

A close-up portrait of Angelika Kirchschlager, a woman with voluminous, curly brown hair. She is looking slightly to the left of the camera with a gentle expression. She is wearing a dark, possibly black, top and a small, round, clear earring. The background is a soft, out-of-focus green, suggesting an outdoor setting.

Angelika Kirchschlager
sings **Joseph Marx**

Anthony Spiri, Piano

CPO ORF



Joseph Marx (© Photo: Berkant Haydin)

Joseph Marx (1882–1964)

Lieder aus dem »Italienischen Liederbuch« 0'00

- | | | |
|----|---|------|
| 1 | Liebe (Paul Heise) | 3'36 |
| 2 | Wofür (Paul Heise) | 0'45 |
| 3 | Am Fenster (Paul Heise) | 1'32 |
| 4 | Die Begegnung (Paul Heise) | 1'02 |
| 5 | Die Liebste spricht (Paul Heise) | 1'07 |
| 6 | Am Brunnen (Paul Heise) | 0'59 |
| 7 | Wie reizend bist du (Paul Heise) | 1'01 |
| 8 | Sendung (Paul Heise) | 1'05 |
| 9 | Die Verlassene (Paul Heise) | 2'01 |
| 10 | Es zürnt das Meer (Paul Heise) | 1'10 |
| 11 | Die tote Braut (Paul Heise) | 3'16 |

Verklärtes Jahr (Liederzyklus, 1930–32) 0'00

- | | | |
|----|---|------|
| 12 | Ein Abschied (after Konstantin Mikhailovich Fofanov) | 3'33 |
| 13 | Dezember (Ottokar Kernstock) | 2'34 |

14	Lieder (Christian Morgenstern)	2'15
15	In meiner Träume Heimat (Carl Hauptmann)	2'09
16	Auf der Campagna (Joseph Marx)	6'19
17	Ein junger Dichter denkt an seine Geliebte (Hans Bethge after Sao Han)	2'09
18	Selige Nacht (Otto Erich Hartleben)	1'47
19	Schlafend trägt man mich in mein Heimatland (Alfred Mombert)	1'54
20	Der Rauch (Rudolf Hans Bartsch)	2'07
21	Lob des Frühlings (Johann Ludwig Uhland)	0'56
22	Regen (after Paul Verlaine)	3'24
23	Vergessen (Arno Holz)	2'00
24	Hat dich die Liebe berührt (Paul Heyse)	2'08

T.T.: 64'39

Angelika Kirchsclager, Mezzo-soprano

Anthony Spiri, Piano

Joseph Marx (1882–1964) Lieder (Auswahl)

„Lyrische Stimmungsklanglichkeit“

So sehr das gesamte 19. Jahrhundert eine äußerst fruchtbare Zeit des Lied- und Kammermusik-Schaffens war, so wenig gilt das – das allmähliche Verebben der Hausmusik und die Dekadenz des Großbürgertums im Zeichen zweier Weltkriege sind der äußere Niederschlag dieser Entwicklung – für das 20. Jahrhundert. Komponisten wie Carl Loewe, Robert Franz oder sogar Hugo Wolf, deren Ruhm fast ausschließlich auf ihrer Liedproduktion beruht, konnten als typische Vertreter der romantischen Epoche in ihrem Auf- und Niedergang keine Nachfolger haben, die eine vergleichbar zentrale Bedeutung im Musikleben erringen würden.

Man hat den Liedkomponisten Joseph Marx sehr oft mit Hugo Wolf verglichen. Der eine ein Österreicher, der aus dem heutigen Slowenien stammt, der andere 22 Jahre später in der benachbarten Steiermark geboren. Freilich, wo Wolf ein kühner, stürmischer, kompromissloser Neuerer war, war Marx ein dionysisch erweiternder Bewahrer, gerade im Liedschaffen mehr einer in prachtvoll neuem Kleid auftretenden Verschmelzung von gegenwärtigen Strömungen mit der Vergangenheit zugewandt als einer unwägbareren Zukunft. Charakterlich waren die beiden so verschieden, ja gegensätzlich, wie es sich nur denken lässt. Wolf ein Meister der kurzen, psychologisch überspitzten, aufgewählten Charakterzeichnung, in der Verspanntheit, Zerrissenheit, dem immerwährend unerfüllten Sehnen und der lebensimmanenten Tragödie ein Romantiker reinsten Wassers. Marx hingegen trat von vornherein mit dem Gestus des um Ausgleich der Polaritäten bemühten Altmeisters auf, ein Freund der Idylle und Nostalgie. Der eine unent-

wegt im Aufbruch zu neuen Ufern begriffen, der andere ein Zusammenfasser, Erkunder und Fusionierer bestehender Richtungen. Wolf hinterlässt den Zuhörer in erregter Unruhe, Marx in genießender Beschaulichkeit.

Andreas Liess schreibt 1943 in seiner zeittypisch völkisch eingefärbten Standard-Monographie *Joseph Marx. Leben und Werk*:

„Marx verlangt vom Liedkomponisten: Erfassung der Stimmung als erstes, des weiteren Erfassung des Rhythmus des Liedes und schließlich die seines inneren Tempos; – denn jeder Text trägt sein Andante, Allegro, Largo in sich. ‚Jedes Gefühl hat sein eigenes Zeitmaß‘, schrieb er in einem Aufsatz über Frederick Delius. Stimmungs- und Gefühlsspiegelung ist der Wesensgrund des Liedschaffens von Marx. Dieses Hingeeben sein an den sinnlichen wie gefühlsmäßigen Eindruck führt ihn auch ganz organisch in die Gefilde des Impressionismus hinein. [...] Wenn Marx von Wolf ausgeht und diese Bindungen offen zutage liegen, so ist es dieses psychologische Moment, das auf der ganzen technischen Linie die einschneidenden Veränderungen und Weiterentwicklungen hervorbringt.

Immer zieht ‚Stimmungsdarstellung‘ eine bevorzugte Betonung des klanglichen Elementes nach sich. So entfernt sich Marx von Wolf harmonisch, indem er nicht nur übersteigernde Konsequenzen aus dem Chroma der Leitontechnik zieht, sondern auch in der klanglichen Eigenformung eine ganz spezielle sinnliche Farbigkeit für seine Ausdruckswelt schafft, die wollüstig und verträumt, naturnahe und raffiniert zugleich ist und deutliche wie französische und russische Formungsarten in origineller Synthese vereint. In dieser lyrischen Stimmungsklanglichkeit schreitet er, dem Zug der Zeit folgend, über die Wolfsche wie die Regersche Harmonik hinaus, wenngleich beide wichtigste Grundlagen abgeben.

Aus der psychischen Haltung des Künstlers Marx ergibt sich auch der charakteristische Ausbau des Klavierpartes nach der klanglichen wie nach der symphonischen Seite hin. Und in der polyphon verfestigten großsymphonischen ‚Entwicklung‘ der Liedbegleitungen – neben der eigenen Harmonik –, also im formalen Ausdrucksbereich, sieht Marx selbst die charakteristische Besonderheit seiner Liedkunst Wolf gegenüber, der in kleinmotivischem Zusammenhang und in Sequenzformungen die Großformung ausbaut. ‚Ich habe eben dort ausgeführt, wo Wolf nur andeutete.“

Joseph Marx, zwischen Nachromantik und Impressionismus vagierend, immer damit befasst, die ganze Fülle des Stimmungsgehalts auszukosten und zugleich in klarer Form zu artikulieren, wurde berühmt mit seinen Liedern zu einer Zeit, als ‚die Welt noch in Ordnung war‘, und er wurde weitgehend vergessen, indem für neue Lieder und konservativen Geist kein breites Interesse mehr da war.

Marx' Werdegang

Joseph Rupert Rudolf Marx wurde am 11. Mai 1882 in Graz geboren. Er erhielt ersten Klavierunterricht von seiner Mutter, dann an der Klavierschule Johann Buwas, und erreichte beträchtliche Meisterschaft am Instrument. Daneben erlernte er im Selbststudium auch das Geigen-, Braitschen- und Cellospiel. Auf der Volksschule war es Joseph Gauby, ein Schüler Robert Fuchs' und Herausgeber steirischer Volkslieder, der als Musiklehrer das musikantische Feuer in Joseph Marx schürte. Seine ersten Kompositionen – zunächst überwiegend Arrangements bekannter Stücke aus der Klavierliteratur und Oper für kleine Kammerbesetzungen zum täglichen Gebrauch – schrieb Marx als Gymnasiast. Seine musikalische Begabung war zwar offen-

kundig, doch studierte er zunächst auf Wunsch des Vaters Jura, um dann zu Philosophie und Kunstgeschichte überzuwechseln, was zum Zerwürfnis mit dem Elternhaus führte. 1908 erwarb er den Dokortitel in Philosophie, und damit war er frei vom Joch der herkömmlichen Erwartungen. Noch im selben Jahr, 26-jährig, fing er wieder zu komponieren an und schrieb innerhalb von vier Jahren (1908–12) vier Fünftel seines insgesamt 150 Kompositionen umfassenden Liedœuvres. Mit den Liedern kam der unverhoffte Erfolg, und schon bald erlangte Marx als Liedkomponist internationale Reputation. Das Liedschaffen ist bei ihm in unmittelbarem Zusammenhang mit der Liedbegleitungspraxis erwachsen, was gewiss entscheidend zur Natürlichkeit und Dankbarkeit der Werke beitrug.

Als Komponist war Joseph Marx erstaunlicherweise Autodidakt, der sich vor seinen ersten Liederfolgen vor allem in intensivem Orgelstudium kontrapunktisch, harmonisch und formal vervollkommnete, und brachte es damit früh zu technisch souveräner Meisterschaft. Andreas Liess schreibt in seiner bereits zitierten Marx Biographie von 1942, er habe „bereits mit achtzehn Jahren seinen originellen persönlichen Stil gefunden, der zwar noch vertieft, verfeinert werden konnte, aber grundsätzlich in seiner charakteristischen Zeichnung feststand. Man hat die geringe Entwicklung in seinem Gesamtschaffen, die erst in den letzten Jahren stilistisch eine stärkere Abschattierung erfuhr, Marx gelegentlich vorgeworfen. [...] Für Marx ist das Beharren in dem einmal errungenen Stilkreis das Zeichen eines sich ständig neu gestaltenden Urerlebnisses der Musik in einer Form und Geistigkeit, die fest in jener Zeit der Jahrhundertwende und in ihrer Kunst verankert ist.“

Die Bestätigung, die er als Liedkomponist erfuhr, ließ Marx nun auch in andere, anspruchsvollere Gefilde tonsetzerischer Betätigung vordringen. 1911 war

sein erstes der Kammermusik gewidmetes Jahr, in welchem er seine drei Werke für Klavierquartett schrieb. Hier steht Marx der Exzessivität Max Regers, der ihn als heftigst umstrittener Neuerer seiner Jugendjahre stark beeindruckte, nahe, kontrapunktiert vom harmonisch mäßigen, motivisch und polyphon disziplinierenden Einfluss Johannes Brahms'. Es fließen Strömungen der schwelgerisch ausufernden Nachromantik, des empözüngelnden, zur Verdichtung neigenden und zugleich jugendstilhaft ornamental verzüchtigten Expressionismus und des unablässig scheinbar absichtslos changierenden Impressionismus ineinander.

Mittlerweile betätigte sich Marx auch als Musiktheoretiker und legte zwei substantielle Arbeiten über Klangpsychologie und über das Wesen der Tonalität vor (von denen letztere mit dem ‚Wartinger‘-Preis der Grazer Universität ausgezeichnet wurde und von manchen Kennern als eine der gehaltvollsten Abhandlungen über diese für die musikideologischen Auseinandersetzungen des 20. Jahrhunderts so zentrale Thematik angesehen wird). 1914 bestellte man ihn daraufhin zum Theorieprofessor an der Musikakademie an der Wiener Universität, wo er 1922 Direktor wurde. Er war dann maßgeblich an der Gründung der Wiener Musikhochschule beteiligt und wirkte 1924–27 als deren erster Rektor. Marx etablierte sich schnell als eine der führenden Musikerpersönlichkeiten Wiens, zunächst Seite an Seite mit dem etwas älteren Generationsgenossen und bewunderten Symphoniker Franz Schmidt, wo er allerdings zusehends in eine konservative Rolle geriet, als Bewahrer der Werte der nachromantischen Tradition und Hüter des Tempels des klassischen Kompositionshandwerks. 1932 begann er im Auftrag von Mustafa Kemal (Atatürk) mit dem Aufbau eines nach westlichem Vorbild ausgerichteten Musiklebens und Musikschulsystems in der türkischen Hauptstadt Ankara (eine Aufga-

be, mit der betraut ihm nach einem Jahr der progressive Paul Hindemith nachfolgen sollte). Marx betätigte sich auch als Kulturredakteur und scharfzüngiger, gleichwohl maßvoller Kritiker, und als Kompositionslehrer hat er in 43-jähriger Tätigkeit ca. 1300 Schüler gehabt. Nach dem Zweiten Weltkrieg komponierte Marx nur noch wenig, nahm viele Ehrungen entgegen, bekleidete gewichtige administrative und repräsentative Ämter, und musste zusehen, wie seine Musik – ausgenommen die Lieder im häuslichen Gebrauch – schnell aus der Mode kam. Er starb am 3. September 1964 in Graz, hochgehalten als Hohepriester der Altvorderen, und längst ausgeblendet von den jüngeren Generationen.

Marx' Werk

Joseph Marx' kompositorisches Vermächtnis ist recht leicht zu überblicken, da er verhältnismäßig wenige Gattungen konzentriert in intensiv fruchtbaren Phasen ausschöpfte und sich vom Theater und der konfessionell geistlichen Musik fernhielt. Neben den vielen Liedern steht ein recht überschaubares Kammermusik-Ceuvre, einige Klavier- und Orgelmusik, 6 Chorwerke mit Orchester – das Gewaltigste hat er fürs große Orchester geschrieben, und so ist er besonders bemerkenswert in den ganz kleinen und in den großen Formen. An die Klavierquartettssaison 1911 schloss sich 1913–14 eine zweite Periode intensiven Kammermusikschaffens an, die eine große *Trio-Phantasie* für Klaviertrio, die erste von 2 Sonaten für Violine und Klavier in A-Dur sowie eine Suite in F-Dur und eine Pastorale für Cello und Klavier hervorbrachte. Zwischen 1936 und 1941 entstanden dann seine drei Streichquartette (*Quartetto chromatico* [1948 revidierte Fassung des 1. Quartetts in A-Dur], *Quartetto in modo antico*, Quartet

to in modo classico), die einen abgeklärten Ton einleiten, der bereits wie ein „Altersstil“ anmutet. Marx' erste Werke mit Orchester verwendeten dieses allesamt als instrumentale Erweiterung des liedbegleitenden Klaviers: zunächst der Morgengesang für Männerchor und Orchester von 1910 und die Berghymne für gemischten Chor und Orchester (ca. 1910); diesen folgten *Herbstchor an Pan* (1911), *Abendweise* (1912), *Gesang des Lebens* und *Ein Neujahrshymnus* (beide 1914). Fünf Jahre vergingen, bis er sich dem Orchester als zentralem Medium zuwandte, und auch dann noch zuerst als konzertantem Partner: 1919–20 komponierte Marx sein monumental virtuosos *Romantisches Klavierkonzert*. 1921 vollendete er sein magnum opus: *Eine Herbstsymphonie*, ein kathartisch ausufernd vierzigstimmiges, organisch übersteigertes Tongemälde auf das Naturdrama des Herbsts, das in der Literatur der orchestralen Kolosse eine einmalige Position einnimmt und aufgrund des großen Aufwands nur sehr selten aufgeführt wird (eine Studienpartitur ist in der exquisiten Serie *Repertoire Explorer* [www.musikmph.de] erhältlich). 1922–25 schrieb er als heiter versöhnliches Gegenstück dazu die impressionistisch schillernde *Naturtrilogie*, bestehend aus *Eine symphonische Nachtmusik*, *Idylle-Concertino über die pastorale Quart* und *Eine Frühlingmusik* (alle drei Stücke sind auch gleichberechtigt zur Einzelaufführung vorgesehen). Nach einer Gelegenheitskomposition, der *Festlichen Fanfarenmusik* für Blechbläser, Pauken und kleine Trommel von 1928, beschlossen die dunkle *Nordland-Rhapsodie* von 1929 und das lichte zweite Klavierkonzert *Castelli Romani* (1929–30) den Reigen von Marx' monumental nachromantisch-impressionistischen Orchestergemälden. 1941 folgten noch die nostalgischen *AltWiener Serenaden*, 1944–45 die Streichorchesterfassungen des 3. und 2. Streichquartetts (*Sinfonia in modo classico* und *Sinfonia in modo*

antico), und 1946 schließlich die separate Einrichtung *Feste im Herbst* (ursprünglich *Ein Herbstpoem*) des Finales der *Herbstsymphonie* (die von 1927 bis 2005 unaufgeführt bleiben sollte).

Eine Liedauswahl

Angelika Kirchsclager und Anthony Spiri stellen eine repräsentative Auswahl aus Joseph Marx' reichem Liedschaffen vor, die ohne weiteres noch durch weitere Sammlungen gleichwertig ergänzt werden könnte. Neben elf der siebzehn Gesänge aus dem *Italienischen Liederbuch* von Paul Heyse (1830–1914) von 1912 werden der komplette reife Zyklus *Verklärtes Jahr* (1930–32) und acht Lieder aus den drei frühen Liedfolgen (1907–12) dargeboten.

Aus Heyses *Italienischem Liederbuch* wählte Marx jene Gedichte aus, die Hugo Wolf nicht vertont hat. Mit Ausnahme des ersten, *Liebe*, das bereits 1907 entstanden ist und dem Ton Wolfs noch am nächsten steht, hat er alle sechzehn weiteren Lieder 1912 binnen acht Tagen in einem Schaffensrausch komponiert. Sie bilden ein Wechselbad unterschiedlichster Stimmungen, dramatisch, lieblich, düster, humoristisch, und schnell erfährt der Hörer, welch gewandte Vielseitigkeit die Grundlage der schnellen Popularität Marx' in jenen Jahren bildete, wie er in jeder Stimmungslage zu vollendeter, eigentümlicher Formung des Ganzen fand.

Im *Verklärten Jahr* tritt uns ein Tonsetzer von abgeklärter Größe entgegen. Andreas Liess, der Marx' Werk eingehend wie kein anderer kannte, gibt treffende Charakterisierungen der fünf Gesänge, die von unterschiedlichen Dichtern stammen. *Ein Abschied* nach Konstantin M. Fofanow (1862–1911) bezieht sich thematisch und im steigenden Schwung auf den Kopfsatz der *Herbstsymphonie*, als „Symbol des Rückblicks“.

Dezember nach dem steirischen Dichter Ottokar Kernstock (1848–1928), das Marx dem Andenken seiner Eltern widmete, „ist das eindrucksvollste Stück mit dem ergreifenden Schluss: ‚Die Toten kehren nicht wieder‘, aber auch in der Gesamterfassung der Stimmung ‚Weihnacht eines Einsamen.‘“ *Lieder* nach Christian Morgenstern (1871–1914) bezieht sich als Frühlingsanfang des Zyklus thematisch auf das impressionistische Orchesterwerk *Eine Frühlingsmusik*. Innig zurückgewandt gibt sich *Meiner Träume Heimat* nach Carl Hauptmann (1858–1921): „Das Schöne in der Erinnerung ist der Ausgangspunkt.“ Die Schlussverkürzung ist thematisch verbunden mit dem elften Lied aus der Ersten Folge der Marx’schen Lieder von 1908, *Hat Dich die Liebe berührt*, das zugleich den Abschluss vorliegender CD bildet. Zum großen Schlussgesang *Auf der Campagna* schrieb Marx den Text selbst. Liess kommentiert: „Es ist ein Hymnus auf die antike Landschaft, der er innerlich so verbunden ist und die ihm, dem Klassizisten und Klangfanatiker, musikalisch und stimmungsmäßig so unendlich viel geschenkt hat. Gleißender goldener Nachmittag ist es inmitten der antiken Zeugen, und diese Stimmung hat sich in Wort und Ton niedergeschlagen. Ein ausgespannener symphonischer Satz mit Haupt- und Gesangsthema breitet sich aus, [...] wie der Text uns etwas von der Weltanschauung des Dichters verrät: ein Bekenntnis zur ewigen Wiederkehr von Frühling, Jugend und Menschenglück.“

Einige Stichworte zu den acht Liedern aus den frühen drei Liederfolgen, entstanden 1907–12, mögen der Orientierung dienen. *Ein junger Dichter denkt an die Geliebte* (1909), Folge 1 Nr. 8, aus dem Chinesischen übersetzt, klingt zur Mitte hin deutlich an Debussy an. *Selige Nacht* nach Otto Erich Hartleben (1864–1905), Folge 3 Nr. 9 (1912) wird gefolgt von *Schlafend trägt man mich in mein Heimatland* nach Alfred Mom-

bert (1872–1942), Folge 3 Nr. 4 (1911); hierzu zitiert Liess, der stets als authentischer Kunder Marx’schen Gedankenguts gelten darf, Rilke: „Die Blätter fallen mit verneinender Gebärde.“ *Der Rauch* nach dem Grazer Rudolf Hans Bartsch (1873–1952), 2. Folge Nr. 6 (1910), „durchschwingt ein slawischer Ton in melancholischer Stimmung“. *Zu Lob des Frühlings* nach Ludwig Uhland (1787–1862), 1. Folge Nr. 15 (1907), bemerkt Liess: „Eines jener impressiven Lieder, die mit ‚Fernaikorden‘ – wie sie Marx selbst genannt hat – arbeiten, mit jenen Klängen, die das Unendliche, das Wesenlose, Seiende der Landschaft, der Ebene, der Mittagsglut, aber besonders auch der ewigen Schönheit der Mittelmeerlandschaft stimmungsvoll heraufbeschwören.“ *In Regen* nach Paul Verlaine (1844–96), 2. Folge Nr. 7 (1910) wird die Dichtung „von Marx’ Tonweise wiederum ganz eingedeutscht [...] Man kann an diesem Lied wieder betonterweise die feine Reizklanglichkeit des Komponisten studieren.“ *Auf Vergessen* nach Arno Holz (1863–1929), 3. Folge Nr. 5 (1911) folgt beschließend *Hat Dich die Liebe berührt* nach Paul Heyse, 1. Folge Nr. 11 (1908), laut Liess „eine der schönsten dithyrambischen Liebeshymnen der gesamten Liedliteratur“, die der Komponist auch für Orchester gesetzt hat.

Christoph Schlüren, Juni 2010

Angelika Kirchschrager

Die österreichische Mezzo-Sopranistin Angelika Kirchschrager gehört international zu den herausragenden Sängerinnen ihres Fachs. Seit Jahren singt die gebürtige Salzburgerin an den grossen Opern- und Konzerthäusern der Welt und stellt dabei immer wieder ihre grosse stimmliche Vielfalt, ihre einfühlsame Interpretationsfähigkeit, aber auch ihre Wandelbarkeit eindrucksvoll unter Beweis.

In Hosenrollen wie der des Cherubino in Mozarts *Le nozze di Figaro* oder als Octavina in Strauss' *Rosenkavalier* hat sie internationale Massstäbe gesetzt. Aber auch neben Mozart und Strauss sorgte sie in Titelpartien wie in *Pelléas et Mélisande* oder als Sesto in Händels *Giulio Cesare* international für Furore. Unvergessen ihre Interpretation der Sophie in Nicholas Mavs Oper *Sophie's Choice*.

2007 wurde Angelika Kirchschrager zur seinerzeit jüngsten Kammer Sängerin der Wiener Staatsoper ernannt, 2009 zum Ehrenmitglied der Royal Academy of Music in London.

Mit besonderer Aufmerksamkeit widmet sich Angelika Kirchschrager dem Lied- und Konzertgesang. Auftritte führen sie in die grossen Konzertsäle in Europa und den USA. Ihr umfangreiches Repertoire reicht dabei von Bach, Brahms, Debussy und Korngold, über Mahler, Mendelssohn und Rossini, bis Schubert, Schumann, Weill und Wolf.

Eine Vielzahl wichtiger Dirigenten haben Angelika Kirchschragers Karriere bisher begleitet zu denen neben Sir Simon Rattle auch Riccardo Muti, Seiji Ozawa, Claudio Abbado, Sir Colin Davis, James Levine, Kurt Masur, Kent Nagano und Donald Runnicles gehören. Dementsprechend zu hören war sie u.a. an Häusern wie der Mailänder Scala, dem Royal Opera

House in London, der Metropolitan Opera in New York, der Opera Bastille in Paris, der Wiener und Münchner Staatsoper, der Deutschen Oper Berlin, der San Francisco Opera, in der Berliner Philharmonie, bei den Salzburger Festspielen, im Salle Pleyel sowie der Cité de la Musique in Paris, in Avery Fisher und Carnegie Hall in New York, der Boston Symphony Hall sowie der Barbican und Wigmore Hall in London.

Sie gewann eine Vielzahl von Auszeichnungen, darunter u.a. drei Mal den begehrten ECHO KLASSIK sowie einen GRAMMY AWARD. Seit Sommer 2007 unterrichtet sie als ausserordentliche Professorin am Salzburger Mozarteum. Frau Kirchschrager lebt in Wien.

Anthony Spiri

Der Pianist Anthony Spiri gilt als einer der vielfältigsten und angesehensten Liedbegleiter, Kammermusiker und Solisten der heutigen Musikszene. Geboren in den USA, erhielt er seine Ausbildung in Cleveland und Boston, bevor ihn sein künstlerischer Werdegang nach Europa führte, wo er am Salzburger Mozarteum sein Studium abschloss.

Sein umfangreiches Repertoire, das von Alter Musik bis zu Werken des 21. Jahrhunderts reicht, hat Anthony Spiri mit Klavierabenden durch viele Länder Europas, nach Asien und Amerika geführt.

Als Klaviersolist ist er mit dem Chamber Orchestra of Europe unter Nikolaus Harnoncourt und Michael Tilson-Thomas, der Camerata Academia Salzburg, der Jungen Deutschen Philharmonie, dem Ensemble Wien Modern, dem Kammerorchester Basel unter Christopher Hogwood, dem Mozarteum Orchester Salzburg unter Leopold Hager und anderen Orchestern aufgetreten. Als Liedbegleiter hat Anthony Spiri mit vielen

renommierten Sängern wie Peter Schreier, Marjana Lipovšek, Edith Mathis, Bernarda Fink und vielen anderen konzertiert. Zu seinen Kammermusikpartnern zählen viele prominente Instrumentalisten, Streichquartette und Ensembles unserer Zeit. Von 1987–1993 war er Assistent von Nicolaus Harnoncourt am Salzburger Mozarteum.

Anthony Spiri engagiert sich auch für die zeitgenössische Musik und spielte beispielsweise Uraufführungen von Werken der Komponisten Wolfgang Rihm, Rainer Bischof, Ernst Krenek, Sofia Gubaidulina und York Höller. Als Entdecker betätigt sich Spiri bei Klavierwerken und Liedern von Eduard Marxsen, dem Kompositionslehrer von Johannes Brahms, sowie bei französischen Komponisten der Epoche Gabriel Faurés. Im Mozart Jahr 2006 führte er zyklisch sämtliche Klavier- und Violinsonaten des Salzburger Komponisten auf.

Seine umfangreiche Diskographie ist ein weiterer Beleg seiner Vielseitigkeit. Besondere Aufmerksamkeit widmet der Pianist den Werken der Söhne Johann Sebastian Bachs, deren Kompositionen er mit zahlreichen Aufnahmen auf CD festhielt. Er ist somit einer der wenigen Interpreten der Klaviermusik von Wilhelm Friedemann, Carl Philip Emanuel und Johann Christian Bach auf dem modernen Flügel.

Aktuell lebt Anthony Spiri in München und ist als Professor für Klavierkammermusik an der Musikhochschule Köln tätig.

Joseph Marx (1882–1964) Lieder (Selection) 'Lyrical effusions of sound'

However fruitful the 19th century may have been in its output of lieder and chamber music, only the opposite can be said of the 20th century, as witness the gradual disappearance of domestic music-making and the atrophy of the *grand bourgeoisie* in the wake of two world wars. Composers such as Carl Loewe, Robert Franz and even Hugo Wolf, whose fame rests almost entirely on their lieder, were typical representatives of the Romantic Age in its ascent and decline. None of their successors was able to attain a comparably semi-important importance in the music life of their day.

As a composer of lieder, Joseph Marx has very often been compared to Hugo Wolf. One was an Austrian born in present-day Slovenia; the other, 22 years his junior, hailed from neighboring Styria. To be sure, Wolf was a bold, impulsive and uncompromising innovator, whereas Marx was a serene, broad-minded keeper of the flame whose lieder in particular tended to blend contemporary currents with the past in glorious new garb rather than pressing forward into an unforeseeable future. In character, these two men were as different, indeed antithetical, as can be imagined. Wolf was a master of the terse, psychologically overdrawn, tumultuous character sketch, of inner tension and conflict, of perpetually unfulfilled longing and the inborn tragedy of a fully-formed romantic. Marx, in contrast, appeared from the very outset in the guise of an old master concerned with striking a balance between extremes, a man inclined toward idylls and nostalgia. If the one was always poised to set out for new and distant shores, the other summarized, explored and interwove existing idioms. Wolf leaves the listener in a state

of agitated unease, Marx in savoury contemplation. To quote Andreas Liess's standard biography, written in 1943 with the nationalist tinge typical of its day:

'Marx demands of the lied composer that he first capture the mood, then the rhythm and finally the inner pace of the poem, for every poem bears its *andante*, *allegro* and *largo* within itself. "Each feeling has its own tempo", he once wrote in an essay on Frederick Delius. To reflect moods and feelings is the primary essence of Marx's lieder. It is this yielding to sensual and emotional impressions that guides him quite organically into the realms of Impressionism. [...] If Marx proceeds from Wolf and places his debt in plain view, it is this psychological element that brings forth decisive changes and further developments along the entire range of technique.

"'Depiction of mood' invariably implies a preferential emphasis on the element of sound. Thus, Marx sets himself apart from Wolf in his harmony. Not only does he draw heightened consequences from the chromaticism of enharmonic modulation, he also creates, in his personal sculpting of sound, a wholly distinctive range of sensual colours for his expressive universe – a universe at once voluptuous and fanciful, natural and sophisticated, uniting German, French and Russian modes of creation into an original synthesis. Within these lyrical effusions of sound and mood he strides beyond the harmony of Wolf and Reger alike, following the trend of the times, though both are significant cornerstones of his art. The mental posture of Marx's artistic personality also accounts for the characteristic elaboration of his piano parts in their sound and symphonic structure. Besides his distinctive harmony, it is in the contrapuntally solid, grandly symphonic 'development' of his piano accompaniments that Marx himself sees the defining difference between his lieder and those of Wolf, who con-

structed his larger forms from sequences and the interweaving of tiny motifs. "I have simply carried out things only hinted at in Wolf."

Vacillating between post-romanticism and impressionism, Marx was ever intent on savouring the emotional content to the full and articulating it in clear forms. His lieder made him famous at a time when 'the world was still in order', and he was largely forgotten once there no longer existed any widespread interest in new lieder or a conservative spirit.

Marx's Career

Joseph Rupert Rudolf Marx was born in Graz on 11 March 1882. He received piano lessons first from his mother, then in Johann Buwas's piano school, eventually attaining a considerable mastery of the instrument. He also taught himself to play the violin, viola and cello. While attending elementary school his passion for music was furthered by the music teacher Joseph Gauby, a pupil of Robert Fuchs and an editor of Styrian folk songs. Marx's earliest compositions – at first mainly arrangements of well known pieces from the piano and operatic repertoire for small chamber ensembles intended for everyday use – date from his years of high school. Though obviously musically gifted, he initially followed his father's wishes by studying law, only to change to philosophy and art history, thereby occasioning a breach with his family. In 1908 he took a doctorate in philosophy, which freed him from the burden of conventional expectations. In the same year, at the age of 26, he again began to compose. Within the space of four years, from 1908 to 1912, he had produced four-fifths of his total output of 150 lieder. They proved unexpectedly successful, and before long Marx had acquired an international reputation as a lied com-

poser. His lieder arose in direct connection with his work as an accompanist, which surely contributed greatly to their naturalness and ingratiating savity.

Astonishingly, Marx was self taught in the art of composition. Before writing his earliest sets of lieder he perfected his command of counterpoint, harmony and form mainly by intensively studying the organ. Soon he had attained a consummate mastery of the composer's craft. Andreas Liess, in his nationalistically tinged biography of 1942, claimed that Marx had 'already discovered his innovative personal style by the age of 18, after which he deepened and refined it but left its characteristic traits basically unchanged. He was occasionally faulted for the minimal evolution visible in his overall oeuvre; only in recent years has his style acquired a more pronounced chiaroscuro. [...] For Marx, adhering to the stylistic purities he had achieved was the mark of a constantly renewed primal experience of music, in a form and spirituality firmly anchored in the age and art of the *fin de siècle*.'

The confirmation he received as a lied composer allowed Marx to advance into different and more challenging areas of composition. The year 1911 was the first he devoted entirely to chamber music. It was then that he wrote his three works for piano quartet. Here Marx stands in close proximity to the excesses of Max Reger, the violently controversial innovator who greatly impressed him in his youth, offset by the ameliorating harmonies and disciplined motivic and contrapuntal workmanship of Johannes Brahms. The result is a confluence of the raptures and luxuriance of post romanticism, the flickerings, increasing density and ecstatic *Jugendstil* embellishments of expressionism, and the ceaseless and seemingly goal less vagaries of impressionism.

By then Marx had also begun to immerse himself in music theory, producing two impressive books on the

psychology of sound and the nature of tonality (the latter was awarded the Wartinger Prize from Graz University and is considered by many connoisseurs to be one of the most substantial treatises on a topic central to the study of 20th century musical ideologies). In 1914 he was thereupon appointed professor of theory at the music academy of Vienna University, where he became director in 1922. He then became actively involved in founding the Vienna Musikhochschule, which he served as rector from 1924 to 1927. Marx quickly established himself as one of the leading musical lights of Vienna, at first alongside his slightly older contemporary, the much admired symphonist Franz Schmidt. However, he increasingly slipped into a conservative role as a preserver of the values of post romanticism and a guardian of the temple of classical craftsmanship. In 1932 he was commissioned by Mustafa Kemal (Atatürk) to set up a music scene and educational system along western lines in the Turkish capital of Ankara – a task entrusted one year later to the progressively minded Paul Hindemith. He was also an arts editor, a sharp tongued yet fair minded critic and a composition teacher who taught some 1,300 students over a 43 year period. After the Second World War he produced few new compositions, accepted many awards and honours, occupied important administrative and honorific positions and was forced to see his music fall rapidly out of fashion (apart from his lieder, which remained in domestic use). He died in Graz on 3 September 1964, highly esteemed as a doyen of the Old Guard and long forgotten by the younger generations.

Marx's Music

Marx's compositional legacy is quite easy to survey, for he tended to focus on relatively few genres during highly productive periods and avoided both the theatre and liturgical sacred music. Besides his many lieder he left behind a slender body of chamber music, a few piano and organ pieces and six choral works with orchestra. He wrote his most powerful music for large orchestra, and is thus especially remarkable in very small and very large forms. His piano quartets of 1911 were followed in 1913–14 by a second period devoted to chamber music, which witnessed the creation of a large *Trio Fantasy* for piano trio, the first of two A major sonatas for violin and piano, and a *Suite* (in F major) and *Pastorale* for cello and piano. Between 1936 and 1941 he produced his three string quartets: the *Quartett chromatico* of 1948 (a revised version of his first Quartet in A major), a *Quartetto in modo antico* and a *Quartetto in modo classico*, which usher in a serenity already suggestive of a 'late style'. His earliest orchestral works avail themselves of what was, essentially, an expansion of his lied accompaniments. The first were *Morgengesang* ('Aubade') for male chorus and orchestra (1910) and *Berghymne* ('Mountain hymn') for mixed chorus and orchestra (ca. 1910), followed by *Herbstchor* an *Pan* ('Autumn chorus for Pan', 1911), *Abendweise* ('Evensong', 1912), and *Gesang des Lebens* ('Song of life') and *Ein Neujahrshymnus* ('A New Year's hymn'), both composed in 1914. Five years were to pass before he took up the orchestra as a central vehicle, and even then he turned initially to concerto form. First came the monumentally virtuosic *Romantic Piano Concerto* (1919–20), then his magnum opus *Eine Herbstsymphonie* ('An autumn symphony', 1921), a grandly cathartic, orgiastically overdrawn four move-

ment tone poem on the natural drama of autumn. The latter work occupies a unique position in the annals of orchestral gigantism and, owing to its sheer scale, is very rarely performed today (a study score is available in the exquisite *Repertoire Explorer* series at www.musikmph.de). From 1922 to 1925 Marx composed a merry and conciliatory counterpart to the *Herbstsymphonie*: the scintillatingly impressionistic *Nature Trilogy*, consisting of *Eine symphonische Nachtmusik* ('A symphonic nocturne'), *Idylle Concertino über die pastorale Quart* ('Idyll Concertino on the pastoral 4th') and *Eine Frühlingsmusik* ('A piece for spring'), all three of which can also be performed separately on an equal basis. Following a *pièce d'occasion*, the *Festive Fanfare Music* for brass, timpani and side drum (1928), the series of Marx's monumental post romantic cum impressionist orchestral canvasses comes to an end with the dark *Nordland Rhapsodie* of 1929 and the bright second piano concerto, *Castelli Romani*, of 1929–30. These were followed by the nostalgic *Alt Wiener Serenaden* ('Serenades from Old Vienna', 1941), the string orchestra arrangements of his Third and Second String Quartets (*Sinfonia in modo classico* and *Sinfonia in modo antico*) and finally a separate version of the finale of the *Herbstsymphonie*, originally entitled *Ein Herbstpoem* and later renamed *Feste im Herbst* ('Festivals in autumn', 1946). The *Herbstsymphonie* itself was destined to remain unperformed from 1927 to 2005.

Select Lieder

Angelika Kirchschrager and Anthony Spiri offer a representative selection from the riches of Marx's lieder – a selection that might easily be replaced by the other collections of equal calibre. Besides eleven of the 17 lieder from the *Italian Songbook* of 1912 by Paul Heyse (1830–1914), it includes his complete mature cycle *Verklärtes Jahr* ('Transfigured year', 1930–32) and eight lieder from the three early sets (1907–12).

Marx chose those poems from Heyse's *Italian Songbook* that were not set by Hugo Wolf. Apart from the first lied, *Liebe* ('Love'), which originated in 1907 and comes closest to the Wolfian manner, he composed the remaining 16 lieder in white heat within an eight day period in 1912. They are an emotional roller coaster of sharply contrasting moods – dramatic, tender, gloomy, humorous – and the listener quickly recognises the deft versatility that formed the basis of Marx's meteoric popularity in those years. No matter what the underlying mood, he found his way to a consummate and idiomatic whole.

In *Verklärtes Jahr* we encounter a composer of serene grandeur. Andreas Liess, second to none in his knowledge of Marx's oeuvre, provides fitting accounts of these five lieder, each based on a different poet. *Ein Abschied* ('A farewell'), after Konstantin M. Fofanov (1862–1911), relates thematically and with increasing verve to the opening movement of the *Herbstsymphonie* as a 'symbol of retrospection'. *Dezember*, based on a poem by the Styrian poet Ottokar Kernstock (1848–1928) and dedicated to the memory of Marx's parents, 'is the most impressive piece with its poignant ending ("The dead shall never return") and its projection of the underlying mood, "Christmas in solitude"'. *Lieder*, after Christian Morgenstern (1871–1914), relates the-

matically to the impressionist orchestral work *Eine Frühlingssmusik*, marking the advent of spring in the cycle. Tender introversion instills *Meiner Träume Heimat* ('Homeland of my dreams') by Carl Hauptmann (1858–1921): 'In memory, the beautiful thing is the point of departure'. The concluding transfiguration is thematically linked to the eleventh song in the first set of Marx's 1908 lieder, *Hat Dich die Liebe berührt* ('Once love has touched you'), which also forms the conclusion of our CD. The words to the great final song, *Auf der Campagna* ('On the Campagna'), were written by Marx himself. Here is Liess's commentary: 'It is a hymn to the ancient landscape to which he is so inwardly bound and from which, as a classicist and connoisseur of sound, he has received such a wealth of music and moods. A dazzling golden afternoon reigns amidst the ancient monuments, and this mood has left its mark on the words and music. A finely woven symphonic fabric with main theme and lyrical theme spreads out before us. [...] The words betray something of the poet's philosophy of life: a faith in the eternal recurrence of spring, youth and human happiness.'

A few words of orientation will suffice for the eight lieder from the three early sets, composed between 1907 and 1912. *Ein junger Dichter denkt an die Geliebte* ('A young poet musing an his beloved', no. 8 of set 1, 1909), is translated from the Chinese and bears clear allusions to Debussy in the middle. *Selige Nacht* ('Blissful night', no. 9 of set 3, 1912) after Otto Erich Hartleben (1864–1905) is followed by *Schlafend trägt man mich in mein Heimatland* of 1911 ('I'm borne asleep to my native land', no. 3 of set 3) after Alfred Mambert (1872–1942). Here Liess, always a reliable explorer of Marx's cast of mind, quotes Rilke: 'The leaves fall with gestures of denial'. *Der Rauch* ('Smoke', no. 6 in set 2), composed in 1910 after the Graz poet

Rudolf Hans Bartsch (1873–1952), 'is permeated by a Slavic inflection in a melancholy mood'. *Lob des Frühlings* ('In praise of spring', no. 15 of set 1), a composition of 1907 after Ludwig Uhland (1787–1862), is, according to Liess, 'one of those impressive lieder that work with what Marx himself calls "distant chords" [*Fernakkorde*], i.e. those sonorities that evocatively conjure up the infinite, the ineffable, the living essence of the landscape – the plain, the noonday sun, and especially the eternal beauty of the Mediterranean scenery'. In *Regen* of 1910 ('Rainfall', no. 7 of set 2), the poem by Paul Verlaine (1844–1196) is 'in turn wholly transformed into German by the style of Marx's setting. [...] This lied again allows us to study the composer's subtle and enticing sonorities with special emphasis.' Finally *Vergessen* ('Oblivion', no. 5 of set 3, 1911) by Arno Holz (1863–1929) is followed by *Hat Dich die Liebe berührt* ('Once love has touched you', no. 11 of set 1), a lied of 1908 by Paul Heyse that Liess calls 'one of the loveliest dithyrambic hymns to love in the entire repertoire of the lied' Marx also set it for orchestra.

Christian Schläuren, June 2010
Translated by J. Bradford Robinson

Angelika Kirchschrager

Born in Salzburg, Angelika Kirchschrager is an Austrian mezzo-soprano who numbers among the international stars of her vocal category. For years she has appeared in the world's leading opera houses and concert halls, where she repeatedly gives impressive proof of her great artistic range, versatility and empathetic powers of interpretation.

Ms Kirchschrager has set worldwide standards in trouser roles such as Cherubino in Mozart's *Marriage of Figaro* and Octavian in Strauss's *Rosenkavalier*. But besides Mozart and Strauss she has also caused sensations in the title role of *Pelléas et Mélisande* and Sesto in Handel's *Giulio Cesare*. Her rendition of Sophie in Nicholas Maw's opera *Sophie's Choice* remains enshrined in memory. In 2007 she became the youngest 'Kammersängerin' at the Vienna Opera, and in 2009 an honorary member of the Royal Academy of Music in London.

Ms Kirchschrager devotes special attention to the lied and concert repertoire. Her appearances have taken her to the great concert halls of Europe and the United States. Her broad repertoire ranges from Bach, Brahms, Debussy and Korngold via Mahler, Mendelssohn and Rossini to Schubert, Schumann, Weill and Wolf.

Ms Kirchschrager's career has been accompanied by many leading conductors, including Sir Simon Rattle, Riccardo Muti, Seiji Ozawa, Claudio Abbado, Sir Colin Davis, James Levine, Kurt Masur, Kent Nagano and Donald Runnicles. Accordingly she has appeared at such venues as La Scala, Covent Garden, the Met, Opéra Bastille (Paris), the state operas in Vienna and Munich, the Deutsche Oper (Berlin), the San Francisco Opera, the Berlin Philharmonie, the Salzburg Festival,

the Salle Pleyel and the Cité de la Musique (Paris), Avery Fisher and Carnegie Hall (New York), Boston Symphony Hall, and Wigmore Hall and the Barbican (London).

Among her many prizes and distinctions are three coveted ECHO KLASSIK awards and a Grammy. Since summer 2007 she has taught at the Salzburg Mozarteum as an associate professor. Today she lives in Vienna.

Anthony Spiri

Anthony Spiri is considered one of the most versatile and highly esteemed lied accompanists, chamber musicians and solo pianists on today's music scene. Born in the United States, he received his training in Cleveland and Boston before his artistic career led him to Europe, where he completed his studies at the Salzburg Mozarteum.

Spiri's broad repertoire ranges from early music to the music of the 21st century, and his recitals have taken him through many countries in Europe, Asia and America. He has appeared as a soloist with the Chamber Orchestra of Europe (under Nikolaus Harnoncourt and Michael Tilson Thomas), the Camerata Academia Salzburg, the Young German Philharmonic, the Wien Modern Ensemble, the Basel Chamber Orchestra (under Christopher Hogwood), the Mozarteum Orchestra (under Leopold Hager) and many others. He has accompanied singers of the stature of Peter Schreier, Marjana Lipovšek, Edith Mathis and Bernarda Fink and played chamber music with many of the outstanding solo instrumentalists, string quartets and ensembles of our time. From 1987 to 1993 he was Nikolaus Harnoncourt's assistant at the Mozarteum.

Spiri takes a special interest in contemporary music and has given the world premières of works by Wolfgang Rihm, Rainer Bischof, Ernst Krenek, Sofia Gubaidulina and York Höller. He has also discovered and explored the piano music and lieder of Johannes Brahms's teacher Eduard Marxsen and French composers from the age of Gabriel Fauré. In 2006 he played complete cycles of Mozart's piano and violin sonatas to celebrate the 250th anniversary of the composer's birth.

Further proof of Spiri's versatility can be found in his voluminous discography. He has devoted special attention to the music of Bach's sons, whose works he has recorded on many CDs, making him one of the few performers to play the keyboard music of Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel and Johann Christian Bach on the modern grand piano.

Spiri currently lives in Munich and is professor of chamber music at the Musikhochschule in Cologne.

Joseph Marx (1882–1964)

Choix de Lieder

„Lyrisme de la Stimmung sonore“

Si l'intégralité du xixe siècle fut une époque très féconde pour la création dans le domaine du Lied et de la musique de chambre, on ne peut assurément pas en dire autant pour le xx^e, qui a vu – signes extérieurs de cette évolution – le recul progressif de la pratique musicale domestique et la décadence de la grande bourgeoisie sous les coups de boutoir deux guerres mondiales. Des compositeurs tels que Carl Loewe, Robert Franz ou même Hugo Wolf, représentants typiques de l'époque romantique à son zénith puis à son déclin, et dont la gloire repose presque exclusivement sur leur production dans le genre du Lied, ne pouvaient avoir de successeurs qui conquerraient une importance comparable dans la vie musicale.

On a souvent comparé Joseph Marx auteur de Lieder à Hugo Wolf. L'un fut un Autrichien originaire de ce qui est aujourd'hui la Slovénie, l'autre est né vingt-deux ans plus tard dans la Styrie voisine. Certes, alors que Wolf était un novateur audacieux, impétueux, sans compromis, Marx fut un conservateur aux amplifications dionysiaques ; dans sa production de Lieder tout particulièrement, il s'orientait vers une fusion – somptueusement revêtue d'habits neufs – entre les courants de son époque et le passé, bien plus que vers un avenir impondérable. Du point de vue caractérologique, les deux compositeurs étaient aussi différents, voire opposés, qu'il est possible de l'imaginer. Wolf fut un maître de l'esquisse de caractère concise et bouleversée, psychologiquement affûtée à l'extrême – un romantique de la plus pure espèce par la tension, la

déchirure, l'aspiration éternellement inassouvie et la tragédie immanente à son existence. Marx, au contraire, se produisit d'emblée avec le geste du maître ancien soucieux de réconcilier les polarités, de l'ami de l'idylle et de la nostalgie. L'un sans cesse sur le point de s'embarquer vers de nouveaux rivages, l'autre récapitulateur, explorateur et fusionneur de courants existants. Wolf laisse l'auditeur dans une inquiétude fébrile, Marx le livre à une jouissance contemplative.

Dans sa monographie de référence de 1943, teintée de nationalisme raciste conformément aux canons de l'époque : *Joseph Marx. Leben und Werk*, Andreas Liess écrit :

« Du compositeur de Lieder, Marx exige d'abord la saisie d'une Stimmung [terme allemand signifiant à peu près « tonalité » ou « accord », conjuguant à la fois l'humour intérieure et l'ambiance extérieure, trad.], puis la saisie du rythme du Lied et enfin celle de son tempo intérieur ; – car chaque texte porte en soi son andante, son allegro, son largo. "Tout sentiment a son tempo propre", écrivait dans un essai sur Frederick Delius. Réfléter la Stimmung et le sentiment, tel est le fond essentiel de l'œuvre de Marx dans le domaine du Lied. Aussi cet abandon à l'impression sensible et affective le conduit de manière tout à fait organique vers les territoires de l'impressionnisme. [...] S'il est vrai que Marx a Wolf pour origine et que ces liens sont manifestes, c'est ce moment psychologique qui, sur toute la ligne technique, produit les modifications et les évolutions décisives.

Toujours, la présentation d'une Stimmung entraîne une préférence marquée pour l'élément sonore. C'est ainsi que Marx s'éloigne de Wolf harmoniquement, non seulement en tirant des conséquences paroxystiques du chroma de la technique des notes sensibles, mais aussi en créant, par sa configuration sonore propre, une palette de colors tout à fait particulière et sen-

suelle pour son univers expressif, qui est à la fois voluptueux et rêveur, proche de la nature et raffiné, et qui unit dans une synthèse originale des procédés de mise en forme allemands, français et russes. C'est dans cette opulence sonore de la *Stimmung* qu'il marche, suivant la tendance de l'époque, au-delà de l'harmonie de Wolf comme de Reger, bien que les deux lui fournissent les plus importants soubassements.

De l'attitude psychique de l'artiste Marx résulte également l'élaboration caractéristique de la partie de piano en direction du côté sonore comme du côté symphonique. Et c'est dans le "développement" symphonique, polyphoniquement consolidé, de ses accompagnements de *Lieder*, donc dans le domaine formel de l'expression, que Marx lui-même voit - outre dans son harmonie propre - la particularité caractéristique de son art du *Lied* par rapport à celui de Wolf, lequel élabore la grande forme dans la connexion des petits motifs et dans des formations de marche harmonique. "J'ai précisément exécuté là où Wolf n'a fait qu'esquisser". »

Joseph Marx, naviguant entre postromantisme et impressionnisme, toujours préoccupé de goûter dans toute sa plénitude la teneur de la *Stimmung* tout en l'articulant dans une forme claire, devint célèbre par ses *Lieder* à une époque où « le monde était encore en bon ordre », et il tomba largement dans l'oubli parce que l'intérêt massif pour de nouveaux *Lieder* et pour l'esprit de conservation déclina.

L'itinéraire de Marx

Joseph Rupert Rudolf Marx est né à Graz le 11 mai 1882. Il reçoit ses premières leçons de piano de sa mère, puis à l'école de piano de Johann Buwa, et atteint une maîtrise remarquable de cet instrument. Parallèlement, il apprend en autodidacte le violon, l'alto et le violoncelle. À l'école primaire, c'est le maître de musique Joseph Gauby, élève de Robert Fuchs et éditeur de chansons populaires styriennes, qui attise en Joseph Marx le feu musicien. Les premières compositions du lycéen sont principalement des arrangements de morceaux connus de la littérature pour piano et de l'opéra pour l'usage quotidien de petites formations de musique de chambre. Ses dons musicaux sont manifestes, mais il entame, conformément au souhait paternel, des études de droit, puis dévie vers la philosophie et l'histoire de l'art, ce qui provoque la rupture avec ses parents. En 1908, il soutient une thèse de doctorat en philosophie, s'affranchissant ainsi du joug des attentes traditionnelles de la société. Au cours de la même année, à 26 ans, il recommence à composer et écrit en l'espace de quatre ans (1908-1912) les quatre cinquièmes de son catalogue de *Lieder* qui compte 150 compositions. Avec ces *Lieder* vient le succès, inespéré, et Marx ne tarde pas à se faire une réputation internationale en tant que compositeur de mélodies. Sa production dans ce domaine voit le jour en rapport immédiat avec sa pratique d'accompagnateur, ce qui, assurément, a contribué de façon décisive au naturel et au caractère gratifiant de ces œuvres.

Comme compositeur, Joseph Marx - le fait a de quoi étonner - est un autodidacte qui, dès avant ses premiers succès dans le domaine du *Lied*, se perfectionne sur les plans contrapuntique, harmonique et formel par d'intenses études d'orgue, qui le conduisent à

une précoce et souveraine maîtrise technique. Dans sa biographie déjà citée ci-dessus, Andreas Liess affirme que Marx aurait trouvé « dès l'âge de dix-huit ans son style original et personnel, qui pouvait certes encore être approfondi et affiné, mais qui était fixé par l'essentiel dans son dessin caractéristique. On a parfois reproché à Marx la faible évolution d'ensemble dans son œuvre, laquelle n'a connu d'inflexion stylistique majeure qu'au cours des dernières années. [...] Pour Marx, la persistance dans un environnement stylistique une fois conquis est la marque d'un vécu musical originare se reconfigurant sans cesse à nouveau, selon une forme et une élévation d'esprit fermement enracinées dans cette époque de changement de siècle et dans l'art de cette époque. »

La confirmation qu'il reçut comme compositeur de mélodies encouragea Marx à pénétrer également dans d'autres territoires, plus exigeants, de l'activité compositionnelle. 1911 fut la première année qu'il consacra à la musique de chambre, et au cours de laquelle il écrivit ses trois œuvres pour quatuor avec piano : un *Quatuor avec piano en forme de rapsodie*, un *Scherzo*, et une *Ballade*. Si les titres semblent plus ou moins évoquer des œuvres mineures, il s'agit en fait de compositions d'amples dimensions et d'ambition proprement symphonique, grandes formes sans exception – s'il avait ajouté une sorte de finale, cela aurait pu donner lieu à un cycle en quatre mouvements, à une sorte de formidable « symphonie » en quatrevingts minutes pour quatuor avec piano – pour une combinaison d'instruments, soit dit en passant, qu'il pratiquait tous lui-même. Dans les trois morceaux prédominent des accents sobres et graves, denses et saturés de couleurs, fusionnant avec une étonnante assurance idiomatique les sonorités hétérogènes du piano et des cordes. Bien que le point de départ formel consiste en des principes structurels

nettement contrastés, dualistes au sens de la forme sonate, la modulation générale du discours affiche pourtant une continuité fluide, suggérant une interpénétration multiple et un jeu de reflets mutuels où tout est entrelacé avec tout, plutôt que la confrontation conflictuelle de deux mondes opposés au sens beethovenien. Dans cette psychologie générale de la forme, qui prolifère en de luxuriantes excroissances, Marx est proche de l'excessivité de Max Reger, le plus violemment contesté des novateurs qui l'avaient impressionné dans sa jeunesse ; en contrepoint se fait sentir l'influence de Johannes Brahms, modératrice sur le plan harmonique et disciplinante sur les plans motivique et polyphonique. Ainsi se rejoignent ici les courants du postromantisme fastueusement exubérant, de l'expressionnisme dont on voit s'élever les premières flammèches tendant à se densifier dans l'exaltation ornementale de l'Art nouveau, et de l'impressionnisme aux chatoiements aussi incessants que fortuits en apparence.

Entre temps, Marx est également actif dans le domaine de la théorie musicale et fait paraître deux travaux substantiels sur la psychologie du son et sur l'essence de la tonalité (ce dernier couronné par le Prix Wartinger de l'Université de Graz et considéré par certains connaisseurs comme l'un des traités les plus riches sur cette thématique, qui sera décisive dans les débats d'idéologie musicale du xxe siècle). À la suite de quoi il est nommé, en 1914, professeur de théorie à l'Académie de Musique de l'Université de Vienne, dont il assume la direction en 1922. Il prend ensuite une part décisive à la fondation de la *Musikhochschule* de Vienne, dont il est le premier recteur de 1924 à 1927. Marx s'établit rapidement comme l'une des personnalités musicales viennoises de premier plan, d'abord aux côtés du symphoniste Franz Schmidt, qui – de quelques années son aîné – appartient à la même génération

que lui, et qu'il admire. À Vienne, il se retrouve bientôt, et de plus en plus, dans le rôle d'un conservateur, gardien des valeurs de la tradition postromantique et du temple de l'artisanat classique de l'écriture. En 1932, répondant à une commande de Mustafa Kemal (Atatürk), il initie dans la capitale turque Ankara l'instauration d'une vie musicale et d'un système d'écoles de musique conçus sur le modèle occidental (tâche dans laquelle lui succédera après un an le progressiste Paul Hindemith). Marx est également actif comme rédacteur culturel et comme critique à la plume piquante quoique pondérée, et au cours de 43 ans d'enseignement de la composition, il aura quelque 1.300 élèves. Après la Seconde Guerre mondiale, Marx ne compose que très peu, reçoit de nombreuses distinctions, occupe d'importantes charges administratives et représentatives, tout en assistant, impuissant, aux changements de mode qui relèguent rapidement sa musique - exceptés les *Lieder* à usage domestique - au second plan. Il meurt le 3 septembre 1964 à Graz, honoré comme grand prêtre des Anciens, depuis longtemps éclipsé par les jeunes générations.

L'œuvre de Marx

Le legs compositionnel de Joseph Marx est assez aisé à cerner, puisqu'il a exploité de façon concentrée et exhaustive relativement peu de genres, au cours de phases intensément créatrices, en se tenant à l'écart de l'opéra et de la musique sacrée confessionnelle. À côté des nombreux *Lieder* figure un œuvre assez concis de musique de chambre, un peu de musique pour piano et pour orgue, 6 œuvres pour chœur et orchestre, et ses compositions les plus puissantes, celles pour grand orchestre - il est ainsi particulièrement remarquable dans les formes très petites et très grandes. À la saison

des quatuors avec piano en 1911 succède en 1913-1914 une deuxième période d'intense productivité en musique de chambre, qui donne naissance à une grande *Trio-Phantasie* pour trio avec piano, à la première des 2 sonates pour violon et piano (en la majeur) ainsi qu'à une *Suite en fa majeur* et une *Pastorale* pour violoncelle et piano. Entre 1936 et 1941 voient le jour ses 3 quatuors à cordes (*Quartetto chromatico* [version révisée en 1948 du *Premier Quatuor en la majeur*], *Quartetto in modo antico*, *Quartetto in modo classico*), qui introduisent un ton plein de sérénité, s'apparentant déjà à un « style de vieillesse ». Les premières œuvres de Marx pour orchestre utilisent toutes celui-ci comme élargissement instrumental du piano accompagnant le chant : d'abord dans le *Morgengesang* (« Chant du matin ») pour chœur d'hommes et orchestre de 1910 et *Berghymne* (« Hymne montagnard ») pour chœur mixte et orchestre (ca. 1910) ; à quoi succèdent *Herbstchor* an *Pan* (« Chœur d'automne à Pan », 1911), *Abendweise* (« Air du soir », 1912), *Gesang des Lebens* (« Chant de la vie ») et *Ein Neujahrshymnus* (« Un hymne de Nouvel An », tous deux 1914). Cinq années s'écouleront jusqu'à ce que Marx se tourne vers l'orchestre comme moyen d'expression essentiel, commençant là aussi par l'utiliser comme un partenaire concertant : en 1919-20, il écrit son monumental et virtuose *Romantisches Klavierkonzert* (« Concerto pour piano romantique »). C'est en 1921 qu'il achève son *opus magnum* : *Eine Herbstsymphonie* (« Une Symphonie d'automne »), gigantesque fresque sonore en quatre mouvements débordants, peignant avec une exubérance cathartique et orgiaque le drame naturel de l'automne, qui occupe une place unique dans la littérature des colosses orchestraux et n'est exécutée que très rarement en raison de l'immense effectif (une partition de poche est disponible dans l'exquise collection

Repertoire Explorer [www.musikmph.de]). En 1922-25, il écrit – en guise de pendant serein et réconfortant – la *Naturtrilogie* chatoyante de couleurs impressionnistes, constituée d'*Eine symphonische Nachtmusik* (« Une musique de nuit symphonique »), *Idylle-Concertino über die pastorale Quart* (« Concertino en idylle sur la quarte pastorale ») et *Eine Frühlingsmusik* (« Une musique de printemps ») ; les trois morceaux pouvant aussi bien être exécutés séparément). Après une composition de circonstance, la *Festliche Fanfarenmusik* (« Musique festive de fanfare ») pour cuivres, timbales et caisse claire, menée à bien en 1928, ce sont la sombre *Nordland-Rhapsodie* (« Rhapsodie du Pays du Nord ») de 1929 et le lumineux second Concerto pour piano *Castelli Romani* (1929-30) qui concluent la ronde des monumentales peintures orchestrales postromantiques et impressionnistes de Marx. En 1941 suivent encore les nostalgiques *Alt-Wiener Serenaden* (« Sérénades de l'ancienne Vienne »), en 1944-45 les versions pour orchestre à cordes des *Troisième* et *Second Quatuor à cordes* (*Sinfonia in modo classico* et *Sinfonia in modo antico*), et enfin, en 1946, l'arrangement séparé, sous le titre de *Feste im Herbst* (« Fêtes en automne », à l'origine *Ein Herbstpoem*, « Un poème d'automne »), du finale de la *Herbstsymphonie* (qui restera injouée de 1927 jusqu'à 2005).

Un choix de Lieder

Angelika Kirchsclager et Anthony Spiri proposent un choix représentatif du vaste œuvre de Joseph Marx dans le domaine du *Lied*, choix susceptible d'être aisément complété par d'autres anthologies de même valeur. Onze des dix-sept chants de l'*Italienisches Liederbuch* de Paul Heyse (1830-1914), datant de 1912, y côtoient le cycle complet de la maturité, *Verklärtes*

Jahr (« Année transfigurée », 1930-32) et huit *Lieder* extraits des trois recueils de jeunesse (1907-12).

Dans l'*Italienisches Liederbuch* de Heyse, Marx a choisi les poèmes que Hugo Wolf n'avait pas mis en musique. À l'exception du premier, *Liebe*, qui a vu le jour dès 1907 et se situe encore dans la plus grande proximité de l'idiome wolffien, il a composé l'ensemble des seize autres mélodies en 1912, en l'espace de huit jours, dans une fièvre créatrice. Elles forment une alternance des *Stimmungen* les plus diverses, dramatique, gracieuse, sombre, humoristique, si bien que l'auditeur appréhende rapidement la polyvalence agile qui a été au fondement de la promptie popularité de Marx en ces années, et comment dans chaque *Stimmung* particulière il atteignit à la mise en forme achevée et caractéristique d'un tout.

Dans *Verklärtes Jahr*, c'est un compositeur d'une grandeur décantée qui vient à notre rencontre. Andreas Liess, qui connaissait l'œuvre de Marx plus intimement que quiconque, donne des caractérisations adéquates de ces cinq chants, qui proviennent de différents poètes. *Ein Abschied* (« Un adieu »), d'après Constantin M. Fofanov (1862-1911), se réfère, thématiquement et par son élan intensificateur, au premier mouvement de la *Herbstsymphonie*, comme « symbole du regard en arrière ». *Dezember* d'après le poète styrien Ottokar Kernstock (1848-1928) et dédié par Marx à la mémoire de ses parents, « est la pièce la plus impressionnante, avec cette fin bouleversante : "Les morts ne reviennent pas", mais aussi dans la saisie globale de la *Stimmung* "Noël d'un solitaire" ». *Lieder* d'après Christian Morgenstern (1871-1914), tenant la place du début du printemps dans le cycle, se réfère thématiquement à l'œuvre orchestrale impressionniste *Eine Frühlingsmusik*. Quant à *Meiner Träume Heimat* (« Le foyer de mes rêves ») d'après Carl Hauptmann

(1858–1921), il se présente comme absorbé dans son intimité : « Ce qu'il y a de beau dans le souvenir, c'est le point de départ. » La transfiguration finale est thématiquement liée au onzième *Lied* du premier recueil de Marx de 1908, *Hat Dich die Liebe berührt* (« Si l'amour t'a touché »), qui forme aussi la conclusion du présent CD. C'est Marx lui-même qui a écrit le texte du grand chant final *Auf der Campagna* (« Dans la campagne romaine »). Liess commente : « C'est un hymne au paysage antique, auquel il est si attaché intérieurement et qui lui a tant donné, à lui le classiciste et le fanatique de la sonorité, d'un point de vue musical comme du point de vue de la *Stimmung*. C'est un après-midi étincelant et daré au milieu des témoins antiques, et cette *Stimmung* s'est exprimée dans les paroles et dans les sons. C'est un ample mouvement symphonique qui s'étale là, avec thème principal et second thème, [...] tout comme le texte nous révèle quelque chose de la vision du monde du poète : une profession de foi en faveur du retour éternel du printemps, de la jeunesse et du bonheur humain. »

Quelques indications au sujet des huit mélodies extraites des trois recueils de jeunesse, qui ont vu le jour entre 1907 et 1912, suffiront à l'orientation. *Ein junger Dichter denkt an die Geliebte* (« Un jeune poète pense à sa bien-aimée », 1909), Recueil 1, n° 8, traduit du chinois, résonne nettement, vers son milieu, des échos de Debussy. *Selige Nacht* (« Nuit bienheureuse ») d'après Otto Erich Hartleben (1864–1905), Recueil 3, n° 9 (1912), est suivi de *Schlafend trägt man mich in mein Heimatland* (« Endormi on me porte vers mon pays ») d'après Alfred Mombert (1872–1942), Recueil 3, n° 4 (1911) ; à ce sujet, Liess, qui peut toujours être considéré comme porte-parole authentique de la pensée de Marx, cite Rilke : « Les feuilles tombent avec un geste négateur ». *Der Rauch* (« La fumée ») d'après le poète

grazois Rudolf Hans Bartsch (1873–1952), 2e

Recueil, n° 6 (1910), « est traversé par la vibration d'une tonalité slave dans une *Stimmung* mélancolique ». À propos de *Lob des Frühlings* (« Éloge du printemps ») d'après Ludwig Uhland (1787–1862), 1er Recueil, n° 15 (1907), Liess remarque : « [Il s'agit d'un de ces *Lieder* impressionnistes qui travaillent avec des "accords lointains" – comme Marx les appelait lui-même –, avec ces sonorités qui, pleines de *Stimmung*, évoquent l'infini, ce qui, dans l'être du poysage, de la plaine, de l'incandescence de midi, mais surtout de la beauté éternelle du paysage méditerranéen, n'a pas d'essence. » Dans *Regen* (« Pluie ») d'après Paul Verlaine (1844–96), 2e Recueil, n° 7 (1910), le poème est au contraire « entièrement transposé en allemand par le langage de Marx. [...] À nouveau, ce *Lied* permet d'étudier la fine sensibilité du compositeur aux stimuli sonores. » *Vergessen* (« Oubli ») d'après Arno Holz (1863–1929), 3e Recueil, n° 5 (1911) est suivi, à titre conclusif, de *Hat dich die Liebe berührt* d'après Paul Heyse, 1er Recueil, n° 11 (1908), selon Liess « l'un des plus beaux hymnes dithyrambiques à l'amour du répertoire entier de mélodies », que le compositeur a également instrumenté pour orchestre.

Christoph Schlüren, juin 2010
Trad. fr. : Patrick Lang

Angelika Kirchschrager

Le mezzo-soprano autrichien Angelika Kirchschrager compte parmi les éminentes cantatrices de sa tessiture au niveau international. Née à Salzbourg, elle chante depuis des années dans les grandes salles d'opéra et de concert du monde, en apportant la preuve impressionnante et sans cesse renouvelée de sa grande polyvalence vocale, de son empathique capacité d'interprétation, mais aussi de sa variabilité.

Dans des rôles travestis comme celui de Chérubin dans *Le Nozze di Figaro* de Mozart ou d'Octavian dans le *Rosenkavalier* de Strauss, elle a renouvelé l'échelle des valeurs internationale. Mais elle a également fait fureur dans des rôles-titre comme dans *Pelléas et Mélisande* ou *Sesto* dans le *Giulio Cesare* de Haendel. Son interprétation de Sophie dans l'opéra *Sophie's Choice* de Nicholas Maw reste dans toutes les mémoires.

En 2007, Angelika Kirchschrager fut la plus jeune cantatrice à porter le titre de *Kammersängerin* du *Wiener Staatsoper*, et en 2009 elle fut nommée membre d'honneur de la *Royal Academy of Music* de Londres.

Angelika Kirchschrager voue une attention particulière au lied et au répertoire concertant. Elle s'est produite dans les grandes salles de concert en Europe et aux États-Unis. Son large répertoire va de Bach, Brahms, Debussy et Korngold jusqu'à Schubert, Schumann, Weill et Wolf, en passant par Mahler, Mendelssohn et Rossini.

Nombre de chefs importants ont accompagné à ce jour la carrière d'Angelika Kirchschrager, parmi lesquels, outre Sir Simon Rattle, figurent également Riccardo Muti, Seiji Ozawa, Claudio Abbado, Sir Colin Davis, James Levine, Kurt Masur, Kent Nagano et Donald Runnicles. En vertu de quoi on a pu l'entendre,

entre autres, sur des scènes telles que la Scala de Milan, le *Royal Opera House Covent Garden* à Londres, le *Metropolitan Opera* de New York, l'Opéra Bastille de Paris, les Opéras d'État de Vienne et de Munich, le *Deutsche Oper Berlin*, le *San Francisco Opera*, ainsi qu'à la Philharmonie de Berlin, au Festival de Salzbourg, à la Salle Pleyel et à la Cité de la Musique à Paris, dans les *Avery Fisher* et *Carnegie Hall* à New York, au *Boston Symphony Hall*, aux *Barbican* et *Wigmore Hall* à Londres.

Elle a remporté un grand nombre de distinctions, parmi lesquelles, à trois reprises, le très prisé ECHO KLASSIK ainsi qu'un GRAMMY AWARD. Depuis l'été 2007, elle enseigne comme professeur extraordinaire au *Mozarteum* de Salzbourg. Madame Kirchschrager réside à Vienne.

Anthony Spiri

Le pianiste Anthony Spiri passe pour l'un des accompagnateurs, chambristes et solistes les plus polyvalents et les plus prisés de la vie musicale actuelle. Né aux États-Unis, il a été formé à Cleveland et Boston, avant que son itinéraire artistique ne le conduise en Europe, où il a achevé ses études au *Mozarteum* de Salzbourg.

Son vaste répertoire, qui va de la musique ancienne jusqu'aux œuvres du xx^e siècle, a conduit Anthony Spiri, au gré de ses récitals, à travers de nombreux pays d'Europe, d'Asie et d'Amérique.

Comme soliste, il s'est produit, entre autres, avec le *Chamber Orchestra of Europe* sous la direction de Nikolaus Harnoncourt et Michael Tilson-Thomas, la *Camerata Academica* de Salzbourg, la *Junge Deutsche Philharmonie*, l'*Ensemble Wien Modern*, l'Orchestre de Chambre de Bâle sous la direction de Christopher Hogwood, le *Mozarteum Orchester Salzburg* dirigé par Leopold Hager. Comme accompagnateur, Anthony Spiri a donné des concerts avec de nombreux chanteurs de renom, tels que Peter Schreier, Marjana Lipovšek, Edith Mathis, Bernarda Fink, et bien d'autres. Parmi ses partenaires chambristes, on compte de nombreux instrumentistes célèbres, ainsi que des quatuors à cordes et ensembles instrumentaux actuels de premier plan. De 1987 à 1993, il fut l'assistant de Nikolaus Harnoncourt au *Mozarteum* de Salzbourg.

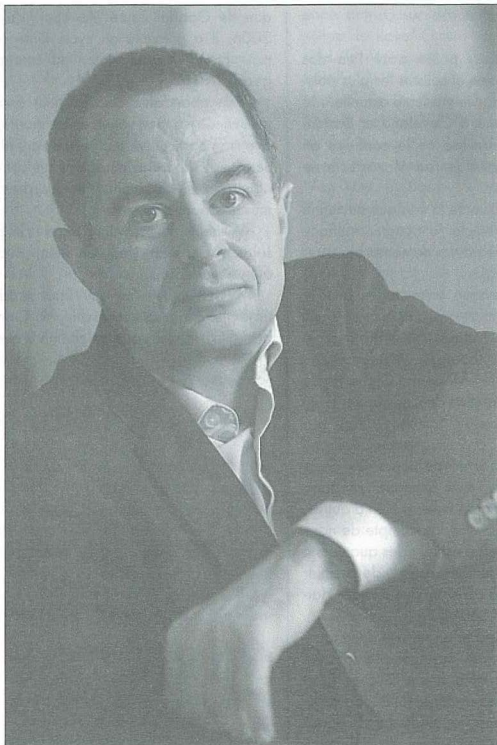
Anthony Spiri est très engagé au service de la musique contemporaine et a assuré, par exemple, la création d'œuvres de Wolfgang Rihm, Rainer Bischof, Ernst Krenek, Sofia Goubaidouline et York Höller. Il a redécouvert la musique pour piano et les lieder d'Eduard Marxsen, professeur de composition de Johannes Brahms, et l'œuvre de compositeurs français de l'épo-

que de Gabriel Fauré. Au cours de l'année Mozart 2006, il a présenté en cycle l'intégrale des sonates pour piano et pour violon du compositeur salzbourgeois.

Son abondante discographie constitue une autre preuve de sa polyvalence. Le pianiste consacre une attention particulière aux œuvres des fils de Jean-Sébastien Bach, dont il a enregistré les compositions sur de nombreux CD. Il est ainsi l'un des rares interprètes de la musique pour clavier de

Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel et Johann Christian (Jean-Christien) Bach sur piano à queue moderne.

Actuellement, Anthony Spiri réside à Munich et enseigne à la *Musikhochschule* de Cologne en tant que professeur de musique de chambre avec piano.



Anthony Spiri (© Photo: Dorothee Falke)



Anthony Spiri (© Photo: Dorothee Falke)

Soon available with Anthony Spiri:

Eduard Marxsen: Piano Works

Sonata op. 8; Rondo brillant op. 9; 3 Romanzen op. 67; Variationen op. 67, 1 & 2;

Lied ohne Worte op. 37

cpo 777 319-2

1 **Liebe**
(Paul Heyse)

Ich will nur ihn und doch, kommt er zu mir,
und plaudert dann von lauter schönen Dingen:
von einem Lied, das er mich hörte singen,
vom Sternenhimmel, von den Rosen hier.

Harr' ich umsonst, indes ich heimlich sacht
zerreiss' an meinem Tuch die feinen Spitzen,
dass endlich Feuer möge sprüh'n und spritzen
aus dieser diamant'nen Seele Schacht.

Er scheut sich hinzugeben; zarte Scham
zwingt ihn das Wort zurück zu pressen,
dass meine Lieb' ihn ganz gefangen nahm,
und dass um mich er alles hat vergessen.

2 **Wofür?**
(Paul Heyse)

Das Meer ist für die Fischer auf der Welt,
Die Berge für die Jäger hingestellt,
Das Fegefeuer, die Sünden auszufegen,
Die Lieb' erfand man der Verliebten wegen
Die Bunden sind für Krömervolk gemacht,
Die Fenster für ein Stelldichein bei Nacht.

3 **Am Fenster**
(Paul Heyse)

Ich hab' empor gesehen und verglaubt,
im Fenster dort ging' auf der Sonne Glanz;
die Brust noch drinnen, vor gelehnt das Haupt,
ums schöne Haar schlang sich ein Veilchenkranz.

1 **Love**
(Paul Heyse)

I want but him, and yet, when he comes to me,
he speaks only of lovely things -
of a song he heard me sing,
of the starry sky, of the roses.

While secretly plucking the delicate lacework
on my shawl, I wait in vain
for fire to spew and gush
from the recesses of his crystalline soul.

He hesitates to commit himself: a tender
shame keeps him from admitting
that my love holds him wholly in thrall,
that for my sake he has forgotten everything.

2 **What for?**
(Paul Heyse)

The sea is for the fishermen of this world,
the mountains for the hunters,
Purgatory for sweeping out sins,
love for the sake of lovers.
But ties that bind are made for shopkeepers,
and windows for trysts at night.

3 **At the window**
(Paul Heyse)

Looking up, I thought
I saw the glorious sun rising at the window:
her breast still inside, her head leaning out,
her lovely hair wreathed in forgetme-nots.

Gib acht, Signor, daß ich dich nicht verwunde.
Du trägst der Liebe Waffen auf dem Haupt.
Zwei Lökchen sind auf deinem Haupt zu sehn,
blickst du empor, so ist's um dich geschehn.

4 Die Begegnung
(Paul Heyse)

Ich bin durch einen schönen Wald gekommen,
Wo grüner Lorbeer und Wachholder stand;
Drin hab' ich einen Jüngling wahrgenommen,
Der war mit Namen Herzensdieb genannt.
Daß Ihr derselbe seid, hab' ich vernommen,
An Euren Farben hab' ich Euch erkannt;
An Eurer Schönheit kenn' ich Euch im Nu, -
Man warnt vor Euch: ich lache nur dazu.

5 Die Liebste spricht

Sie sagen mir, daß meine Wangen schwarz sind,
Doch wächs't das beste Korn in schwarzem Land,
Und sieh doch nur die Nelken, wie sie schwarz sind,
Und doch so gern trägt man sie in der Hand.
Sie sagen mir, mein Liebster sei zu braun;
Mir deucht er wie ein Engel anzuschau'n.
Sie sagen mir, schwarz sei mein liebster Freund,
Der mir ein Engel doch vom Himmel scheint.

6 Am Brunnen

O schick' mich nicht allein zum Brunnen fort;
Klein bin ich, Mutter, weiß mich nicht zu wehren.
Ein Knabe trifft mich aus dem Schulweg dart,
Der schwur, er wolle mich das Küssen lehren.
O Knabe, treib' es nicht zu arg; denn wisse:
Klein bin ich, doch ich will dir's nicht vergessen,

Take care, Signore, that I don't wound you.
You bear love's weapons on your head:
I see two curls upon your brow.
If you look up, you are lost.

4 The encounter
(Paul Heyse)

I wandered though a lovely forest
of green laurel and juniper.
There I saw a youth
known as HeartThief.
I see you are that selfsame youth; I recognised
you by your colours and knew you instantly
from your handsome looks.
I've been warned about you - and can only laugh.

5 The loving maiden speaks

They tell me that my cheeks are dark,
yet the best grain grows in the dark earth.
Cloves, too, are dark, yet how
gladly we carry them in our hands.
They say my lover is too brown,
yet he's an angel to my eyes.
Black, they say, is my dearest friend,
yet to me he is an angel sent from Heaven.

6 At the well

Oh, do not send me to the well alone;
I'm small, mother, and cannot defend myself.
A lad meets me there on the way to school
and swears he wants to teach me how to kiss.
Do not go too far, young lad, for though
I'm small, I shan't forget, and one day you'll do

Und büßen sollst du einst für alle Küsse.

7 Wie reizend bist du

Wie reizend bist du Montag Morgens immer,
Allein viel schöner noch den Dienstag drauf.
Mittwochs umfließt dich königlicher Schimmer,
Und Donnerstags gehst du als Stern mir auf.
Am Freitag schlägst du ganz mein Herz in Trümmer
Und boust es Samstag schöner wieder auf.
Am Sonntag dann, wenn wir im Putz dich sehn,
Bist du nun gar zum Närrischwerden schön.

8 Sendung

Vier Grüße send' ich zu dir auf diese Reise,
Als meine vier getreuen Liebesboten.
Der erste pocht an deine Pforte leise,
Der zweite soll vor dir die Kniee senken,
Der dritte dir die weiße Hand berühren,
Der vierte soll dich bitten, mein zu denken.

9 Die Verlassene

Sonst plauder' ich mit Euch – die Zeit entfloh, Jetzt
bin ich nicht mehr werth, Euch nur zu sehen.
Wenn wir uns damals trafen irgendwo,
Senkt' ich die Augen und mein Herz war froh.
Jetzt, da mir Eure Liebe ward entrissen,
Senk' ich die Augen, die der Tod wird schließen. Jetzt,
da mir ward entrissen all mein Heil,
Senk' ich die Augen – Sterben ist mein Theil.

penance for every kiss.

7 How enticing you are

How enticing you are every Monday morning,
yet more handsome still the following Tuesday.
A royal nimbus envelops you on Wednesday,
and on Thursday you rise like a star.
On Friday you leave my heart in shambles,
only to make it whole again and more beautiful still on
Saturday. Then on Sunday, when we see you in your
finery, you're handsome enough to drive me to wild.

8 A missive

I send you four greetings on your journey,
four loyal couriers of my love.
The first knocks gently at your gate,
the second kneels before you,
the third touches your white hand,
and the fourth asks you to think of me.

9 The abandoned maiden

I used to chat with you; time fled by. Now
I'm unworthy even to look at you.
When we used to meet,
I lowered my eyes and my heart was full.
Now that your love is taken from me,
I lower eyes that death shall close. Now
that all my salvation has gone,
I lower my eyes: death shall be my portion.

10 Es zürnt das Meer

Es zürnt dos Meer, es zürnt die Felsenküste,
Es zürnen alle Sterne mit der Sonne,
Es zürnt mit mir, der sonst mich freundlich grüßte; Die
bösen Zungen haben's angesponnen.
Könnst' ich mit Feuersglut sie all verheeren,
Wie Flommen dürres Haidekraut verzehren!

11 Die tote Braut

O Apfelblüte!
Und wenn ich werd' im Sarg gebettet liegen,
Bringt mir die Kerze Der, für den ich glühte.
Und wenn die Bahre mich hat aufgenommen,
Wird mein Geliebter in die Kirche kommen.
Und wenn er weint vor großem Kummer, dann
Schlag' ich die Augen auf und läch' ihn an.
Und wenn er lacht um seine todte Braut,
Schlag' ich die Augen auf und weine laut.
Und wenn er spricht: Ach Herz, ich liebte dich!
Seh' ich ihn an und sag': O bete nun für mich!

Verklärtes Jahr (Liederzyklus)

12 Ein Abschied

Blaß war der Abend, kalt und feucht;
Die Bäume ließen stumm, voll Sinnen
Die letzten Blätter niederinnen.
Der Mond mit goldenem Geleucht
Gleit durch die krausen Wolkenwogen
Als Nachen an dem Himmelsbogen

Der Blumen blütenloser Chor
Im letzten Todeskampf erbebe

10 The sea rages

The sea rages, the rocky coastline rages,
every star rages at the sun.
He who used to greet me in friendship now rages at
me: evil tongues have spun a tale.
If only I could annihilate them all with searing heat,
consume them like flames through the withered heath!

11 The departed bride

O apple blossom!
When I'm bedded in my coffin,
bring me the candle from him for whom I glowed.
And when I'm enshrouded on my bier,
my lover shall enter the church.
And when he cries in great sorrow,
I shall open my eyes and smile at him.
And when he laughs over his departed bride,
I shall open my eyes and weep aloud.
And when he speaks, My heart, I loved you!
I shall look at him and say, O pray for me now!

Verklärtes Jahr (song cycle)

12 A farewell

The evening was pale, cold and damp.
The last leaves flutter down from the trees,
silently, pensively.
The moon glided with a golden nimbus
through waves of curled clouds,
like a bark on the celestial firmament.

The blossom-less choir of flowers
shuddered their final death-throes

Und hielt für einen Meteor
Ein Blatt, das rötlich niederschwebte.

Allein stand ich am Trauerort
Und in der Seele tiefstem Hort
Starb meine Jugend ohne Qualen;
Sie bot den letzten Abschied mir
Und segnete mich für und für
Mit des verblaßten Spätrots Strahlen.

Ich aber schluchzte reudurchpeint
In namenlosem Schmerz verloren,
Wie einst der erste Mensch geweint
An des verloren Edens Toren.

13 **Dezember**

Horch! pochte es an mein Fenster nicht?
Schaut nicht durch die Scheibe, die trübe,
Beleuchtet vom flackernden Mondenlicht,
Ein wohlbekanntes, süßes Gesicht
Mit Augen voll zärtlicher Liebe?

Wird draußen nicht eine Stimme laut,
Schon lange nimmer vernommen?
"Kommt, Kinder!" flüstert sie, "kommt und schaut!
Die Weihnachtstanne ist aufgebaut,
Das Christkind ist gekommen!"

Ein Baumzweig schlug an dein Fensterlein,
Der Nachtwind regt sein Gefieder.
Geh schlafen, du Tor! Laß das lauschen sein!
Kein Christkind kehrt mehr bei dir ein.
Und die Toten kehren nicht wieder.

and mistook a descending
red leaf for a meteor.

I stood alone at the scene of sorrow,
and in the deepest chamber of my soul
my youth passed painlessly away:
it gave me the last farewell
and offered me its blessing
with rays of pallid autumnal twilight.

But I sobbed, tormented by regret,
lost in nameless sorrow,
just as Adam once wept at the gates
of his lost paradise.

13 **December**

Listen! Is something scratching at my window?
Is a lovely, familiar face
peering through the clouded pane,
lit by flickering moonlight,
eyes full of tender love?

Is a voice outside growing loud,
a voice long unheard?
'Come, children!' it whispers, 'come and see!
The Christmas tree is decorated,
Father Christmas has arrived!'

A branch struck your little window,
the night wind ruffles its feathers.
Go to sleep, you fool! Stop listening!
Never more shall Father Christmas come to you,
and the dead shall never return.

14 **Lieder**

Träumerische Stimmen
durchstürmen meine Seele ...
Nackte Mädchen
jagen sich an Hügelhängen hin ...

Tief unten rauscht
der breite blaue Fluß.
Über mir in tönenden
Kreisen zieht ein Aar.

Lieder ...
Lieder ...
Lieder überall!
Im Sonnenschein,
im grünen Gras,
im Wald,
im Fluß,
im Tal ..

15 **In meiner Träume Heimat**

In meiner Träume Heimat blüht du noch,
klingt noch dein Lied.
In meiner Träume Heimat kann keine Blume verwelken,
kein Lied kann verwehn.
In meiner Träume Heimat ist lichter Frühling
weithin in die Zeit.
Du klingst und blühtst darin, und Lied und Blüten
fallen in die Ewigkeit
zu unsrer Liebe Ruhme.
In meiner Träume Heimat kann keine Blume verwelken,
kein Lied kann verwehn.

14 **Songs**

Dreamy voices
tear through my soul ...
Naked maidens
play chase on the hillsides ...

Deep below the broad,
blue river rushes past.
An eagle soars above me
in booming circles.

Songs,
songs,
songs everywhere!
In the sunlight,
in the green grass,
in the woods,
the river,
the valley ...

15 **In the homeland of my dreams**

In the homeland of my dreams you still burst into
flower, your song still resounds.
In the homeland of my dreams no flower can wither,
no song can fade.
In the homeland of my dreams a gentle spring
continues to reign.
There you sing and bloom, and both song and
blossoms fall into Eternity
to the glory of our love.
In the homeland of my dreams no flower can wither,
no song can fade.

16 **Auf der Campagna**

Unendlich weite, die ins Meer verdämmert,
Seh' ich wieder, o Campagna!
Wie hoch im Norden aus der finstern Wolke,
Nach endlos langen Wochen, Monden
Die Sonne wieder tief beglückend tritt,
So strahlst du mir ins Herz!
Von ferne glänzen Hügel und Paläste,
Ein Pinienhain rauscht auf,
Und Hügel grüßen hold vertraut.
O Glück des Wiedersehns!

Ganz still zu sitzen bei fremden Blumen,
Brennend rotem Mohn und bei gestürztem Marmor,
Der, fühllos zwar, dir mehr erzählen kann
Als Menschen von Jugend,
Sehnsucht und Vergänglichkeit.

Und über dir blaut der blaueste Himmel,
Zieh'n weiße Wolken in die Ferne.
O Glück des Lebens, Menschenglück!
Zu wissen, daß Morgen Gestern ward
Und dann Vergangenheit, vergessen
Und trotzdem nicht ganz veran.

Denn immer wieder kehrt der Frühling,
Lebt die Stunde, da hohes Menschenwerk,
Den Göttern fromm geweiht,
In uns erblüht zu neuem Auferstehn
Und so sich selbst vollendet,
Tiefster Sinn des Daseins.

So grüß ich dich, Campagna!
Heil' ger Rätsel voll und der Unendlichkeit.
Du Heimat meiner Seele,

16 **On the Campagna**

I see again the endless expanses fading into the sea,
● Campagna! Just as the sun returns
from the dark clouds
after endlessly long weeks, months,
in the far North,
so you shine into my heart!
Hills and palaces gleam from afar,
a pine grove rustles to life,
and hills beckon, fair and familiar.
O happy reunion!

Just to sit still amidst strange flowers,
bright red poppies and toppled marble,
insensate yet capable of telling more
than any human being
about youth, longing and transience.

Above you reigns the bluest of skies,
white clouds floating into the distance.
O happy life, O human bliss!
To know that tomorrow became yesterday
and shall be past, forgotten
yet not wholly wasted.

For spring returns, over and over again
living the hour. Man's mighty work,
piously consecrated to the gods,
blooms within us to a new resurrection,
thereby completing itself,
the deepest meaning of existence.

And so I greet you, Campagna,
full of sacred enigmas and infinity,
you homeland of my soul!

In dir erklingt das Lied der Ewigkeit,
Des Leides und der Liebe!

Selig trunken tönet das Lied des Pan,
Der über dunkle Wiesen schreitet,
Die Arme segnend ausgebreitet.

O Glück der Sehnsucht, nie gestillte Lust!
Dem Fest der Götter fromm zu nah'n
Und Abschied nehmend dann vergeh'n,
Indes die Nymphen ihre leisen Reigen schlingen
Und Sterne glitzern in dem Tau der Nacht...

**17 Ein junger Dichter
denkt an seine Geliebte**

Der Mond steigt aufwärts, ein verliebter Träumer,
Um auszuruhen in dem Blau der Nacht;
Ein feiner Windhauch küsst
Den blanken Spiegel des Teiches
Der sich melodisch bewegt.

O holder Klang, wenn sich zwei Dinge einen,
Die, um sich zu vereinen, sind geschaffen.
Ach, was sich zu vereinen ist geschaffen
Vereint sich selten auf der dunklen Erde.

18 Selige Nacht

Im Arm der Liebe schliefen wir selig ein,
Am offenen Fenster lauschte der Sommerwind,
Und unsrer Atemzüge Frieden trug er hinaus
in die helle Mondnacht. –

Und aus dem Garten tastete zagend sich
ein Rosenduft an unserer Liebe Bett

The song of eternity,
of sorrow and love, resounds within you!

The song of Pan, striding across dark meadows,
his arms outstretched in beatification,
resounds in blissful delirium.

O happy longing, O never sated desire!
To piously approach the feast of the gods
and perish in a final farewell
while the nymphs dance their gentle round
and stars glister in the dew of night ...

**17 A young poet musing
on his beloved**

The moon ascends, an amorous dreamer,
to rest in the blue of the night.
A delicate breeze kisses
the smooth mirror of the pond
stirring it melodiously.

O lovely sound when two things unite
that were made to conjoin.
Yet things made to conjoin are
so seldom united on this dark earth.

18 Blissful night

We fell blissfully asleep in the arm of love,
the summer wind eavesdropping at the open window,
bearing our peaceful breath outward
into the bright moonlight.

A fragrance of roses crept hesitantly
to our love-bed from the garden

Und gab uns wundervolle Träume,
Träume des Rausches, so reich an Sehnsucht.

19 **Schlafend trägt man mich
in mein Heimatland**

Schlafend trägt man mich
in mein Heimatland!
Ferne komm ich her,
über Gipfel, über Schlünde,
über ein dunkles Meer
in mein Heimatland.

20 **Der Rauch**

Es geht, es weht ein Rauch
Vor dem Wald ins Land hinein,
Von alten geschnittenen Reben,
Die sie verbrennen,
Weingartenreben von einstigem Wein,
Und Asche graben sie ein.

O blauer, wurmrollender Wolkenrauch,
Du vor dem Walde!
Erinnerung, letztes Gedicht eines Alten,
Der sein Werk schon vollbracht.
Ach, sie verbrennen das alte Rebholz,
Und selbst der Rauch ist schön!

21 **Lob des Frühlings**

Saatengrün, Veilchenduft,
Lerchenwirbel, Amselschlag,
Sonnenregen, linde Luft!

and gave us wonderful dreams of delirium,
so rich in yearning.

19 **I'm borne asleep to my native land**

I'm borne asleep
to my native land!
I come from afar,
over peaks and gorges,
across a dark sea
to my native land.

20 **Smoke**

A cloud of smoke
wafts before the woods into the countryside.
Smoke from old pruned grapevines
that they're burning,
vineyard grapes from bygone wine.
They bury the ashes.

O blue cloud of smoke,
snaking before the woods!
Memory, the last poem of an old man
who has finished his life's work.
Ah, they're burning the old grapewood,
and even the smoke is beautiful!

21 **In praise of spring**

Green seedlings, fragrance of violets,
spirals of larks, peals of blackbirds,
sunlit rain, gentle breeze!

Wenn ich solche Worte singe,
braucht es dann noch große Dinge,
Dich zu preisen, Frühlingstag?

22 Regen

Regen über die Stadt und mein Herz steht in Tränen.
Ich weiß nicht, was es hat, mein Herz ist voll Sehnen!

Dies ruhige Regenklopfen auf den Dächern und
Gassen;
Leise trommeln die Tropfen: verlassen, verlassen.

Warum nur muss ich weinen? Mein Herz ist am
Verscheiden,
Warum? Ich weiss ja keinen Grund, solchen Gram zu
leiden.

O das ist bitt're Pein, so sonder Lieb' und Groll,
Unsäglich traurig sein, das Herz von Tränen voll.

23 Vergessen

Die Sonne sank.
Ich wartete. Wie lange ...

Unsichtbar,
wie ersticktes Weinen,
klang unter den Weiden der Fluss.

Durchs Dunkel, neben mir, taste ich nach den roten
Blumen.

Sie sind welk.

Du hast mich vergessen!

If I sing words like these,
are grand things needed
to praise you, O day of spring?

22 Rain

Rain upon the city, my heart stands in tears.
I don't know what ails it, my heart is full of yearning!

This gentle patter of rain on the roofs
and alleyways.
The droplets' soft drumbeat: abandoned, abandoned.

Why must I cry? My heart is about
to depart.
Why? I can think of no reason to suffer
such grief.

Oh, it's a bitter torment to be so unspeakably sad,
without love or rancour, the heart full of tears.

23 Oblivion

The sun descended.
I waited. How long ...

Invisible,
like a stifled sob,
the stream babbled beneath the willows.

Through the darkness I grope for the red flowers
beside me.

They're withered.

You've forgotten me!

24 **Hat dich die Liebe berührt**

Hat dich die Liebe berührt,
Still unter lärmenden Volke,
Gehst du in goldner Wolke,
Sicher von Gott geführt.
Nur wie verloren, umher
Lössest die Blicke du wandern,
Gönnt ihre Freuden den Andern,
Trägst nur nach einem Begehrt:

Scheu in dich selber verzückt,
Möchtest du leugnen vergebens,
Daß nun die Krone des Lebens,
Strahlend die Stirn dir schmückt.

24 **Love has touched you**

Love has touched you
quietly among the noisy crowds.
You walk in a golden haze,
safely led by God.
But how absently
you let your eyes wander,
granting other people their joys
and bearing but one desire:

timidly withdrawn in your ecstasy,
you try in vain to deny
that the crown of life
radiantly adorns your brow.

Translated by J. Bradford Robinson

Joseph Marx & cpo

Already available

Joseph Marx (1882–1964)

Symphonic Works:

Eine Frühlingsmusik; Idylle; Feste im Herbst

Radio-Symphonieorchester Wien

Johannes Wildner

cpo 777 320–2 (DDD,07)

klassik.com 11/08: »On this CD Wildner and the Vienna RSO make an impressive case for a late romanticist whose oeuvre – after having been neglected for decades – is gradually receiving the recognition it deserves.«

Joseph Marx (1882–1964)

Complete String Quartets

Thomas Christian Ensemble

cpo 777 066–2 (DDD,05)

American Record Guide 2/07: »The Thomas Christian Ensemble plays marvelously here, with rock-solid intonation, excellent ensemble, and a lush tone perfect for this music. Their performance is one I'll return to often. Excellent notes by the General Secretary of the Joseph Marx Society.«



Angelika Kirchschrager (Photo: © Nikolaus Karlinsky)

cpo 777 466-2

Joseph Marx (1882-1964)

Ausgewählte Lieder

1	Liebe	3'36	13	Dezember	2'34
2	Wofür	0'45	14	Lieder	2'15
3	Am Fenster	1'32	15	In meiner Träume Heimat	2'09
4	Die Begegnung	1'02	16	Auf der Campagna	6'19
5	Die Liebste spricht	1'07	17	Ein junger Dichter denkt...	2'09
6	Am Brunnen	0'59	18	Selige Nacht	1'47
7	Wie reizend bist du	1'01	19	Schlafend trägt man mich...	1'54
8	Sendung	1'05	20	Der Rauch	2'07
9	Die Verlassene	2'01	21	Lob des Frühlings	0'56
10	Es zürnt das Meer	1'10	22	Regen	3'24
11	Die tote Braut	3'16	23	Vergessen	2'00
12	Ein Abschied	3'33	24	Hat dich die Liebe berührt	2'08

T.T.: 50'47

Angelika Kirchsclager, Mezzo-soprano

Anthony Spiri, Piano

cpo 777 466-2

Co-Production: **cpo**/ORF

Recording: ORF RadioKulturhaus Wien, May 2009

Recording Producer & Digital Editing: Florian Rosensteiner

Recording Engineer: Andreas Karlberger

Executive Producers: Burkhard Schmilgun/Gustav Danzinger

Cover Photo: Angelika Kirchsclager, © Nikolaus Karlinsky

Design: Lothar Bruweleit

cpo, Lübecker Str. 9, D-49124 Georgsmarienhütte

© 2010 - Made in Germany



DDD

LC 8492

7 61203 74662 0