



Carl Friedrich Zelter



GOETHE-LIEDER Vol.2



Hans Jörg Mammel, Tenor
Ludwig Holtmeier, Klavier

Hammerflügel des Goethe-Hauses Weimar (Nannette Streicher 1821)

CARL FRIEDRICH ZELTER (1758–1832)

GOETHE-LIEDER Vol. 2

SONGS TO POEMS BY JOHANN WOLFGANG VON GOETHE

1	Neue Liebe, neues Leben (1812)	[2:24]	22	Ich wollt', ich wär' ein Fisch (1810)	[2:23]
2	Das Sträußchen (1822)	[3:07]	23	Der junge Jäger (1810)	[0:50]
3	Der neue Amadis (1802)	[1:40]		Total Playing Time:	65:27
4	Sehnsucht (1802)	[1:30]			
5	Wiederfinden (1820)	[8:23]			
6	An die Entfernte (1807)	[2:05]			
7	An Mignon (1797)	[2:32]			
8	Suleika (1820)	[3:38]			
9	Aus der Ferne (1816)	[3:14]			
10	Nähe des Geliebten (1808)	[2:07]			
11	In tausend Formen (1820–1823)	[3:27]			
12	An den Mond (gedr. 1812)	[3:29]			
13	Nachtgesang (1804)	[2:25]			
14	Mailied (1810)	[1:18]			
15	Vanitas! (1807)	[2:37]			
16	Künstlers Abendlied (1807)	[3:40]			
17	Der Erbkönig (1797)	[2:43]			
18	Der Totentanz (1814)	[3:40]			
19	Selige Sehnsucht (1820)	[4:25]			
20	Die Spröde (1807)	[1:21]			
21	Die Bekehrte (1807)	[1:36]			

Sibylle Kamphues – Alt (22, 23)

HANS JÖRG MAMMEL – Tenor

LUDWIG HOLTMEIER – Klavier

Aufgenommen im Juno-Zimmer des
Goethe-Hauses in Weimar
Hammerflügel des Goethe-Hauses in Weimar,
Nannette Streicher 1821

Stimmung des Instruments während der
Aufnahme: Christoph Kern, Freiburg

Quellen:

Carl Friedrich Zelter, Lieder (Das Erbe deutscher
Musik, Bd. 106), hrsg. von Reinhold Kubik und
Andreas Meier, München 1995, Henle

2, 3, 5, 16: Staatsbibliothek Berlin, Preußischer
Kulturbesitz

©•© 2000 Freiburger Musik Forum

Producer: Dr. Steffen Lieberwirth

Aufnahme & Schnitt/Recording & editing: Gitta-Sabine Stolte

Toningenieur/Balance engineer: Dietmar Staffe

Aufgenommen/Recorded: 7.-9. 4. 1999 Goethe-Haus in Weimar

Gestaltung & Design: GeZett Freiburg

Textredaktion/Text editing:

Dr. Jens Markowsky, Ludwig Holtmeier

All rights reserved

Bildnachweise: *Goethe-Portrait auf der Titelseite des Booklets:*
George Dawe (1781-1829), Mai 1819, Öl auf Leinwand 660x574
mm. Erwerbung aus dem Kunsthandel 1913, jetzt Goethe-
Nationalmuseum Weimar/Bestand Gemälde, Inv.-Nr. KGe/01238.

Zelter-Portrait auf der Titelseite des Booklets:

Karl Begas (1794-1854), 1827, Öl auf Leinwand, 810x688 mm.

Aus Johann Wolfgang von Goethes Besitz, jetzt Goethe-
Nationalmuseum Weimar/Bestand Gemälde, Inv.-Nr. GGe/00656.

Foto Booklet-Rückseite: Hans Jörg Mammel (Tenor) und Ludwig
Holtmeier (Klavier) im Junozimmer von Goethes Wohnhaus am
Frauenplan.

Alle Abbildungen: Foto: Stiftung Weimarer Klassik, Sigrid Geske.

FREIBURGER MUSIK FORUM

Schwarzwalddstraße 298 a

Musikwerkstatt Schloßpark Ebnet

D - 79117 Freiburg

Tel.: 0761/62205 - Fax: 0761/62229

E-mail: fmf@fmf.notes-net.de

Eine Coproduktion mit

A co-production with

Mitteldeutscher Rundfunk



Daß auf der vorliegenden Aufnahme nicht wenige Lieder zu hören sind, die nicht nur niemals vorher aufgenommen, sondern auch bisher nicht veröffentlicht wurden, ist symptomatisch für ihren Komponisten, dessen Name berühmt und dessen Musik weitestgehend unbekannt ist. Berühmt wurde Zelter als Briefpartner Goethes, erhoben vor anderen, Begabteren und Berühmteren durch ein vertrauliches Du, und als preußischer Kulturpolitiker, der im umfassenden "System der Zelterschen Gründungen" nicht nur wie keiner vor ihm die professionelle Musikausbildung institutionalisierte, sondern mit der *Liedertafel* und dem aus ihr hervorgehenden Chor- und Festivalwesen auch die institutionellen, ästhetischen und nicht zuletzt politischen Grundpfeiler aufrichtete, auf denen ein gewichtiger Teil der bürgerlichen Musikpflege des Jahrhunderts ruhte.

Der Zelter/Goethesche Briefwechsel konnte schon früh einen Ehrenplatz in der musikliterarisch-ästhetischen Literatur erobern, hochgelobt und vielzitiert beispielsweise von Schumann, zu einer Wertschätzung oder auch nur intensiveren Rezeption der Kompositionen Zelters führte dieser Umstand nicht. Zelter blieb in den Augen der Nachwelt ein Mann seiner Zeit, seine Musik so funktional und für den

Augenblick gedacht, daß sie mit ihm verlosch, so wie ihm auch die Freundschaft mit Goethe mehr zufällige Konstellation als Ausdruck einer Wesensverwandtschaft unter gleichberechtigten Künstlern war. Die Anziehung, die der Berliner Maurermeister auf den Weimarer Olympier auszuüben vermochte, erklärte sich durch dessen zünftige Diesseitigkeit, die den Höhenflügen des Genies die nötige Erdschwere entgegensetzte und den gesuchten Bodenkontakt mit den Problemen und Erfahrungen des alltäglichen Lebens vermittelte: Zelter war und ist noch vielerorts Sinnbild der praktischen Vernunft in der Kunst im allgemeinen und in Goethes Umfeld im besonderen.

Dieser praktische Organisator hat eine nicht unerhebliche Zahl an Werken hinterlassen – größtenteils unveröffentlicht –, die jenseits allen biographisch-literarischen Vor-Urteilens selbst zu befragen sind, ob sie in ihrem funktionalen, "praktischen" Wesen vollständig aufgehen. Sind sie als ästhetische Produkte tatsächlich mit dem gesellschaftlichen Rahmen, dem sie zugeordnet waren obsolet geworden und durch das "autonome" Schubert-Lied unwiederbringlich dem Vergessen anheim gegeben? Handelt es sich bei den Zelterschen Liedern um anonyme Musik, hinter deren Rousseauscher *simplicité* und ihrem ästhetischen Natürlichkeitsbegriff der Komponist gänzlich verschwindet und beliebig austauschbar wird? Spielen Fragen "autonomer" Kunst wie die nach künstlerischem Gelingen und Scheitern, nach Angemessenheit, nach handwerklichem Können keine Rolle in der Betrachtung dieser Musik? Kurz: Ist überhaupt so etwas wie ein individueller Zelterscher Liedstil auszumachen?

Ein erstes Hindernis auf der Suche nach dem Zelterschen Lied stellt seine spezifische Rezeption dar: Kaum einer kennt mehr als drei Lieder und dennoch existiert ein erstaunlich einheitliches Bild von dem, was das Zeltersche Lied sei. Diese Rezeption identifiziert das Zeltersche Lied ausschließlich mit dem "geselligen", volksliedhaften Strophenlied mit seinem scheinbar regressiven Materialbegriff. Sie hat ihren Grund nicht zuletzt in der Vereinnahmung Zelters durch die Jugend- und gebrauchsmusikalischen Bewegungen der 20er und frühen 30er Jahre und ihrer Fortsetzung in der Nazizeit, die die geselligen bzw. gebrauchsmusikalischen Aspekte des Zelterschen Schaffens besonders betonten. Dabei ist gerade das Zeltersche Liedoeuvre von einer stilistischen Vielfalt und Uneinheitlichkeit gekennzeichnet. So stehen neben dem Strophenlied, das unbestreitbar den größten Teil seiner Liedproduktion ausmacht, "durchkomponierte", *romantische* Kunstlieder Schubertschen Zuschnitts,

singspielhafte Miniatur-Arien im Geiste des Rokoko sowie barockisierende Liedkompositionen, die sowohl einer spezifisch Berlinischen über Carl Philipp Emanuel Bach vermittelten, als auch historischen, "neo-barocken" Tradition im Umfeld der "Wiederentdeckung" Johann Sebastian Bachs angehören. Die Zelter-CD AM 1255-2 dokumentiert besonders diese stilistische Vielfalt, die im übrigen bei den Vertonungen Goethescher Texte weniger deutlich zu Tage tritt als bei der Arbeit mit Texten anderer Dichter (man kann mit Fug und Recht von einer Zelterschen "Goethe-Lied-Ästhetik" sprechen). Bei dieser Aufnahme, die sich fast exklusiv dem Strophenlied widmet, steht beispielsweise ein "durchkomponiertes" Lied wie *Künstlers Abendlied* für den anderen Zelter. Und daß das strenge Zeltersche Strophenlied nicht im Materialbegriff der *simplicité*-Ästhetik aufgeht, dazu mögen die feinen harmonischen Farbschattierungen in *Neue Liebe, neues Leben*, die sich einer simplizistischen kadenzharmonischen Deutung entziehen, als Beispiel dienen.

Nun stellt das Strophenlied eine formale Vorgabe dar, über deren historische Angemessenheit im allgemeinen und ästhetische Funktion im zeitgenössischen Gattungskontext man zwar diskutieren kann (und muß), über die man im je besonderen aber sehr wohl qualitative Aussagen treffen kann: Das Strophenlied an sich ist a priori genauso wenig zum ästhetischen Scheitern verurteilt, wie die Sonatenhauptsatzform ein Garant für kompositorisches Gelingen ist. Allein die Tatsache, daß Schubert und Schumann, die hellsten Sterne am Liederhimmel, in ihren großen Zyklen auf strophische Formen zurückgreifen, mag die Frage erlauben, ob nicht das Strophenlied selbst Urgrund jeglicher Liedkomposition ist und ob nicht musikalischer Fortschritt im Lied darin liegt, wie es dem Komponisten gelingt, die gleichsam immanente Strophenform ins fortgeschrittene Material zu integrieren und immer wieder aufs neue zu reaktualisieren. Vielleicht läßt sich so das partielle Scheitern des späten Schumannschen Liedes und das der neudeutschen Schule durch den dort gewagten Versuch erklären, diesen Gattungsgrund zu verleugnen bzw. zu überschreiten. Wie wesentlich dieser Urgrund für die Gattung ist, kann man der Geschichte des Liedes im 20. Jahrhundert ablesen: In dem Moment, in dem auch jegliche Reaktualisierung dessen, was durch die strophische Form an ästhetischen und gesellschaftlichen Vorstellungen transportiert wird, unmöglich wird, verschwindet die "Gattung" des klavierbegleiteten Liedes fast vollständig aus der progressiven Musik dieses Jahrhunderts.

Es gibt bei Zelter sehr wohl das "austauschbare", im Verhältnis zum Text gleichsam beliebige Strophenlied, von dem so oft die Rede ist. Zelters bekannteste Komposition überhaupt, Goethes *Junger Jäger*, beweist das zur Genüge: Bekannt wurde die Melodie in der Kontrafaktur als "Volkslied" *Der Kuckuck und der Esel*. Neben solch strophischer Dutzendware, der gleichermaßen das kühl Berechnende der kunsthandwerklichen Massenproduktion, wie auch das Unbeholfene (aber Authentische) des Dilettantischen anhaftet, gibt es ein "individuelles" Strophenlied, das uns im idealen Falle glauben machen kann, die Form sei jetzt und nur für diesen Anlaß erfunden. Ob in einer Komposition wie *Auch mein Sinn* (Zelter, Goethe-Lieder, AM 1255-2) oder in *Das Sträußchen*, Zelter findet häufig auf der Suche nach der von ihm beschworenen "Totalempfindung" genau jene zauberhaft leichte *irregularité* der Melodie (deren technisches Funktionieren nur am konkreten Werk und deshalb nicht an diesem Orte nachgewiesen werden kann), die sich der "industriellen" Norm entzieht, während sie sie gleichzeitig spielerisch zu erfüllen scheint.

Daß bei Zelter Musik und Text immer eine gewisse Distanz wahren, ist nach der Hochzeit von Ton und Wort im Schubertschen Lied, eine gewöhnungsbedürftige Erfahrung für den modernen Hörer. Die Vertonung des Goetheschen Gedichts mündet nicht in eine Schubertsche Nähe, in der das Wort durch die Musik und die Musik durch das Wort infiziert wird. Das läßt sich beispielsweise der Zelterschen Melodie ablesen, die sich grundsätzlich von der Schubertschen unterscheidet: Hat die Schubertsche Liedmelodie sprachhafte, allem voran prosodische Elemente in die klassische-periodische Konstruktion aufgesogen und solchermaßen verinnerlicht, daß wir in ihnen auch ohne Text in der instrumentalen Kammermusik und den Sinfonien das redende Individuum erkennen, so bleiben bei Zelter die Sphären sauber getrennt: Sprache bleibt Sprache und Musik Musik.

Die Zelterschen Melodien bleiben in dem Sinne autonom, daß sie einen instrumentalen Charakter wahren, der ihnen Sinn jenseits des Wortes verleiht: Sie lassen sich mühelos auf dem Instrument spielen ohne daß man auch nur einen Augenblick glauben könnte, sie seien aus einem ursprünglichen Ganzen gerissen. Wo aber Prosodisches, ein kunstvoller rezitierender "Sprechgesang" gemeint ist wie im *Totentanz* beispielsweise, will die Melodie nichts weiter sein als eine "sprachliche" Unterstützung und bleibt als eigenständiges Gebilde betrachtet formlos.

So fehlt im Zelterschen Strophenlied weitestgehend eine gemeinsame Mitte, in der sich Wort und

Ton treffen, gegenseitig befruchten und schließlich unauflöslich miteinander verbinden. Die Zeltersche Nähe zum Wort geht über die Extreme, indem sie Text und Musik wie getrennte und unabhängig voneinander bereits fertig ausgebildete Entitäten behandelt. Die kompositorische Arbeit ließe sich als Zuordnungsleistung beschreiben, in der der Komponist aus seinem melodischen Konfektionslager das herausucht, was dem Text so paßt als sei's maßgeschneidert und das Maßgeschneiderte wiederum so wirken läßt als sei's Konfektionsware.

Aber auch damit hat man den ganzen Zelter nicht gefaßt. Es gibt einen Zelterschen Spätstil, Summe seiner Bemühungen um das Lied, der an der aufs Ganze und nicht auf Einzelmomente der Dichtung gehenden Idee der "Totalempfindung", die sich in der Strophenform verkörpert, festhält und dennoch dem je einzelnen Moment des Gedichts gerecht zu werden sucht. *Wiederfinden* ist ein Beispiel für diesen späten Liedstil, in dem sich der Gesang in jeder Strophe dem Text variierend aufs engste anzuschmiegen sucht. Hier ist es vorbei mit der aufgezeigten Autonomie und "Distanz" von Wort und Musik, die ganz eigene, neue Töne anschlägt. Zu einer Mitte im Schubertschen Sinne kommt es nicht. Vielmehr begibt sich die Musik allem "volksliedhaft" Melodiösen und bewegt sich in einem Bereich auf halber Strecke zwischen Gesang und Rezitation, merkwürdig gestaltlos und "abstrakt" sowohl in ihrer linearen als auch harmonischen Progression und ganz dem Transport des dichterischen Worts verpflichtet. Spätestens hier wird der, der hören kann, fündig auf seiner Suche nach dem unverwechselbaren Zelterschen Lied.

Ludwig Holtmeier

Streicher Nro. 1563

"Daß der verlangte Flügel gestern hier glücklich angekommen, ausgepackt, probiert und beifällig aufgenommen worden, ..." schreibt Johann Wolfgang von Goethe am 15. Juli 1821 an Peters in Leipzig, wo der Streicher Nro. 1563 am 7. Juli auf ein Pferdefuhrwerk verladen worden war. Abgesehen von den kriegsbedingten Auslagerungen unseres Jahrhunderts sowie einer Fahrt zum Restaurator, waren die holprigen Kilometer von Wien über Leipzig nach Weimar wohl die einzigen, die der Hammerflügel, der noch heute im Junozimmer des Goethehauses steht, jemals zurückgelegt hat. Und gerade diese Tatsache macht das Instrument für Musiker und Instrumentenbauer zu einer

so außergewöhnlichen Rarität. Natürlich haben wir diesen Umstand der Berühmtheit des Erstbesitzers zu verdanken, die übrigens auch schon bei der Anschaffung des Flügels eine gewisse Rolle spielte. Eigentlich war die Nro. 1563 bereits von einem anderen Kunden Peters' ausgewählt worden, der aber, als er hörte, wer sich noch für ein Streichersches Klavier interessierte, gerne zu Gunsten des Geheimrats zurücktrat und eine neuerliche Wartezeit in Kauf nahm.

Das Instrument, das Goethe am 14. Juli auspacken und prüfen ließ, ist ein ganz typischer Hammerflügel der Zeit um 1820. Nanette Streicher née Stein war die Tochter des berühmten Klavierbauers Andreas Stein in Augsburg und leitete in Wien zusammen mit ihrem Mann Andreas Streicher, der ein guter Freund Schillers war, eine der renommiertesten Werkstätten in Europa. Mit einem Tonumfang von sechs Oktaven war der Flügel fast ein wenig konservativ, denn es gab auch von Streicher bereits Instrumente mit sechseinhalb Oktaven. Er hat die damals modischen vier Effektpedale: Die beiden äußeren entsprechen denen des heutigen Flügels (Dämpfungsaufhebung und una corda-Verschiebung), die anderen sind der Moderator (zwischen Hammer und Saite schiebt sich ein dünnes Tuch, so daß der Ton leiser und dunkler wird) und der Fagottzug (eine Rolle aus Seide und Pergament legt sich auf die Baß- und Tensorsaiten und erzeugt so beim Anschlag der Hämmer ein schnarrendes Geräusch). Das Gehäuse ist in Nußbaum furniert und entspricht in seiner Schlichtheit ganz den anderen Möbeln in Goethes Wohnung.

Wenn wir ca. 180 Jahre später die Nro. 1563 wieder öffnen und beifällig prüfen, so tun wir das zwar mit demselben Schlüssel wie Goethe, Mendelssohn oder Clara Wieck, aber wir tun es mit dem Bewußtsein für ihre und unsere Geschichte und merken bald, daß diese nicht spurlos an dem Instrument vorübergegangen ist. Um die hervorragend erhaltene Originalsubstanz nicht zu zerstören, müssen der Stimmer unreine Saiten und der Pianist mechanische Probleme in Kauf nehmen und bewältigen.

Auf diese Weise kommen wir alle in den Genuß der eigentlichen Hinterlassenschaft, die in diesem Instrument steckt und die wir gemeinhin Aura nennen. Hier kann man sie hören.

Christoph Kern

Hans Jörg Mammel

wurde in Stuttgart geboren. Seine erste musikalische Ausbildung erhielt er bei den Stuttgarter Hymnus-Chorknaben, wo er auch ersten Gesangsunterricht nahm. Bis 1997 studierte er an der Musikhochschule Freiburg Gesang bei Prof. Werner Hollweg und Prof. Ingeborg Most.

Meisterkurse absolvierte er bei Barbara Schlick, Elisabeth Schwarzkopf, James Wagner für Gesang, sowie bei Reinhard Goebel für historische Aufführungspraxis. In den letzten Jahren machte er sich vor allem als Konzertsänger in Deutschland und dem benachbarten Ausland einen Namen. Er sang bei vielen bedeutenden Festivals wie in Utrecht, Schwetzingen, Jerusalem, Breslau, Brügge, Brüssel und Wien. Gastverträge hatte er an den Städtischen Bühnen Freiburg, der Staatsoper "Unter den Linden" in Berlin und bei den Münchner Opernfestspielen.

Zahlreiche CD-Aufnahmen dokumentieren Mammels vielseitige Aktivitäten.

Neben Konzerten widmet er sich dem Lied, wobei hier der Schwerpunkt auch auf Komponisten des 20. Jahrhunderts liegt. Zuletzt produzierte er Ernst Kreneks Liederzyklus "Reisebuch aus den österreichischen Alpen" für den Südwestfunk.

Ludwig Holtmeier

begann seine Studien als Jungstudent von Winfried Kassebaum an der Musikhochschule Detmold. Er setzte seine Studien bei Eduardo Vercelli (Genf) und Olivier Sörensen (Neuchâtel) fort und schloß sein Konzertexamen mit der höchsten Schweizer Auszeichnung ab. Neben seiner solistischen und kammermusikalischen Tätigkeit konzentrierte sich Holtmeiers pianistische Aktivität zunehmend auf die Liedinterpretation. Konzerte im In- und europäischen Ausland, Interpretationskurse (mit Werner Hollweg), zahlreiche Rundfunk sowie Plattenaufnahmen bestimmen die zurückliegenden Jahre. Ludwig Holtmeier ist Mitherausgeber von *Musik & Ästhetik* und Präsident der *Gesellschaft für Musik und Ästhetik*. Er lehrte an der Musikhochschule Freiburg, der Musikhochschule "Hanns-Eisler" in Berlin und ist seit 2000 Professor an der Musikhochschule in Dresden. Seit seinen frühen Studienzeiten beschäftigt sich Holtmeier mit dem Hammerflügel.

Mit Hans Jörg Mammel hat er bereits 3 CDs aufgenommen (Goethe-Lieder von Carl Loewe, Franz Schubert und Carl Friedrich Zelter [Vol.1]).

Several songs contained on the present recording have not only never before been recorded, they have also never yet been published – a regrettable manifestation of the fact that, while the name of the man who composed them is celebrated, his music is virtually unknown. Zelter's fame rests primarily on his written correspondence with Goethe and on his having been privileged above other, more talented and more famous personages to be permitted to use the intimate "Du" in addressing the poet. He was also a prominent figure in the Prussian Ministry of Education, doing more than any of his predecessors to institutionalize professional musical education in the so-called "Zelter system of foundations", while with the *Liedertafel* (men's singing club) and the choral movement and music festivals arising out of it, he also laid the institutional, aesthetic and political cornerstones upon which a considerable part of middle-class musical life in the nineteenth century rested.

The correspondence between Zelter and Goethe very soon earned a place of honour in the field of literature concerning music and aesthetics and was highly praised and frequently quoted by Schumann, for example, none of which ever led to Zelter's compositions being esteemed or even seriously considered for the repertoire. For posterity, Zelter has remained imprisoned in his era, a man who wrote music so tied to the function and the moment for which it was intended that it died with him, while his friendship with Goethe has been seen more as an accident of history than as having sprung from any natural affinity among peers. The attraction this Berlin master mason was capable of exerting on the Weimar Olympian lay in his unpretentious down-to-earthness, which counterpoised the genius's exalted flights of fancy with the necessary amount of mortal weight and provided him with the feet-on-the-ground nearness he sought to everyday problems and experiences. Zelter was, and for some still is, the metaphorical embodiment of common sense in art in general and in Goethe's circles in particular.

This practical organizer left us a not inconsiderable number of works (for the most part unpublished), and – putting aside all biographical prepossession as to their literary value – these works themselves must be consulted in order to decide to what extent they succeed in terms of functionality and "practicality". Have they, as aesthetic products, really become obsolete together with the society for which they were intended and are they doomed to oblivion in the face of Schubert's "autonomous" lieder? Do the Zelter songs represent anonymous music, behind whose Rousseauesque *sim-*

PLICITÉ and nature-linked aesthetic notions their composer completely disappears and becomes interchangeable with any number of others? Do the issues of "autonomous" art - artistic success and failure, appositeness, craftsmanship - not apply to this music? In short - can such a thing as a unique Zelter song style be discerned at all?

The first obstacle in the search arises out of the way Zelter's songs have been received. Hardly anyone knows more than three of them, yet everyone has an astonishingly similar idea of what the Zelter song is. The Zelter song is associated exclusively with the "convivial", folksong-like strophic song, with its seemingly regressive treatment of the text. This complex of ideas has its roots not least in the way the youth and utility-music movements of the 1920s and early 1930s appropriated Zelter and how this state of affairs continued during the Nazi period, when the convivial and practical aspects of his work were given particular emphasis. Yet what characterizes Zelter songs most is their stylistic variety and lack of uniformity. In Zelter's oeuvre, the strophic songs that indisputably make up the major portion of his song production exist alongside "through-composed", Romantic art songs resembling Schubert's, *singspiel*-like miniature arias in Rococo spirit and Baroque-style vocal compositions that continue both the specifically Berlin tradition as represented by Carl Philipp Emanuel Bach and the retrogressive "neo-Baroque" tradition rooted in the "rediscovery" of Johann Sebastian Bach. The Zelter CD AM 1255-2 has particularly documented this stylistic variety - which is more prominent in his settings of texts by other poets than in his Goethe settings (one can justifiably speak of "Goethe-song aesthetics" in Zelter's work). The present recording, which is dedicated almost exclusively to the strophic song, also includes *Künstlers Abendlied*, a "through-composed" song, as an example of the other Zelter. And the fine harmonic shading in *Neue Liebe, neues Leben*, which defies interpretation in terms of simplistic cadential harmony, may serve to exemplify the fact that Zelter's strict strophic song does not begin and end in the tenets of *simplicité* aesthetics.

The strophic song form represents a predetermined template, whose adequate application in general throughout history and aesthetic function in the context of contemporary genres can (and must) be questioned; it is nonetheless possible to make qualitative comments on its use in specific cases. The strophic song as such is no more condemned to miscarry aesthetically than a composition in sonata form is guaranteed of success. The fact that the major lieder cycles of Schubert and

Schumann, the greatest luminaries in the lieder field, also contain strophic forms is surely sufficient reason to ask whether the strophic song does not in fact represent the very foundation of every song composition and whether progress in song-writing does not perhaps lie in the degree to which the composer succeeds in integrating the immanent strophic form as it were into the advanced material and is able to continue modifying it to match its demands. Perhaps the partial failure of Schumann's later lieder and those of the Neo-German school can be explained by the hazardous attempt they embody to deny the very basis of the genre or to go beyond its limits. The history of the song in the twentieth century shows how crucial this basis is to the genre. At the moment it finally became impossible to recapture the aesthetic and social notions conveyed by the strophic form, the "lied-with-piano-accompaniment" genre disappeared almost completely from the progressive music of the century.

In Zelter's case, the often-mentioned "all-purpose" strophic song - for pasting over any text, as it were - certainly does exist. Zelter's best known composition, his setting of Goethe's *Junger Jäger*, is ample proof. In contrafactum form, the melody became popular as a "folk-song" - *Der Kuckuck und der Esel*. However, in addition to such dime-a-dozen strophic items (the mark of both coolly calculated arty-and-crafty mass production and clumsy but authentic dilettantism), the "individually tailored" strophic song was also to be found in Zelter's store, and - in the most successful examples - can lead us to believe that its form was made to order for a particular text. In quest of his avowed "Totalempfindung", in compositions like *Auch mein Sinn* (Zelter, Goethe Lieder, AM 1255-2) and *Das Sträusschen*, Zelter frequently hits upon precisely that enchantingly light melodic *irrégularité* (whose technical functioning can only be tested on the particular work involved) which seems to elude the "industrial norm" and effortlessly fulfil it at the same time.

The distance between word and music that is always present to some degree in Zelter's works takes some getting used to for modern listeners accustomed to their fusion in Schubert's lieder. Musical settings of Goethe's poems do not result in something approaching the Schubert lied by simply infecting the word with the music and vice versa. Zelter's melodies make this clear, being fundamentally different from Schubert's. Whereas the Schubert melody has so completely assimilated speech-like - particularly prosodic - elements into the classical periodic construction that we have

come to recognize such representations of speech even in instrumental chamber music and symphonies devoid of text, in Zelter's works these spheres remain quite separate - speech is speech and music is music.

Zelter's melodies are autonomous in so far as they retain instrumental character, which lends them meaning beyond the word. They can easily be performed on an instrument without betraying for one moment that they have been torn from their original vocal context. But wherever prosodic passages are intended, like the elaborate "Sprechgesang" form of recitation that is to be found in the *Totentanz*, for example, the melody aspires to being no more than a crutch for the words to lean on; independently, it is formless.

In the Zelter strophic song, therefore, word and music largely fail to meet, cross-fertilize each other or attain the ultimate state of indissoluble fusion. In his adherence to the word, Zelter tends to go to extremes by treating text and music as if they were separate, independent and fully developed entities. His compositional work may be described as a process of allocation, in which the composer picks out from his store of ready-made melodies whichever melody fits the text and seems as if it had been tailored to it - and in which the truly tailor-made melody seems to have come off the hook. But all the foregoing still does not encompass the whole Zelter. There is also a late style in Zelter, the sum of all his song-writing involvement, in which he continues to adhere to the principle of concentrating on the whole poem and not its individual moments, and so still pursues his idea of "Totalempfindung" as embodied in the strophic form, but now additionally seeks to do justice to these individual moments. An example of this late song style is *Wiederfinden*, in which the vocal part is varied in each stanza in an effort to follow the text as closely as possible. The autonomy of word and music and the "distance" between them mentioned above have been replaced by something quite personal and new. The common ground found in Schubert is not arrived at; instead, the music resorts to all manner of melodic approaches "in folk-song style", exists somewhere half-way between singing and recitation, is strangely lacking in form and "abstract" both in its linear and its harmonic progression, and is totally committed to conveying the poetic word. Here at last, the search for the unique Zelter song style comes to an end.

Ludwig Holtmeier|Translation: J & M Berridge

Streicher Nro. 1563

"The piano I ordered arrived here yesterday in good order, unpacked, tried and approvingly accepted, ..." wrote Johann Wolfgang von Goethe on July 15, 1821 to Peters in Leipzig, where the Streicher Nro. 1563 had been loaded onto a horse-drawn cart on July 7. Apart from periods of storage during the wars of the 20th century and a trip to the restorer's, the bumpy kilometres from Vienna to Weimar via Leipzig were probably the only ones ever endured by the fortepiano, which to this day still stands in the Juno Room of the Goethe House. And this is precisely what makes the instrument such an exceptionally rare item for both musicians and instrument makers. This celebrity status naturally derives from the original owner's fame which, by the way, also played a certain part in the acquisition of the instrument. Actually, Nro. 1563 had already been earmarked for another Peters customer, but when he heard that the other man interested in having a Streicher piano was the privy councillor, he willingly stepped down in favour of Goethe and accepted a further waiting period.

The instrument that Goethe unpacked for trying out on July 14 is an altogether typical fortepiano of the time around 1820. Nannette Streicher née Stein was the daughter of the famous piano builder Andreas Stein of Augsburg and her workshop in Vienna, which she ran together with her husband Andreas Streicher (a good friend of Schiller's), was one of the most renowned in Europe. With a compass of six octaves, the fortepiano was a little on the conservative side, since Streicher instruments already existed which boasted six-and-a-half octaves. As was fashionable at that time, it is fitted with four effect pedals: the two outer ones correspond with those found on today's grand piano (raising the dampers and una corda shift), while the others comprise a muffler (positioning a strip of thin cloth between hammer and string to make the tone softer and darker) and a bassoon stop (bringing a role of silk and parchment into contact with the bass and tenor strings to produce a buzzing sound when the hammers strike). The unpretentious walnut-veneered cabinet perfectly blends in with the other furniture in Goethe's home.

Approvingly trying out the Nro. 1563 now, some 180 years later, we may turn the very key that Goethe, Mendelssohn or Clara Wieck used, yet we do so with an awareness of their history and our own, and soon notice that both have left their mark on the instrument. So as not to change the very well-preserved original, the piano tuner must cope with untunable strings and the

pianist with mechanical problems.

By doing so, we are all put into a position to enjoy the true legacy embodied by this instrument - its "aura". In this case, it is an audible one.

Christoph Kern

Hans Jörg Mammel

was born in Stuttgart. He received his initial musical training and first singing lessons as a choirboy with the Stuttgart Hymnus-Chorknaben. Until 1997 he studied singing at the Freiburg Musikhochschule with Professor Werner Hollweg and Professor Ingeborg Most. He completed master classes in singing with Barbara Schlick, Elisabeth Schwarzkopf and James Wagner, and with Reinhard Goebel in historical performing practice.

In recent years he has made a name for himself as a concert singer in Germany and the neighbouring countries. He has sung in many major festivals, including those in Utrecht, Schwetzingen, Jerusalem, Wrocław, Bruges, Brussels and Vienna. He has had contracts as a guest performer with the municipal theatre in Freiburg, the Staatsoper "Unter den Linden" in Berlin and the Munich Opera Festival. His artistic activities also include an extensive schedule of CD recordings.

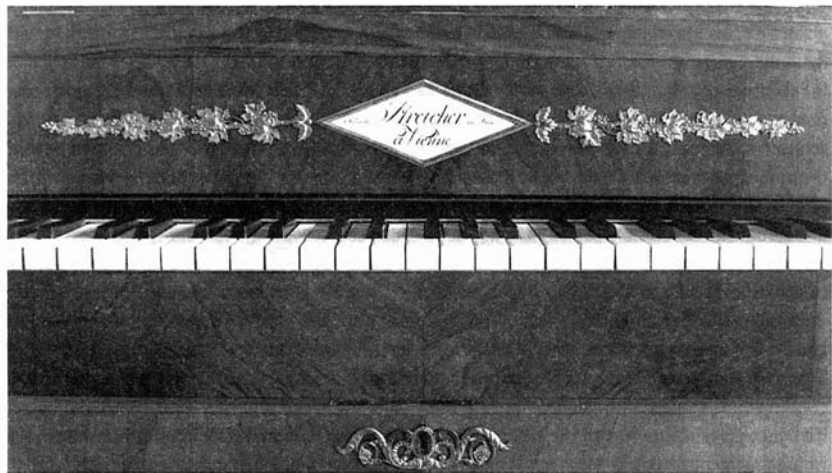
In addition to concert and opera singing, he is a dedicated lieder singer and lays great store on twentieth-century composers. Recently he recorded Ernst Krenek's lieder cycle "Reisebuch aus den österreichischen Alpen" for Südwestfunk radio.

Ludwig Holtmeier,

began his studies as a junior student with Winfried Kassebaum at the Detmold *Musikhochschule*. He continued his studies with Eduardo Vercelli (Geneva) and Olivier Sörensen (Neuchâtel) and passed his concert examination with the highest distinction in Switzerland. Beside his activities as a soloist and in chamber music, Holtmeier is now specializing more and more in the field of lieder accompaniment. He has given concerts in Germany and elsewhere in Europe, directed courses in accompaniment (with Werner Hollweg) and made numerous radio and commercial recordings. Ludwig

Holtmeier is co-editor of *Musik & Ästhetik* and president of the *Gesellschaft für Musik und Ästhetik*. He taught at the Freiburg Musikhochschule, at the Musikhochschule "Hanns-Eisler" in Berlin and at present he is professor at the Musikhochschule Dresden. Holtmeier has been involved with the fortepiano since his early student days. He accompanied Hans Jörg Mammel in 3 recordings of Goethe lieder by Loewe, Schubert and Zelter (Vol. 1).

Translations: J & M Berridge



Hammerklavier, Pianofabrik Nannette Streicher Wien.
Aus Goethes Besitz, Weimar, Wohnhaus am Frauenplan, Junozimmer.
Foto: Sigrid Geske

Au sommaire de ce CD figurent plusieurs lieder qui non seulement n'avaient jamais été enregistrés à ce jour mais n'avaient même jamais été publiés. Phénomène qui reflète bien le sort de leur auteur, dont le nom est connu de tous mais la musique est très largement ignorée. Zelter doit sa célébrité à sa correspondance avec Goethe, d'une part (celui-ci le gratifiait d'un tutoiement familier alors qu'il gardait un vouvoiement distant avec d'autres confrères, plus talentueux ou plus célèbres) ; à son double rôle dans la politique culturelle prussienne, d'autre part. En effet, non seulement il fut le premier véritable organisateur d'une formation musicale professionnelle dans le "*System der Zelterschen Gründungen*" (système des fondations zelteriennes), mais encore, avec la création des *Liedertafel*, (sociétés vouées à la pratique collective du chant), modèles des chœurs d'hommes et autres organisations, il jeta les bases institutionnelles, esthétiques et, bien sûr, politiques, sur lesquelles reposa une part importante de la vie musicale bourgeoise de son siècle.

La correspondance entre Zelter et Goethe se tailla très tôt une place d'honneur dans les domaines de l'esthétique et de la critique musico-littéraire. Schumann, par exemple, la prisait fort et la citait souvent. Malgré tout, la musique de Zelter n'en fut ni plus estimée ni même reçue avec plus d'intensité. Aux yeux de la postérité, il demeura un homme de son époque, dont la musique, fonctionnelle et conçue pour une consommation immédiate, disparut avec lui. De même, son amitié avec Goethe était considérée plus comme un fait du hasard que comme l'expression d'une parenté d'esprit entre artistes de même envergure. L'attrait que le maître maçon de Berlin pouvait exercer sur le grand homme de Weimar s'expliquait par le contrepois nécessaire que le pragmatisme du premier opposait aux géniales envolées du second. Zelter faisait office de médiateur avec les problèmes et les expériences de la vie quotidienne. Il symbolisait un peu partout – et symbolise encore – la présence de la raison pratique dans l'art en général, et dans l'entourage de Goethe en particulier. Cet organisateur pragmatique a laissé une production artistique assez importante – dont une grande partie ne fut jamais publiée. Hors de tout préjugé biographique ou littéraire, il est bon de se demander si ses œuvres n'ont vraiment rien d'autre à offrir que leur nature fonctionnelle, 'pratique'. En tant que création esthétique, sont-elles justement devenues obsolètes avec la disparition du cadre même auquel elles étaient destinées ? Sont-elles tombées irrévocablement dans l'oubli à cause de l'apparition du lied schubertien ? Les lieder de Zelter sont-ils à considérer comme une musique anonyme

dont la *simplicité* rousseauiste et la notion de spontanéité masqueraient totalement le compositeur jusqu'à le rendre interchangeable *ad libitum* ? Les interrogations sur "l'autonomie" de l'art - la réussite ou l'échec artistique, par exemple, ou le savoir-faire artisanal - ne jouent-elles aucun rôle dans la façon de considérer cette musique ? En un mot comme en cent : émerge-t-il de cet ensemble un style de lied que l'on pourrait qualifier de 'zelterien' ?

Le premier obstacle à cette recherche d'une spécificité typique réside dans l'accueil réservé à ces oeuvres. Personne ne connaît aujourd'hui plus de trois lieder, au mieux, et pourtant tout le monde s'accorde sur leur véritable nature : il semble exclusivement assimilé à la chanson strophique 'conviviale', de type populaire, au matériau apparemment répétitif. Cette vision des choses est en grande partie la faute des mouvements de jeunesse et de musique populaire 'fonctionnelle' des années 20 et du début des années 30, récupérés par la suite dans la période nazie. Ils s'accaparèrent Zelter en soulignant particulièrement l'aspect convivial et fonctionnel de son oeuvre. Et pourtant, les lieder de Zelter se caractérisent par une grande variété stylistique totalement dénuée de toute uniformité. Ainsi, à côté de chansons strophiques - sans aucun doute la majeure partie de sa production vocale - se trouvent des lieder *romantiques* d'une facture toute schubertienne ; des arias miniatures de style plus léger, d'esprit rococo ; et des compositions baroquisantes, attestant d'une tradition spécifiquement berlinoise par le truchement de Carl Philipp Emanuel Bach, et d'une tradition historique "néo-baroque", dans le sillage de la "redécouverte" de Jean-Sébastien Bach. Notre CD AM 1255-2 exprime cette variété stylistique, d'ailleurs moins évidente dans l'adaptation musicale des poèmes de Goethe que dans celle des textes d'autres poètes. (On peut à bon droit parler d'une "esthétique du lied goethéen" chez Zelter). Si la chanson strophique est majoritairement représentée sur cet enregistrement, un lied comme *Künstlers Abendlied*, dont la mélodie ne se répète pas strictement d'une strophe à l'autre, illustre l'autre facette de Zelter. Et les subtiles nuances harmoniques de *Neue Liebe, neues Leben*, qui ne peuvent se réduire à une simple - voire simpliste - explication cadentielle, prouvent que chez lui, la rigoureuse chanson strophique ne s'épuise pas dans le concept d'une esthétique de la *simplicité*.

La contrainte formelle que présente la chanson strophique génère - et doit générer - une réflexion sur sa pertinence historique en général, et sur sa fonction esthétique, dans le contexte général des

formes musicales de l'époque. Sur ces deux plans, la réflexion aboutit à une remarque qualitative. La chanson strophique, en soi, est a priori aussi peu condamnée à l'échec esthétique que la forme de sonate garantit le succès d'une composition. L'utilisation par Schubert et Schumann, ces deux grandes étoiles au firmament du lied, de cette forme dans leurs grands cycles de lieds, suffit à légitimer les questions suivantes : la chanson strophique n'est-elle pas la forme fondamentale et originelle du lied ? L'évolution du lied ne réside-t-elle pas dans la façon dont le compositeur réussit à intégrer la forme strophique toujours implicite dans un matériau progressiste, dans une réactualisation permanente ? L'échec partiel des lieder tardifs de Schumann ou de la nouvelle école allemande s'explique peut-être par la tentative audacieuse de nier ou de dépasser cette forme fondamentale. L'histoire du lied au XXème siècle reflète l'importance de cette *Urform*, pour ce genre musical. Au moment où toute réactualisation des représentations esthétiques et sociales véhiculées par la forme strophique devient impossible, le *genre* même du lied accompagné au piano disparaît presque totalement de la musique en pleine évolution de ce siècle.

Bien sûr, on trouve aussi chez Zelter la chanson strophique au texte 'interchangeable' à volonté, dont on parle si souvent. L'exemple le plus connu, *Der junge Jäger* de Goethe, en est l'illustration parfaite. La mélodie est devenue célèbre dans la parodie populaire sur le texte *Der Kuckuck und der Esel*. À côté de ces articles strophiques 'à la douzaine', produit du froid calcul d'une production de masse artisanale et artistique, comme de la maladresse (mais empreinte d'authenticité) du dilettante, il existe une chanson strophique "personnelle". Dans le meilleur des cas, elle ferait croire que la forme vient juste d'être découverte pour l'occasion. À la recherche de la "sensation totale", Zelter trouve souvent, dans *Auch mein Sinn* (Zelter, Lieder sur des poèmes de Goethe, AM 1255-2) ou *Das Sträusschen*, par exemple, cette légère et magique *irrégularité* mélodique qui échappe à toute norme industrielle, tout en paraissant la satisfaire avec une facilité déconcertante. (La démonstration du processus ne pouvant s'effectuer que concrètement, elle ne saurait donc être décrite ici).

Chez Zelter, musique et texte gardent toujours une certaine distance. Après les noces schubertiennes du son et du mot, il faudra à l'auditeur moderne une certaine adaptation. La mise en musique des poèmes de Goethe par Zelter est à mille lieues de celle de Schubert, chez qui le mot et la musique s'interpénètrent. Ainsi, la mélodie de Zelter diffère radicalement de celle de Schubert. Celle-ci a

tellement intégré les éléments du langage, surtout la prosodie, dans la construction classique de ses périodes, qu'elle les a fait sien au point que l'auditeur reconnaît le locuteur même dans sa musique purement instrumentale. Celle-là garde les deux sphères bien distinctes : le langage reste langage et la musique reste musique.

On peut qualifier d'autonomes les mélodies de Zelter parce qu'elles conservent un caractère instrumental qui leur confère un sens au-delà des mots. Une interprétation purement instrumentale ne laisserait pas supposer un instant qu'elles ont été extraites de leur contexte originel. Mais là où est pressenti quelque chose de prosodique, un *Sprechgesang* récitant élaboré, comme dans *Totentanz*, la mélodie ne se veut rien d'autre qu'un soutien "grammatical" et demeure une figure informe.

Ainsi la chanson strophique de Zelter ne connaît pas de juste milieu, où le mot et le son se rencontreraient pour s'enrichir mutuellement et finalement s'unir de manière indissoluble. Zelter se veut si proche du mot qu'il confine à l'extrémisme : texte et musique sont traités en quelque sorte comme des entités séparées et déjà accomplies indépendamment l'une de l'autre. Le processus de composition s'apparenterait alors à une simple distribution : le compositeur cherche dans sa panoplie de quoi habiller le texte avec du sur mesure, puis prétend en retour que le sur mesure est du prêt-à-porter. Mais le compositeur réserve encore des surprises. Il existe un style tardif de Zelter, somme de ses recherches sur le lied. Ce style tardif se rattache à l'idée de la "sensation totale", issue de la totalité et non de moments isolés du poème. Elle s'incarne dans la forme strophique, et cherche cependant à rendre justice à ces moments isolés. Dans chaque strophe de *Wiederfinden*, par exemple, le chant essaie de s'adapter le plus étroitement possible aux variations du texte. Ici, plus de mise en exergue de l'autonomie et de la "distanciation" du mot et du son. Mais Zelter n'atteint pas le juste milieu schubertien. Il se eut plutôt à mi-chemin entre le chant et la déclamation. Étonnant par son absence de forme et son "abstraction", tant dans sa progression linéaire qu'harmonique, le lied est absolument tenu de véhiculer le mot poétique. C'est là, s'il ne l'a pas trouvé auparavant, que l'auditeur réceptif en quête du lied zelterien, fera ses plus belles trouvailles.

Ludwig Holtmeier

Traduction: Geneviève Bégou

Streicher Nro. 1563

"Le piano à queue commandé est bien arrivé hier, il a été déballé, essayé et unanimement adopté" écrit J. W. von Goethe le 15 juillet 1821 à Peters à Leipzig, où le Streicher N°1563 avait été chargé le 7 juillet sur une voiture à chevaux. Exception faite des transpots en lieu sûr pendant les guerres de notre siècle et d'un voyage chez le restaurateur, les kilomètres cahoteux de Vienne à Weimar en passant par Leipzig, furent le seul trajet subi par le forte-piano qui se trouve aujourd'hui encore dans la "salle Junon" de la maison Goethe. Cette situation précisément fait aux yeux des musiciens et facteurs d'instruments la rareté de ce piano. Certes, l'excellent état de conservation n'est pas sans rapport avec la célébrité de son premier propriétaire. Cette situation avait d'ailleurs permis l'achat proprement dit. En effet, le n° 1563 avait déjà été sélectionné par un autre client de Peters qui, ayant appris quel illustre personnage s'intéressait également à l'instrument Streicher, s'est retiré de bon gré en faveur du conseiller à la cour de Weimar et s'accommoda d'une nouvelle période d'attente.

L'instrument que Goethe fit déballer et examiner le 14 juillet est un forte-piano typique des années 1820. Nanette Streicher née Stein, la fille du célèbre facteur de piano Andreas Stein à Augsburg, dirigeait à Vienne, avec son mari Andreas Streicher, un grand ami de Schiller, l'un des ateliers de facture les plus renommés en Europe. Avec une tessiture de 6 octaves, l'instrument pouvait paraître presque conservateur, car Streicher fabriquait déjà des instruments à six octaves et demi. Il possède les quatre pédales aux effets alors à la mode: les deux extérieures correspondent à celles du piano à queue actuel (ils soulèvent et actionnent les étouffoirs; frappe décalée *una corda*), les deux autres sont le modérateur (un tissu fin vient se serrer entre marteaux et cordes, rendant le son plus sombre et moins sonore), et le fagotto (un rouleau de soie et de parchemin posé sur les cordes de basse et du ténor, provoquant lors de la percussion des marteaux un son bourdonnant). Le meuble est en noyer plaqué et s'adapte dans sa sobriété au mobilier de l'appartement de Goethe.

Lorsque nous ouvrons et essayons 180 ans plus tard ce n° 1563, nous le faisons avec la même clé que Goethe, Mendelssohn ou Clara Wieck. On constate bien évidemment que leur histoire et la nôtre ont laissé des traces sur l'instrument. Afin de ne pas détériorer la substance d'origine magnifiquement conservée, les accordeurs devront s'accommoder de cordes fausses, et les pianistes, de problèmes mécaniques.

C'est ainsi qu'il nous sera permis à tous de mettre à profit ce qu'on appelle "Aura": le véritable héritage contenu dans cet instrument. Ici, nous pouvons l'entendre.

Christoph Kern

Hans Jörg Mammel, né à Stuttgart, obtint sa première formation musicale avec le chœur d'enfants "Stuttgarter Hymnus-Chorknaben" où il reçut également des cours de chant. Il étudia le chant jusqu'en 1997 au conservatoire supérieur de Freiburg auprès des professeurs Werner Hollweg et Ingeborg Most. Il participa aux master-classes de Barbara Schlick, Elisabeth Schwarzkopf et James Wagner pour le chant, et de Richard Goebel pour la pratique d'exécution historique.

Ces dernières années lui ont assuré des succès notoires dans sa carrière de soliste vocal en Allemagne ainsi qu'à l'étranger. Il a participé à de nombreux festivals tels que Utrecht, Schwetzingen, Jérusalem, Breslau, Bruges, Bruxelles et Vienne. Il se produit en tant que soliste invité sur les scènes de la ville de Freiburg, de l'opéra national "Unter den Linden" à Berlin et au festival d'opéra de Munich.

Nombreux CDs documentent ses activités divers.

Outre ses activités de concert et d'opéra, il se consacre au lied et plus particulièrement à celui de compositeurs du 20ème siècle. Récemment il enregistra le cycle de lieder d'Ernst Krenek "Reisebuch aus den österreichischen Alpen" pour le Südwestfunk.

Ludwig Holtmeier, né en 1964, comença ses études musicales avec Winfried Kassebaum au conservatoire supérieur de Detmold, et les poursuivit auprès d'Eduardo Vercelli à Genève et d'Olivier Sörensen à Neuchâtel, où il obtint brillamment son diplôme de fin d'études. Outre ses activités de soliste et de musique de chambre, Holtmeier s'intéresse de plus en plus à l'interprétation du lied. Il a participé à de nombreux concerts en Europe, dirigé des cours d'interprétation (avec Werner Hollweg), enregistré de nombreux disques et émissions radiophoniques. Ludwig Holtmeier est co-éditeur de *Musik & Aesthetik*, et président de la *Gesellschaft für Musik und Ästhetik*.

Il a enseigné au conservatoire supérieur de Freiburg, au conservatoire supérieur "Hanns Eisler" à Berlin et est maintenant professeur au conservatoire supérieur de Dresden.
Très tôt déjà, il s'est intéressé au pianoforte. En collaboration avec Hans Jörg Mammel il enregistra trois CD (Lieder de Carl Loewe sur des textes de Goethe, Lieder de Franz Schubert sur des textes de Goethe et Lieder de Carl Friedrich Zelter sur des textes de Goethe (Vol.1).



Hammerklavier, Pianofabrik Nannette Streicher née Stein, Wien.
Aus Goethes Besitz, Weimar, Wohnhaus am Frauenplan, Junozimmer.
Foto: Sigrid Geske

1. Neue Liebe, neues Leben

Herz mein Herz was soll das geben?
Was bedrängt dich so sehr?
Welch ein fremdes neues Leben?
Ich erkenne dich nicht mehr!
Weg ist alles was du liebtest,
Weg warum du dich betrübtest,
Weg dein Fleiß und deine Ruh,
Ach wie kamst du nur dazu!

Fesselt dich die Jugendblüte?
Diese liebliche Gestalt,
Dieser Blick voll Treu und Güte
Mit unendlicher Gewalt?
Will ich rasch mich ihr entziehen,
Mich ermannen ihr entfliehen;
Führet mich im Augenblick,
Ach mein Weg zu ihr zurück.

Und an diesem Zauberfädchen
Das sich nicht zerreißen läßt
Hält das liebe lose Mädchen
Mich so wider willen fest.
Muß in ihrem Zauberkreise
Leben nun auf ihre Weise.
Die Veränderung ach wie groß!
Liebe! Liebe! Laß mich los!

2. Das Sträußchen

Wehet ein Lüftchen
Aus fürstlichen Wäldern.
Da läuft das Mädchen,
Da läuft es zum Bach,

Schöpft in beschlag'ne
Eimer das Wasser.

Vorsichtig, bedächtig
Versteht sie zu schöpfen.
Am Flusse zum Mädchen
Da schwimmt ein Sträußchen,
Ein duftiges Sträußchen
Von Veilchen und Rosen.

Wenn ich, du holdes
Blümchen, es wüßte,
Wer dich gepflanzt
In lockeren Boden;
Wahrlich! dem gäb' ich
Ein goldenes Ringlein.

Wenn ich, du holdes
Sträußchen, es wüßte,
Wer dich mit zartem
Baste gebunden;
Wahrlich! dem gäb' ich
Die Nadel vom Haare.

Wenn ich, du holdes
Blümlein, es wüßte
Wer in den kühlen
Bach dich geworfen;
Wahrlich! dem gäb' ich
Mein Kränzlein vom Haupte.

Und so verfolgt sie
Das eilende Sträußchen,
Sie eilet vorauf ihm,
Versucht es zu fangen:
Da fällt, ach! da fällt sie
Ins kühlige Wasser.

3. Der neue Amadis

Als ich noch ein Knabe war,
Sperrte man mich ein.
Und so saß ich manches Jahr
Über mir allein,
Wie in Mutterleib.

Doch du warst mein Zeitvertreib,
Goldne Phantasie;
Und ich ward ein warmer Held,
Wie der Prinz Pipi,
Und durchzog die Welt.

Baute manch Krystallen Schloß
Und zerstört es auch.
Warf mein blinkendes Geschoß
Drachen in den Bauch,
Ja, ich war ein Mann.

Ritterlich befreit ich dann
Die Prinzessin Fisch;
Sie war gar zu obligeant,
Führte mich zu Tisch',
Und ich war galant!

Und ihr Kuß war Götterbrot,
Glühend wie der Wein.
Ach! ich liebte fast mich tot.
Rings mit Sonnenschein
War sie emailliert.

Ach wer hat sie mir entführt?
Hielt kein Zauberband
Sie zurück vom schnellen Fliehn?
Sagt, wo ist ihr Land?
Wo der Weg dahin?

4. Sehnsucht

Was zieht mir das Herz so?
Was zieht mich hinaus?
Und windet und schraubt mich
Aus Zimmer und Haus?
Wie dort sich die Wolken
Um Felsen verziehn!
Da möcht' ich hinüber,
Da möcht' ich wohl hin!

Nun wiegt sich der Raben
Geselliger Flug;
Ich mische mich drunter
Und folge dem Zug.
Und Berg und Gemäuer
Umfittigen wir;
Sie weilet da drunten;
Ich spähe nach ihr.

Da kommt sie und wandelt;
Ich eile sobald
Ein singender Vogel,
Zum buschigen Wald.
Sie weilet und horchet
Und lächelt mit sich:
"Er singet so lieblich
Und singt es an mich."

Die scheidende Sonne
Vergüldet die Höhn;
Die sinnende Schöne
Sie läßt es geschehn.
Sie wandelt am Bache
Die Wiesen entlang,
Und finster und finstret
Umschlingt sich der Gang;

Auf einmal erschein' ich,
Ein blinkender Stern.
"Was glänzet da droben,
So nah und so fern?"
Und hast du mit Staunen
Das Leuchten erblickt;
Ich lieg dir zu Füßen,
Da bin ich beglückt!

5. Wiederfinden

Ist es möglich Stern der Sterne,
Drück' ich wieder dich ans Herz!
Ach! was ist die Nacht der Ferne
Für ein Abgrund, für ein Schmerz.
Ja du bist es! meiner Freuden
Süßer, lieber Widerpart;
Eingedenk vergangner Leiden
Schaudr' ich vor der Gegenwart.

Als die Welt in tiefstem Grunde
Lag an Gottes ew'ger Brust,
Ordnet' er die erste Stunde
Mit erhabner Schöpfungslust,
Und er sprach das Wort: Es werde!
Da erklang ein schmerzlich Ach!
All das All, mit Machtgebärde,
In die Wirklichkeiten brach.

Auf that sich das Licht! so trennte
Scheu sich Finsterniß von ihm,
Und sogleich die Elemente
Scheidend auseinander fliehn.
Rasch, in wilden wüsten Träumen,
Jedes nach der Weite rang,
Starr, in ungemessnen Räumen,
Ohne Sehnsucht, ohne Klang.

Stumm war alles, still und öde,
Einsam Gott zum erstenmal!
Da schuf er die Morgenröthe,
Die erbarmte sich der Qual;
Sie entwickelte dem Trüben
Ein erklingend Farbenspiel
Und nun konnte wieder lieben
Was erst auseinander fiel.

Und mit eiligem Bestreben
Sucht sich was sich angehört
Und zu ungemessnem Leben
Ist Gefühl und Blick gekehrt.
Sey's Ergreifen, sey es Raffen,
Wenn es nur sich faßt und hält!
Allah braucht nicht mehr zu schaffen,
Wir erschaffen seine Welt.

So, mit morgenrothen Flügeln
Riß es mich an deinen Mund,
Und die Nacht mit tausend Siegeln
Kräftigt sternenhell den Bund.
Beyde sind wir auf der Erde
Musterhaft in Freud und Qual,
Und ein zweytes Wort: Es werde!
Trennt uns nicht ein zweytes Mal.

6. An die Entfernte

So hab ich wirklich dich verloren?
Bist du, o Schöne, mir entflohn?
Noch klingt in den gewohnten Ohren
Ein jedes Wort, ein jeder Ton.

So wie des Wandrers Blick am Morgen
Vergebens in die Lüfte dringt,
Wenn, in dem blauen Raum verborgen,
Hoch über ihm die Lerche singt:

So dringet ängstlich hin und wieder
Durch Feld und Busch und Wald mein Blick;
Dich rufen alle meine Lieder:
O komm, Geliebte, mir zurück!

7. An Mignon

Über Tal und Fluß getragen
Ziehst rein der Sonne Wagen,
Ach! sie regt in ihrem Lauf,
So wie deine, meine Schmerzen,
Tief im Herzen,
Immer morgens wieder auf.

Kaum will mir die Nacht noch frommen,
Denn die Träume selber kommen
Nun in trauriger Gestalt,
Und ich fühle dieser Schmerzen,
Still im Herzen,
Heimlich bildende Gewalt.

Schon seit manchen schönen Jahren
Seh ich unten Schiffe fahren,
Jedes kommt an seinen Ort;
Aber ach! die steten Schmerzen,
Fest im Herzen,
Schwimmen nicht im Strome fort.

Schön in Kleidern muß ich kommen,
Aus dem Schrank sind sie genommen,
Weil es heute Festtag ist;
Niemand ahndet, daß von Schmerzen,
Herz im Herzen,
Grimmig mir zerrissen ist.

Heimlich muß ich immer weinen,
Aber freundlich kann ich scheinen
Und sogar gesund und rot;
Wären tödlich diese Schmerzen
Meinem Herzen,
Ach, schon lange wär ich tot.

8. Suleika

Ach! um deine feuchten Schwingen
West, wie sehr ich dich beneide:
Denn du kannst ihm Kunde bringen
Was ich in der Trennung leide.

Die Bewegung deiner Flügel
Weckt im Busen stilles Sehnen,
Blumen, Augen, Wald und Hügel
Stehn bey deinem Hauch in Thränen.

Doch dein mildes sanftes Wehen
Kühlt die wunden Augenlieder;
Ach, für Leid müßt ich vergehen,
Hofft ich nicht zu sehn ihn wieder.

Eile denn zu meinem Lieben,
Spreche sanft an seinem Herzen;
Doch vermeid ihn zu betrüben,
Und verbirg ihm meine Schmerzen.

Sag ihm aber, sag's bescheiden:
Seine Liebe sey mein Leben!
Freudiges Gefühl von beyden
Wird mir seine Nähe geben.

9. Aus der Ferne

Dir zu eröffnen
Mein Herz verlangt mich;
An deinem Herzen,
Darnach verlangt mich;
Wie blickt so traurig
Die Welt mich an.

Alle Gedanken
Sehnen und Ranken
Sich um die Liebe
Meines Geliebten
Wie Morgenkerzen,
Grüssen herein.
Ach! seine Schmerzen,
Sie sind auch mein.

Mein Leben will ich
Nur zum Geschäfte
Von seiner Liebe
Von heut' an machen,
Ich denke seiner,
Mir blutet das Herz.

Kraft hab' ich keine
Als ihn zu lieben,
So recht im Stillen.
Was will das werden!
Will ihn umarmen
Und kann es nicht.

10. Nähe des Geliebten

Ich denke dein, wenn mir der Sonne Schimmer
Vom Meere strahlt;
Ich denke dein, wenn sich des Mondes Flimmer
In Quellen malt.

Ich sehe dich, wenn auf dem fernen Wege
Der Staub sich hebt,
In tiefer Nacht, wenn auf dem schmalen Stege
Der Wanderer bebt.

Ich höre dich, wenn dort mit dumpfem Rauschen
Die Welle steigt.
Im stillen Haine geh ich oft zu lauschen,
Wenn alles schweigt.

Ich bin bei dir, du seist auch noch so ferne,
Du bist mir nah.
Die Sonne sinkt, bald leuchten mir die Sterne,
O! wärest du da!

11. In tausend Formen

In tausend Formen magst du dich verstecken,
Doch, Allerliebste, gleich erkenn' ich dich;
Du magst mit Zauberschleyern dich bedecken,
Allgegenwärtige, gleich erkenn' ich dich.

An der Cypresse reinstem, jungen Streben,
Allschöngewachsne, gleich erkenn' ich dich.
In des Canales reinem Wellenleben,
Allschmeichelhafte, wohl erkenn' ich dich.

Wenn steigend sich der Wasserstrahl entfaltet,
Allspielende, wie froh erkenn' ich dich!
Wenn Wolke sich gestaltend umgestaltet,
Allmannigfaltige, dort erkenn' ich dich.

An des geblühten Schleyers Wiesenteppich,
Allbuntbesternete, schön erkenn' ich dich.
Und greift umher ein tausendarmiger Eppich,
O! Allumklammernde, da kenn' ich dich.

Wenn am Gebirg der Morgen sich entzündet,
Gleich, Allerheiternde, begrüß' ich dich,
Dann über mir der Himmel rein sich ründet,
Allherzerweiternde, dann athm' ich dich.

Was ich mit äußerem Sinn, mit innerm kenne,
Du Allbelehrende, kenn' ich durch dich.
Und wenn ich Allahs Namenhundert nenne,
Mit jedem klingt ein Name nach für dich.

12. An den Mond

Füllest wieder Busch und Tal
Still mit Nebelglanz,
Lösest endlich auch einmal
Meine Seele ganz;

Breitest über mein Gefühl
Lindernd deinen Blick,
Wie des Freundes Auge mild
Über mein Geschick.

Jeden Nachklang fühlt mein Herz
Froh und trüber Zeit,
Wandle zwischen Freud' und Schmerz
In der Einsamkeit.

Fließe, fließe, lieber Fluß!
Nimmer werd' ich froh,
So verrauschte Scherz und Kuß,
Und die Treue so.

Selig wer sich vor der Welt
Ohne Haß verschließt,
Einen Freund am Busen hält
Und mit dem genießt,

Was von Menschen nicht gewußt
Oder nicht bedacht,
Durch das Labyrinth der Brust
Wandelt in der Nacht.

13. Nachtgesang

O gib, vom weichen Pfühle,
Träumend, ein halb Gehör!
Bei meinem Saitenspiele
Schlaf! was willst du mehr?

Bei meinem Saitenspiele
Segnet der Sterne Heer
Die ewigen Gefühle;
Schlaf! was willst du mehr?

Die ewigen Gefühle
Heben mich, hoch und hehr,
Aus irdischem Gewühle;
Schlaf! was willst du mehr?

Vom irdischen Gewühle
Trennst du mich nur zu sehr,
Bannst mich in diese Kühle;
Schlaf! was willst du mehr?

Bannst mich in diese Kühle,
Gibst nur im Traum Gehör.
Ach, auf dem weichen Pfühle
Schlaf! was willst du mehr?

14. Mailed

Zwischen Weizen und Korn,
Zwischen Hecken und Dorn,
Zwischen Bäumen und Gras,
Wo geht's Liebchen?
Sag mir das!

Fand mein Holdchen
Nicht daheim;
Muß das Goldchen
Draußen sein.
Grünt und blühet
Schön der Mai,
Liebchen ziehet
Froh und frei.

An dem Felsen beim Fluß,
Wo sie reichte den Kuß,
Jenen ersten im Gras,
Seh' ich etwas!
Ist sie das?
Das ist sie, das!

15. Vanitas! Vanitatum! Vanitas!

Ich hab' mein' Sach auf Nichts gestellt.
Juchhe!
Drum ist's so wohl mir in der Welt.
Juchhe!
Und wer will mein Kamerade sein,
Der stoße mit an, der stimme mit ein,
Bei dieser Neige Wein.

Ich stell' mein' Sach auf Geld und Gut.
Juchhe!

Darüber verlor ich Freud' und Mut.
O weh!
Die Münze rollte hier und dort
Und hascht' ich sie an einem Ort,
Am andern war sie fort.

Auf Weiber stellt' ich nun mein' Sach.
Juchhe!
Daher mir kam viel Ungemach.
O weh!
Die Falsche sucht' sich ein ander Teil,
Die Treue macht' mir Langeweil:
Die Beste war nicht feil.

Ich stellt' mein' Sach auf Reis' und Fahrt.
Juchhe!
Und ließ meine Vaterlandesart.
O weh!
Und mir behagt es nirgends recht,
Die Kost war fremd, das Bett war schlecht,
Niemand verstand mich recht.

Ich stellt' mein' Sach auf Ruhm und Ehr.
Juchhe!
Und sieh! gleich hatt' ein andrer mehr.
O weh!
Wie ich mich hatt' hervorgetan
Da sahen die Leute scheel mich an,
Hatte Keinem Recht getan.

Ich setzt' mein' Sach auf Kampf und Krieg.
Juchhe!
Und uns gelang so mancher Sieg.
Juchhe!
Wir zogen in Feindes Land hinein,
Dem Freunde sollt's nicht viel besser sein,
Und ich verlor ein Bein.

Nun hab' ich meine Sach auf nichts gestellt.
Juchhe!
Und mein gehört die ganze Welt.
Juchhe!
Zu Ende geht nun Sang und Schmaus.
Nur trinkt mir alle Neigen aus;
Die letzte muß heraus!

16. Künstlers Abendlied

Ach, daß die innre Schöpfungskraft
Durch meinen Sinn erschölle!
Daß eine Bildung voller Saft
Aus meinen Fingern quölle!

Ich zittre nur, ich stottre nur,
Und kann es doch nicht lassen,
Ich fühl ich kenne dich, Natur,
Und so muß ich dich fassen.

Bedenk ich denn, wie manches Jahr
Sich schon mein Sinn erschließet,
Wie er wo dürre Heide war,
Nun Freudenquell genießet;

Wie sehn ich mich, Natur, nach dir,
Dich treu und lieb zu fühlen!
Ein lustger Springbrunn wirst du mir
Aus tausend Röhren spielen,

Wirst alle meine Kräfte mir
In meinem Sinn erheitern
Und dieses enge Dasein hier
Zur Ewigkeit erweitern.

17. Erbkönig

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Es ist der Vater mit seinem Kind;
Er hat den Knaben wohl in dem Arm,
Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm.

Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht?–
Siehst, Vater, du den Erbkönig nicht?
Den Erlenkönig mit Kron' und Schweif?–
Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif.–

"Du liebes Kind, komm, geh mit mir,
Gar schöne Spiele spiel ich mit dir;
Manch bunte Blumen sind an dem Strand,
Meine Mutter hat manch gülden Gewand."–

Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht
Was Erlenkönig mir leise verspricht?–
Sei ruhig, bleibe ruhig mein Kind,
In dürren Blättern säuselt der Wind.–

"Willst, feiner Knabe, du mit mir gehn?
Meine Töchter sollen dich warten schön,
Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn,
Und wiegen und tanzen und singen dich ein."–

Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort,
Erbkönigs Töchter am düstern Ort?–
Mein Sohn, mein Sohn, ich seh es genau,
Es scheinen die alten Weiden so grau.–

"Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt;
Und bist du nicht willig; so brauch ich Gewalt!"–
Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an!
Erbkönig hat mir ein Leids getan!–

Dem Vater grauset, er reitet geschwind,
Er hält in Armen das ächzende Kind,

Erreicht den Hof mit Mühe und Not;
In seinen Armen das Kind war tot.

18. Der Totentanz

Der Türmer der schaut zu Mitten der Nacht
Hinab auf die Gräber in Lage;
Der Mond der hat alles ins Helle gebracht;
Der Kirchhof er liegt wie am Tage.
Da regt sich ein Grab und ein anderes dann:
Sie kommen hervor, ein Weib da, ein Mann,
In weißen und schleppenden Hemden.

Das reckt nun, es will sich ergetzen sogleich,
Die Knöchel zur Runde, zum Kranze,
So arm und so jung, und so alt und so reich;
Doch hindern die Schleppen am Tanze.
Und weil hier die Scham nun nicht weiter gebeut,
Sie schütteln sich alle, da liegen zerstreut
Die Hemdelein über den Hügel.

Nun hebt sich der Schenkel, nun wackelt das Bein,
Gebärden da gibt es vertrackte;
Dann klippert's und klappert's mitunter hinein,
Als schlüg' man die Hölzlein zum Takte.
Das kommt nun dem Türmer so lächerlich vor;
Da raunt ihm der Schalk, der Versucher, ins Ohr:
Geh! hole dir einen der Laken.

Getan wie gedacht! und er flüchtet sich schnell
Nun hinter geheiligte Türen.
Der Mond und noch immer scheint so hell
Zum Tanz, den sie schauerlich führen.
Doch endlich verlieret sich dieser und der,
Schleicht eins nach dem andern gekleidet einher
Und husch ist es unter dem Rasen.

Nur einer der trippelt und stolpert zuletzt
Und tappet und grapst an den Grüften;
Doch hat kein Geselle so schwer ihn verletzt;
Er rüttelt die Turmtür, sie schlägt ihn zurück,
Geziert und gesegnet, dem Türmer zum Glück
Sie blinkt von metallenen Kreuzen.

Das Hemd muß er haben, da rastet er nicht,
Da gilt auch kein langes Besinnen;
Den gotischen Zierat ergreift nun der Wicht
Und klettert von Zinne zu Zinnen.
Nun ist's um den armen, den Türmer getan!
Es ruckt sich von Schnörkel zu Schnörkel hinan,
Langbeinigen Spinnen vergleichbar.

Der Türmer erleichtet, der Türmer erbebt,
Gern gäb er ihn wieder, den Laken.
Da häckelt - jetzt hat er am längsten gelebt -
Den Zipfel ein eiserner Zacken.
Schon trübet der Mond sich, verschwindenden Scheins,
Die Glocke sie donnert ein mächtiges Eins
Und unten zerschellt das Gerippe.

19. Selige Sehnsucht

Sagt es niemand, nur den Weisen,
Weil die Menge gleich verhöhnet,
Das Lebend'ge will ich preisen
Das nach Flammentod sich sehnet.

Ja der Liebesnächte Kühlung,
Die dich zeugte, wo du zeugtest,
Überfällt dich fremde Fühlung
Wenn die stille Kerze leuchtet.

Nicht mehr bleibst du umfängen
In der Finsternis Beschattung,

Und dich reißet neu Verlangen
Auf zu höherer Begattung.

Keine Ferne macht dich schwierig,
Kommst geflogen und gebannt,
Und zuletzt, des Lichts begierig,
Bist du Schmetterling verbrannt.

Und so lang du das nicht hast,
Dieses: Stirb und werde!
Bist du nur ein trüber Gast
Auf der dunkeln Erde.

20. Die Spröde

An dem reinsten Frühlingmorgen
Ging die Schäferin und sang,
Jung und schön und ohne Sorgen,
Daß es durch die Felder klang,
So la la! le ralla!

Thiris bot ihr für ein Mäulchen
Zwei, drei Schäfchen gleich am Ort.
Schalkhaft blickte sie ein Weilchen;
Doch sie sang und lachte fort:
So la la! le ralla!

Und ein andrer bot ihr Bänder,
Und der dritte bot sein Herz;
Doch sie trieb mit Herz und Bändern
So wie mit den Lämmern Scherz,
So la la! le ralla!

21. Die Bekehrte

Bei dem Glanze der Abendröte
Ging ich still den Wald entlang.
Damon saß und blies die Flöte,
Daß es von den Felsen klang,
So la la! le ralla!

Und er zog mich, ach! an sich nieder,
Küßte mich so hold, so süß;
Und ich sagte: blase wieder
Und der gute Junge blies.
So la la! le ralla!

Meine Ruhe ist nun verloren,
Meine Freude floh davon,
Und ich höre vor meinen Ohren
Immer nur den alten Ton:
So la la ! le ralla!

22. Ich wollt', ich wär' ein Fisch

Ich wollt', ich wär' ein Fisch,
So hurtig und frisch;
Und kämst du zu angeln,
Ich würde nicht mangeln.
Ich wollt', ich wär' ein Fisch,
So hurtig und frisch.

Ich wollt', ich wär' ein Pferd,
Da wär' ich dir wert.
Oh wär' ich ein Wagen,
Bequem dich zu tragen.
Ich wollt', ich wär' ein Pferd,
Da wär' ich dir wert.

Ich wollt', ich wäre Gold,
Dir immer im Sold;
Und tätst du was kaufen,
Käm' ich wieder gelaufen.
Ich wollt', ich wäre Gold,
Dir immer im Sold.

Wär' ich gut wie ein Schaf,
Wie der Löwe so brav;
Hätt' Augen wie's Lüchschchen,
Und Listen wie's Füchschchen.
Wär' ich gut wie ein Schaf,
Wie der Löwe so brav.

Wär' ich Affe sogleich,
Voll neckender Streich';
Hätt' was dich verdrossen,
So macht' ich dir Possen.
Wär' ich Affe sogleich,
Voll neckender Streich'.

Was alles ich wär',
Das gönnt' ich dir sehr;
Mit fürstlichen Gaben,
Du solltest mich haben.
Was alles ich wär',
Das gönnt ich dir sehr.

Doch bin ich, wie ich bin,
Und nimm mich nur hin!
Willst du bss're besitzen,
So laß dir sie schnitzen.
Ich bin nun, wie ich bin;
So nimm mich nur hin!

23. Der junge Jäger

"Es ist ein Schuß gefallen!
Mein! Sagt, wer schoß dadrauß?"
Es ist der junge Jäger,
Der schießt im Hinterhaus.
Piff! Paff! Piff! Paff!

Die Spatzen in dem Garten
Die machen viel Verdruß.
Zwei Spatzen und ein Schneider
Die fielen von dem Schuß;
Piff! Paff! Piff! Paff!

Die Spatzen von den Schrotten,
Der Schneider von dem Schreck;
Die Spatzen in die Schoten,
Der Schneider in den –
Piff! Paff! Piff! Paff!

ENDLICH EIN PROGRAMMHEFT MIT HINTERGRUND IM VORDERGRUND.

TRIANGEL ist nicht nur die monatliche Programmvorschau für MDR KULTUR, sondern das anspruchsvolle, intelligente und unterhaltsame Journal fürs Leben in Mitteldeutschland. Fordern Sie Ihr Gratis-Exemplar an:

MDR Kommunikation und Marketing,

Tel.: 0341 / 300 6545

(Mo. – Fr. 9-18 Uhr).

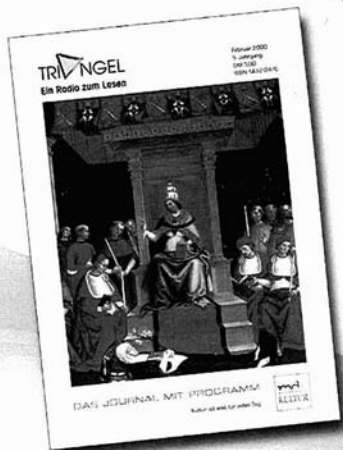
Oder im Abo für 36,- DM jährlich,
über TRIANGEL Vertriebsservice,

PF 84, D – 08505 Plauen

bzw. zum Ortstarif unter:

Tel.: 0180 / 2 95 85 11

(Mo. – Fr. 9-18 Uhr).



Kultur ist was für jeden Tag.



AM 1270-2

Carl Friedrich Zelter



STIFTUNG WEIMARER KLASSIK

CARL FRIEDRICH ZELTER (1758-1832)

GOETHE-LIEDER Vol.2

AM 1270-2

SONGS TO POEMS BY JOHANN WOLFGANG VON GOETHE

- | | | | | | |
|----|-------------------------|--------|----|---------------------------------|--------|
| 1 | Neue Liebe, neues Leben | [2:24] | 19 | Selige Sehnsucht | [4:25] |
| 2 | Das Sträußchen | [3:07] | 20 | Die Spröde | [1:21] |
| 3 | Der neue Amadis | [1:40] | 21 | Die Bekehrte | [1:36] |
| 4 | Sehnsucht | [1:30] | 22 | Ich wollt', ich wär' ein Fisch | [2:23] |
| 5 | Wiederfinden | [8:23] | 23 | Der junge Jäger | [0:50] |
| 6 | An die Entfernte | [2:05] | | | |
| 7 | An Mignon | [2:32] | | Total Playing Time: | 65:27 |
| 8 | Suleika | [3:38] | | | |
| 9 | Aus der Ferne | [3:14] | | | |
| 10 | Nähe des Geliebten | [2:07] | | Sibylle Kamphues - Alt (22, 23) | |
| 11 | In tausend Formen | [3:27] | | HANS JÖRG MAMMEL - Tenor | |
| 12 | An den Mond | [3:29] | | LUDWIG HOLTMEIER - Klavier | |
| 13 | Nachtgesang | [2:25] | | | |
| 14 | Mailed | [1:18] | | | |
| 15 | Vanitas! | [2:37] | | | |
| 16 | Künstlers Abendlied | [3:40] | | | |
| 17 | Der Erbkönig | [2:43] | | | |
| 18 | Der Totentanz | [3:40] | | | |

Aufgenommen im Juno-Zimmer des
Goethe-Hauses in Weimar
Hammerflügel des Goethe-Hauses in
Weimar, Nannette Streicher 1821



DDD

LC5152

STIFTUNG WEIMARER KLASSIK

FREIBURGER MUSIK FORUM

©+© 2000 - All rights reserved

Printed in Germany - Imprimé en Allemagne

Eine Coproduktion mit
A co-production with
Mitteldeutscher Rundfunk

