




PANCLASSICS



LUDWIG VAN  
**BETHHOVEN**  
**GEGENLIEBE**

LIEDER

DANIEL BEHLE  
JAN SCHULTSZ



PANCLASSICS



LUDWIG VAN  
**BETHHOVEN**  
**GEGENLIEBE**  
LIEDER



LUDWIG VAN  
**BEEHOVEN**  
**GEGENLIEBE**  
LIEDER

DANIEL BEHLE  
TENOR

JAN SCHULTSZ  
GRAND PIANO  
CARL STROBEL, WIEN 1824/1825



## BEETHOVEN LIEDER

- |    |  |       |
|----|--|-------|
| 1  | Ich liebe dich so wie du mich WOO 123            | 1:50  |
| 2  | Adelaide OP. 46                                  | 5:33  |
| 3  | La tiranna (Canzonetta) WOO 125                  | 4:14  |
| 4  | Bitten OP. 48 NR. 1                              | 4:52  |
| 5  | Bußlied OP. 48 NR. 6                             | 4:16  |
| 6  | Maigesang OP. 52 NR. 4                           | 2:18  |
| 7  | Lebensglück OP. 88                               | 2:13  |
| 8  | Der Wachtelschlag WOO 129                        | 3:47  |
| 9  | Als die Geliebte sich trennen wollte WOO 132     | 2:08  |
| 10 | In questa tomba oscura WOO 133                   | 2:46  |
| 11 | Andenken WOO 136                                 | 2:44  |
| 12 | Gesang aus der Ferne WOO 137                     | 3:51  |
| 13 | Neue Liebe, neues Leben OP. 75 NR. 2             | 3:23  |
| 14 | Es war einmal ein König OP. 75 NR. 3             | 2:30  |
| 15 | Der Zufriedene OP. 75 NR. 6                      | 1:18  |
| 16 | Dimmi, ben mio, che m'ami OP. 82 NR. 1           | 1:47  |
| 17 | T'intendo sì, mio cor OP. 82 NR. 2               | 2:52  |
| 18 | Mit einem gemalten Band OP. 83 NR. 3             | 1:58  |
| 19 | An die Hoffnung OP. 94                           | 5:53  |
| 20 | An die ferne Geliebte OP. 98                     | 12:19 |
| 21 | Ariette (Der Kuss) OP. 128                       | 2:01  |
| 22 | Seufzer eines Ungeliebten und Gegenliebe WOO 118 | 5:55  |



LUDWIG VAN BEETHOVEN  
PAINTING BY FERDINAND GEORG WALDMÜLLER, 1823

# LUDWIG VAN BEETHOVEN

## Klavierlieder

VON HELMUT HOFMANN

Angesichts der Tatsache, dass Beethoven über achtzig Lieder für Singstimme und Klavier komponiert hat, mutet es seltsam an, dass sein liedkompositorisches Schaffen in den ihm gewidmeten Monographien und Biographien meist eine untergeordnete Rolle spielt, vielfach nur gleichsam nebenbei erwähnt wird. Das erweckt den Eindruck, als komme dem kleinen Klavierlied neben seinem gewaltigen instrumentalen Werk nur geringe musikhistorische Bedeutung zu. Dieser Eindruck täuscht jedoch, und das nicht nur wegen der Quantität seiner liedmusikalischen Werke, sondern vor allem angesichts ihrer liedkompositorischen Qualität und der den historischen Ort ihrer Entstehung transzendierenden, bis in die Gegenwart reichenden musikalischen Aussage.

Die Musikwissenschaft tat sich lange Zeit schwer damit, Beethoven in der Geschichte des deutschen Liedes einen inhaltlich begründeten und von daher klar definierten Ort zuzuweisen. Heute spricht man Beethovens Liedschaffen, wie es der Musikologe Walter Dürr formuliert, „eine Art Scharnierfunktion zwischen der Liedtradition des 18. Jahrhunderts und der neuen des 19.

Jahrhunderts“ zu. Es sind vor allem drei Aspekte, die für diese „Scharnierfunktion“ sprechen, und sie stehen in einem inneren Zusammenhang: Die kompositorische Intention, die Beethovens Liedkomposition zugrunde liegt, die Motive für seine Wahl des lyrischen Textes und die Funktion, die bei ihm der Musik im Hinblick auf den lyrischen Text zukommt. Alle vorangehenden liedkompositorischen Richtungen und Schulen, von Abraham Peter Schulz, Carl Friedrich Zelter bis zu Johann Friedrich Reichardt und Zumsteeg, verstanden das Lied als vertonte Dichtung, wobei die Musik primär, ja ausschließlich die Funktion hatte, einen besseren Zugang zur Dichtung zu erschließen, in dem Sinne, dass sie, wie Schulz dies in treffender Weise formuliert hat, „einen leichteren Eingang zum Gedächtniß und zum Herzen“ findet.

Diese funktionale Beschränkung der Musik findet sich bei Beethoven in seinen frühen Liedkompositionen zwar vereinzelt auch noch, er hat sich davon aber alsbald emanzipiert, indem er der Musik mehr und mehr eine eigenständige Aussage zumäß, bis hin zu einer aus subjektiver Sicht erfolgenden Interpretation der lyrischen Aussage.

ge. Dies zwar nur ansatzweise und keineswegs im Sinne eines Primats, wie das dann bei Schubert der Fall ist, aber immerhin: Er ist damit auf dem Weg zur „polyrhythmischen Liedmusik“, wie sie für den Schweizer Musikpädagogen Nägeli das Endstadium der Entwicklung des Kunstliedes darstellt. Dass er ihn nur gleichsam eingeschlagen, aber nicht konsequent weiterverfolgt hat, ist wohl aus seinem künstlerisch-kompositorischen Grund- und Selbstverständnis zu erklären, das wesentlich dem Geist der Klassik verpflichtet ist. Daraus resultiert ein genuines Verständnis des musikalischen Werks, was dessen innere Anlage, seine formale Grundstruktur und die künstlerische Aussage-Absicht anbelangt. Das wirkt sich auch maßgeblich auf seine Liedmusik aus.



Was die lyrischen Texte anbelangt, zu denen Beethoven griff, um sie in Liedmusik zu setzen, so lässt sich darin kein literarisch motiviertes Prinzip ausmachen. Auf den ersten Blick wirkt das Ganze wahllos. Die Autorschaft reicht von Matthias Claudius bis Gottfried August Bürger, Lessing finden sich darunter, aber auch Sophie Mereau, Herder, Höly, solch literaturhistorisch unbedeutende Lyriker wie Stephan von Breuning, Christoph August Tiedge oder Alois Jeittele, aber auch Namen wie Gellert, Matthison und Goethe. Auf den zweiten Blick, die Aussage der Liedmusik auf die Texte dieser Autoren

einbeziehend, zeigt sich darin aber sehr wohl ein Prinzip. Es ist in den allermeisten Fällen das personale Angesprochen-Sein, das Beethoven zu einem lyrischen Text greifen lässt, wobei er dann der Liedmusik die Aufgabe zumisst, eben diese personale Betroffenheit zum Ausdruck zu bringen.

Das ist neu, liedhistorisch betrachtet, und es weist in die Zukunft des Kunstliedes – in die des romantischen Klavierliedes, wie es durch Schubert erstmals maßstabgebende Gestalt annahm. Aber auch wenn sich bei Beethoven – auch das ist zukunftsweisend – die Tendenz zur liedkompositorischen Zyklus-Bildung auf der Grundlage der Lyrik eines Autors findet, oder wenn er sich, wie im Falle Goethes oder Gellerts, in mehrfacher Weise liedkompositorisch einem bestimmten Lyriker zuwendet, so darf man daraus nicht schließen, dass er das aus der Motivation tat, wie sie bei den zyklischen Werken Schuberts oder denen der nachfolgenden Romantiker und Spätromantiker ausschlaggebend war. In allen Fällen ist es bei Beethoven primär das Sich-angesprochen-Fühlen durch die jeweilige lyrische Aussage, die ihn zu einem lyrischen Text greifen lässt.

Die Themen, die eine gleichsam leitmotivische Funktion in seinem liedkompositorischen Schaffen einnahmen, schälen sich aus dem liedmusikalischen Gesamtwerk ganz deutlich heraus und erweisen sich den existenziellen Grundfragen



geschuldet, mit denen er sich als Mensch und Künstler zeitlebens, aber zunehmend in den mit 1812 einsetzenden Krisenjahren auseinanderzusetzen musste. In Begriffe gefasst würde man die zentralen unter ihnen mit „Liebe“, „Freundschaft“, „Sehnsucht“, „Hoffnung“, „Resignation“ und „Klage“ benennen. Man begegnet ihnen in seinen Liedern immer wieder, nicht nur in Gestalt der lyrischen Texte, die er dafür heranzog, sondern auch in den liedkompositorischen Akzenten, die er dabei jeweils gesetzt hat, besonders in dem von ihm dafür so oft eingesetzten Mittel der Wiederholung und dem, was man treffenderweise einmal das „Hoffnungsallegro“ am Liedende bezeichnete.

\*\*\*

Die Art und Weise, wie Beethoven sich mit diesen und noch weiteren Themen auseinandersetzt, kann in den vorliegenden Aufnahmen auf eindrückliche Weise vernommen werden, denn die Auswahl der Lieder erfolgte in der Absicht, ein möglichst umfassendes Bild von seinem liedkompositorischen Schaffen zu vermitteln. Beethovens 1797 entstandene Komposition **ZÄRTLICHE LIEBE WOO 123** auf ein Gedicht von Carl Friedrich Wilhelm Herrosee gehört zu seinen bekannteren Liedern. Hier zeigt sich seine Fähigkeit, eine Melodik zu konzipieren, die in enger Anlehnung an die Gestalt und den Gehalt der lyrischen Sprache deren Gestus der liebevoll-

einfachen, direkten und unverblühten Ansprache an das Du in vollkommener Weise musikalisch aufzugreifen vermag. Sie ist in der ausgeprägt kantablen Gebundenheit der deklamatorischen Schritte vom Geist italienischer Melodik inspiriert. Noch höheren Bekanntheitsgrad erreichte das Lied **ADELAIDE OP. 46** auf einen lyrischen Text von Friedrich von Matthisson. Beethoven orientierte sich bei dieser „Kantate“, wie er sein Lied im Erstdruck treffend nannte, am Modell der zweiteiligen Konzert-Arie, aber auch die musikalische Gattung „Sonate“ stand Pate. Die Komposition steht gleichsam zwischen den Zeiten. In ihrer Orientierung an musikalischen Gattungen der Klassik ist sie deren Tradition verhaftet, in ihrer Inspiration durch die Metaphorik eines zeitgenössischen lyrischen Textes und die bis zur Tonmalerei reichenden musikalischen Ausdrucksmittel, mit denen sie diese in ihrem hohen affektiven Gehalt und ihrem evokativen Potential aufgreift, wirkt sie ausgesprochen zukunftsweisend.

Einen Schwerpunkt in Beethovens Liedschaffen bilden die sog. **GELLERT-LIEDER OP. 48**. Diese Gruppe von sechs Liedern entstand im Jahr 1803, während der Zeit also, als er an der **Eroica** arbeitete und die von tiefer Niedergeschlagenheit geprägt war. Sie hatte zuvor, am 6. Oktober 1802, im sog. „Heiligenstädter Testament“ tief berührenden Ausdruck gefunden. Laut Carl Czerny soll Beethoven um das Jahr 1802 geäußert haben: „Ich bin nur wenig zufrieden

mit meinen bisherigen Arbeiten. Von heute an will ich einen neuen Weg einschlagen.“ Vielleicht erklärt sich aus dieser existenziellen und künstlerischen Krise der Griff nach den 1757 erschienenen *Geistlichen Oden und Liedern* von Christian Fürchtegott Gellert, die eigentlich für die Verwendung im Gottesdienst gedacht waren und sich in ihrer sprachlichen Diktion an alten Chormelodien orientieren. Zwei Lieder daraus wurden hier ausgewählt. Auch wenn die Komposition **BITTEN OP. 48 NR. 1** vom Geist sakraler Musik inspiriert und geprägt ist, so handelt es sich dabei doch um Kunstlied-Musik im genuinen Sinne. Das heißt: Sie reflektiert den lyrischen Text aus der Perspektive des personalen Angesprochen-Seins des Komponisten durch die Aussage des lyrischen Textes. Und der ganz spezifische Reiz besteht hier, wie bei all diesen Gellert-Liedern, aus der eigentümlichen Binnenspannung zwischen dieser Subjektivität der melodischen Aussage und ihrer Einbindung in eine gleichsam auf Objektivität ausgerichtete musikalische Struktur, wie sie die Tradition sakraler Musik vorgibt. Das **BUSSLIED OP. 48 NR. 6** lässt, mehr als alle anderen Lieder davor in diesem Zyklus, diese Betroffenheit im Sinne einer subjektiven Identifikation mit der Aussage des lyrischen Textes vernehmen. Es weist einen hochgradigen und vielfältigen, eben diese Betroffenheit reflektierenden liedmusikalischen Aussage-Reichtum auf, und Beethoven ist hier einen deutlichen Schritt weiter in Richtung romantisches Klavierlied gegangen.

Einen Schwerpunkt stellen auch die Goethe-Lieder dar. **MAIGESANG OP. 52 NR. 4** ist das erste liedmusikalische Dokument der Begegnung Beethovens mit Goethes Lyrik. Man hört es und meint auf der Stelle zu wissen, dass darin, liedhistorisch betrachtet, Unerhörtes vorliegt. So hatte man Goethes Lyrik als Liedmusik bislang nicht vernommen, näherten sich doch die Komponisten ihr in einer gleichsam dienenden Haltung, die auf die Bereitstellung eines das lyrische Wort tragenden musikalischen Fundaments ausgerichtet war. In **NEUE LIEBE, NEUES LEBEN OP. 75 NR. 2** erweist sich Beethoven als ein vom Geist der Klassik geprägter Liedkomponist. Es geht ihm nicht, wie den romantischen Klavierliedkomponisten, um die Einfühlung in das lyrische Ich und die zugehörige Metaphorik, er setzt vielmehr dessen Grundhaltung in Liedmusik, abzielend dabei auf den Gestus des Getriebenen-Seins in der Auseinandersetzung mit sich selbst und seinen Erfahrungen. Der Komposition liegt die Form des Bars mit zwei Stollen und einem Abgesang zugrunde, und fast möchte man annehmen, dass Beethoven hier die dichterische Intention Goethes, die Fülle der Gedanken und Gefühle dem Reglement der Form zu unterwerfen, um sie poetisch fassen zu können, auf musikalischer Ebene aufgegriffen und umgesetzt hat, – Niederschlag eines im Grunde klassischen künstlerischen Denkens.

**AN DIE FERNE GELIEBTE OP. 98** ist als kompositorisches Werk in gleich mehrfacher Weise

liedhistorisch bedeutsam. Es stellt Beethovens größten Beitrag zur Geschichte des Kunstliedes dar, und es entfaltet darin eine gleich doppelte maßstabgebende Vorbildfunktion: In der Art und Weise der Umsetzung eines lyrischen Textes in Liedmusik und in dem liedkompositorischen Modell des Zyklus. Dass Beethoven der erste war, der diese dann zu einer Art Gattung gewordene Form des formal durchgestalteten liedmusikalischen Zyklus geschaffen hat, ist eigentlich nicht verwunderlich. Fast möchte man von einer Art

logischer Konsequenz aus seinem grundlegenden kompositorischen Denken sprechen: Der sich ganz und gar dem Konzept eines formal in sich geschlossenen, strukturierten und sich aus einem inneren Bezug der Einzelemente zueinander aufbauenden musikalischen Kunstwerks verpflichtet fühlende Komponist Beethoven musste eigentlich aus einer gewissen Notwendigkeit heraus auch die Musik auf lyrische Texte in einen solchen inneren Zusammenhang bringen, wie sie der Sonatensatz in exemplarischer Weise vorgibt.



RUDOLF VON ALT, PANORAMA VON WIEN (1841/42)  
WIEN MUSEUM

# LUDWIG VAN BEETHOVEN

## Lieder with piano

BY HELMUT HOFMANN

Despite the fact that Beethoven composed over eighty lieder for voice and piano, it is strange that these works almost always play a minor role in monographies and biographies of the composer, frequently only being mentioned in passing. This creates the impression that these small-scale piano lieder possess a minimal music-historical significance in the shadow of his monumental instrumental compositions. The impression is however false, not only because of the large quantity of his lieder works, but principally due to their compositional quality and their musical message which has transcended the historical locations of their genesis and continued to retain significance in our time.

The world of musicology long struggled to allocate Beethoven a clearly-defined position within the genre of the German lied to do justice to their content. Today, Beethoven's lieder are viewed as "a type of hinge function between the lied tradition of the 18th century and the new lieder of the 19th century" as formulated by the musicologist Walter Dürr. Three aspects have contributed to the definition of this "hinge function"

which are all interconnected: the compositional intention underlying Beethoven's lieder, the motives for his choice of lyrical texts and the function played by the music in correlation to the lyrical text. All previous compositional directions and schools of German lieder ranging from works by composers such as Abraham Peter Schulz and Carl Friedrich Zelter to Johann Friedrich Reichardt and Zumsteeg viewed the lied as a musical setting of a poem in which the music had the primary or even exclusive function of permitting an improved access to the poetry "to discover an easier access to memory and the heart", as aptly formulated for example by Schulz.

This functional limitation of music can admittedly be found in a few of Beethoven's earlier lieder, but he soon emancipated himself from these restrictions by giving the music a progressively more independent message, thereby achieving an entirely subjectively-based interpretation of the lyrical content. Although this method was only employed to a certain degree and certainly not as a fundamental approach as was subsequently the case with Schubert, Beethoven

was progressing along the path towards 'poly-rhythmic lied music' which in the opinion of the Swiss music pedagogue Nägeli represents the ultimate stage in the development of the artistic lied. The fact that Beethoven only proceeded to a certain extent along this path without continuing in a consequent manner can most plausibly be explained by his fundamental compositional understanding and own self-conception which were substantially committed to the 'spirit of music in the classical era. This approach resulted in a genuine comprehension of musical works from the aspects of formal structure and intention of the artistic message which also had a profound effect on his lieder.

\*\*\*

As far as the lyrical texts selected by Beethoven for his lied compositions are concerned, no clearly literary motivated principle can be detected and on first sight, his choices appear to have been fairly random. The selected authors range from Matthias Claudius to Gottfried August Bürger, including Lessing and also Sophie Mereau, Herder and Hölyty; literary-historically insignificant lyricists including Stephan von Breuning, Christoph August Tiedge and Alois Jeitteles join the ranks, but additionally names such as Gellert, Matthisson and Goethe. On closer examination however, a certain underlying principle can be identified in the message

in the lieder settings of these authors' texts; in the majority of cases, it is the form of personal address which motivated Beethoven to select his lyrical texts and subsequently assign the music the specific role of expressing precisely this personal involvement.

Here we see a completely new approach within the context of the history of lieder, pointing towards the future of the artistic lied, namely the Romantic piano lied whose foundations were first laid by Schubert. Even though Beethoven displayed the tendency to compose song cycles on the basis of a single lyricist – in itself a forward-looking concept – and additionally created a number of lieder settings of lyrical poetry by a specific author, for example by Goethe and Gellert, it cannot be concluded that he was moved by the same decisive motivation as Schubert in his cyclical works and subsequent Romantic and Late Romantic composers. In all cases, Beethoven was primarily inspired by the feeling of being personally addressed by the individual lyrical content which prompted him to select these lyrical texts.

The subject areas performing a quasi-leitmotiv function across Beethoven's entire body of lied compositions can be clearly identified and prove to be triggered by existential questions which he was forced to encounter not only as a human being and artist, but evermore increasingly dur-

ing the critical years from 1812 onwards. The principal core topics can be identified as “love”, “friendship”, “yearning”, “hope”, “resignation” and “lamentation”. These themes crop up regularly in his lieder, not only within the context of his selection of lyrical texts, but also in the individual compositional accents of the music, particularly in his frequently employed methods of repetition and what was once aptly termed as the “hopeful allegro” at the conclusion of each song.



The manner in which Beethoven explored these and other themes can be intensely experienced on this recording as the selection of lieder has focused on the depiction of a highly comprehensive illustration of his entire lieder. Beethoven’s composition **ZÄRTLICHE LIEBE WOO 123** [Tender love], a setting of a poem by Carl Friedrich Wilhelm Herrosee written in 1797, is one of his better-known songs. The work displays his ability to conceive a melody closely moulded on the form and content of the lyrical language which picks up musically on the affectionally simple, direct and unadorned address in the familiar ‘du’ form in perfect fashion, inspired in its distinctly cantabile embodiment of its declamatory pacing by the spirit of Italian melody. Even better known is **ADELAIDE OP. 46** on a lyrical text by Friedrich von Matthisson. In this quasi ‘cantata’ as described by Beethoven in the first

printed edition, the composer orients himself to the binary concert aria form, although traces of sonata form are also discernible; the composition stands at an equal distance between two historical periods. In its orientation to Classical musical genres, the lied adheres to tradition, whereas the inspiration of the metaphors of a contemporary lyrical text and musical expressivity extending towards tone-painting embodied in the music, thereby achieving a high degree of emotional depth and evocative potential, is decisively forward-thinking.

The so-called **GELLERT-LIEDER OP. 48** play a major role among Beethoven’s lieder compositions: the group of six lieder were composed in 1803, i.e. during the period when the composer was working on the *Eroica*, still plagued by the profound depression expressed so poignantly the previous year in the so-called *Heiligenstädter Testament* written on 6 October 1802. According to Carl Czerny, Beethoven had said around 1802: “I am barely satisfied with my previous works. From today onwards, I wish to follow a new path.” Perhaps this existential and artistic crisis can explain the composer’s selection of the *Geistliche Oden und Lieder* [Sacred Odes and Songs] by Christian Fürchtegott Gellert published in 1757 as texts for his lieder, poems originally intended for utilisation in church services whose linguistic diction was oriented to ancient chorale melodies. Although the composition **BITTEN**

**OP. 48 NO. 1** [Entreaties] is also inspired and characterised by the spirit of sacred music, it displays genuine attributes of art lieder: a reflection on the lyrical text from the perspective of being personally addressed by the composer through the message of the lyrical text. As in all Gellert songs, the highly specific charm here originates from the internal tension between the subjectivity of the melodic statement and its incorporation in a musical structure quasi oriented towards objectivity as dictated by the traditions of sacred music. More than any other lieder in this cycle, the **BUSSLIED OP. 48 NO. 6** [Penitential song] most clearly displays the impact in the sense of a subjective identification with the message of the lyrical text, revealing this impact in an abundant testimony of richness reflected in its musical content; here Beethoven has taken a significant step further in the direction of the Romantic piano lied.

A further highlight is provided by the Goethe lieder. **MAIGESANG OP. 52 NO. 4** [May song] is the earliest musical document to display Beethoven's encounter with Goethe's lyrical poetry. When you listen to it, you immediately realise that something unheard-of is taking place in the history of the lied. Up until now, Goethe's lyrical poetry had never been heard in musical settings of this type as composers generally approached the texts in an almost servile manner, orienting themselves to the provision of a musical founda-

tion supporting the lyrical language. Beethoven proves to be a lied composer shaped by the spirit of Classicism in **NEUE LIEBE, NEUES LEBEN OP. 75 NO. 2** [New love, new life]. Unlike the Romantic composers of piano lieder, he does not focus on empathy for the lyrical ego and the associated metaphors, instead setting the underlying content in lied music, concentrating on the gestures of being driven by the reflection on personal self-examination and experience. The composition is based on a bar form with two stanzas and an aftersong and it could even be assumed that Beethoven has subjugated Goethe's poetic intentions and the wealth of thoughts and emotions to the regulations of the form in order to capture the poetic content, subsequently enabling him to address the poetry and transform it on a musical level: the record of a fundamentally classical artistic conceptualization.

Within the framework of the history of the lied genre, the song cycle **AN DIE FERNE GELIEBTE OP. 98** [To the distant beloved] is significant for a number of reasons. This is Beethoven's greatest contribution to the genre, simultaneously displaying a double benchmark model function both in the manner of the transformation of a lyrical text into a lied and as a model of the lied song cycle. There can be little surprise that Beethoven was the first to create the lied cycle form which became an established genre. It can in fact almost be viewed as a logical consequence of his fun-

damental compositional concept: the composer Beethoven who felt himself compelled to create a formally self-contained and structured ornate musical work evolving and growing from its internally

interrelated individual elements also felt the necessity to bring the musical settings of lyrical texts into this precise internal interconnection as already displayed in an exemplary fashion in sonata form.



TITLE PAGE OF THE FIRST EDITION (1816)  
OF AN DIE FERNE GELIEBTE



# LUDWIG VAN BEETHOVEN

## Lieder avec piano

PAR HELMUT HOFMANN

Bien que Beethoven ait composé plus de quatre-vingts lieder pour voix et piano, il peut paraître étrange que sa création pour le genre du lied ne joue le plus souvent qu'un rôle secondaire dans les monographies et biographies qui lui sont consacrées, faisant tout au plus l'objet de mentions marginales. L'impression générale est que le lied avec piano n'a que peu d'intérêt musical historiquement parlant, face au caractère monumental que revêt son œuvre instrumentale. Impression trompeuse, non seulement au vu de la quantité de ses compositions pour le lied mais surtout de leur qualité et de leur portée musicale qui dépassent le moment historique de leur genèse pour nous atteindre encore aujourd'hui.

L'exégèse a longtemps eu du mal à accorder à Beethoven une place justifiée et donc clairement définie dans l'histoire du lied allemand. Aujourd'hui on attribue à la création de Beethoven pour le lied « une sorte de fonction charnière entre la tradition du genre au 18<sup>e</sup> siècle et les nouveaux courants qui se dessinent au 19<sup>e</sup> siècle » (Walter Dürr). Notamment trois aspects parlent en faveur de cette « fonction charnière »

et ils sont intimement liés : l'intention créatrice à la base de la composition, les motifs qui le poussent à choisir le texte poétique et la fonction qu'il attribue à la musique dans la relation au texte. Toutes les tendances et écoles précédentes du genre, d'Abraham Peter Schulz, Carl Friedrich Zelter à Johann Friedrich Reichardt et Zumscheeg, appréhendaient le lied comme un poème mis en musique, la musique ayant pour fonction primaire et unique de donner un meilleur accès à la poésie afin que celle-ci, comme le formule Schulz très justement, « touche plus facilement la mémoire et le cœur ».

Les premières compositions de Beethoven pour le lied cantonnent encore isolément la musique à cette fonction restreinte mais il ne tarde à s'émanciper de cette convention pour lui donner toujours plus d'autonomie expressive, jusqu'à une interprétation subjective du message poétique. Démarche certes encore sporadique et qui n'est pas la règle comme ce le sera plus tard chez Schubert, mais qui le fait malgré tout évoluer vers la « musique polyrythmique » telle qu'elle illustre le stade final du lied d'art pour

le pédagogue musical suisse Nägeli. Qu'il ne se soit pas engagé systématiquement sur cette voie et ne l'ait pas poursuivie avec conséquence s'explique au regard de sa conception artistique et créatrice fondamentalement classique. Il en résulte sa compréhension du lied en termes d'agencement intérieur, de structure formelle et d'intention artistique, ce qui a un impact direct sur la musique.

\*\*\*

Concernant les textes poétiques auxquels Beethoven a recours pour composer ses lieder, rien ne laisse supposer une motivation littéraire. De prime abord, on pourrait croire que le choix est aléatoire. La palette des auteurs va de Matthias Claudius à Gottfried August Bürger, on y trouve Lessing, Sophie Mereau, Herder, Höly, des poètes aussi insignifiants sur le plan littéraire que Stephan von Breuning, Christoph August Tiedge ou Alois Jeitteles, mais également des noms tels que Gellert, Matthisson et Goethe. Mais à y regarder de plus près, c'est bien un principe qui se dégage dans la relation du message musical aux textes de ces auteurs : le plus souvent, le fait de se sentir personnellement concerné guide Beethoven dans son choix, confiant à la musique la mission d'exprimer cette implication personnelle.

Sur le plan historique, c'est là quelque chose d'inédit qui ouvre la voie au lied d'art – au lied

romantique avec piano tel qu'il deviendra une référence en la personne de Schubert. Mais même si chez Beethoven – et cela aussi est visionnaire – la tendance à concevoir la composition du lied comme un cycle repose sur les poèmes d'un auteur, ou même si, comme dans le cas de Goethe ou de Gellert, il se consacre plusieurs fois à un poète précis pour composer un lied, on ne peut pas en conclure qu'il le fait pour les motifs qui dictaient les œuvres cycliques de Schubert ou celles des romantiques et romantiques tardifs après lui. Dans tous les cas, c'est chez Beethoven le sentiment d'être concerné par le message poétique qui prime et lui dicte ses choix littéraires.

Les thèmes qui font pour ainsi dire office de leitmotiv dans ses lieder se détachent clairement de l'ensemble et posent les questions existentielles qui le hantèrent tout au long de sa vie d'homme et d'artiste, et plus encore dans les années de crise à partir de 1812. On peut dégager les grands thèmes suivants : amour, amitié, désir, espoir, résignation et plainte. Ils parcourent les lieder, non seulement dans les textes poétiques choisis mais aussi dans les artifices musicaux employés, notamment la reprise si souvent utilisée, et ce qui a été une fois caractérisé très justement d'« allegro de l'espoir » en fin de lied.

\*\*\*

Notre enregistrement fait le tableau impressionnant de la manière dont Beethoven se confronte à ces thèmes et à bien d'autres, car il vise à donner l'image la plus complète possible de sa création pour le genre du lied. **ZÄRTLICHE LIEBE WOO 123**, composé en 1797 sur un poème de Carl Friedrich Wilhelm Herosee, compte parmi les lieder les plus connus de Beethoven. Il révèle ici son art à concevoir une mélodie qui, tout en se modelant sur la forme et la teneur du langage poétique, s'entend à transposer à la perfection sur le plan musical la simplicité franche et la tendresse avec lesquelles l'âme sœur (le tu) est directement abordée. La déclamation qui épouse la ligne vocale baigne dans l'esprit mélodique italien. Le lied **ADELAIDE OP. 46** sur un texte poétique de Friedrich von Matthisson est encore plus connu. Dans cette « cantate », comme il intitule très justement son lied dans la première édition, Beethoven s'inspire du modèle de l'aria de concert en deux parties, mais aussi du genre de la « sonate ». La composition se situe pour ainsi dire au carrefour des époques. Tout en restant ancrée dans la tradition par sa fidélité aux genres musicaux de la période classique, elle se tourne résolument vers l'avenir en puisant son inspiration dans le caractère métaphorique d'un texte poétique contemporain et dans les moyens expressifs musicaux qui vont jusqu'à la peinture musicale, servant sa grande teneur émotionnelle et son potentiel évocateur.

Les **GELLERT-LIEDER OP. 48** occupent une place centrale dans la création de Beethoven pour le lied. Ce groupe de six lieder a vu le jour en 1803, donc à l'époque où il travaillait à *l'Eroica*, en proie à un profond découragement. Auparavant, le 6 octobre 1802, il avait donné libre cours à ce désespoir dans le poignant « testament de Heiligenstadt ». Selon Carl Czerny, Beethoven semble avoir dit aux alentours de 1802 : « Je suis très peu satisfait de mes travaux jusqu'ici. À compter d'aujourd'hui, je veux m'engager sur une voie nouvelle. » Cette crise existentielle et artistique explique peut-être son intérêt pour les *Geistliche Oden und Lieder* de Christian Fürchtegott Gellert parus en 1757, destinés à l'office religieux et qui s'inspirent de la déclamation des mélodies sur choral ancestrales. Deux lieder en ont été choisis ici. Même si la composition **BITTEN OP. 48 N° 1** baigne dans l'esprit de la musique sacrée, il s'agit malgré tout d'un véritable lied d'art. Cela signifie que la musique interprète le texte dans la perspective personnelle du compositeur concerné par le message poétique. Et comme dans tous les Gellert-Lieder, l'intérêt réside ici dans la tension intérieure entre la subjectivité du message mélodique et son traitement dans une structure musicale pour ainsi dire objective, suivant les canons de la musique sacrée. Plus que tous les autres lieder du cycle, le **BUSSLIED OP. 48 N° 6** exprime ce trouble dans le sens d'une identification subjective au message poétique, porté par une richesse et une

diversité expressives extrêmes pour traduire ce profond émoi, Beethoven faisant ici un pas décisif en direction du lied romantique avec piano.

Les lieder sur des poèmes de Goethe occupent eux aussi une position centrale. **MAIGESANG, OP. 52 N° 4** est le premier lied à documenter le rencontre de Beethoven avec l'œuvre poétique de Goethe. Dès l'abord, on a le sentiment d'entendre quelque chose d'inouï historiquement parlant. Jusqu'alors, les poèmes de Goethe n'avaient pas été adaptés au genre du lied car les compositeurs les abordaient dans une attitude presque servile, ne visant qu'à mettre le support musical au service du texte. Dans **NEUE LIEBE, NEUES LEBEN OP. 75 N° 2**, Beethoven se révèle être un compositeur de lied d'esprit classique. Son intention n'est pas, comme chez les compositeurs romantiques, de s'imprégner du sujet poétique et des métaphores qui l'accompagnent ; il place sa vision fondamentale au centre de la musique, cherchant à traduire ce sentiment d'urgence en se confrontant à soi-même et à ses propres expériences. La composition repose sur la forme Bar [forme strophique allemande médiévale] avec deux premières strophes répétées et une troisième

partie, et on pourrait presque aller jusqu'à dire que Beethoven saisit et réalise au niveau musical l'intention poétique de Goethe de soumettre le foisonnement des pensées et des sentiments au règlement de la forme afin de leur donner un cadre poétique, essence d'une idée artistique fondamentalement classique.

**AN DIE FERNE GELIEBTE OP. 98** marque une étape historique significative pour le genre du lied à maints égards. Il est la contribution la plus importante de Beethoven au lied d'art et y déploie une fonction doublement référentielle : la composition du texte poétique sous forme de lied et la conception du lied comme un cycle. Le fait que Beethoven ait été le premier à avoir créé cette forme du lied cyclique finalement devenue un genre n'est pas étonnant en soi. On pourrait presque parler d'une conséquence logique de son concept créateur fondamental : le compositeur Beethoven, adepte de l'œuvre d'art musicale formellement homogène et structurée, reposant sur le rapport intrinsèque de ses composants individuels, ne pouvait allier musique et texte poétique qu'au sein d'une cohérence dont la forme sonate est l'illustration exemplaire.

1 **Ich liebe dich so wie du mich WOO 123**  
KARL FRIEDRICH WILHELM HERROSEE  
(1754-1821)

Ich liebe dich so wie du mich,  
Am Abend und am Morgen.  
Noch war kein Tag, wo du und ich  
Nicht teilten unsre Sorgen.

Auch waren sie für dich und mich  
Geteilt leicht zu ertragen.  
Du tröstetest im Kummer mich,  
Ich weint' in deine Klagen.  
Drum Gottes Segen über dir,  
Du meines Lebens Freude.  
Gott schütze dich, erhalt' dich mir,  
Schütz' und erhalt' uns beide.

2 **Adelaide OP. 46**  
FRIEDRICH VON MATTHISSON  
(1761-1831)

Einsam wandelt dein Freund im Frühlingsgarten,  
Mild vom lieblichen Zauberlicht umflossen,  
Das durch wankende Blütenzweige zittert,  
Adelaide!

In der spiegelnden Flut, Im Schnee der Alpen,  
In des sinkenden Tages Goldgewölke,  
Im Gefilde der Sterne strahlt dein Bildnis,  
Adelaide!

Abendlüftchen im zarten Laube flüstern,  
Silberglöckchen des Mais im Grase säuseln,

Wellen rauschen und Nachtigallen flöten:  
Adelaide!

Einst, o Wunder! entblüht auf meinem Grabe  
Eine Blume der Asche meines Herzens,  
Deutlich schimmert auf jedem Purpurblättchen:  
Adelaide!

3 **La tiranna (Canzonetta) WOO 125**  
WILLIAM WENNINGTON

Ah grief to think! Ah woe to name,  
The doom that fate has destin'd mine!  
Forbid to fan my wayward flame,  
And, slave to silence, hopeless pine!  
Imperious fair! in fatal hour,  
I mark'd the vivid lightnings roll  
that gave to know thy ruthless pow'r,  
and gleam'd destruction on my soul!

4 **Bitten OP. 48 NR. 1**  
CHRISTIAN FÜRCHTEGOTT GELLERT  
(1715-1769)

Gott, deine Güte reicht so weit,  
So weit die Wolken gehen;  
Du krönst uns mit Barmherzigkeit  
Und eilst, uns beizustehen.  
Herr, meine Burg, mein Fels, mein Hort,  
Vernimm mein Flehn, merk auf mein Wort;  
Denn ich will vor dir beten!

Ich bitte nicht um Überfluß  
Und Schätze dieser Erden.  
Laß mir, so viel ich haben muß,  
Nach deiner Gnade werden.  
Gib mir nur Weisheit und Verstand,  
Dich, Gott, und den, den du gesandt,  
Und mich selbst zu erkennen.

Ich bitte nicht um Ehr' und Ruhm,  
So sehr sie Menschen rühren;  
Des guten Namens Eigentum  
Laß mich nur nicht verlieren.  
Mein wahrer Ruhm sei meine Pflicht,  
Der Ruhm vor deinem Angesicht,  
Und frommer Freunde Liebe.

So bitt' ich dich, Herr Zebaoth,  
Auch nicht um langes Leben.  
Im Glücke Demut, Mut in Not,  
Das wolltest du mir geben.  
In deiner Hand steht meine Zeit:  
Laß du mich nur Barmherzigkeit  
Vor dir im Tode finden.

5 **Bußlied OP. 48 NR. 6**

CHRISTIAN FÜRCHTEGOTT GELLERT  
(1715-1769)

An dir allein, an dir hab' ich gesündigt  
Und übel oft vor dir getan.  
Du siehst die Schuld,  
Die mir den Fluch verkündigt;  
Sieh, Gott, auch meinen Jammer an.

Dir ist mein Flehn,  
Mein Seufzen nicht verborgen,  
Und meine Tränen sind vor dir.  
Ach Gott, mein Gott, wie lange soll ich sorgen?  
Wie lang entfernst du dich von mir?

Herr, handle nicht mit mir.  
Nach meinen Sünden,  
Vergilt mir nicht nach meiner Schuld.  
Ich suche dich; laß mich dein Antlitz finden,  
Du Gott der Langmut und Geduld.

Früh woll' st du mich mit deiner Gnade füllen,  
Gott, Vater der Barmherzigkeit.  
Erfreue mich um deines Namens willen;  
Du bist ein Gott, der gern erfreut.

Laß deinen Weg mich wieder freudig wallen  
Und lehre mich dein heilig Recht,  
Mich täglich tun nach deinem Wohlgefallen;  
Du bist mein Gott, ich bin dein Knecht.

Herr, eile du, mein Schutz, mir beizustehen  
Und leite mich auf ebner Bahn.  
Er hört mein Schreien,  
Der Herr erhört mein Flehen  
Und nimmt sich meiner Seelen an.

6 **Maigesang OP. 52 NR. 4**

JOHANN WOLFGANG VON GOETHE  
(1749-1832)

Wie herrlich leuchtet mir die Natur!  
Wie glänzt die Sonne! Wie lacht die Flur!  
Es dringen Blüten aus jedem Zweig  
Und tausend Stimmen aus dem Gesträuch  
Und Freud' und Wonne aus jeder Brust.  
O Erd'!, o Sonne!, o Glück!, o Lust!

O Lieb'!, o Liebe! so goldenschön  
Wie Morgenwolken auf jenen Höhen!  
Du segnest herrlich das frische Feld,  
Im Blütendampfe die volle Welt.  
O Mädchen, Mädchen, wie lieb' ich dich!  
Wie blickt dein Auge! Wie liebst du mich!

So liebt die Lerche Gesang und Luft  
Und Morgenblumen den Himmelsduft  
Wie ich dich liebe mit warmen Blut,  
Die du mir Jugend und Freud und Mut  
Zu neuen Liedern und Tänzen gibst.  
Sei ewig glücklich, wie du mich liebst!

7 **Lebensglück OP. 88**

TEXTDICHTER UNBEKANNT

Der lebt ein Leben wonniglich,  
Des Herz ein Herz gewinnt!  
Geteilte Lust verdoppelt sich,  
Geteilter Gram zerrinnt.

Beblümete Wege wandelt ab,  
Wem trauliches Geleite,  
Den Arm die goldne Freundschaft gab  
In dieser ehren Zeit.

Sie weckt die Kraft und spornet den Mut  
Zu schönen Taten nur  
Und nährt in uns die heil'ge Glut  
Für Wahrheit und Natur.

Erflogen hat des Glückes Ziel,  
Wer sich ein Mädchen fand,  
Mit dem der Liebe Zartgefühl  
Ihn inniglich verband.

Entzückt von ihr, mit ihr gesellt,  
Verschönert sich die Bahn,  
Mit ihr, durch sie blüht ihm die Welt,  
Und alles lacht ihn an.

8 **Der Wachtelschlag WOO 129**

SAMUEL FRIEDRICH SAUTER  
(1766-1846)

Ach, wie schallt's dorten so lieblich hervor!  
Fürchte Gott! Fürchte Gott!  
Ruft mir die Wachtel ins Ohr.  
Sitzend im Grünen, von Halmen umhüllt,  
Mahnt sie den Horcher am Schattengefeld:  
Liebe Gott! Liebe Gott!  
Er ist so gütig, so mild.

Wieder bedeutet ihr hüpfender Schlag:  
Lobe Gott! Lobe Gott!  
Der dich zu lohen vermag.

Siehst du die herrlichen Früchte im Feld,  
Nimm es zu Herzen, Bewohner der Welt!  
Danke Gott! Danke Gott!  
Der dich ernährt und erhält.

Schreckt dich im Wetter der Herr der Natur:  
Bitte Gott! Bitte Gott!  
Ruff sie, er schonet die Flur.  
Machen Gefahren der Krieger dir bang,  
Traue Gott, traue Gott!  
Sieh, er verziehet nicht lang.

9 **Als die Geliebte sich trennen wollte** OP. 132  
STEPHAN VON BREUNING  
(1774-1827)

Der Hoffnung letzter Schimmer sinkt dahin!  
Sie brach die Schwüre all mit flücht'gem Sinn;  
So schwinde mir zum Trost auch immerdar  
Bewußtsein, daß ich zu glücklich war!  
Was sprach ich? Nein, von diesen meinen Ketten  
Kann keine Macht, kann kein Entschluß mich retten;  
Ach, selbst am Rande der Verzweiflung  
Bleibt ewig süß mir die Erinnerung!  
Ha, holde Hoffnung, keh' zu mir zurücke;  
Reg all mein Feuer auf mit einem Blicke!  
Der Liebe Leiden seien noch so groß;  
Wer liebt, fühlt ganz unglücklich nie sein Los!  
Und du, die treue Lieb' mit Kränkung lohnet,  
Fürcht nicht die Brust, in der dein Bild noch wohnet;  
Dich hassen könnte nie dies fühlend Herz;  
Vergessen? eh' erliegt es seinem Schmerz.

10 **In questa tomba oscura** WOO 133  
GIUSEPPE CARPANI (1752-1825)

In questa tomba oscura lasciami riposar!  
Quando vivevo, ingrata, dovevi a me pensar.  
ascia che l'ombre ignude godansi pace almen,  
E non, e non bagnar mie ceneri d'inutile velen.

11 **Andenken** WOO 136  
FRIEDRICH VON MATTHISSON  
(1761-1831)

Ich denke dein,  
wenn durch den Hain  
Der Nachtigallen  
Akkorde schallen.  
Wann denkst du mein?  
Ich denke dein  
im Dämmerchein  
Der Abendhelle  
am Schattenquelle.  
Wo denkst du mein?  
Ich denke dein  
mit süßer Pein,  
Mit bangem Sehnen  
und heißen Tränen.  
Wie denkst du mein?  
O denke mein,  
bis zum Verein  
Auf besserm Sterne!  
In jeder Ferne  
denk' ich nur dein!



## 12 **Gesang aus der Ferne** WOO 137

CHRISTIAN LUDWIG REISSIG  
(1783-1822)

Als mir noch die Träne der Sehnsucht nicht floß  
Und neidisch die Ferne nicht Liebchen verschloß:  
Wie glich da mein Leben dem blühenden Kranz,  
Dem Nachtigallwäldchen voll Spiel und voll Tanz!

Nun treibt mich oft Sehnsucht hinaus auf die Höhn,  
Den Wunsch meines Herzens wo lächeln zu sehn!  
Hier sucht in der Gegend mein schmachsender Blick;  
Doch kehret er nimmer befriedigt zurück.

Wie klopf es im Busen, als wärest du mir nah!  
O komm, meine Holdel! Dein Jüngling ist da.  
Ich opfre dir alles, was Gott mir verlieh,  
Denn wie ich dich liebe, so lieb' ich noch nie!

O Teure, komm eilig zum bräutlichen Tanz!  
Ich pflege schon Rosen und Myrten zum Kranz.  
Komm, zaubre mein Hüttchen zum Tempel der Ruh' -  
Zum Tempel der Wonne; die Göttin sei du!

## 13 **Neue Liebe, neues Leben** OP. 75 NR. 2,

### 2. FASSUNG

JOHANN WOLFGANG VON GOETHE  
(1749-1832)

Herz, mein Herz, was soll das geben?  
Was bedrängt dich so sehr?  
Welch ein fremdes, neues Leben?  
Ich erkenne dich nicht mehr.  
Weg ist alles, was du liebst,

Weg, warum du dich betrübtest,  
Weg dein Fleiß und deine Ruh' -  
Ach, wie kamst du nur dazu?

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

Und an diesem Zauberpädchen,  
Das sich nicht zerreißen läßt,  
Hält das liebe, löse Mädchen  
Mich so wider Willen fest;  
Muß in ihrem Zauberkreise  
Leben nun auf ihre Weise.  
Die Veränderung, ach wie groß!  
Liebe, Liebe, laß mich los!

## 14 **Es war einmal ein König** OP. 75 NR. 3

AUS GOETHE'S FAUST  
JOHANN WOLFGANG VON GOETHE

Es war einmal ein König  
Der hat' einen großen Floh  
Den lieb' er gar nicht wenig  
Als wie seinen eig'nen Sohn.  
Da rief er seinen Scheider,  
Der Schneider kam heran;

„Da, miß dem Junker Kleider  
Und miß ihm Hosen an!“

In Sammet und in Seide  
War er nun angetan,  
Hatte Bänder auf dem Kleide,  
Hatt' auch ein Kreuz daran,  
Und war sogleich Minister,  
Und hatt einen großen Stern.  
Da wurden seine Geschwister  
Bei Hof auch große Herrn.

Und Herrn and Frau'n am Hofe,  
Die waren sehr geplagt,  
Die Königin und die Zofe  
Gestochen und genagt,  
Und durften sie nicht knicken,  
Und weg sie jucken nicht,  
Wir knicken und ersticken  
Doch gleich, wenn einer sticht.

**15 Der Zufriedene OP. 75 NR. 6**  
CHRISTIAN LUDWIG REISSIG  
(1783-1822)

Zwar schuf das Glück hienieden  
Mich weder reich noch groß,  
Allein ich bin zufrieden,  
Wie mit dem schönsten Los.  
So ganz nach meinem Herzen  
Ward mir ein Freund vergönt,

Denn Küssen, Trinken, Scherzen  
Ist auch sein Element.

Mit ihm wird froh und weise  
manch Fläschchen ausgeleert;  
Denn auf der Lebensreise  
ist Wein das beste Pferd.

Wenn mir bei diesem Lose  
Nun auch ein trübres fällt,  
So denk' ich: keine Rose  
Blüht dornlos in der Welt.

**16 Dimmi, ben mio, che m'ami OP. 82 NR. 1**  
TEXTDICHTER UNBEKANNT

Dimmi, ben mio, che m'ami,  
Dimmi che mia tu sei,  
E non invidia ai Dei  
La lor divinità.

Con un tuo sguardo solo,  
Cara, con un sorriso  
Tu m'apri il paradiso  
Di mia felicità.

**17 T'intendo sì, mio cor OP. 82 NR 2**  
PIETRO METASTASIO (1698-1782)

T'intendo sì, mio cor;  
Con tanto palpitar  
So che ti vuoi lagnar,  
Che amante sei.

Ah! taci il tuo dolor;  
Ah! soffri il tuo martir:  
Tacilo, e non tradir  
gli affetti miei.

**18 Mit einem gemalten Band OP. 83 NR. 3**

JOHANN WOLFGANG VON GOETHE

Kleine Blumen, kleine Blätter  
Streu'n mir mit leichter Hand  
Gute junge Frühlingsgötter  
Tänzelnd um ein luftig Band.  
Zephir, nimm's auf deine Flügel,  
Schling's um meiner Liebsten Kleid;  
Und so tritt sie vor den Spiegel  
All in ihrer Munterkeit,  
Sieht mit Rosen sich umgeben,  
Selbst wie eine Rose jung.  
Einen Blick, geliebtes Leben,  
Und ich bin belohnt genug.  
Fühle, was dies Herz empfindet,  
Reiche frei mir deine Hand,  
Und das Band, das uns verbindet,  
Sei kein schwaches Rosenband!

**19 An die Hoffnung OP. 94,**

**2. VERTONUNG**

CHRISTOPH AUGUST TIEDGE  
(1752-1841)

Ob ein Gott sei? Ob er einst erfülle,  
Was die Sehnsucht weinend sich verspricht?  
Ob, vor irgend einem Weltgericht,  
Sich dies rätselhafte Sein enthülle?  
Hoffen soll der Mensch! Er frage nicht!

Die du so gern in heil'gen Nächten feierst  
Und sanft und weich den Gram verschleierst,  
Der eine zarte Seele quält,  
O Hoffnung, laß, durch dich empor gehoben,  
Den Dulder ahnen, daß dort oben  
Ein Engel seine Tränen zählt!

Wenn, längst verhallt, geliebte Stimmen schweigen;  
Wenn unter ausgestorbnen Zweigen  
Verodet die Erinnerung sitzt:  
Dann nahe dich, wo dein Verlab'ner trauert,  
Und, von der Mitternacht umschauert,  
Sich auf versunkne Urnen stützt.

Und blickt er auf, das Schicksal anzuklagen,  
Wenn scheidend über seinen Tagen  
Die letzten Strahlen untergehen:  
Dann laß ihn um den Rand des Erdentraumes  
Das Leuchten eines Wolkenraumes  
Von einer nahen Sonne sehn!

## 20 **An die ferne Geliebte** OP. 98

ALOIS ISIDOR JEITTELES  
(1794-1858)

### **Auf dem Hügel sitz ich spähend**

Auf dem Hügel sitz' ich, spähend  
In das blaue Nebelland,  
Nach den fernen Triften sehend,  
Wo ich dich, Geliebte, fand.

Weit bin ich von dir geschieden,  
Trennend liegen Berg und Tal  
Zwischen uns und unserm Frieden,  
Unserm Glück und unser Qual.

Ach, den Blick kannst du nicht sehen,  
Der zu dir so glühend eilt,  
Und die Seufzer, sie verwehen  
In dem Raume, der uns teilt.

Will denn nichts mehr zu dir dringen,  
Nichts der Liebe Bote sein?  
Singen will ich, Lieder singen,  
Die dir klagen meine Pein!

Denn vor Liedesklang entweicht  
Jeder Raum und jede Zeit,  
Und ein liebend Herz erreicht,  
Was ein liebend Herz geweiht!

### **Wo die Berge so blau**

Wo die Berge so blau  
Aus dem nebligen Grau  
Schauen herein,

Wo die Sonne verglüht,  
Wo die Wolke umzieht,  
Möchte ich sein!

Dort im ruhigen Tal  
Schweigen Schmerzen und Qual;  
Wo im Gestein  
Still die Primel dort sinnt,  
Weht so leise der Wind,  
Möchte ich sein!

Hin zum sinnigen Wald  
Drängt mich Liebesgewalt,  
Innere Pein.

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

### **Leichte Segler in den Höhen**

Leichte Segler in den Höhen  
Und du Bächlein, klein und schmal:  
Könnt mein Liebchen ihr erspähen,  
Grüßt sie mir viel tausendmal!

Seht, ihr Wolken, sie denn gehen,  
Sinnend in dem stillen Tal,  
Laßt mein Bild vor ihr entstehen  
In dem luft'gen Himmelssaal.

Wird sie an den Büschen stehen,  
Die nun herbstlich fallb und kahl,  
Klagt ihr, wie mir ist geschehen,  
Klagt ihr, Vöglein! meine Qual.

Stille Weste, bringt im Wehen  
Hin zu meiner Herzenswahl  
Meine Seufzer, die vergehen  
Wie der Sonne letzter Strahl.

Flüstr' ihr zu mein Liebesflehen,  
Laß sie, Bächlein, klein und schmal,  
Treu in deinen Wogen sehen  
Meine Tränen ohne Zahl.

### **Diese Wolken in den Höhen**

Diese Wolken in den Höhen,  
Dieser Vöglein muntrer Zug  
Werden dich, o Huldin! sehen -  
„Nehmt mich mit im leichten Flug!“

Diese Weste werden spielen  
Scherzend dir um Wang' und Brust,  
In den seidnen Locken wühlen -  
„Teilt' ich mit euch diese Lust!“

Hin zu dir von jenen Hügeln  
Emsig dieses Bächlein eilt. -  
„Wird ihr Bild sich in dir spiegeln,  
Fließ zurück dann unverweilt!“

### **Es kehret der Maien, es blühet die Au**

Es kehret der Maien, es blühet die Au.  
Die Lüfte, sie wehen so milde, so lau,  
Geschwätzig die Bäche nun rinnen;  
Die Schwalbe, die kehret zum wirtlichen Dach,  
Sie baut sich so emsig ihr bräutlich Gemach,  
Die Liebe soll wohnen da drinnen.

Sie bringt sich geschäftig von kreuz und von quer  
Manch weicherer Stück zu dem Brautbett hierher,  
Manch wärmendes Stück für die Kleinen.

Nun wohnen die Gatten beisammen so treu,  
Was Winter geschieden, verband nun der Mai,  
Was liebet, das weiß er zu einen.

Es kehret der Maien, es blühet die Au.  
Die Lüfte, sie wehen so milde, so lau,  
Nur ich kann nicht ziehen von hinnen;

Wenn alles, was liebet, der Frühling vereint,  
Nur unserer Liebe kein Frühling erscheint,  
Und Tränen sind all ihr Gewinnen.

### **Nimm sie hin denn, diese Lieder**

Nimm sie hin denn, diese Lieder,  
Die ich dir, Geliebte, sang,  
Singe sie dann abends wieder  
Zu der laute süßem Klang.

Wenn das Dämmungsrot dann ziehet  
Nach dem stillen blauen See,  
Und sein letzter Strahl verglühet  
Hinter jener Bergeshöh';

Und du singst, was ich gesungen,  
Was mir aus der vollen Brust  
Ohne Kunstgepräg' erklungen,  
Nur der Sehnsucht sich bewußt:

Dann vor diesen Liedern weichet,  
Was geschieden uns so weit,  
Und ein liebend Herz erreicht  
Was ein liebend Herz geweiht!

21 **Ariette (Der Kuss)** OP. 128

CHRISTIAN FELIX WEISSE  
(1726-1804)

Ich war bei Chloen ganz allein,  
Und küssen wollt' ich sie;

Jedoch sie sprach,  
Sie würde schrein,  
Es sei vergebne Müh'.

Ich wagt' es doch und küßte sie,  
Trotz ihrer Gegenwehr.  
Und schrie sie nicht?  
Jawohl, sie schrie,  
Doch lange hinterher.

22 **Seufzer eines Ungeliebten**

UND **Gegenliebe** WOO 118  
GOTTFRIED AUGUST BÜRGER  
(1747-1794)

Hast du nicht Liebe zugemessen  
Dem Leben jeder Kreatur?  
Warum bin ich allein vergessen,  
Auch meine Mutter, du! Natur?

Wo lebte wohl in Forst und Heide  
Und wo in Luft und Meer ein Tier,  
Das nimmermehr geliebet würde?  
Geliebt wird alles außer mir!

Wengleich in Hain und Wiesenmatten  
Sich Baum und Staude, Moos und Kraut  
Durch Liebe und Gegenliebe gatten,  
Vermählt sich mir doch keine Braut.

Mir wächst vom süßesten der Triebe  
Nie Honigrucht zur Lust heran,  
Denn ach! mir mangelt Gegenliebe,  
Die eine, nur eine gewähren kann.

Wüßt' ich, daß du mich lieb und wert  
Ein bißchen hieltest,  
Und von dem, was ich für dich,  
Nur ein Hunderteilchen fühltest;

Daß dein Dank hübsch meinem Gruß  
Halben Wegs entgegenkäme,  
Und dein Mund den Wechselkuß  
Gerne gäb' und wieder nähme,

Dann, o Himmel, außer sich  
Würde ganz mein Herz zerlodern!  
Leib und Leben könnt' ich dich  
nicht vergebens lassen fodern!

Gegengunst erhöht Gunst,  
Liebe nährt Gegenliebe  
Und entflammt zur Feuersbrunst,  
Was ein Aschenfünkchen bleibe.

Der Sänger und Komponist **Daniel Behle** wurde 2020 mit dem OPUS Klassik als „Sänger des Jahres“ geehrt. Er ist in Konzert, Lied und Oper gleichermaßen erfolgreich. Sein Repertoire reicht von barocken Meisterwerken, klassisches und romantisches Repertoire bis hin zu Kompositionen des 20. und 21. Jahrhunderts.

Daniel Behle konzertiert regelmäßig mit Orchestern wie der Sächsischen Staatskapelle Dresden, den Berliner und Wiener Philharmonikern, Orchestra dell' Accademia Nazionale di Santa Cecilia und dem Gewandhausorchester Leipzig. Wichtige Opernengagements der letzten Jahre führten ihn an das Royal Opera House London, Opernhaus Zürich, die Bayerische Staatsoper München und zu den Bayreuther Festspielen.

Auch als Komponist macht Behle zunehmend von sich reden: Nach den Bearbeitungen für Tenor und Klaviertrio „WinterreiseN“ „Mein Hamburg“ und „Meine schönsten Weihnachtslieder“, hat er nun seine erste Operette „Hopfen und Malz“ fertiggestellt, deren Uraufführung für 2023 ansteht.

Seine stetig wachsende Diskographie umfasst etliche preisgekrönte Aufnahmen. Besondere Beachtung fanden hier u.a. „Die Schöne Müllerin“ und Strauss Lieder (beide Capriccio), Gluck „Arias“ (Decca), Schubert „Arien“ und „MoZart“ (dhm). Sein zweites Strauss Album „Un-Erhört“ (Prospero Classical) wurde mit dem Preis der Deutschen Schallplattenkritik ausgezeichnet.

The singer and composer **Daniel Behle** was honoured as “Singer of the Year” in 2020 with OPUS Klassik. He is equally successful in concert, Lied and opera. His repertoire ranges from Baroque masterpieces, classical and romantic repertoire to 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> century compositions. Daniel Behle regularly performs with orchestras such as the Sächsische Staatskapelle Dresden, the Berliner and Wiener Philharmoniker, Orchestra dell' Accademia Nazionale di Santa Cecilia and the Gewandhausorchester Leipzig. Important opera engagements in recent years have taken him to the Royal Opera House Covent Garden, Opernhaus Zürich, the Bayerische Staatsoper München and the Bayreuther Festspiele.

Behle is also increasingly making a name for himself as a composer: After the arrangements for tenor and piano trio “WinterreiseN”, “Mein Hamburg” and “Meine schönsten Weihnachtslieder”, he has now completed his first operetta “Hopfen und Malz” (hops and malt), whose premiere is planned for 2023.

His steadily growing discography includes several award-winning recordings. Among others, “Die Schöne Müllerin” and Strauss Lieder (both Capriccio), Gluck “Arias” (Decca), Schubert “Arias” and “MoZart” (dhm) received special attention. His second Strauss album “Un-Erhört” (Prospero Classical) was awarded the Preis der Deutschen Schallplattenkritik.





**Jan Schultzz** ist international als Dirigent und Pianist tätig. Als Liedbegleiter tritt er regelmäßig mit namhaften Sängerinnen und Sängern auf, u.a. Cecilia Bartoli, Werner Güra, Noëmi Nadelmann, Oliver Widmer, Daniel Behle, Ian Bostridge oder Malin Hartelius.

Als Dirigent leitet er vor allem Orchester in der Schweiz, Holland, Österreich, Tschechien, Ungarn sowie in China und Südamerika. An den Opernhäusern von Oslo, Budapest und Liège war er für diverse Produktionen verpflichtet. Sein breites Repertoire enthält unbekannte Opern von Rossini, Bellini und Verdi. Im Jahr 2000 gründete er die Opera St. Moritz und war bis 2012 deren Künstlerischer Leiter. Seit 2008 ist er Intendant des Engadin Festivals.

Als Pianist hat er die komplette Klavierkammermusik der Schweizer Komponisten J.J. Raff und Hans Huber auf CD eingespielt. Seine Aufnahme von Schuberts *Die schöne Müllerin* mit Werner Güra (2000) wurde mit dem Diapason d'or ausgezeichnet. 2018 erschien eine Aufnahme der Violinsonaten von Brahms, auf der er die Geigerin Leila Schayegh auf seinem Streicher-Flügel von 1871 begleitet.

Jan Schultzz studierte zunächst in seiner Heimatstadt Amsterdam sowie in Basel und Lausanne Horn und Klavier, als Hornist war er in vielen Orchestern tätig. Er ist Professor für Kammermusik und Liedgestaltung an der Hochschule für Musik in Basel.

**Jan Schultzz** is internationally active as conductor and pianist. As a song accompanist, he regularly performs with renowned singers such as Cecilia Bartoli, Werner Güra, Noëmi Nadelmann, Oliver Widmer, Daniel Behle, Ian Bostridge and Malin Hartelius.

As a conductor he conducts orchestras in Switzerland, Holland, Austria, the Czech Republic, Hungary, China and South America. He was engaged for various productions at the opera houses of Oslo, Budapest and Liège. His broad repertoire includes unknown operas by Rossini, Bellini and Verdi. In 2000 he founded the Opera St. Moritz and was its artistic director until 2012. Since 2008 he has been artistic director of the Engadin Festival.

As a pianist he has recorded the complete piano chamber music of the Swiss composers Josef Joachim Raff and Hans Huber on CD. His recording of Schubert's *Die schöne Müllerin* with Werner Güra (2000) was awarded the Diapason d'or. In 2018 a recording of Brahms' violin sonatas was released, on which he accompanies the violinist Leila Schayegh on his Streicher piano from 1871.

Jan Schultzz first studied horn and piano in his hometown of Amsterdam as well as in Basel and Lausanne, and as a horn player he played in many orchestras. He is professor of chamber music and lieder interpretation at the Hochschule für Musik in Basel.





GRAND PIANO BY CARL STROBEL  
WIEN 1824/25

TUNING: GEORG SENN



Coproduction with SRF 2 Kultur

Executive producer SRF 2 Kultur: Valerio Benz

Executive producer note 1 music: Michael Sawall

Recording: 31 August - 2 September 2020, Radiostudio Zürich (Switzerland)

Recording producer: Markus Heiland (Tritonus)

Layout & booklet editor: Joachim Berenbold

Cover: Gustav Klimt, Beethovenfries, Sesession, Vienna (Austria)

Artist photos: Lucia Hunziker (Daniel Behle), Marco Borggreve (Jan Schultsz)

Translation: Katie Stephens (English), Sylvie Coquillat (français)

© + © 2022 note 1 music gmbh, Heidelberg, Germany  
CD made in The Netherlands



PANCLASSICS

PC 10433



PANCLASSICS

LUDWIG VAN  
**BEEHOVEN**  
**GEGENLIEBE**  
LIEDER

**DANIEL BEHLE**  
TENOR

**JAN SCHULTSZ**  
FORTEPIANO

- |    |   |       |
|----|---|-------|
| 1  | <b>Ich liebe dich so wie du mich</b> WOO 123        | 1:50  |
| 2  | <b>Adelaide</b> Op. 46                              | 5:33  |
| 3  | <b>La tiranna</b> WOO 125                           | 4:14  |
| 4  | <b>Bitten</b> Op. 48 NR. 1                          | 4:52  |
| 5  | <b>Bußlied</b> Op. 48 NR. 6                         | 4:16  |
| 6  | <b>Maigesang</b> Op. 52 NR. 4                       | 2:18  |
| 7  | <b>Lebensglück</b> Op. 88                           | 2:13  |
| 8  | <b>Der Wachtelschlag</b> WOO 129                    | 3:47  |
| 9  | <b>Als die Geliebte sich trennen wollte</b> WOO 132 | 2:08  |
| 10 | <b>In questa tomba oscura</b> WOO 133               | 2:46  |
| 11 | <b>Andenken</b> WOO 136                             | 2:44  |
| 12 | <b>Gesang aus der Ferne</b> WOO 137                 | 3:51  |
| 13 | <b>Neue Liebe, neues Leben</b> Op. 75 NR. 2         | 3:23  |
| 14 | <b>Es war einmal ein König</b> Op. 75 NR. 3         | 2:30  |
| 15 | <b>Der Zufriedene</b> Op. 75 NR. 6                  | 1:18  |
| 16 | <b>Dimmi, ben mio, che m'ami</b> Op. 82 NR. 1       | 1:47  |
| 17 | <b>T'intendo sì, mio cor</b> Op. 82 NR. 2           | 2:52  |
| 18 | <b>Mit einem gemalten Band</b> Op. 83 NR. 3         | 1:58  |
| 19 | <b>An die Hoffnung</b> Op. 94                       | 5:53  |
| 20 | <b>An die ferne Geliebte</b> Op. 98                 | 12:19 |
| 21 | <b>Ariette (Der Kuss)</b> Op. 128                   | 2:01  |
| 22 | <b>Seufzer eines Ungeliebten</b> WOO 118            | 5:55  |

PAN CLASSICS  
PC 10433

note 1  music

© + © 2022

note 1 music gmbh

Made in The Netherlands

Coproduction with SRF2 Kultur  
Recorded at Radiostudio Zürich  
(Switzerland), in September 2020  
Recording producer: Markus Heiland  
Essay: Deutsch · English · Français



ISRC

LC 01554

DDD



Total time: 80:40