get six squires
who will carry my true love to his grave?

How long then shall I wear mourning?
Till all the waters are united?

Aye, the waters will never all be one,
so my mourning will never be done.

The Path to the Beloved

The moon shines down,
I must go again
to my beloved;
how does she fare?

Ach weh, sie verzaget
Und klaget und klaget,
Dass sie mich nimmer
Im Leben wird sehn!

Es ging der Mond unter,
Ich eilte doch munter
Und eilte, dass keiner
Mein Liebchen entführt.

Ihr Täubchen, o girret,
Ihr Lüftchen, o schwirret,
Dass keiner mein Liebchen,
Mein Liebchen entführt!

7 Wie rafft' ich mich auf in der Nacht

Wie rafft' ich mich auf in der Nacht, in der Nacht
Und fühlte mich fürder gezogen.
Die Gassen verließ ich vom Wächter bewacht,
Durchwandelte sacht
In der Nacht, in der Nacht
Das Tor mit dem gotischen Bogen.

Der Mühlbach rauschte durch felsigen Schacht,
Ich lehnte mich über die Brücke.
Tief unter mir nahm ich der Wogen in Acht,
Die wallten so sacht
In der Nacht, in der Nacht,
Doch wallte nicht eine zurücke.

Es drehte sich oben, unzählig entfacht,
Melodischer Wandel der Sterne,
Mit ihnen der Mond in beruhigter Pracht.
Sie funkelten sacht
In der Nacht, in der Nacht
Durch täuschend entlegene Ferne.

Alas, she's despairing,
and wailing and wailing
that she will never
in all her life see me again!

The moon went down,
I hurried off smartly,
and hurried so that no-one
should steal my beloved away.

You doves, coo,
you breezes, whistle,
so that no-one
may steal my beloved away!

Up I jumped in the night

Up I jumped in the night, in the night,
and felt myself drawn further.
I left the alleys, guarded by watchmen,
and quietly passed
in the night, in the night,
through the gate with the Gothic arch.

The mill-stream was rushing through the rocky gorge;
I leaned over the bridge.
Far below me I watched the waves
that flowed so quietly
in the night, in the night,
but never a one flowed back.

Overhead, flickering unnumbered, there passed
the melodious traffic of stars,
and with them the moon in tranquil state.
They beamed quietly
in the night, in the night,
from a distance remotely deceiving.

Ich blickte hinauf in der Nacht, in der Nacht
Und blickte hinunter aufs Neue:
O wehe, wie hast du die Tage verbracht,
Nun stille du sacht
In der Nacht, in der Nacht
Im pochenden Herzen die Reue!

8 Nicht mehr zu dir zu gehen

Nicht mehr zu dir zu gehen
Beschloss ich und beschwor ich,
Und gehe jeden Abend,
Denn jede Kraft und jeden Halt verlor ich.

Ich möchte nicht mehr leben,
Möcht' augenblicks verderben,
Und möchte doch auch leben
Für dich, mit dir, und nimmer, nimmer sterben.

Ach, rede, sprich ein Wort nur,
Ein einziges, ein klares;
Gib Leben oder Tod mir,
Nur dein Gefühl enthülle mir, dein wahres!

9 Ich schleich umher

Ich schleich umher,
Betrübt und stumm,
Du fragst, o frage
Mich nicht, warum?
Das Herz erschüttert
So manche Pein!
Und könnt' ich je
Zu düster sein?

Der Baum verdorrt,
Der Duft vergeht,
Die Blätter liegen
Sogelb im Beet.

I gazed aloft in the night, in the night,
I gazed again below:
alas, how have you spent your days!
Now quietly appease,
in the night, in the night,
the remorse that beats in your heart!

Not to visit you any more

Not to visit you any more
I resolved and I vowed it;
and yet I go every evening,
for I have lost all strength and all firmness.

I long to live no more,
long to perish in this instant;
and yet I long to live too
for you, with you, and never to die.

Ah, speak, say just one word,
a single word, a clear one;
give me life or death,
only reveal your true feelings to me!

I creep about

I creep about,
gloomy and speechless.
So you ask, O ask
me not, wherefore?
The heart is shaken
by so much pain:
and could I ever
be too melancholy?

The tree withers,
the breeze dies away,
leaves lie
yellow in the fields.

Es stürmt ein Schauer
Mit Macht herein;
Und könnt ich je
Zu düster sein?

10 Der Strom, der neben mir verbrauchte

Der Strom, der neben mir verbrauchte, wo ist er nun?
Der Vogel, dessen Lied ich lauschte, wo ist er nun?
Wo ist die Rose, die die Freundin am Herzen trug?
Und jener Kuss, der mich berauschte, wo ist er nun?
Und jener Mensch, der ich gewesen und den ich längst
Mit einem andern ich vertauschte, wo ist er nun?

11 Wehe, so willst du mich wieder

Wehe, so willst du mich wieder,
Hemmende Fessel, umfängen?
Auf und hinaus in die Luft!
Ströme der Seele Verlangen,
Ström' es in brausende Lieder,
Saugend ätherischen Duft!

Strebe dem Wind nur entgegen,
Dass er die Wange dir kühle;
Grüße den Himmel mit Lust!
Werden sich bange Gefühle
Im Unermesslichen regen?
Atme den Feind aus der Brust!

12 Du sprichst, dass ich mich täuschte

Du sprichst, dass ich mich täuschte,
Beschworst es hoch und hehr;
Ich weiß ja doch, du liebtest,
Allein du liebst nicht mehr!

Dein schönes Auge brannte,
Die Küsse brannten sehr;
Du liebtest mich, bekenn es,
Allein du liebst nicht mehr!

A shower storms
mightily towards us:
could I ever be
too melancholy?

The stream that rushed along hard by me

The stream that rushed along hard by me, where is it now?
The bird whose song I listened to, where is it now?
Where is the rose that my lady wore on her heart,
and that kiss that entranced me, where is it now?
And that man that I used to be, and that long since
I exchanged for another self, where is he now?

Alas, would you then again

Alas, would you then again
encircle me, you curbing fetters?
Up and away in the air!
Pour out the soul's longing,
pour it out in impassioned songs,
absorbing ethereal fragrance!

Struggle on in the teeth of the wind,
that it may cool your cheeks;
greet the heavens with joy!
Shall fearful emotions
rise up amid the infinite?
Breathe out the foe from your breast!

You tell me I was mistaken

You tell me I was mistaken,
swore it loud and clear;
I know full well you were in love,
and simply are in love no longer.

Your fair eyes blazed,
your kisses burned hotly;
you loved me, admit it,
but you are in love no more.

Ich zähle nicht auf neue,
Getreue Wiederkehr;
Gesteh nur, dass du liebtest,
Und liebe mich nicht mehr!

13 Bitteres zu sagen, denkst du

Bitteres zu sagen, denkst du;
Aber nun und nimmer kränkst du,
Ob du noch so böse bist.
Deine herben Redetaten
Scheitern an korallner Klippe,
Werden all zu reinen Gnaden,
Denn sie müssen, um zu schaden,
Schiffen über eine Lippe,
Die die Süße selber ist.

14 So stehn wir, ich und meine Weide

So stehn wir, ich und meine Weide,
So leider miteinander beide:

Nie kann ich ihr was tun zu Liebe,
Nie kann sie mir was tun zu Leide.

Sie kränket es, wenn ich die Stirn ihr
Mit einem Diadem bekleide;

Ich danke selbst, wie für ein Lächeln
Der Huld, für ihre Zornbescheide.

15 Wie bist du, meine Königin

Wie bist du, meine Königin,
Durch sanfte Güte wonnevoll!
Du lächle nur – Lenzdüfte wehn
Durch mein Gemüte wonnevoll.

Frisch aufgeblühter Rosen Glanz,
Vergleich ich ihn dem deinigen?
Ach, über alles, was da blüht,
Ist deine Blüte wonnevoll!

I would not count upon a new
return to constancy:
just admit that you loved,
and then don't love me any longer.

Some bitter saying is in your mind

Some bitter saying is in your mind:
but you have no cause for offence, now or hitherto,
though you are still so angry.
Your flights of harsh eloquence
will miscarry on lips of coral,
and all be turned to pure graciousness:
for, to hurt, they must
voyage over a lip
that is sweetness itself.

So it stands between me and my mistress

So it stands between me and my mistress,
both together so, alas!

I can never do a thing to please her,
she can never do anything to hurt me.

She grumbles if upon her brow
I set a diadem:

myself I am as grateful, as for a smile
of favour, for her angry response.

My queen, you are so wondrous

My queen, you are so wondrous
in your gentle kindness!
If you but smile, spring zephyrs blow
through my spirits, wondrously.

The radiance of new-blown roses,
can I compare it to yours?
Ah, above all that blooms
your blossom is wondrous.

Durch tote Wüsten wandle hin,
Und grüne Schatten breiten sich,
Ob fürchterliche Schwüle dort
Ohn' Ende brüte, wonnevoll.

Lass mich vergehn in deinem Arm!
Es ist in ihm ja selbst der Tod,
Ob auch die herbste Todesqual
Die Brust durchwüte, wonnevoll.

16 Walle, Regen, walle nieder

Walle, Regen, walle nieder,
Wecke mir die Träume wieder,
Die ich in der Kindheit träumte,
Wenn das Nass im Sande schäumte!

Wenn die matte Sommerschwüle
Lässig stritt mit frischer Kühle,
Und die blanken Blätter tauten,
Und die Saaten dunkler blauten.

Welche Wonne, in dem Fließen
Dann zu stehn mit nackten Füßen,
An dem Grase hin zu streifen
Und den Schaum mit Händen greifen.

Oder mit den heißen Wangen
Kalte Tropfen aufzufangen
Und den neu erwachten Düften
Seine Kinderbrust zu lüften!

Wie die Kelche, die da troffen,
Stand die Seele atmend offen,
Wie die Blumen, düftetrunken,
In den Himmelstau versunken.

Schauernd kühlte jeder Tropfen
Tief bis an des Herzens Klopfen,
Und der Schöpfung heilig Weben
Drang bis ins verborgne Leben.

Through dead wilderness take your way,
and green shadows will spread out,
though fearful sultriness be there,
endless brooding – wondrous!

Let me expire in your arms!
Death itself in them will be,
even if the harshest mortal pain
rage through the breast – wondrous!

Drop, rain, drop down

Drop, rain, drop down,
waken anew in me the dreams
that I dreamed in childhood,
when the moisture foamed in the sands.

When the dull heat of summer
strove lazily with your cool freshness,
and the pale leaves were bedewed,
and the seeds turned deeper blue.

What delight in the rivulets
to stand then with bare feet,
to reach into the grass
and hold the foam in one's hands.

Or upon hot cheeks
to catch the cold drops,
and with the new-awakened fragrance
to aerate the childish breast.

Like the chalice flowers that hung there,
the soul opened up as one breathed;
like the flowers, drunk with fragrance,
drowned in the dew from the sky.

Every shuddering drop cooled
deep down to my heartbeat,
and the holy web of creation
pierced into my secret life.

Walle, Regen, walle nieder,
Wecke meine alten Lieder,
Die wir in der Türe sangen,
Wenn die Tropfen draußen klangen!

Möchte ihnen wieder lauschen,
Ihrem süßen, feuchten Rauschen,
Meine Seele sanft betauen
Mit dem frommen Kindergrauen.

17 Dein blaues Auge hält so still

Dein blaues Auge hält so still,
Ich blicke bis zum Grund.
Du fragst mich, was ich sehen will?
Ich sehe mich gesund.

Es brannte mich ein glühend Paar,
Noch schmerzt das Nachgefühl;
Das deine ist wie See so klar
Und wie ein See so kühl.

18 Mein wundes Herz

Mein wundes Herz verlangt nach milder Ruh',
O hauche sie ihm ein!
Es fliegt dir weinend, bange schlagend zu –
O hülle du es ein!

Wie wenn ein Strahl durch schwere Wolken bricht,
So winkest du ihm zu:
O lächle fort mit deinem milden Licht!
Mein Pol, mein Stern bist du!

Drop, rain, drop down,
waken in me the old songs
that we sang in the doorway
when the raindrops rang outside.

I would listen to them again,
their sweet, damp murmur,
gently bedeck my soul
with childish holy dread.

Your blue eyes keep so still

Your blue eyes keep so still,
I can see into their depths.
You ask me what I am trying to see?
I see my healthy self.

A fiery pair once burned me;
I can still feel the old pain.
Yours are as clear as a lake,
and as cool as a lake.

My wounded heart

My wounded heart longs for gentle rest;
O breathe repose into it!
It flies weeping to you, knocking anxiously:
O do enfold it!

And when a ray breaks through heavy clouds,
so you beckon to it:
O smile on, with your gentle light;
you are my pole, my star!

19 Regentropfen aus den Bäumen

Regentropfen aus den Bäumen
Fallen in das grüne Gras;
Tränen meiner trüben Augen
Machen mir die Wange nass.

Wenn die Sonne wieder scheint,
Wird der Rasen doppelt grün;
Doppelt wird auf meinen Wangen
Mir die heiße Träne glühn.

20 Meine Lieder

Wenn mein Herz beginnt zu klingen
Und den Tönen löst die Schwingen,
Schweben vor mir her und wieder
Bleiche Wonnen, unvergessen,
Und die Schatten von Zypressen –
Dunkel klingen meine Lieder!

21 Geheimnis

O Frühlingsabenddämmerung!
O laues, lindes Wehn!
Ihr Blütenbäume, sprecht, was tut
Ihr so zusammenstehn?

Vertraut ihr das Geheimnis euch
Von unsrer Liebe süß?
Was flüstert ihr einander zu
Von unsrer Liebe süß?

22 Die Mainacht

Wann der silberne Mond durch die Gesträuche blinkt
Und sein schlummerndes Licht über den Rasen streut,
Und die Nachtigall flötet,
Wandl' ich traurig von Busch zu Busch.

Raindrops from the trees

Raindrops from the trees
fall on to the green grass;
tears from my sad eyes
make my cheeks wet.

When the sun shines again,
the grass will be twice as green;
twice as much upon my cheeks
will my hot tears burn.

My Songs

When my heart begins to sound
and opens its wings to music,
back and forth before me float
pale ecstasies, unforgotten,
and the shadows of cypresses –
dark is the sound of my songs!

A Secret

O springtime evening twilight!
O mild and gentle breeze!
O trees in blossom, speak!
Why do you stand so close together?

Are you confiding to one another
the secret of our sweet love?
What are you whispering to each other
about our sweet love?

May Night

When the silvery moon shines through the bushes,
and scatters her midnight light over the lawns,
and the nightingale trills,
I wander sadly from bush to bush.

Überhüllet von Laub, girret ein Taubenpaar
Sein Entzücken mir vor; aber ich wende mich,
Suche dunklere Schatten,
Und die einsame Träne rinnt.

Wann, o lächelndes Bild, welches wie Morgenrot
Durch die Seele mir strahlt, find ich auf Erden dich?
Und die einsame Träne
Bebt mir heißer die Wang' herab.

23 Auf dem Kirchhofe

Der Tag ging regenschwer und sturmbewegt,
Ich war an manch vergessnem Grab gewesen,
Verwittert Stein und Kreuz, die Kränze alt,
Die Namen überwachsen, kaum zu lesen.

Der Tag ging sturmbewegt und regenschwer,
Auf allen Gräbern fror das Wort: Gewesen.
Wie sturmestot die Särge schlummerten,
Auf allen Gräbern taute still: Genesen.

24 O kühler Wald

O kühler Wald,
Wo rauschest du,
In dem mein Liebchen geht?
O Widerhall,
Wo lauschest du,
Der gern mein Lied versteht?

Im Herzen tief,
Da rauscht der Wald,
In dem mein Liebchen geht.
In Schmerzen schlief
Der Widerhall,
Die Lieder sind verweht.

Hidden by foliage, a pair of doves
sing to me of their delight, but I turn,
seek darker shadows,
and shed a solitary tear.

When, oh smiling image, which like dawn
shines through my soul, shall I find you on earth?
And the solitary tear
burns a hot path down my cheek.

In the Churchyard

The day was heavy with rain and tempest-tossed;
I found myself at many a forgotten grave.
Gravestone and cross had crumbled, the wreaths were old,
the names overgrown, hardly to be read.

The day was tempest-tossed and heavy with rain,
on every grave there froze the words: We were.
How dead to storms the coffins slumbered!
On every grave the thaw silently showed: They are cured.

O cool forest

O cool forest,
where do you whisper
when my dear one walks there?
O echo,
where do you listen
and gladly apprehend my song?

Deep in the heart
the forest whispers
when my dear one walks there.
Asleep in sorrow
is the echo,
the songs have blown away.

25 Treue Liebe

Ein Mägdlein saß am Meeresstrand
Und blickte voll Sehnsucht ins Weite.
»Wo bleibst du, mein Liebster, wo weilst du so lang?
Nicht ruhen lässt mich des Herzens Drang.
Ach, kämst du, mein Liebster, doch heute!«

Der Abend nahte, die Sonne sank
Am Saum des Himmels darnieder.
»So trägt dich die Welle mir nimmer zurück?
Vergebens späht in die Ferne mein Blick.
Wo find ich, mein Liebster, dich wieder?«

Die Wasser umspielten ihr schmeichelnd den Fuß
Wie Träume von seligen Stunden;
Es zog sie zur Tiefe mit stiller Gewalt.
Nie stand mehr am Ufer die holde Gestalt,
Sie hat den Geliebten gefunden!

26 Herbstgefühl

Wie wenn im frost'gen Windhauch tödlich
Des Sommers letzte Blüte krankt,
Und hier und da nur, gelb und rötlich,
Ein einzel Blatt im Windhauch schwankt,

So schauert über mein Leben
Ein nächtig trüber kalter Tag;
Warum noch vor dem Tode beben,
O Herz, mit deinem ew'gen Schlag!

Sieh, rings entblättert das Gestäude!
Was spielst du, wie der Wind am Strauch,
Noch mit der letzten welken Freude?
Gib dich zur Ruh' – bald stirbt sie auch.

True Love

A girl sat by the seashore
and looked into the distance, full of longing.
"Where are you, my dearest, why stay so long?
Heartache gives me no peace.
My dearest, if only you'd come back today!"

The evening drew on, the sun set
on the sky's horizon.
"Will the waves never bring you back to me?
My eyes peer vainly into the distance.
My dearest, when will I find you again?"

The waves lapped round her feet alluringly,
like dreams of ecstatic hours;
with quiet force they drew her into the depths.
Never again her fair form stood on the brink.
She found her beloved.

Autumn Thoughts

As in the frosty breeze
summer's last bloom falls sick to death,
and here and there, now yellow now reddish,
a single leaf flutters in the breeze,

so about my life there shudders
a nightlike gloomy chilly day;
why tremble in the face of death,
O heart, with your eternal beat?

Look about at the leafless bushes!
Why, like the wind in the shrubs, do you toy
still with the last faded pleasures?
Get you to rest; soon they too will die.

27 **Lerchengesang**

Ätherische ferne Stimmen,
Der Lerchen himmlische Grüße,
Wie regt ihr mir so süße
Die Brust, ihr lieblichen Stimmen!

Ich schließe leis mein Auge,
Da ziehn Erinnerungen
In sanften Dämmerungen
Durchweht vom Frühlingshauche.

28 **Die Kränze**

Hier ob dem Eingang seid befestiget,
Ihr Kränze, so beregnet und benetzt
Von meines Auges schmerzlichem Erguss!
Denn reich zu tränen pflegt das Aug' der Liebe.
Dies zarte Nass, ich bitte,
Nicht allzu frühe träufet es herab.
Spart es, bis ihr vernehmet, dass sie sich
Der Schwelle naht mit ihrem Grazienschritte,
Die Teuere, die mir so ungelind!
Mit einem Male dann hernieder sei es
Auf ihres Hauptes goldne Pracht ergossen,
Und sie empfinde, dass es Tränen sind;
Dass es die Tränen sind, die meinem Aug'
In dieser kummervollen Nacht entfloßen.

29 **Regentropfen aus den Bäumen**

Regentropfen aus den Bäumen
Fallen in das grüne Gras;
Tränen meiner trüben Augen
Machen mir die Wange nass.

Scheint die Sonne wieder helle,
Wird der Rasen doppelt grün;
Doppelt wird auf meinen Wangen
Mir die heiße Träne glühn.

Lark's Song

Ethereal distant voices,
the heavenly greetings of the larks,
how sweetly do you stir my breast,
you lovely voices!

Gently I close my eyes,
and there arise memories
in soft twilights
pervaded by sighs of springtime.

The Wreaths

Here above the entrance be fixed,
you wreaths, so watered and bedewed
by the sorrowful outpouring from my eyes.
For the eyes of love tend to weep copiously.
This tender moisture, I beg you
not to shake off too soon.
Save it until you perceive that she approaches
the threshold with her graceful steps,
my darling, so unkind to me.
Then all at once down let it pour
upon the golden glory of her head.
She will feel that it is tears,
that they are the tears which from my eyes
have streamed down on this grief-filled night.

Raindrops from the trees

Raindrops from the trees
fall on to the green grass;
tears from my sad eyes
make my cheeks wet.

When the sun shines again,
the grass will be twice as green;
twice as much upon my cheeks
will my hot tears burn.

Recorded live at Neumarkt in der Oberpfalz, Reitstadel, October 8–9, 2024

Executive Producer: Michael Schetelich

Recording Producer, Editing & Mixing: Philipp Nedel

Recording Engineer & Mastering: Martin Kistner

Artwork: Anja Hoppe

Photos: Simon Koy

Editorial & English translation of the liner notes: *texthouse*

The essay by Laurenz Lütteken was first published in his book

Lesarten und Lebenswelten. Essays zur Musik (Bärenreiter/Metzler 2024)

English translation of the lyrics © 1983 William Mann

© & © 2025 Sony Classical, a label of Sony Music Entertainment

