

JOHANNES BRAHMS (1833-1897)

[1]	Wie Melodien zieht es mir op. 105,1	2:50
	9 Lieder op. 32	
[2]	1. Wie rafft ich mich auf in der Nacht	4:34
[3]	2. Nicht mehr zu Dir zu gehen	3:25
[4]	3. Ich schleich umher, betrübt und stumm	1:42
[5]	4. Der Strom, der neben mir verrauschte	1:28
[6]	5. Wehe, so willst Du mich wieder	2:05
[7]	6. Du sprichst, daß ich mich täuschte	3:02
[8]	7. Bitteres zu sagen denkst du	2:37
[9]	8. So stehn wir, ich und meine Weide	2:53
[10]	9. Wie bist du meine Königin	3:58
[11]	Dein blaues Auge op. 59,8	2:26
[12]	Es träumte mir op. 57,3	3:52
[13]	Meine Lieder op. 106,4	2:47
[14]	Abendregen op. 70,4	5:39
[15]	Regenlied WoO posth 23	2:17
[16]	Regenlied op. 59,3	5:51
	5 Lieder der Ophelia WoO posth 22	
[17]	1. Wie erkenn ich dein Treulieb	0:53
[18]	2. Sein Leichenhemd weiß wie Schnee zu sehn	0:44
[19]	3. Auf morgen ist Sankt Valentins Tag	1:04
[20]	4. Sie trugen ihn auf der Bahre bloß	1:06
[21]	5. Und kommt er nicht mehr zurück?	1:21

	4 ernste Gesänge op. 121	
[22]	1. Denn es gehet dem Menschen wie dem Vieh	4:47
[23]	2. Ich wandte mich und sahe an	4:57
[24]	3. O Tod, wie bitter bist du	4:15
[25]	4. Wenn ich mit Menschen und mit Engelszungen redete	5:27
[26]	Sapphische Ode op. 94,4	2:54

JANINA BAECHLE, Mezzosopran / mezzo-sopran

MARKUS HADULLA, Klavier / piano

(Original Historic Brahms Piano, Brahms-Museum Müzzuschlag, Austria)

Aufnahme / Recording: Müzzuschlag

Aufnahmeleitung / Recording Supervision: Erich Hofmann

Tontechnik / Recording Engineer: Klaus Wachschrütz

Produzent / Producer: Johannes Kernmayr

Coverfoto: © Nancy Horowitz

Design: sowiesodesign, Cologne

©+P 2014 Capriccio, 1010 Vienna, Austria

Die Lieder von Brahms oder die Kunst der kleinen, ewigen Kreise

Wenn das deutsche Lied ‚romantisch‘ ist, dann nicht, weil es die Ergüsse eines nostalgischen Herzens ausdrückt oder weil es die Vollkommenheit der Einheit zwischen Musik und Poesie verkörpert und auch nicht weil es weit in die Geschichtsbücher unserer Kulturhistoriker zurückreicht. Immerhin kennt die Nostalgie kein Zeitalter, die Verschmelzung von Wörtern und Klängen beschäftigte schon Monteverdi, und die historischen Einteilungen unserer Ästhetiker sind ungenau. Nein, das Lied ist romantisch, weil es eine endlose Dialektik zwischen den Teilen und dem Ganzen, zwischen vollkommener Geschlossenheit und grenzenloser Öffnung in Gang setzt. Es besitzt seine eigene Dynamik, die es mit dem Organismus, dem Begehnen und dem Kosmos gemeinsam hat. Diese Vision der Kunst, des Menschen und der Welt war die Schöpfung der ersten deutschen Romantiker, eine philosophische These, die Tausende künstlerischer Formen genährt hat. Die Details dieser komplexen Abstraktionen sind hier kaum von Belang. Die bemerkenswerteste und konkreteste Auswirkung dieser These findet man im Lied in Form einer starken Neigung zur *Zyklizität*: Eine zeitliche (musikalische) und erzählerische (poetische) Bewegung, die immer von einem beliebigen Punkt des Kreises ausgeht, die keinen Sinn außer als Verbindung zwischen den Punkten besitzt, ohne Herkunft oder Datum, rund um ein Zentrum, das nie

erreicht wird. Jedes Lied ist selbst Punkt und Kreis zugleich, eine Welt an sich und ein Fragment, das an eine fast endlose Welt gebunden ist. Dies alles ist konkreter, als es den Anschein hat, da diese Neigung zur *Zyklizität* auf drei Ebenen hergestellt wird: auf der des Komponisten, auf der des Interpreten und auf der des Zuhörers.

Im Gegensatz zu Wolf (sein feindseliger Gegenspieler) war Brahms zum Beispiel von der Frage der Einheit zwischen Musik und Poesie nicht gequält, da er Vertrauen zu den eigenen Praktiken besaß und die Fragestellung nicht so formulierte. In diesem Sinn stellt ‚*Wie Melodien zieht es mir*‘ (op. 105/1, 1886) eine Art diskretes Manifest dar: Die Melodie scheint die geschlossenen Augen zu bestätigen, denen Klaus Groths Verse die Magie der Poesie zuschreiben, einen geheimen Steg zwischen dem Grau alltäglicher Wörter und dem berausenden Duft der Musik. Es war auf dieses Vertrauen zurückzuführen, so sagt man, dass Brahms nicht immer besonders hohe poetische Forderungen stellte. Aber er wusste, was dieses Vertrauen hervorbrachte: Sein Anliegen war die Bewegung, die die Teile mit dem Ganzen verbindet. Mit Ausnahme der *Magelone*-Lieder bildete Brahms seine Zyklen selbst. Sie waren nicht riesige Zyklen wie diejenigen Schuberts, sondern kleine, zyklische (doch offene) Einheiten, die lediglich die Bildung einer Welt einleiten. Die *Neun Lieder und Gesänge* op. 32 (1864)

bilden die erste, von Brahms konzipierte Gruppe, und er setzte sie sozusagen aus Gedichten von Daumer zusammen, einem der mittelmäßigen unter den von Brahms bevorzugten Dichtern, und von Platen, jenem gepeinigten Ästheten, der Thomas Mann als Vorbild für seinen *Tod in Venedig* diente. Die Einheit von Opus 32 stammt nicht so sehr von seinem fast einzigartigen Thema (‘Ich liebe Dich, aber Du liebst mich nicht mehr’), auch nicht von der globalen Struktur, die kaum ein System aufweist. Vielmehr wird sie durch die seltsame Einsamkeit erzeugt, die jedes der Lieder durchdringt, doch wird sie durch etwas durchkreuzt, was ihre absolute wechselseitige Abhängigkeit begründet. Dieses etwas ist der Marsch des Begehrens selbst, die Dynamik des Mangels, gerade die Begierde, die den tieferen Motor für Schuberts Winterreise darstellte, an die das erste Lied, *Wie rafft ich mich auf in der Nacht*‘ unwiderstehlich erinnert. Diese wechselseitige Beziehung vergrößert die Unvollständigkeit jeden Stücks, die die Perfektion des Ganzen auch nicht aufhebt, trotz der Versöhnung, die in den Wörtern ‚Wie bist du meine Königin‘ verzweifelt gesucht wird.

Ein weiteres Beispiel: Die *Lieder der Ophelia*, op. posth. 22 (1873) waren ein Auftragswerk aus Prag für eine Produktion von *Hamlet*, in der die Schauspielerinnen Olga Precheisen die Rolle Ophelias spielen und diese kurzen Lieder a capella singen sollte, die durch das ganze Stück verstreut waren. Die frustrierende Unvollständigkeit jeden Stücks wird trotz der einfachen Geschlossenheit auch nach dem Zuhören nicht

aufgehoben: Der Zyklus könnte sich endlos fortsetzen, wie Gretchens Spinnrad, in der Benommenheit eines jungen, von Wahnsinn befallenen Mädchens. Hier verstreuen sich wieder die Fragmente und treiben ziellos auf die stumme Unendlichkeit des Wahnsinns zu.

Abschließend entstammten die *Vier ernste Gesänge*, op. 121, aus den Lutherischen Übersetzungen der Bücher *Ekklesiastes* (Nr. 1 und 2), *Jesus Sirach* (Nr. 3) und des *Briefes an die Korinther* (Nr. 4) zusammengestellt, Brahms schmerzhaftestem Erlebnis: Seiner Vorahnung von Clara Schumanns bevorstehendem Tod im Frühling 1896. Die Dialektik des Teils und des Ganzen verändert sich hier in einem tragischen Widerspruch zwischen der Endlichkeit des Menschen und der Endlosigkeit des Göttlichen. Die kreisförmige Wanderung des begehrenden Wesens auf der horizontalen Ebene des Diesseits richtet sich in eine reine Vertikalität und plötzliche Transzendenz auf, die nur ein Protestant mit solcher Radikalität ausdrücken konnte, ein Hin und Zurück zwischen dem Hieratismus des Schöpfers und der Angst des Geschaffenen. So viel zur zyklischen Bewegung, die Brahms selbst erzeugte und seinem Verständnis der Romantik fast völlig zugrunde liegt. Aber es ist erforderlich, noch konkreter zu werden und generell zu dem zurückzukehren, was das praktische Erlebnis eines Liederabends ausmacht und in diesem besonderen Fall den Anlass für diese Einspielung darstellt. Der Interpret von Brahms‘ Lieder ist ständig mit dieser Dialektik der Teile und des Ganzen konfrontiert; es geht nicht

nur einfach darum, durch die Interpretation die endlose Vernetzung der internen Wechselbeziehungen in jeder Liedgruppe wiederzugeben - was schon das Markenzeichen der Allergrößten ist - sondern auch darum, eine Zyklichkeit dieser Art durch die Herstellung eines Programms zu schaffen (Aber das Wort ist schlecht gewählt, es handelt sich eher um ein Netzwerk, ein organisches, emotionales und kosmisches Gewebe). Die Kunst, die Janina Baechle und Markus Hadulla hier erreichen, besteht nicht nur aus einer mit Brahms'schen Strukturen beseelten Intelligenz, sondern auch aus einem Intellekt, der ein unendliches Netzgewebe schafft, das gerade in der Form des „Programms“ das wahre Wesen von Brahms' Romantik vereint, Gruppe nach Gruppe, vom einem alleinstehenden Lied zum nächsten. Und diese Begabung führt unmittelbar zu derjenigen, die im Zuhörer beschworen wird: Die in-Bewegung-Setzung des einen Ohrs führt dazu, dem Labyrinth der Wechselbeziehungen nachzuspüren, der Entmultiplizierung der poetischen und musikalischen Echos und der unvollständigen doch endgültigen Antwort, die jedes Lied auf die Tausenden von all den anderen gestellten Fragen gibt. Dieses Labyrinth umfasst fast alles, was uns ohne Nachdenken einfällt, es umfasst die Romantik. Es fasst das antike Geheimnis des Dionysos zusammen, wie es in Halbwörtern in der *Sapphischen Ode* (op.94/4, 1884) zugestanden wird, die das initiatorische Gebiet dieses Programms zugleich schließt und öffnet: Nächtliches Hochgefühl mit fast lasziven Düften, in die Welt verliebte Lippen,

die mit gedämpftem Atem ein Lied der Erde darbieten. Ein Liederabend wie der hier von diesen beiden außergewöhnlichen Musikern gebotene ist wie Ariadnes Faden, der uns in die Ewigkeit führt.

Dorian ASTOR

The Lieder by Brahms or the Art of Little, Infinite Circles

If the German *Lied* is 'Romantic', it is not so either because it expresses the effusions of a nostalgic heart or because it embodies the perfection of the union between music and poetry or because it goes back in the annals of our cultural historians. After all, nostalgia has no age, the merging of words and sounds already obsessed Monteverdi, and the historical classifications of our aestheticians are clumsy. No, the *Lied* is Romantic because it sets an endless dialectic in motion between fragments and totality, between perfect closure and infinite opening. It has its own dynamics, which it has in common with the organism, desire and the cosmos. This vision of art, mankind and the world was a creation of the first German Romantic movement, a philosophical *theory* that has nurtured thousands of artistic forms. The details of its complex abstractions are of little significance here. Its most remarkable and concrete outcome can be felt in the *Lied* in the form of a strong tendency towards cyclicity: a temporal (musical) and

narrative (poetic) movement always involved in departing from no matter which point of the circle, which has no meaning except from the link between the points, without origin or date, around a centre that is never attained. Each *Lied* is itself a point and a circle at the same time, a world in itself and a fragment connected to a world that is virtually infinite. All of this is more concrete than it seems, since this tendency towards cyclicity is established on three levels: that of the composer, that of the interpreter and that of the listener.

Unlike Wolf (his inimical counterpart), for instance, Brahms was not tormented by the issue of the union between music and poetry, as he was confident of his own practices and did not postulate the problem in such terms. In this sense, '*Wie Melodien zieht es mir*' (op. 105/1, 1886) is a kind of discrete manifesto: the melody seems to confirm the closed eyes that Klaus Groth's lines attribute with the magic of poetry, a secret footbridge between the grey of everyday words and the heady fragrance of music. It was due to this confidence, it is said, that Brahms did not always place very high poetic demands. But he knew what it produced: his concern was the movement that links the parts and the whole. With the exception of the '*Magelone-Lieder*', Brahms formed his cycles himself. They were not vast cycles like those by Schubert, but small, cyclical (yet open) units that merely initiate the forming of a world. The *Neun Lieder und Gesänge* op. 32 (1864) constitute the first group conceived by Brahms and he put it together, so

to speak, departing from poems by Daumer, one of the 'mediocre' poets among those preferred by Brahms, and by Platen, the anguished aesthete who served Thomas Mann as a model for his *Death in Venice*. The unity of op. 32 does not derive so much from its almost unique theme ('I love you and you don't love me any more'), nor from the global structure, which hardly presents any system: it is generated by the strange solitude of each of the *Lieder*, and yet crossed by something that founds their absolute interdependence. This something, it is the march of desire itself, the dynamics of want, the very desire that was the deeper motive for the *Winterreise* by Schubert, of which the first song '*Wie rafft ich mich auf in der Nacht*' is irresistibly reminiscent. This interconnection compounds the incompleteness of each piece, which is not compensated for by the perfection of the whole, despite the reconciliation desperately sought by '*Wie bist du meine Königin*'.

Another example: the *Lieder der Ophelia*, op. posth. 22 (1873) were a commission from Prague for a production of *Hamlet*, in which the actress Olga Precheisen was to play the role of Ophelia and sing a capella these short songs, distributed throughout the piece. The frustrating incompleteness of each piece, notwithstanding its simple coherence, is not even resolved after listening: the 'cycle' could continue ad infinitum, like Gretchen's spinning wheel, in the stupor of a young girl gripped by insanity. There again, the fragments scatter, aimlessly aspiring towards the silent infinity of madness.

Finally, the *Vier ernste Gesänge*, op. 121, verses compiled from the translations of *Ecclesiastes* (Nos. 1 and 2), *Sirach* (No. 3) and the *Epistle to the Corinthians* (No. 4) by Luther, were born from Brahms' most painful experience: his premonition of Clara Schumann's imminent death following a stroke in the spring of 1896. The dialectic of the fragment and the whole here mutates in tragic contradiction between the finitude of mankind and the eternity of the divine. The circular wandering of the desiring being on the horizontal plane of here below straightens in pure verticality and abrupt transcendence that only a Protestant could express with such radicalism, a two-way trip between the hieratism of the Creator and the anxiety of the created.

So much on the cyclical movement produced by Brahms himself and almost completely informing a definition of his Romanticism. But it is necessary to become even more concrete and to return in general to the practical experience of what a song recital is and, here in particular, to the idea behind this recording. An interpreter of Brahms' *Lieder* ceaselessly faces this dialectic of the whole and the part; it is not simply a question of rendering, through the interpretation, the infinite network of internal interconnections within each group – which is already the hallmark of the greatest – but also of independently producing a cyclicity of this nature by establishing a 'programme' (but the term is ill chosen, it is more a question of a network, an organic tissue, an emotional and cosmic one). The art accomplished by Janina

Baechle and Markus Hadulla does not solely consist of an intelligence afflicted with Brahmsian structures, but, in addition, of one constituting a tissue of infinite network, uniting in the very form of their 'programme' the true essence of Brahms' 'Romanticism', group by group, from one isolated song to the other. And this talent takes us immediately to the one evoked in the listener: the setting in motion of one ear leads to following the maze of interconnections, the de-multiplication of poetical and musical echoes and the incomplete yet definitive response that each song yields to the thousands of questions asked by all the others. This maze encompasses almost everything that addresses us without thinking twice, it covers 'Romanticism'. It summarizes the antique secret of Dionysus, as confessed in half-words in the *Sapphic Ode* (op.94/4, 1884), which closes and opens at the same time the initiatory field of this programme: nocturnal exhilaration with almost lascivious fragrances, lips in love with the world and offering a song of the earth with subdued breath. A song recital like the one presented here by these two exceptional musicians is Ariadne's thread guiding us to infinity.

Dorian ASTOR

Les Lieder de Brahms, ou l'art des petits cercles infinis

Si le Lied allemand est « romantique », ce n'est ni parce qu'il exprime les épanchements d'un cœur nostalgique, ni parce qu'il incarne la perfection de l'union entre musique et poésie, ni parce qu'il rentre dans les cases de nos historiens de la culture. Après tout, la nostalgie n'a pas d'âge, la fusion des mots et des sons obsédait déjà Monteverdi, et les divisions historiques de nos esthéticiens sont grossières. Non, le Lied est romantique parce qu'il met en branle une dialectique sans fin entre le fragment et la totalité, entre la clôture parfaite et l'ouverture infinie. C'est sa dynamique propre, qu'il a en commun avec l'organisme, le désir et le cosmos. Cette vision de l'art, de l'homme et du monde est une invention du premier romantisme allemand, une *théorie* philosophique qui a irrigué mille formes artistiques. Peu importe ici le détail de sa complexe abstraction. Sa conséquence la plus remarquable et la plus concrète se fait sentir dans le Lied sous la forme d'une tendance profonde à la *cyclicité* : un mouvement temporel (musical) et narratif (poétique) toujours déjà engagé à partir de n'importe quel point du cercle, qui n'a de sens que par la connexion des points entre eux, sans origine ni terme, et autour d'un centre qui n'est jamais atteint. Chaque Lied est lui-même à la fois un point et un cercle, un monde en soi et un fragment connecté à un monde virtuellement infini. Tout cela est plus concret qu'il n'y paraît, parce que cette tendance à la cyclicité s'impose à trois niveaux : celui du compositeur, celui de l'interprète et celui de l'auditeur.

Brahms n'est pas tourmenté, contrairement à Wolf par exemple (son antipode hostile), par la question de l'union de la musique et de la poésie, il est confiant en ses propres pratiques et ne pose pas le problème en ces termes. « *Wie Melodien zieht es mir* » (op. 105/1, 1886) est en ce sens une sorte de manifeste discret : la mélodie semble confirmer les yeux fermés ce que les vers de Klaus Groth attribuent de magie à la poésie, passerelle secrète entre le gris des mots de tous les jours et le parfum capiteux de la musique. C'est en vertu de cette confiance que Brahms, dit-on, n'a pas toujours de très hautes exigences poétiques. Mais il sait ce qu'il fait : son affaire, c'est le mouvement qui relie l'un et le tout. Si l'on excepte *La Belle Maguelonne*, Brahms fabrique ses cycles lui-même. Non pas de vastes cycles comme le fit Schubert, mais de petites unités cycliques esquissées (et donc ouvertes) qui ne font qu'amorcer la constitution d'un monde. Les *Neun Lieder und Gesänge* op.32 (1864) sont le premier groupe conçu par Brahms, qui pour ainsi dire le bricole à partir de poèmes de Daumer, l'un de ces poètes « médiocres » parmi les préférés de Brahms, et de Platen, l'esthète torturé qui servit de modèle à Thomas Mann pour sa *Mort à Venise*. L'unité de l'opus 32 ne provient pas tant de son thème presque unique (je t'aime et tu ne m'aimes plus) ni de la structure globale, qui ne présente guère de système : elle est engendrée par l'étrange solitude de chacun des Lieder, et pourtant traversée par quelque chose qui fonde leur absolue interdépendance. Ce quelque chose, c'est la marche même du désir, la dynamique

du manque, celle-là même qui était le moteur profond du *Winterreise* de Schubert, auquel fait irrésistiblement penser le premier Lied, « Wir rafft ich mich auf in der Nacht ». Cette interconnexion creuse l'incomplétude de chaque pièce, que ne comble pas celle de l'ensemble, malgré la réconciliation désespérément recherchée par « Wie bist du meine Königin ». Autre exemple : les *Lieder der Ophelia*, op. posth 22 (1873) sont une commande de Prague pour un Hamlet où l'actrice Olga Precheisen devait incarner le rôle d'Ophélie et chanter *a cappella* ces courtes chansons, dispersées tout au long de la pièce. L'incomplétude frustrante de chaque pièce, malgré leur clôture simple, ne se résout pas non plus à l'issue de l'écoute : le « cycle » pourrait se poursuivre à l'infini, tel le rouet de Marguerite, dans l'hébétude d'une jeune fille brisée par la folie. Là encore, les fragments s'éparpillent et aspirent sans but à l'infini muet de la démente.

Enfin, les *Vier erste Gesänge*, op. 121, versets compilés à partir de la traduction de *L'Ecclésiaste* (n°1 et 2), du *Siracide* (n°3) et de *l'Épître aux Corinthiens* (n°4) par Luther, sont nés de l'expérience la plus douloureuse de Brahms : le pressentiment de la mort prochaine de Clara Schumann victime d'une attaque, au printemps 1896. La dialectique du fragment et de la totalité se transmue ici en contradiction tragique entre la finitude de l'homme et l'éternité du divin. L'errance circulaire de l'être désirant sur le plan horizontal de l'ici-bas se redresse en pure verticalité, transcendance abrupte que seul un protestant pou-

vait exprimer avec cette radicalité, aller-retour infini entre le hiératisme du Créateur et l'inquiétude de la créature.

Voilà pour le mouvement cyclique produit par Brahms lui-même, et qui fait presque toute la définition de son romantisme. Mais il faut être plus concret encore et renvoyer en général à l'expérience pratique de ce qu'est un *Liederabend* et, ici en particulier, à la conception du présent enregistrement. Un interprète des *Lieder* de Brahms est sans cesse confronté à cette dialectique romantique du tout et de la partie : il ne s'agit pas simplement de rendre compte, par l'interprétation, du réseau infini des interconnexions internes à chaque groupe – ce qui est déjà la marque des plus grands –, mais de *fabriquer* pour son propre compte une cyclicité de cette nature, par l'établissement d'un « programme » (mais le terme est mal choisi : il s'agit bien davantage d'un réseau, d'un tissu organique, affectif et cosmique). L'art accompli de Janina Baechle et Markus Hadulla ne consiste pas seulement dans l'intelligence aiguë des structures brahmsiennes, mais en outre dans celle de la constitution d'un tissage en réseau infini, rejoignant dans la forme même de leur « programme » l'essence propre du romantisme de Brahms, de groupe en groupe, d'un Lied isolé à l'autre. Et ce talent nous renvoie directement à ce qu'il sollicite chez l'auditeur : la mise en mouvement d'une oreille amenée à suivre le labyrinthe des interconnexions, la démultiplication des échos poétiques et musicaux, la réponse incomplète et pourtant définitive que chaque Lied apporte

aux mille questions posées par tous les autres. Ce labyrinthe embrasse presque tout ce que nous appelons, sans y réfléchir à deux fois, « romantisme ». Il rejoint l'antique secret de Dionysos, tel que le confesse à demi-mots *l'Ode saphique* (op.94/4, 1884) qui clôt et ouvre à la fois le parcours initiatique de ce programme : ivresse nocturne de parfums presque lascifs, lèvres amoureuses du monde et proférant à mi-voix un chant de la terre. Un récital de Lieder tel que celui présenté ici par ces deux artistes exceptionnel est un fil d'Ariane nous guidant dans cette infinitude.

Dorian ASTOR

Die Mezzosopranistin **Janina Baechle** ist international als Opern- und Konzertsängerin gleichermaßen gefragt. Ihr zentrales Opernrepertoire umfasst neben den Wagnerpartien Brangäne, Erda, Fricka, Waltraute, Ortrud auch Herodias und Amme (Richard Strauss), Jezibaba (Dvorak, Rusalka), Mutter (Haensel und Gretel), sowie im italienischen Fach Santuzza, Amneris, Azucena, Mrs. Quickly. Sie gastiert regelmäßig an der Wiener Staatsoper, der Semperoper Dresden, der Bayerischen Staatsoper München, der Opéra National de Paris, und ist ebenfalls Gast an der Canadian Opera Company Toronto, der San Francisco Opera, dem Teatro Colon Buenos Aires, der Hamburgischen Staatsoper, Gran Teatro del Liceu, den Opéras de Toulouse, Bordeaux und Lyon. Im Konzertbereich liegt ein Schwerpunkt auf den Symphonien und Liedzyklen Gustav Mahlers (Mahler 2. und 8. liegen auch als CD vor, sowie eine CD mit Liedern von Gustav Mahler, "Urlicht", die mit dem Orphée d'or 2014 ausgezeichnet wurde). Aber auch Schönbergs Gurre Lieder, Dvorak und Bruckner Messen, Oedipus Rex von Stravinsky, Liebesliederwalzer von Johannes Brahms, Les aveux de Phèdre von Johan Waagenar gehören zum weitgespannten Repertoire der Künstlerin.

Janina Baechle arbeitet regelmäßig mit Dirigenten wie Bertrand de Billy, Kent Nagano, Seiji Ozawa, Donald Runnicles, Pinchas Steinberg, Semyon Bychkov, Christoph von Dohnanyi, Christian Thielemann, Simone Young oder Franz Welser-Möst.

Regelmässige Liederabende u.a. bei der Hugo Wolf Akademie Stuttgart, im Musée d'Orsay und im Amphithéâtre Bastille Paris, beim Liedsommer Eppan, den Strauss Tagen Garmisch, den Heures Romantiques Chateau Renault oder dem Beethoven Fest Warschau bezeugen die zentrale Stellung, die das Lied für Janina Baechle innehat.

The mezzo-soprano **Janina Baechle** is internationally in demand as an opera and concert singer alike. Apart from the Wagner roles of Brangäne, Erda, Fricka, Waltraute, and Ortrud, her central opera repertoire also covers **Herod** and nurse (Richard Strauss), Jezibaba (Dvorak, Rusalka), mother (Haensel and Gretel), and in the Italian discipline Santuzza, Amneris, Azucena and Mrs. Quickly. She is a regular guest at the Vienna State Opera, the Semper Opera in Dresden, the Bavarian State Opera in Munich, the Opéra National de Paris as well as at the Canadian Opera Company in Toronto, the San Francisco Opera, the Teatro Colon in Buenos Aires, the Hamburg State Opera, the Gran Teatro del Liceu and the opera houses in Toulouse, Bordeaux and Lyon. In the concert field, she places a focus on the song cycles and symphonies by Gustav Mahler (Mahler's 2nd and 6th Symphonies are also available as CDs as well as a CD with songs by Gustav Mahler, Urlicht, which was awarded the Orphée d'or in 2014). But also Schoenberg's Gurrelieder, masses by Dvorak and Bruckner, Oedipus Rex by Stravinsky, love song walt-

zes by Johannes Brahms and Les aveux de Phèdre by Johan Waagenar are components of the singer's extensive repertoire.

Janina Baechle works regularly with conductors such as Bertrand de Billy, Kent Nagano, Seiji Ozawa, Donald Runnicles, Pinchas Steinberg, Semyon Bychkov, Christoph von Dohnanyi, Christian Thielemann, Simone Young or Franz Welser-Möst.

Regular song recitals at venues such as the Hugo Wolf Academy in Stuttgart, the Musée d'Orsay and the Amphithéâtre Bastille in Paris, the Song Summer in Eppan, the Strauss Festival in Garmisch, the Heures Romantiques in Chateau Renault or the Beethoven Festival in Warsaw testify to the salient position the song possesses for Janina Baechle.



Photo © Nancy Horowitz

Markus HADULLA, KLAVIER

Der in Köln geborene Pianist interessierte sich neben dem solistischen Repertoire schon früh für die Verbindung von Literatur und Musik und begann sein Studium bei dem Liedpianisten Hartmut Höll in Karlsruhe. Weitere Studien folgten bei Anne Grappotte am Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris und an der Yale University bei Peter Frankl. 1994 gewann er den Preis für den besten Pianisten beim VII. Internationalen Hugo-Wolf-Wettbewerb in Stuttgart. Daraufhin wurde er von Dietrich Fischer-Dieskau in seine Berliner Liedklasse eingeladen.

Seither tritt Markus Hadulla zumeist als Liedpianist und Kammermusikpartner in Erscheinung. Zu seinen Konzertpartnern gehören Sandrine Piau, Janina Baeche, Christianne Stotijn, Gundula Schneider, Udo Reinemann, Markus Schäfer sowie Instrumentalisten wie Tianwa Yang, Wolfgang Meyer, Antoine Tamestit und Tabea Zimmermann.

Mit dem Bratscher Antoine Tamestit verbindet Markus Hadulla eine über zehnjährige Zusammenarbeit. Mit der Auswahl für die Reihe RISING STARS 2005 folgten Einladungen in die Carnegie Hall New York, das Concertgebouw Amsterdam, Konzerthaus Wien und zum Luzern Festival. Weitere Konzerte führten ihn u.a. zum Schleswig-Holstein Musikfestival, Rheingau Musikfestival, Festival Radio France Montpellier, in die Berliner Philharmonie, Teatro La Fenice, Wigmore Hall London und Lincoln-Center New York.

Markus Hadulla war Dozent an der Musikhochschule Berlin „Hanns Eisler“ und unterrichtet heute eine Liedklasse an der Musikhochschule Karlsruhe. Er gab Meisterkurse an der Savonlinna Music Academy in Finnland, am Königlichen Konservatorium in Brüssel sowie regelmäßig beim Festival „Les heures romantiques“ in Frankreich, bei dem er auch Mitglied des Künstlerischen Beirats ist. Seit 2001 ist er Künstlerischer Leiter der literarisch-musikalischen Konzertreihe „wort+ton“ in Winnenden. Seine umfangreiche Diskografie enthält Produktionen mit Solo-, Kammermusik und Liedrepertoire von Franz Schubert bis Wolfgang Rihm.



Photo © Mascha Powalka

Markus HADULLA, PIANO

Besides the soloist repertoire, the Cologne-born pianist took an early interest in the link between literature and music and began his studies with the song pianist Hartmut Höll in Karlsruhe. Further studies followed with Anne Grappotte at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris and with Peter Frankl at Yale University. In 1994, he won the prize for the best pianist at the VII International Hugo Wolf Competition in Stuttgart. Subsequently, he was invited by Dietrich Fischer-Dieskau to attend his song class in Berlin.

Since then, Markus Hadulla usually appears as a song accompanist and chamber music partner. His recital partners include Sandrine Piau, Janina Baechle, Christianne Stotijn, Gundula Schneider, Udo Reinemann, Markus Schäfer as well as instrumentalists such as Tianwa Yang, Wolfgang Meyer, Antoine Tamestit and Tabea Zimmermann.

Markus Hadulla has co-operated with the violist Antoine Tamestit for over ten years. Selection for the series 'RISING STARS 2005' was followed by invitations to the Carnegie Hall in New York, the Concertgebouw in Amsterdam, the Konzerthaus in Vienna and the Lucerne Festival. Further concerts have taken him, amongst other places, to the Schleswig-Holstein Festival, the Rheingau Music Festival, the Festival Radio France in Montpellier, to the Berlin Philharmonie, the Teatro La Fenice, the

Wigmore Hall in London and the Lincoln Center in New York.

Markus Hadulla was a senior lecturer at the 'Hanns Eisler' Music Academy in Berlin and today teaches a song class at the Music Academy in Karlsruhe. He has held master classes at the Savonlinna Music Academy in Finland, at the Royal Conservatoire in Brussels and regularly at 'Les heures romantiques' in France, at which he is also a member of the artistic advisory board. Since 2001, he has been artistic director of the literary and musical concert series 'wort+ton' in Winnenden.

His comprehensive discography contains productions with soloist, chamber music and song repertoires from Franz Schubert to Wolfgang Rihm.

BRAHMS-FLÜGEL (Brahms-Museum Mürzzuschlag)

Der Flügel ist ein Wiener Flügel der Firma „J.B.Streicher“, gebaut 1880 und von Johannes Brahms, der übrigens einen baugleichen Streicher-Flügel in seiner Wiener Wohnung hatte, für die befreundete Familie Fellingner ausgesucht. Brahms spielte im Musiksalon der Familie Fellingner im Palais Arenberg über 30 Hauskonzerte, u.a. auch einige Uraufführungen von bedeutenden Kammermusikstücken (Cellosonate op.99, Violinsonate op.100, Klaviertrio op. 101).

Vor allem aber bekannt ist, dass Brahms auf diesem Klavier seine einzige phonographische Schallaufnahme auf Wachszyylinder im Jahre 1889 aufgenommen hatte. Dieser Wachszylinder ist erhalten geblieben, Brahms spielt darauf einen seiner Ungarischen Tänze und eine Paraphrase über die „Libelle“ von Josef Strauß.

Der historische Flügel war bis 2001 im Besitz der Familie Fellingner, nach dem Tod der letzten Nachkommen Dr. Imogen Fellingner wurde der Flügel testamentarisch dem Brahms-Museum Mürzzuschlag geschenkt. Das Instrument wurde vom Wiener Klavierbaumeister Mag. Gert Hecher originalgetreu restauriert und überliefert uns einen sehr obertonreichen und warmen Klang, wie in Johannes Brahms im Ohr hatte und besonders schätzte.

Das Bild zeigt die Museumspräsentation des Brahms-Flügels nach einem historischen Foto: Johannes Brahms am Flügel vor dem Hintergrund des Musiksalons der Familie Fellingner in Wien, Robert Hausmann am Cello, Maria Fellingner hinter dem Klavier.

Ronald Fuchs

BRAHMS' PIANO (Brahms Museum Mürrzuschlag)

The piano is a Viennese one by the firm of J. B. Streicher, manufactured in 1880 and selected by Johannes Brahms, who had a similar Streicher piano in his flat in Vienna, for his friends, the Fellingner family. In the music salon of the Fellingner family in Arenberg Palace, Brahms performed more than 30 house recitals, including the premieres of major chamber music pieces (Cello Sonata op. 99, Violin Sonata op. 100, Piano Trio op. 101).

But it is, above all, known that Brahms recorded his only phonographic recording on wax cylinder on this piano in 1889. The wax cylinder has been preserved, and on it Brahms performed his Hungarian Dances and a paraphrase of Die Libelle by Josef Strauss.

The period piano was the property of the Fellingner family until 2001, and after the death of the last descendant, Dr. Imogen Fellingner, it was bequeathed by testament to the Brahms Museum in Mürrzuschlag. The instrument was faithfully restored by the piano maker master Mag. Gert Hecher and passes down to us a very overtone-rich and warm sound, such as Brahms had in his ear and particularly appreciated.

The picture shows us the museum presentation of the Brahms piano after a historical photograph: Johannes Brahms at the piano against the backdrop of the Fellingner family's music salon in Vienna, Robert Hausmann on the cello and Maria Fellingner behind the piano.

Ronald Fuchs



Photo © Brahms Museum Mürzzuschlag

[1] **Wie Melodien zieht es mir** op. 105,1
Klaus Groth (1819-1899)

Wie Melodien zieht es
Mir leise durch den Sinn,
Wie Frühlingsblumen blüht es,
Und schwebt wie Duft dahin.

Doch kommt das Wort und faßt es
Und führt es vor das Aug',
Wie Nebelgrau erblaßt es
Und schwindet wie ein Hauch.

Und dennoch ruht im Reime
Verborgten wohl ein Duft,
Den mild aus stillem Keime
Ein feuchtes Auge ruft.

9 Lieder op. 32

[2] **1. Wie rafft ich mich auf in der Nacht**
August von Platen-Hallermünde (1796 - 1835)

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

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

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

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

[3] **2. Nicht mehr zu dir zu gehen**
Georg Friedrich Daumer (1800 - 1875)

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

Ich möchte nicht mehr leben,
Möcht' augenblicks verderben,

Und möchte doch auch leben
Für dich, mit dir, und nimmer,
nimmer sterben.

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

[4] 3. Ich schleich umher, betrübt und stumm
August von Platen-Hallermünde (1796 - 1835)

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

Der Baum verdorrt, Der Duft vergeht,
Die Blätter liegen So gelb im Beet,
Es stürmt ein Schauer Mit Macht herein,
Und könnt ich je Zu düster sein?

[5] 4. Der Strom, der neben mir verrauschte
August von Platen-Hallermünde (1796 - 1835)

Der Strom, der neben mir verrauschte,
wo ist er nun?
Der Vogel, dessen Lied ich lauschte,
wo ist er nun?
Wo ist die Rose,
die die Freundin am Herzen trug?

Und jener Kuß, der mich berauschte,
wo ist er nun?
Und jener Mensch, der ich gewesen,
und den ich längst
Mit einem andern ich vertauschte,
wo ist er nun?

[6] 5. Wehe, so willst du mich wieder
August von Platen-Hallermünde (1796 - 1835)

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

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

[7] 6. Du sprichst, daß ich mich täuschte
August von Platen-Hallermünde (1796 - 1835)

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

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

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

[8] 7. Bitteres zu sagen denkst du
Georg Friedrich Daumer (1800 - 1875)

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

[9] 8. So steh'n wir, ich und meine Weide
Georg Friedrich Daumer (1800 - 1875)

So steh'n wir, ich und meine Weide,
So leider miteinander beide.

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

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

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

[10] 9. Wie bist du, meine Königin
Georg Friedrich Daumer (1800 - 1875)

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

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

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

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

[11] **Dein blaues Auge** op. 59,8
Klaus Groth (1819 - 1899)

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

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

[12] **Es träumte mir** op. 57,3
Georg Friedrich Daumer (1800 - 1875)

Es träumte mir,
Ich sei dir teuer;
Doch zu erwachen
Bedurft' [ich]² kaum.
Denn [ach]² im Traume
Bereits empfand ich,
Es sei ein Traum.

[13] **Meine Lieder** op. 106,4
Adolf Frey (1855 - 1920)

Wenn mein Herz beginnt zu klingen
Und den Tönen löst die Schwingen,
Schweben vor mir her und wieder
Bleiche Wonnen, unvergessen

Und die Schatten von Zypressen -
Dunkel klingen meine Lieder!

[14] **Abendregen** op. 70,4
Gottfried Keller (1819 - 1890)

Langsam und schimmernd fiel ein Regen,
In den die Abendsonne schien;
Der Wanderer schritt auf engen Wegen
Mit düstrer Seele drunter hin.

Er sah die großen Tropfen blinken
Im Fallen durch den goldnen Strahl;
Er fühlt' es kühl aufs Haupt ihm sinken
Und sprach mit schauernd süßer Qual:

Nun weiß ich, daß ein Regenbogen
Sich hoch um meine Stirne zieht,
Den auf dem Pfad, den ich gezogen,
Die heitre Ferne spielen sieht.

Und die mir hier am nächsten stehen,
Und wer mich scharf zu kennen meint,
Sie können selber doch nicht sehen,
Wie er versöhnend ob mir scheint.

So wird, wenn andre Tage kommen,
Die sonnig auf dies Heute sehn,
Ob meinem fernen, bleichen Namen
Der Ehre Regenbogen stehn.

[15] **Regenlied** WoO posth 23
Klaus Groth (1819 - 1899)

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

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

[16] **Regenlied** op. 59,3
Klaus Groth (1819 - 1899)

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

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

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

Oder mit den heißen Wangen
Kalte Tropfen aufzufangen,
Und den neuerwachten Düften
Seine Kinderbrust zu lüften!

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

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

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

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

5 Lieder der Ophelia WoO posth 22
August Wilhelm Schlegel (1767 - 1845)

[17] **1. Wie erkenn ich dein Treulieb**

Wie erkenn' ich dein Treulieb
Vor den andern nun?
An den Muschelhut und Stab.
Und den Sandalschuh'n.

Er ist lange tot und hin,
Tot und hin, Fräulein!
Ihm zu Häupten ein Rasen grün,
Ihm zu Fuß ein Stein.

[18] **2. Sein Leichenhemd weiß wie Schnee zu sehn**

Sein Leichenhemd weiß wie Schnee zu sehn,
Geziert mit Blumensegen,
Das still betränt zum Grab mußß gehn
Von Liebesregen.

[19] **3. Auf morgen ist Sankt Valentins Tag**

Auf morgen ist Sankt Valentins Tag,
Wohl an der Zeit noch früh,
Und ich 'ne Maid am Fensterschlag
Will sein eur Valentin.
Er war bereit, tät an sein Kleid,
Tät auf die Kammertür,
Ließ ein die Maid, die als 'ne Maid
Ging nimmermehr herfür.

[20] **4. Sie trugen ihn auf der Bahre bloß**

Sie trugen ihn auf der Bahre bloß,
Leider, ach leider!
Und manche Trän' fiel in Grabes Schoß --
Fahr wohl, meine Taube!

Ihr müßt singen: «'Nunter,
Und ruft ihr ihn 'nunter.»
O wie das Rad dazu klingt!
Es ist der falsche Verwalter,
Der seines Herrn Tochter stahl.

Denn traut lieb Fränzel ist all meine Lust.

[21] **5. Und kommt er nicht mehr zurück?**

Und kommt er nicht mehr zurück?
Und kommt er nicht mehr zurück?
Er ist Tot, o weh!
In dein Todesbett geh,
Er kommt ja nimmer zurück.

Sein Bart war so weiß wie Schnee,
Sein Haupt dem Flachse gleich:
Er ist hin, er ist hin,
Und kein Leid bringt Gewinn:
Gott helf' ihm ins Himmelreich!

4 ernste Gesänge op. 121*Bibeltexte***[22] 1. Denn es gehet dem Menschen
wie dem Vieh**

Denn es gehet dem Menschen wie dem Vieh;
wie dies stirbt, so stirbt er auch;
und haben alle einerlei Odem;
und der Mensch hat nichts mehr denn das
Vieh:
denn es ist alles eitel.

Es fährt alles an einem Ort;
es ist alles von Staub gemacht,
und wird wieder zu Staub.
Wer weiß, ob der Geist des Menschen
aufwärts fahre,
und der Odem des Viehes unterwärts unter
die Erde fahre?

Darum sahe ich, daß nichts bessers ist,
denn daß der Mensch fröhlich sei in seiner
Arbeit,
denn das ist sein Teil.
Denn wer will ihn dahin bringen,
daß er sehe, was nach ihm geschehen wird?

[23] 2. Ich wandte mich und sahe an

Ich wandte mich und sahe an
Alle, die Unrecht leiden unter der Sonne;
Und siehe, da waren Tränen derer,

Die Unrecht litten und hatten keinen Tröster;
Und die ihnen Unrecht täten,
waren zu mächtig,
Daß sie keinen Tröster haben konnten.

Da lobte ich die Toten,
Die schon gestorben waren
Mehr als die Lebendigen,
Die noch das Leben hatten;
Und der noch nicht ist, ist besser,
als alle beide,
Und des Bösen nicht inne wird,
Das unter der Sonne geschieht.

[24] 3. O Tod, wie bitter bist du

O Tod, wie bitter bist du,
Wenn an dich gedenket ein Mensch,
Der gute Tage und genug hat
Und ohne Sorge lebet;
Und dem es wohl geht in allen Dingen
Und noch wohl essen mag!
O Tod, wie bitter bist du.

O Tod, wie wohl tust du dem Dürftigen,
Der da schwach und alt ist,
Der in allen Sorgen steckt,
Und nichts Bessers zu hoffen,
Noch zu erwarten hat!
O Tod, wie wohl tust du!

[25] 4. Wenn ich mit **Menschen und mit Engelsongen redete**

Wenn ich mit Menschen - und mit Engelsongen redete
und hätte der Liebe nicht,
so wäre ich ein tönend Erz oder eine klingende Schelle.
Und wenn ich weissagen könnte und wüßte
alle Geheimnisse
und alle Erkenntnis und hätte allen Glauben,
also daß ich Berge versetzte,
und hätte der Liebe nicht, so wäre ich nichts.
Und wenn ich alle meine Habe den Armen gäbe
und ließe meinen Leib brennen
und hätte der Liebe nicht,
so wäre mir's nichts nütze.

Wir sehen jetzt durch einen Spiegel
in einem dunklen Worte,
dann aber von Angesicht zu Angesichte.
Jetzt erkenne ich's stückweise;
dann aber werde ich erkennen,
gleichwie ich erkannt bin.
Nun aber bleibt Glaube, Hoffnung, Liebe,
diese drei;
aber die Liebe ist die größte unter ihnen.

[26] **Sapphische Ode** op. 94,4
Hans Schmidt (1856 - 1923)

Rosen brach ich nachts mir am dunklen Hage;
Süßer hauchten Duft sie als je am Tage;
Doch verstreuten reich die bewegten Äste
Tau, der mich näßte.

Auch der Küsse Duft mich wie nie berückte,
Die ich nachts vom Strauch deiner Lippen pflückte:
Doch auch dir, bewegt im Gemüt gleich
jenen,
Tauten die Tränen.