

NAXOS

Dem königl. Kammersänger
Herrn PAUL BULSS

zugeeignet.

BALLADEN
und **GESÄNGE**

für

Baryton mit Pianoforte

von

MARTIN PLÜDDemann.

Ulf Bästlein *baritone* · Hedayet Jonas Djeddikar *piano*

Martin Plüddemann (1854-1897)

Balladen, Lieder und Legenden von Martin Plüddemann

The Ballads, Songs and Legends of Martin Plüddemann

Eine schöne Welt ist da versunken
A beautiful world is there submerged

Ulf Bästlein, Bass-baritone

Hedayet Jonas Djeddikar, Piano

Alle Liedtexte unter / All lyrics under: www.naxos.com/libretti/551460.htm

Weitere Betrachtungen zur Ballade und ihrer Ästhetik / Additional notes:

<https://www.naxos.com/notes/551460.htm>

CD1

1. Graf Eberhards Weissdorn (1881)
(Ludwig Uhland – 1787 bis 1862), Eugen Gura zugeeignet 03:32
2. Einkehr (1881)
(Ludwig Uhland), Eugen Gura zugeeignet 02:33
3. Altdeutsches Minnelied (1885)
(Ludwig Tieck – 1773 bis 1853 – nach Heinrich dem Schreiber – Anfang 13. Jahrhundert)
Emma Plüddemann zugeeignet 02:31
4. Vineta (1880)
(Wilhelm Müller – 1794 bis 1827), Paul Bulß zugeeignet 04:58
5. Niels Finn (1893)
(Björnstjerne Björnson – 1832 bis 1910, aus dem Norwegischen von Edmund Lobedanz –
1820 bis 1882), Emil Severin zugeeignet 03:18
- Liederzyklus (1879)
(Paul Bulß zugeeignet)
6. Liebeslied von Hafis
(Hafis – 1315 bis 1390, aus dem Persischen von Georg Friedrich Daumer – 1800 bis 1875) 00:59
7. Meine Lebenszeit verstreicht
(Hafis – Georg Friedrich Daumer) 01:41
8. Nicht mit trister Miene
(Hafis – Georg Friedrich Daumer) 01:18
9. Ihr verblühet, süße Rosen
(Johann Wolfgang von Goethe – 1749 bis 1832) 02:19

10. Die Legende vom Hufeisen (1884 und 1889)	
(Johann Wolfgang von Goethe), Wolfgang Ankenbrand zugeeignet	07:41
11. Die Taufe (1883)	
(Legende von Johan Ludvik Runeberg – 1804 bis 1877, aus dem Finnischen von Dr. Max Vogel), Paul Bulß zugeeignet	07:56
12. Dr. Martin Luther (1883)	
(Legende von Johan Ludvik Runeberg), Paul Bulß zugeeignet	02:49
13. Sankt Peter mit der Geiss (1895)	
(nach Hans Sachs – 1494 bis 1576), Dr. Richard Batka zugeeignet	07:13
Frau Mette (1885)	
(Heinrich Heine – 1797 bis 1856), Dr. Friedrich von Hausegger zugeeignet	
14. Herr Peter und Bender saßen beim Wein	01:07
15. Und als die Mitternacht näher kam	03:48
16. Und als sie morgens nach Hause kam	04:27
17. Die Kirchenthür ist schwarz verhängt	02:11
18. Der Glockenguss zu Breslau (1882)	
1882 (Wilhelm Müller), Arnold Niggli zugeeignet	14:50
Total: 75:20	

CD2

- | | |
|--|-------|
| 1. Die Katzen und der Hausherr (1893)
(Magnus Gottfried Lichtwer – 1719 bis 1783) | 02:35 |
| 2. Drei Wanderer (1897)
(Carl Busse – 1872 bis 1918) | 03:13 |
| 3. Loewes Herz (1892)
(Karl Bartsch – 1832 bis 1888), Josef Waldner zugeeignet | 05:50 |
| 4. Ritter Kurts Brautfahrt (1883)
(Johann Wolfgang von Goethe), Franz Stöckl zugeeignet | 05:25 |
| 5. Siegfrieds Schwert (1881)
1881 (Ludwig Uhland), Eugen Gura zugeeignet | 04:32 |
| 6. Der Sarg auf der Maasinsel (1893)
(Ludwig Theodor Giesebrecht – 1792 bis 1873) | 06:21 |
| 7. Jung Dieterich (1879)
(Felix Dahn – 1834 bis 1912) | 05:03 |
| 8. Die Meermaid (1893)
(Schottische Volksballade übs. von Oskar Ludwig Bernhard Wolff – 1799 bis 1851),
Anton Weber zugeeignet | 05:48 |
| 9. Venetianisches Gondellied (1880)
(aus dem Ital. übs. von Victor von Arentsschild – 1819 bis 1859),
Eugen Gura zugeeignet | 03:59 |
| 10. Don Massias (1885)
(Ludwig Uhland), Dr. Theodor Helm zugeeignet | 05:54 |
| 11. Russisches Lied (1885)
(David Assur Assing – 1787 bis 1842), Emma Plüddemann zugeeignet | 01:24 |

12. Des Lebens Winter (1893)	
(Robert Burns – 1759 bis 1796, Anon. Übs.)	02:19
13. Arthur Schopenhauer (1883)	
(Eduard Grisebach – 1845 bis 1906), Dr. Heinrich Posener zugeeignet	05:35
14. Gute Nacht (1887)	
(Bruno Freiherr von Seckendorff – 1827 bis 1899), Emma Plüddemann zugeeignet	03:42
15. Des Sängers Fluch (1885)	
(Ludwig Uhland), Eugen Gura zugeeignet	17:08
	Total: 78:55

„Aber ein volles Verständnis jener wunder-vollen Charakteristik jeder Wendung des Dichters durch den Musiker, wie wenigen ist es bisher aufgegangen!“

(Martin Plüddemann)

Balladen, Lieder und Legenden von Martin Plüddemann

I

Plüddemanns Werk

Je länger man sich mit dem Werk dieses Balladen-Komponisten beschäftigt, desto mehr gerät man ins Staunen. Plüddemann war ein Solitär! Dieser Künstler, der die vokalen Werke, die er erschuf, als professioneller Sänger und Pianist auch selbst aufführte, über sie in Essays und Aufführungsanleitungen reflektierte und sie mittels einer stilbildenden Schule lehrend zu verbreiten suchte, wurde jedoch von der Musikgeschichtsschreibung, die bekanntermaßen vornehmlich ihre kanonisierten Heroen liebt, arg stiefmütterlich behandelt. Er wusste allzu genau, dass man – schon zu seiner Zeit – mit Gesangs-Balladen nur schwerlich Erfolg haben konnte. Dass

Plüddemann diese musikalischen Balladen dennoch schrieb und dass sie im Zentrum seines gesamten Schaffens standen, zeigt, dass er sie schreiben *musste*. Auch in diesem Sinne ist er als ‚einziger Nachfolger‘ seines Idols Carl Loewe zu apostrophieren. Plüddemann war sich darüber im Klaren, dass die Lebensaufgabe, die er mit höchstem Einsatz erfüllen zu müssen glaubte, seine Kräfte bei weitem überstieg. Zwischen seiner physisch-psychischen Konstitution und dem, was ihn sein übermächtiger Ausdruckswille zu tun zwang, bestand eine unauflösliche Diskrepanz. Er zerbrach daran.

Plüddemann war ‚der ideale Balladenkomponist‘! Zwischen Stücken wie ‚Des Sängers Fluch‘ (CD 2, 15), ‚Niels Finn‘ (CD 1, 5), ‚Die Katzen und der Hausherr‘ (CD 2, 1), ‚Don Massias‘ (CD 2, 10), ‚Frau Mette‘ (mit dem Erda-Motiv! CD 1; 14-17) oder ‚Altdeutsches Minnelied‘ (CD 1, 3) liegen kompositionstechnische und ästhetische Welten, in denen der Komponist sich gleichermaßen mühelos zu bewegen wusste. Seine Werke verdanken ihre hohe Qualität vor allem einer perfekten musikalischen

Deklamation, die aber weit mehr als nur ein richtiges Betonen der einzelnen Worte oder Verse bedeutet. Sie legt den Klang und Klang-Rhythmus der Dichter-Worte bzw. Verse, ihre immanente ‚Klanggebärde‘, frei und erschafft so eine ‚deklamatorische Sprachmelodik‘, die allen Sujets und prosodischen wie poetischen Herausforderungen gerecht wird. Denn sie vermag es auf einzigartige Art und Weise, die den jeweiligen Texten immanente Sprachmusik aus den Worten bzw. Versen heraus hör- und erlebbar zu machen. So werden gleichermaßen überzeugend lyrische Fülle, Humoristisches, Dramatisches und episch-erzählerische Episoden musikalisch gestaltet. „Verzichtend auf harmonische Neuheiten, wendete ich umso mehr Augenmerk auf feinste Durchbildung des Rhythmus, um dadurch allen Anforderungen des Wortes der Dichtung möglichst getreu nachzukommen.“, schrieb der Balladen-Komponist über sein eigenes Schaffen. In ‚Jung Dieterich‘ (CD 2, 7) oder ‚Siegfrieds Schwert‘ (CD 2, 5 – 1903 von Anton von Webern orchestriert!) zeigt sich der versierte Dramatiker. Als hochbegabter Liedkomponist schuf er Werke von eingän-

giger, fast volksliedhafter Melodik wie ‚Einkehr‘ (CD 1, 2), ‚Ihr verblühet, süße Rosen‘ (CD 1, 9), ‚Venetianisches Gondellied‘ (CD 2, 9), oder ‚Gute Nacht‘ (CD 2, 14). Plüddemanns episch-schildernde Kompositionskunst macht vokale Schöpfungen wie ‚Loewes Herz‘ (CD 2, 3) oder ‚Arthur Schopenhauer‘ (CD 2, 13) trotz handlungsarmer Texte zu eindrucksvollen Werken. Von dem ausgeprägten Humor, der ihm zu Gebote stand, zeugt die überaus feinsinnige ‚innere Heiterkeit‘ der Legende ‚Sankt Peter mit der Geiss‘ (CD 1, 13) oder ‚Die Legende vom Hufeisen‘ (CD 1, 10). Und die großen Balladen wie ‚Der Glockenguss zu Breslau‘ (CD 1, 18) oder ‚Des Sängers Fluch‘ (CD 2, 15) sind wahre Meisterwerke, weil sich in ihnen lyrische, dramatische und epische Episoden gegenseitig befruchten und in ihrer Wirksamkeit steigern. Die deklamatorische Sprachmelodik unterstreicht diese Aussagen, ja verstärkt sie noch. Deklamation und Semantik sind bei Plüddemann nicht zu trennen. Durch eine in dieser Hinsicht einzigartige kompositorische Meisterschaft gelingt es ihm, seine Hörer mühelos in die Atmosphäre, Landschaft, Zeit, Kultur des jeweils Geschil-

dernten zu versetzen. Plüddemann betonte – durchaus selbstbewusst –, dass er allein in der Wagnernachfolge dessen „völlig fehlerfreie und correcte Declamation“ befolgt habe. Das Bayreuther Ziel, theatrale Deklamation und Musik zu verbinden, wurde zum ästhetischen Ideal des Balladenkomponisten, und er sagte zu Recht über sich selbst: „Ich als Musiker und Vortragskundiger“. In einer zeitgenössischen Kritik über den Sänger Martin Plüddemann heißt es: „Er beherrscht den declamatorischen Styl vollkommen.“ Der für die Opern Richard Wagners elementare Sprechgesang verdankt sich bekanntermaßen der Theaterpraxis einer klangvollen Deklamation. Dies gilt aber in noch höherem Maße für Plüddemanns deklamatorische Melodik! Die klangvolle – pathetische – Deklamation war allgemeine Bühnenpraxis im 19. Jahrhundert. Erst der große Wandel der ästhetischen Parameter, der durch eine wachsende Mikrofon-Orientiertheit einerseits und durch den nationalsozialistischen Missbrauch der tradierten ‚pathetischen‘ Deklamationspraxis andererseits entstand, hat dies in Vergessenheit geraten lassen.

Loewes Bekenntnis: „Der Gesang ist der Sprache wegen da“ ist auch Plüddemanns geheimes Credo. Wie bei Bach und Wagner können aus dieser „auf intimster Beobachtung der immanenten Sprachmusik gegründeten Diction“ (Plüddemann) herrliche Melodien entstehen. Einer Bemerkung Richards Sternfelds aus dem Jahre 1907 ist deshalb zuzustimmen: „Plüddemann versteht es mit großer angeborener Begabung, einfache, ins Ohr fallende, volkstümliche Melodien zu finden (was gewiß in unsern Tagen eine Seltenheit ist), ohne ins Triviale oder gar Gewöhnliche, Unfeine zu verfallen“. So etwa in der vom 30-jährigen Plüddemann geschriebenen Ballade ‚Des Sängers Fluch‘ (CD 2, 15), die fast 19 Minuten dauert (Robert Schumann vertonte diese Uhland-Ballade mit Orchester, Chor und fünf Solisten). Er schreckt am melodischen Höhepunkt dieses großartigen Werkes nicht einmal vor (ansonsten von ihm meist gemiedenen) Melismen zurück (ab: „sie singen von Lenz“). Dass der Komponist selbst sein in mehrfacher Hinsicht überaus anspruchsvolles Werk ‚Des Sängers Fluch‘ 1890 im Klavierhaus Fiedler (Graz) als

Pianist und Sänger in Personalunion mit großem Erfolg vortrug, straft die in der Fachliteratur fälschlich wiederholte und von ihm selbst verbreitete Legende Lügen, er habe 1880 endgültig seine Stimme verloren. So heißt es 1890 in einer Grazer Kritik zu diesem Konzert: „Plüddemanns Stimme, ein sehr wohlklingender, weicher Bariton, zeigt eine vollendete Schule... Der Künstler, der die doppelte Aufgabe zu lösen hatte, zugleich Sänger und Clavierspieler zu sein, erntete reichen Beifall und die Anerkennung der Anwesenden.“ – Auch heute noch ist seine 1886 erschienene gesangstheoretische Schrift „Die ersten Übungen der menschlichen Stimme“ übrigens durchaus lesenswert.

Plüddemann bedient sich immer wieder des schon in den Balladen Loewes (lange vor Wagner!) erfolgreich eingesetzten Leitmotivs und vermag auch auf diese Weise, einen großen Zusammenhalt innerhalb der langen Balladenkompositionen herzustellen. Er schrieb: „Wo dichterischer Zusammenhang ist, sollte sich derselbe ebenso im Musikalischen widerspiegeln.“

Aber Plüddemann geht über Loewe hinaus. Seine Leitmotive verdanken ihre Prägnanz jener einzigartigen Fähigkeit, die ‚inneren Klänge der Dichter-Worte bzw. Verse‘ hörbar zu machen.

Der bedeutende österreichische Musikästhetiker Friedrich von Hausegger, dem der junge Kolberger Komponist seine Anstellung beim Musikverein für Steiermark verdankte, schrieb über ihn: „Er war ein Meister der Form und hat als solcher der Ballade die Errungenschaften der neuesten Musikentwicklung zu gewinnen gewusst, ohne sie ihres volkstümlichen Charakters zu entkleiden. Seine Balladen sind daher, wenngleich auf der Höhe künstlerischer Gestaltung stehend, populär im edelsten Sinne des Wortes.“ Susan Youens ist somit völlig zuzustimmen: Plüddemann „composes his ballads in a tonal language that is more update than he would admit in words.“ Seine Musik wird trotz häufiger ‚teutonischer Stoffe‘ nie ‚tümelig‘, da sie ja immer dem Klang der poetischen Worte bzw. Verse treu bleibt. Dass sie mitunter etwas formelhaft wirken kann, nimmt er bewusst in Kauf und

bekannt in einem Brief: „Die Musik hat nur die Grundlage zu sein, auf der das Gebäude erst errichtet wird. Sie darf auch dürrftig sein, zuweilen, wenn sie nur charakteristisch ist! – Das ist sie immer bei mir...“ Denn: „Dichtung, Phantasie, Vortrag sind hier (in der Ballade – UB) alles!“

Die Balladen aus Plüddemanns erster Schaffensphase (1879 bis 1885), deren Stoffe hauptsächlich aus der deutschen Heldensage stammen, sind kraftvoll, mitunter fast von jugendlicher Wildheit. Ihre Begleitung nimmt über weite Strecken den Charakter Wagnerscher Klavierauszüge an. In der zweiten Phase (1893 bis 1897) vertont Plüddemann hingegen vorwiegend nordische Dichtungen, deren Handlungen zwar oft grausiger sind, deren musikalischer Stil aber reduzierter wird. „Sie sind zumeist gewählter in der Harmonie und der Sänger ist doch nirgends ... von zu viel Begleitungs-Wust beschwert, und in seinem zartesten Können behindert.“ – so der Komponist selbst in einem Brief. Für alle Balladen gilt: Sie verdanken ihre faszinierende Textur Plüddemanns Fähigkeit, den Worten bzw. Versen die beschriebene

deklamatorische Melodik abzulauschen!

Plüddemann agierte im persönlichen Umgang oft aggressiv und galt als schwieriger und unberechenbarer Charakter. Friedrich v. Hausegger: „Heftig konnte er werden und ungerecht, selbst gegen seine Freunde; rasch war er aber wieder versöhnt, und mit tausendfacher Güte und Liebe vergalt er zugefügtes Unrecht.“ Unparteiische Souveränität des künstlerischen Urteils und innere Größe zeigte sich in Plüddemanns neidlosen Rezensionen von neuen Balladen seines Komponisten-Konkurrenten Hans Sommer: „wohlgelungene Meisterwerke“. Auch über Werke Hugo Wolfs, Franz Liszts, Robert Franz‘ und Adolf Jensens äußerte sich Plüddemann wiederholt sehr positiv und mitunter bewundernd. Als er 1894 in Graz einen Lieder- und Balladenabend mit Werken von Komponisten, die in der Steiermark lebten, kuratierte, bei dem er auch selbst als Begleiter am Klavier fungierte, führte er nur ein einziges eigenes Werk auf. Über sich selbst sagte der Komponist in großer Bescheidenheit, er sei kein Vollblutgenie, aber er habe die

Fähigkeit zum „Erhabenen“. Und in einer Kritik über den Sänger Plüddemann hieß es, sein Singen besitze „würdevolles Pathos“.

Fünf seiner acht Balladenbände sind mit sprachlich wie inhaltlich faszinierenden Vorworten versehen: Plüddemann erweist sich dort (wie auch in zahlreichen von ihm verfassten Kritiken und seinen Aphorismen) als wortgewaltiger und luzider Musik-Essayist bzw. Künstler-Gelehrter, der jedoch mitunter auch jäh zum Polemiker mutieren kann. Genaue Aufführungsanweisungen wechseln mit hochinteressanten musikhistorischen und kulturgeschichtlichen Ausführungen. Die acht Plüddemann-Balladen-Bände enthalten ausschließlich Werke für tiefe Männerstimme. Der erste Band ist Eugen Gura, der zweite Paul Bulß gewidmet – den unbestrittenen Stars unter den Balladensängern seiner Zeit. Beide nahmen Plüddemann-Balladen in ihr Repertoire auf und trugen sie mit großem Erfolg vor, wie viele zeitgenössische Kritiken belegen. Später kamen bedeutende Sänger wie Veit Brabetz oder Emil Severin und die in der Grazer

Balladen-Schule ausgebildeten Vokalistinnen und Pianisten hinzu (Abbildung S. 27). Plüddemann wurde also durchaus aufgeführt und weithin wahrgenommen. Aber letztlich konnte er sich nie in dem Maße durchsetzen, das der Qualität seiner Werke angemessen gewesen wäre. Darunter litt der Komponist zeitlebens. Bis in die 1940er Jahre fanden noch Aufführungen von Plüddemann-Balladen statt – leider auch einige im Rahmen eines Versuchs der Nationalsozialisten, sein Werk zu missbrauchen. Nach dem Zweiten Weltkrieg geriet Plüddemanns Werk jedoch bald gänzlich in Vergessenheit.

II

Martin Plüddemann: Komponist, Sänger, Pianist, Schriftsteller, Lehrer, Kritiker, Konzert-Kurator, Künstler-Forscher, Deklamatorischer Melodiker

Martin Plüddemann wurde am 29. September 1854 in Kolberg geboren. Er bezeichnete sich selbst als „Sohn eines geachteten Patrizierhauses“. Der bekannte Historienmaler Hermann Plüddemann, der

das von Georg Wigand herausgegebene „Deutsche Balladenbuch“ illustrierte, war sein Onkel. „Meine Großmutter, Frau Emma Grunow in Stettin, machte ein weit bekanntes musikalisches Haus, in dem auch der Balladen-Komponist Carl Loewe verkehrte.“ – berichtet der Komponist. Seine Mutter war ausgebildete Sängerin, seine Tante Helfriede eine Pianistin, die Kammermusik-Abende organisierte, mit Richard Wagner korrespondierte und ihren Neffen Martin beim ‚Meister‘ einführte. In Plüddemanns Elternhaus selbst wurden immer wieder ganze Opern (!) auf hohem Dilettantenniveau aufgeführt. Dass sein Werk fast nur vokale Kompositionen aufweist, kann vor diesem Hintergrund kaum verwundern.

1871 – 1876: Studium in Leipzig bei Ernst Friedrich Richter und Carl Reinecke

1875: Erstes Treffen mit Richard Wagner in Berlin

1875/76: Besuch der Proben und der ersten Bayreuther Festspiele

1876/77: Einjährig-Freiwilliger bei der Artillerie in Kolberg, wo er Detlev von

Liliencron kennenlernt, der ihn sehr schätzt; Schrift: ‚Die Bühnenfestspiele in Bayreuth, ihre Gegner und ihre Zukunft‘, über die sich Richard Wagner „sehr erfreut“ zeigte; Tätigkeit als Musikkritiker

1878: Gesangsstudium in Stettin; lange bei R. Wagner in Bayreuth; Kapellmeister in St. Gallen

1879: erste Ballade ‚Jung Dieterich‘ (CD 2, 7); Gesangsstudium bei Julius Hey in München als Bass-Bariton; Schrift: „Aus der Zeit – für die Zeit. Aphorismen zur Charakteristik moderner Kunst“ (Drei Auflagen bis 1890)

1879/80: Stimmkrise

1880: Arbeit als Gesangslehrer in München; besucht Wagner in der Villa Angri oberhalb von Neapel; Cosima Wagner (Tagebucheintrag) über Plüddemann: „artiger Eindruck“. 22. Mai Wagners Geburtstagsfeier: mit Humperdinck und Wagner werden Szenen aus dem noch nicht aufgeführten Parsifal musiziert;

ab 1880: vermehrte Kompositionstätigkeit

1881: als Gesangslehrer in Kolberg

1882: mit Mutter und Schwester in Bayreuth: Parsifal

1882/83: in Berlin: krank

1883: Gesangsunterricht in Wien bei Friedrich Schmitt (1812-1884) als Tenor; die dritte Italienreise; in München als musikalischer Berichterstatter für die ‚Süddeutsche Presse‘

1885 – 1893: kompositorische Schaffenspause

1885: als Gesangslehrer in Landsberg an der Warthe

1886: Berlin; Schrift: ‚Die ersten Übungen der menschlichen Stimme‘

1887: in Ratibor als Leiter der Singakademie

1889: Sommer in der Schweiz, Freundschaft mit Arnold Niggli

1890: „Lehrer des Einzelgesanges an der Schule des Steierrmärkischen Musikvereines“ in Graz; Auftritte als Sänger und gleichzeitig Pianist mit eigenen Werken

1890 – 1894: in Graz: Schule des Balladengesanges: Siegmund von Hausegger, Adolf Doppler, Richard Kloß als Komponisten – Heinrich Posener und Hermann Tunner als Pianisten – Anton Weber, Alfred Güdel, Franz Stöckl, Konrad Dörschlag und Josef Gruber als Sänger bildeten einen über Plüddemanns Tod hinaus regen Kreis; Freundschaft mit Friedrich von Hausegger; Tätigkeit als Redakteur für das ‚Grazer Tageblatt‘ und das ‚Grazer Wochenblatt‘, Kurator mehrerer Konzertreihen in Graz

1894: Wien: Der sogenannte Wettstreit mit Hugo Wolf: fast zeitgleich werden Lieder und Balladen beider aufgeführt

1894 – 1897: Berlin: Kurator der „Dichter-Abende“ im Schillertheater; Mitarbeiter bei der ‚Deutschen Zeitung‘

1896: Zwei Balladenabende in Bayreuth am 3. und 4. August: großer Erfolg

1897: Die letzte Ballade: ‚Drei Wanderer‘; am 8. Okt. 1897 Tod mit 43 Jahren; Gründung eines ‚Plüddemann-Vereins‘ in Berlin

Im aktuellen ‚Brockhaus‘ findet sich zu Martin Plüddemann kein Eintrag!

III

Die ‚Ballade‘, eine unzeitgemäße Gattung?

Die Ballade als literarisch-musikalische Kunstform scheint für heutige Leser oder Hörer nur noch von geringem Interesse zu sein. Unsere stark visualisierte Gegenwartskultur, deren Hörerwartungen meist mikrofon-orientiert sind, hat die bis weit ins 20. Jahrhundert hinein so beliebten deklamatorischen, melodramatischen oder gesungenen Balladenabende von den öffentlichen Podien verschwinden lassen. Die ästhetischen Parameter zur Beurteilung theatralischer Vortragskunst (in klanglicher wie interpretatorischer) Hinsicht haben sich (verstärkt seit Kriegsende) auf verblüffende Weise geändert. Verglichen mit dem modernen Sprech- und Singstil wirkt der des 19. Jahrhunderts für heutige Ohren pathetisch im negativen Sinne.

Zwei Faktoren führten im deutschsprachigen Raum zum Bruch mit einer zwar immer wieder modifizierten, aber letztlich doch kontinuierlichen theatralischen Praxis des Sprach- und Gesangsdruckes, die in

den klanglichen wie expressiven Idealen des beginnenden 19. Jahrhunderts wurzelte, und ließen eine zunehmend „privatere“, verhaltene Klanggebung prädominant werden: zum einen die meist unhinterfragte Allergie gegen die teilweise im Wilhelminismus und dann auf absurde Art und Weise im Nationalsozialismus be- und übertriebene Praxis eines hohlen „falschen Pathos“, zum anderen eine sich immer weiter entwickelnde Aufnahme- (Mikrofon) und Wiedergabetechnik (Lautsprecher). – Man hielt seit den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts jegliche Form von Pathos, was Klang wie Ausdruck betrifft, weithin für nicht mehr zeitgemäß und vertrieb es von den Podien.

Die Diktion und Ausdrucksintensität der wichtigsten Sprach- und Gesangskünstler, die bis in die 50er Jahre des 20. Jahrhunderts wirkten, unterscheidet sich im Detail, aber nicht wesentlich, von derjenigen, die uns auf zahlreichen Tondokumenten von Schauspielern und Sängern überliefert ist, die noch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts geboren waren. Das Echo auf die Sprechkunst-

bewegung vom Beginn des 19. Jahrhunderts und den ‚hohen Theatersprechstil Weimarer Prägung‘ war also noch allerorten vernehmbar, mochte es auch wiederholt ästhetische Gegenbewegungen gegeben haben. Die Rezitationskünste eines Ludwig Wüllner und die ausdrucksstarke Musikalität der Theaterwelt eines Max Reinhardt prägten noch weithin das theatrale Sprechen und Singen. Reinhardt wollte ein Theater „nicht mit dem Pathos von damals, sondern mit dem Pathos von heute“. Was damit gemeint war, machen viele zeitgenössische Aufnahmen intensiv erlebbar: In ihrer Mehrheit zeugen sie von Interpretationen mit langsameren Tempi, großer dynamischer Freiheit, sehr emphatischem Ausdruck und verweisen so auf die gängige Ästhetik des 19. Jahrhunderts.

Wie porös die Grenzen zwischen deklamatorischem Sprechen und Gesang waren, zeigt nun besonders die Aufführungsgeschichte der ihrem Wesen nach auf mündlichen Vortrag angewiesenen Ballade. Dies gilt in gleichem Maße für ihre ‚Schwester im religiösen Gewande‘: die Legende. „Die eigentliche Darstellungs-

weise einer Ballade „ist die unmittelbare Anrede des Autors“, vertreten durch einen Sänger, „an ein Publikum. Der Balladensänger ist ein Rezitator oder Rhapsode, der einem Kreis von Zuhörern eine Geschichte vorträgt“ (Carl Dahlhaus). Nahezu alle überlieferten Aufnahmen von Balladen bzw. Legenden (bis in die 50er Jahre des 20. Jahrhunderts hinein) lassen uns einen Vortragsstil, der sich zwischen singendem Sprechen und sprechendem Singen bewegt und heute ‚pathetisch‘ anmutet, erleben; gleichgültig, ob es sich dabei um 1) nur deklamierte, 2) im musikbasierten Melodram vorgetragene oder 3) gesungene Balladen handelt. Plüddemanns deklamatorische Melodik ist nur auf diesem aufführungshistorischen Hintergrund zu verstehen.

Am Beispiel der vokalen Gattungen Ballade und Legende wird eindrücklich deutlich, wie wichtig es wäre, die Ästhetik der überlieferten Tondokumente ernst zu nehmen, will man das Repertoire des 19. Jahrhunderts historisch-informiert aufführen und verstehen. Die klangliche und interpretatorische Alterität dieser Ästhetik sollte uns zu

denken geben, und der Versuch, sie zu verstehen, wäre die nötige Voraussetzung dafür, die deklamatorische Melodik, die Martin Plüddemanns musikalische Balladen auszeichnet, zu begreifen und genießend zu bewundern. Vielleicht wäre es an der Zeit, sich der Historizität der eigenen ästhetischen Maßstäbe bewusst zu werden, besonders was die Wahrnehmung dieses „altmodischen“ Ausdrucks- und Klangpathos betrifft? „Ist es nicht denkbar, dass auch unsere ‚coolen‘, mikrophon-tüchtigen Ausdrucksformen eines Tages ihrerseits als übertrieben oder sonstwie unangemessen erscheinen?“ (Reinhard Meyer-Kalkus).

IV

Zu dieser Aufnahme

Die auf diesen CDs vorgelegte Werkauswahl soll die enorme kompositorische Weite und Qualität des Plüddemannschen Oeuvres zeigen. Es handelt sich – bis auf „Die Katzen und der Hausherr“ (CD 2, 1) – ausschließlich um Weltersteinspielungen. Berührend war es, aus den Noten Franz

Stöckls, eines der Grazer Balladen-Schülers, zu musizieren. Der Band trägt die handschriftliche Widmung des Komponisten: „M. P. s. l. Herrn Stöckl, z. fr. Eri., Graz 5. Nov. 91 – An welchem Tage der Componist durch die treffliche Reproduction dieser Seiten durch Herrn Stöckl so große Freude hatte.“ (Abbildung siehe Cover)

Im Archiv der Bibliothek der Kunstuniversität Graz entdeckte ich das Manuskript: „Des Lebens Winter“ (CD 2, 12), das bis jetzt in keinem Werkverzeichnis steht. Wir haben aus dieser Handschrift, die wahrscheinlich von Plüddemanns Grazer Balladensänger Anton Weber stammt, musiziert.

Alle Lieder wurden auf einem Bösendorfer-Konzertflügel von 2,90 Metern Länge gespielt, dem sogenannten Imperial. Ferruccio Busoni regte um 1909 den Bau des Imperial-Bösendorfers an: Er wünschte sich dieses Instrument mit einer Erweiterung des Tonumfangs nach unten, um eine bestimmte eigene Komposition realisieren zu können. Der Flügel des

Tonstudios TONAL stammt aus dem Jahr 1922 und hat eine bewegte Geschichte: Er stand viele Jahre im Wiener Musikverein und war das Lieblingsinstrument u. a. von Wilhelm Backhaus. Dieser Bösendorfer-Flügel mit seinem majestätischen, gewaltigen, aber dabei immer runden Klangvolumen ist das ideale Instrument für die über weite Strecken orchestrale Klavierbegleitung der Balladen insbesondere aus Plüddemanns erster Schaffensphase. Auch wenn die zusätzlichen Basstöne dieses Flügels (mit dem größten Tonumfang der Welt!) nicht angeschlagen werden, so schwingen sie doch indirekt jederzeit beim Spiel mit und erzeugen zusammen mit dem enorm großen Resonanzboden einen orchestralen Klang, der seinesgleichen sucht. Andererseits zeichnet sich das Instrument – besonders im Diskant – durch eine silbrige Weichheit aus, die den intimen lyrischen Episoden einen zarten, zauberischen Glanz zu verleihen vermag, wie er keinem modernen Flügel zu Gebote steht. Somit öffnet uns dieser Bösendorfer-Imperial die Türen zur Klangwelt des späten 19. Jahrhunderts, die zu durchschreiten wir uns bei dieser Aufnahme zur Aufgabe gemacht haben.

Dieser Text ist die gekürzte Version einer allgemeineren Betrachtung zur Ballade und ihrer Ästhetik, einzusehen auf/unter: <https://www.naxos.com/notes/551460.htm>

Ulf Bästlein

“But a complete understanding by the musician of that wonderful characteristic of the poet’s every turn of phrase, how few have come to it”

(Martin Plüddemann)

The Ballads, Songs and Legends of Martin Plüddemann

I Plüddemann’s Oeuvre

The more one studies the output of this ballad composer the more one is amazed. Plüddemann is a ‘one and only’! This artist who performed his own vocal works as a professional singer and pianist, who wrote about them in essays and in directions for performance, and who sought to propagate them via a school devoted to teaching how to deliver them, has been shabbily treated by music historians who traditionally give primary preference to the established main stream names. He knew all too well that – even in his own time – it is difficult to achieve success with settings of

ballads. But the fact that he did compose ballads and made them the very centre of his output shows that he was *compelled* to write them. In this light we must admiringly remember him as the ‘sole successor’ to his idol Carl Loewe. Plüddemann fully realized that his life’s mission, which he felt he had to fulfil with all his resources, was too great a burden. Between his physical and psychological constitution and that overpowering desire to achieve a specific dream was an insoluble disconnect that ultimately destroyed him.

Plüddemann was ‘the ideal ballad composer’! Between pieces like ‘Des Sängers Fluch’ (CD 2, 15), ‘Niels Finn (CD 1, 5), ‘Die Katzen und der Hausherr’ (CD 2, 1), ‘Don Massias’ (CD 2, 10), ‘Frau Mette’ (with Wagner’s Erda motif! (CD 1, 14-17) or ‘Altdeutsches Minnelied’ (CD 1, 3) lie disparate worlds in terms of compositional techniques, form and content in which the composer is equally at home. The high quality of his works can be attributed above all to perfect musical declamation that is more than just the correct emphasis of the individual words or the poetry. It

reveals the sound and rhythm of the individual words or the poetic text, their inherent 'sound gesture', creating a 'declamatory speech melody' perfectly matched to the prosodic and poetic demands presented. In unique fashion it succeeds in drawing on the inherent musical quality of the words and the poetry and makes them discernible and enjoyable. In this way lyrical and humorous texts or epic narratives are all equally convincingly conveyed in musical form. "Without resorting to new harmonic devices, I turned my attention instead to the most detailed development of the rhythm in order to meet as closely as possible the demands of the poetry", the words of the composer about his own output. In 'Jung Dietrich' (CD 2, 7) or 'Siegfrieds Schwert' (CD 2, 5 – orchestrated by Anton Webern in 1903) he shows himself to be a skilled dramatist. As a highly talented composer of Lieder he produced catchy almost folksy works such as 'Einkehr' (CD 1, 2), 'Ihr verblühet, süße Rosen' (CD 1, 9), 'Venetianisches Gondellied' (CD 2, 9), or 'Gute Nacht' (CD 2, 14). Plüddemann's capable handling of narrative texts is such that despite their lack of action 'Loewes

Herz' (CD 2, 3) or 'Arthur Schopenhauer' (CD 2, 13) turn out to be highly effective compositions. His ability to convey humour via the medium of music is testified by the subtly 'inherently frivolous' legend of 'Sankt Peter mit der Geiss' (CD 1, 13) or 'Die Legende vom Hufeisen' (CD 1, 10). Likewise those lengthy ballads 'Der Glockenguss zu Breslau' (CD 1, 18) and 'Des Sängers Fluch' (CD 2, 15) are absolute masterpieces in which lyrical, dramatic and epic elements mutually enhance each other, increasing their effect.

The 'declamatory speech melody' confirms and reinforces the above assessments. Declamation and text interpretation are inseparable in Plüddemann's works. He succeeds, by virtue of this unique compositional skill, to transport the listener effortlessly into the ambience, landscape, time and culture of what is being described. Plüddemann emphasized with some pride that he alone, in the wake of Wagner, had followed his "absolutely immaculate and correct declamatory writing". The aim of Bayreuth to bring together theatrical declamation and music became the aesthetic

ideal of the composer of ballads. He described himself, quite rightly, as “a musician and an expert in matters of delivery”. A contemporary review of Martin Plüddemann as a singer commented that “He has mastered the declamatory style to perfection”. The *Sprechgesang* at the heart of Wagner’s operas is rooted as we know in the theatrical ideal of sonorous declamation. And this is even truer of Plüddemann’s melodic writing. Sonorous, “pathos filled”, declamation was the norm in theatrical practice in the 19th century. Only the great change in aesthetic parameters with the ever-increasing use of the microphone and the abuse by the Nazis of ‘pathetic’ declamation as it had been passed down through the generations, caused it to fall into neglect.

Loewe’s belief that “Song exists because of speech” is also Plüddemann’s discreet Credo. His wonderful sense of melody, as with Bach and Wagner, arises from “diction based on the intimate observation of the inherent music of speech” (Plüddemann). We therefore cannot but agree with the observation by Richard Sternfeld in 1907:

“Plüddemann has the great innate ability to write simple, pleasing and popular melodies (a rare phenomenon these days) without falling into the trivial, even the humdrum or vulgar”. This is exemplified in the ballad ‘Des Sängers Fluch’ (CD 2, 15) written to an Uhland text when the composer was 30, and lasting almost 19 minutes (Robert Schumann set it to music for orchestra, chorus and five soloists). At the melodic climax of this wonderful piece Plüddemann does not shrink back from deploying melismas (which he generally avoided) at “sie singen von Lenz”.

The composer himself performed this in many respects demanding work to great acclaim in the famous music instrument shop Fiedler’s in Graz, accompanying himself on the piano. This gives the lie to the myth repeatedly given in the literature and propagated by Plüddemann himself that in 1880 he definitively lost his voice. In 1890 a Graz review of the concert tells us that “Plüddemann’s voice, a beautiful gentle baritone, demonstrates perfected training ... The artist who gave himself the double role of singer and pianist was afforded

much applause and appreciation by those present.” Even today his theoretical publication of 1886 “First Exercises for the human Voice” is well worth reading.

Plüddemann frequently deploys a device successfully used by Loewe (long before Wagner), namely the leitmotif, a means by which he manages to give cohesive structure within the lengthier ballads. He wrote: “Where there is structural cohesion in a poem, it should also be reflected in the music.” But Plüddemann goes further than Loewe. That his leitmotifs are so effective is down to his particular ability to let the listener hear the ‘inherent sounds of the text’s words and poetry’.

The important Austrian writer on music Friedrich von Hausegger who helped the young Plüddemann to an appointment with the Styrian Music Society, wrote of him: “He was a master of form and as such was able to imbue the ballad with the latest advances in music, without their losing their folksy character. Consequently his ballads, though of highest quality in terms of their structure, are popular in the best

sense of the word.” Susan Youens is therefore absolutely right in asserting that Plüddemann “composes his ballads in a tonal language that is more update than he would admit in words.” Despite frequent ‘Teutonic’ subject matter his songs remain devoid of the romanticized patriotic fervour prevalent at the time because they never stray from fidelity to the sound of the words or of the poetry. Occasionally his music may sound formulaic, and this he accepts and recognizes in one of his letters: “Music only has to be the foundation on which the building is to be constructed. It can on occasion be thin on substance, so long as it is characteristic ... For [in the ballad - UB] “poetry, fantasy, delivery are everything! And that is always the case with me.”

The ballads from Plüddemann’s first phase (1879-1885) in which the subject matter is primarily taken from German heroic legends, are powerful, occasionally with almost juvenile excess. The accompaniments have lengthy sections redolent of Wagner’s piano scores. In the second phase (1893-97) Plüddemann predominantly resorts to Nordic poems in which the

content is often more horrific, but the style of the music more moderate. "They are mostly harmonically more selective," and the singer is never "overpowered by an uncontrolled accompaniment and hindered in his ability to express extreme tenderness". These are the composer's own words from one of his letters. What is true of all the ballads is that their fascinating texture derives from Plüddemann's ability to match the declamatory melodies to the words and essence of the poetry.

In his dealings with other people Plüddemann could often be aggressive and was looked upon as being difficult and unpredictable. According to Friedrich von Hausegger: "He could be irascible and unjust, even towards his friends; he would be over hasty but quickly placated, and with a thousand acts of kindness and affection he would make up for any wrong he had committed". Plüddemann showed absolutely dispassionate judgement and greatness of mind in the absence of jealousy in his assessment of new ballads by his competitor Hans Sommer, describing them as "highly successful master-

pieces". Likewise he repeatedly described the works of Hugo Wolf, Franz Liszt, Robert Franz and Adolf Jensen in glowing, even admiring terms. When in 1894 he arranged a concert of lieder and ballads by composers living in Styria, he not only acted as the piano accompanist, he put on only one single item of his own. Of himself he said with great modesty that he was no absolute genius, but had the ability to produce "sublime" music. A review of Plüddemann as a singer observed that his singing possessed "dignified powers of expression".

Five of his eight volumes of ballads have prefaces that are fascinating both linguistically and in content. Here, and also in numerous reviews and 'Aphorisms' written by him, he shows himself to be a highly articulate and lucid music essayist with a profound knowledge of his profession. He could, however, abruptly descend into polemic. Precise performance directives mingle with fascinating information on musical and cultural history. All eight volumes of ballads are for a low male voice. The first volume is dedicated to Eugen

Gura and the second to Paul Bulß, the undisputed stars of ballad performance of their time. Both embraced his ballads in their repertoire, and performed them with great success, as verified by many contemporary reviews. They were followed by such important singers as Veit Brabetz and Emil Severin, as well as singers and pianists trained in the Ballad School in Graz (cf illustration p. 27). We see that Plüddemann's works were performed and received wide recognition. However, he failed to establish himself to the degree that the quality of his works merited. He suffered from this failure in his own lifetime. Performances of Plüddemann's ballads were still taking place into the 1940s, some, sadly, in the context of the Nazis exploiting them for their own ideological purposes. Since World War II, however, Plüddemann's music has fallen into total oblivion.

II

**Martin Plüddemann: Composer,
Pianist, Author, Teacher, Critic, Concert
Organiser, Contemporary Analyst,
Declamatory Melodist**

Martin Plüddemann was born on 29th September 1854 in the Baltic town of Kolberg (now Poland). He described himself as “the son of a respected Patrician house”. The famous book illustrator Hermann Plüddemann, who illustrated the “German Ballad Book” published by Georg Wigand was his uncle. The composer also reported that: “My grandmother, Frau Emma Grunow in Stettin, ran a well-known musical house in which the ballad composer Carl Loewe was a visitor.” His mother was a trained singer, his aunt Helfriede a pianist who hosted musical soirées, corresponded with Richard Wagner and introduced her nephew to him. In Plüddemann's parental home whole operas were often put on by competent amateur performers. In the light of all this it comes as no surprise that his own output was exclusively devoted to vocal compositions.

ung. Art. Heben!

Heim. pp. letzten Noten in Bass gestrichelt.

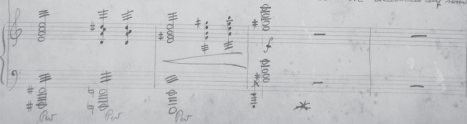
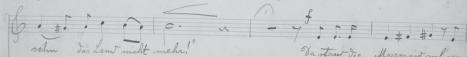
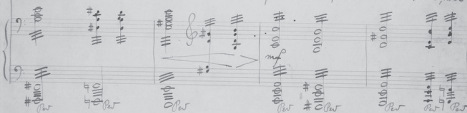
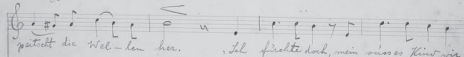
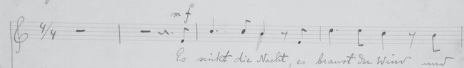
** *

08/11/93

Die Meermaid.
(Schottische Ballade)

H. Plüschmann
Juni 1893.

Alllegro molto moderato.



18
Kann
1893 162

1871 - 1876: Studying in Leipzig with Ernst Friedrich Richter and Carl Reinecke

1875: First meeting with Wagner in Berlin

1875/76: Attended the rehearsals at the first Bayreuth Festival

1876/77: Volunteer for one year with the Artillery in Kolberg, meeting the poet and novelist Detlev von Liliencron, who was much impressed by him; Wrote "Die Bühnenfestspiele in Bayreuth, ihre Gegner und ihre Zukunft" (The Theatre Festival in Bayreuth, its Opponents and its Future) about which Wagner was "very pleased"; Active as music critic

1878: Studied singing in Stettin (Szczecin); stayed for some time with R. Wagner in Bayreuth; Director of Music in St Gallen

1879: First ballad 'Jung Dietrich' (CD2, 7); Studied Singing as a bass-baritone with Julius Hey in Munich; Wrote "Aus der Zeit – für die Zeit. Aphorismen zur Charakteristik moderner Kunst" (Of its time – for its time - Aphorisms on the Characteristics of modern Art) (Three editions till 1890)

1879/80: Vocal crisis

1880: Worked as singing teacher in Munich; Visited Wagner in the Villa Angri near Naples; Cosima Wagner wrote in her diary "[makes a] charming impression." 22nd May, on Wagner's birthday, performances with Humperdinck and Wagner of scenes from the unperformed 'Parsifal';

From 1880: increased activity as composer

1881: Singing teacher in Kolberg

1882: With mother and sister in Bayreuth: Parsifal

1882/83: In Berlin: Unwell

1883: Studied Singing as a tenor with Friedrich Schmitt (1812-1884); Third journey to Italy; Music reporter for the 'Süddeutsche Presse' in Munich

1885 - 1893: Pauses as a composer

1885: Singing teacher in Landsberg an der Warthe (Gorzów Wielkopolski)

1886: Berlin; Wrote: "Die ersten Übungen der menschlichen Stimme" (First Exercises for the human Voice)



Martin Plüddemann im Kreise seiner Grazer Balladenschule
 Von links: Siegmund von Hausegger, Alfred Gödel, Franz Stöckl,
 Martin Plüddemann, Richard Kloß und Josef Gruber



1887: in Ratibor (Silesia) as Director of the Singing Academy

1889: Spent summer in Switzerland, becoming friend of Arnold Niggli

1890: "Teacher of Solo singing at the School of the Styrian Music Association" in Graz; Performed his own works accompanying himself as pianist

1890 - 1894: In Graz: School of Ballad Singing – with Siegmund von Hausegger, Adolf Doppler, Richard Kloth as composers, Heinrich Posener and Hermann Tunner as pianists, Anton Weber, Alfred Gödel, Konrad Dörschlag and Josef Gruber as singers who formed an active circle after Plüddemann's death; Friendship with musicologist Friedrich von Hausegger; Editor with the 'Grazer Tagesblatt' and the 'Grazer Wochenblatt', organizer of various concert series in Graz

1894: Vienna and the so-called competition with Hugo Wolf: songs and ballads of both composers performed at virtually the same time

1894 - 1897: Berlin: Organiser of the

"Dichter-Abende" (Poetry Evenings) in the Schillertheater; Writing for the 'Deutsche Zeitung'

1896: Two highly successful ballad recitals on 3rd and 4th August in Bayreuth

1897: The final ballad: 'Drei Wanderer'; died on 8th October, aged 43; A 'Plüddemann Society' founded in Berlin

The current edition of the German 'Brockhaus' encyclopaedia has no entry on Martin Plüddemann!

III

The 'Ballad', an unfashionable genre?

As a literary and musical art form the ballad for many readers and listeners is apparently of only very limited interest. Today society is more attuned to visual presentation and the listener's expectations are generally attuned to the use of microphones. This has led to recitals of declamatory, melodramatic or sung ballads, once popular until well into the 20th century, to disappear from concert platforms. Our ideals in the judgement of theatrical delivery (in both

auditory and interpretive terms) have changed alarmingly, especially since the end of WW2. In comparison with modern styles of singing and speech delivery, those of the 19th century are over-sentimental for today's ears.

In the German-speaking area two factors have led to a break with theatrical practice in speech and vocal expression. Admittedly those ideals were always subject to modification but were ultimately continuous and rooted in the expressive ideals of the early 19th century. These have given way to an increasingly more 'private', more restrained delivery of sound. On the one hand we have a generally unchallenged allergy to the "false sentimentality" carried out to excess in the era between the departure of Bismarck in 1890 and the First World War, and its absurd revival during the Nazi period. Secondly there have been technical advances in microphones for recordings and loudspeakers for sound-reproduction. Since the 1960s any form of sentimentality ('pathos'), whether in sound or expression, has been widely deemed unfashionable and driven from our venues.

The diction and intensity of expression of the foremost actors and singers working until the mid-20th century differ only in detail from that which has come down to us in numerous recordings of actors and singers born in the early 19th century. The reverberation of the *Sprechkunstbewegung* (Elocution Movement) in the early 19th century and the 'elevated theatrical speaking style *à la Weimar*' was widely to be heard, even though frequent counter movements also came about. The recitation skills of actor and tenor Ludwig Wüllner (1858-1938) and the highly expressive musicality of the theatrical world of Austrian director Max Reinhardt (1873-1943) still had a considerable influence on speech in the theatre and on singing. Reinhardt's ideal was "not with the sentimentality of yesterday, but with the sentimentality of today". What he meant by that is vividly demonstrated by many contemporary recordings: predominantly the performances adopt slower tempi, greater freedom of dynamics, very emphatic expression, all pointing to the aesthetic norms of the 19th century.

Just how porous the boundaries between declamatory speech and singing were is shown particularly by the history of the performance of ballads, which by virtue of their very nature rely on oral delivery. This is true to the same extent of the legend – the ballad’s “sister in nun’s clothing”. To quote Carl Dahlhaus: “The real mode of presentation [of a ballad] is to be the voice of the author himself, [represented by a singer] directly addressing those assembled. The ballad singer is a reciter or rhapsodist telling the audience a story.” Nearly all recordings of ballads or legends extant (up to the 1950s) allow us to experience a style of delivery that hovers between sung speech and spoken song, and would be considered ‘over emotional’ today. This is true whether of a ballad that is 1) simply declaimed, 2) part of a music and speech melodrama or 3) sung. Plüddemann’s declamatory melodic writing can only be understood against this background.

Using the vocal genres of ballad and legend as exemplars we see quite clearly how important it would be to give serious consideration to the ideals inherent in surviving

recordings if we are to understand and give historically informed performances of the 19th century repertoire. The ‘otherness’ in terms of sound and interpretation of these artistic norms should give us food for thought, and trying to understand them must be the prerequisite for coming to terms with and fully appreciating the declamatory melodic writing that characterizes Martin Plüddemann’s musical ballads.

Perhaps it is now time to take stock of the place in history of our own artistic ideals, especially with regard to our perception of the ‘old fashioned’ approach to expression and sentimentality in music. “Is it not conceivable that even our own ‘cool’ modes of expression aided by microphones will themselves one day be seen as ‘over the top’ or otherwise inappropriate?” (Reinhart Meyer-Kalkus).

IV

About this recording

The selection of works chosen for these CDs aims to show the enormous compositional span and the quality of Plüddemann's output. Apart from "Die Katzen und der Hausherr" (CD 2, 1) all the items are world premiere recordings.

It was a moving experience to be using the copy once owned by Franz Stöckl, one of his ballad students in Graz. The volume bears the handwritten dedication by the composer: "From M.P. to his dear [friend] Herr Stöckl, with fondest memories, Graz, 5th Nov. 91 – the day on which the composer was so delighted by the wonderful reproduction of these pages by Herr Stöckl." (Cf. the CD Cover)

In the Archive of the library of the Kunstuniversität Graz the present writer discovered the manuscript of "Des Lebens Winter" (CD 2, 12), a song hitherto not to be found in any catalogue of the composer's works. We performed from this manuscript, most likely to have been made by

Plüddemann's ballad singer in Graz, Anton Weber.

All the songs were played on a Bösendorfer 'Imperial' concert grand with a length of 2.90m (9'6"). In 1909 Ferruccio Busoni approached Bösendorfer about building an instrument with an extended bottom register for him to be able to perform a particular piece of his own composition. The instrument in the TONAL recording studio was built in 1922 and has a notable history. For many years it was owned by the Musikverein in Vienna and was the favourite instrument of various pianists, including Wilhelm Backhaus. With its majestic, powerful but always rounded sound this Bösendorfer instrument is ideally suited to the often quasi-orchestral accompaniments of the ballads, especially the early works. The added bass notes of this piano (for decades with the widest range of any in the world [8 octaves C0>c8]) resonate sympathetically even when not actually played. However they do resonate sympathetically, producing with its enormous sound board an orchestral sound not to be found elsewhere. Having

said that, the instrument – especially in the upper register – is characterized by a softness that gives the intimate lyrical episodes a gentle, magical brilliance not offered by any other modern piano. As a result this Bösendorfer ‘Imperial’ opens up to us the doors into the sound world of the late 19th century – the very aim that we set ourselves in making these recordings.

This text is the abbreviated version of a more general study of the ballad and its characteristics, to be found at:

<https://www.naxos.com/notes/551460.htm>

Ulf Bästlein

English translation by Derek McCulloch

Loewe und Wagner waren die Vorbilder für Plüddemanns Leben und Werk

Plüddemann begann 1871 ein Musikstudium am Konservatorium in Leipzig. Zu diesem Zeitpunkt war er mit Werken Richard Wagners bekannt geworden, und seine Begeisterung für diesen Komponisten steigerte sich noch mehr, als er von seinen wenig geschätzten Lehrern Widerstand gegen dessen „Zukunftsmusik“ verspürte.

1875 traf Plüddemann Wagner in Berlin; die Zusammenkunft mit vielen gemeinsamen Ansichten verstärkte seine Bewunderung für Wagners musikalischen Weg. Die ersten Bayreuther Festspiele 1876 erlebte Plüddemann von Anfang bis Ende: „Noch jetzt ist Bayreuth mein Gedanke bei Nacht und Tag, die Nachwirkung ist so stark, dass ich den August 1876 als den bedeutendsten Wendepunkt in meinem Leben werde bezeichnen müssen“, schrieb er in einer Schrift „Die Bühnenfestspiele in Bayreuth, ihre Gegner und ihre Zukunft“, die 1877 erschien. Der Ertrag des Heftes sollte dem

Bayreuth-Fonds zugute kommen. Im selben Jahr folgte die achtseitige Flugschrift „Staatshilfe (so!) für ‚Bayreuth‘“, in der nachdrücklich Bürger und Staat zu finanziellen Hilfen für die Bayreuther Festspiele aufgefordert werden.

Erste eigene Kompositionen der Leipziger Zeit, Klavier- und Kammermusikwerke, sind nicht bedeutend; erst in den Jahren nach 1876 fand Plüddemann das Kompositionsfeld, das seinen Fähigkeiten und musikalischen Vorstellungen am meisten entsprach: Die Vertonung von Balladen für Gesang und Klavier.

Schon seit seiner Jugend hatte Plüddemann die Balladen von Carl Loewe (1796-1869) bewundert. Ihm wurde nun bewusst, dass es eine enge Verbindung zwischen Ballade und Oper bzw. dem Musikdrama Richard Wagners gab: Plüddemann nennt die Ballade „ein Drama im Kleinen, das Drama umgegossen in concentrirtere Form. Die Ballade ist die Bleistiftskizze, das musikalische Drama das in voller Farbenpracht ausgeführte Ölgemälde“. Erst die Ballade schaffe

Verständnis für das Musikdrama, wie es der Plüddemann-Anhänger Ludwig Schemann formulierte. Ballade und Musikdrama haben einen inneren Zusammenhang: Die Ballade, im Gegensatz zum Lied von einer Handlung geprägt, ist vom Inhalt her Kern und Ausgangspunkt des Dramas, sie nähert sich ihm im Stil, in seinen Ausdrucksformen, in der Anwendung des Leitmotivs, im Wechsel von melodischem und Sprechgesang. Wagner selbst bekannte einmal, zunächst die Senta-Ballade komponiert und um diesen Keim die Oper „Der fliegende Holländer“ inhaltlich und musikalisch entwickelt zu haben.

Plüddemanns erste Balladen-Vertonungen sind bereits im Geiste Wagners komponiert: Sie haben meist eine aufwendige, quasi orchestrale Klavierbegleitung, Leitmotive spielen, oftmals textgemäß variiert, eine große Rolle. In späteren umfangreichen Balladenvertonungen deuten sie immer wieder Inhalte aus oder nehmen sie voraus; die Klavierbegleitung in diesen Werken wird jedoch deutlich zurückgenommen und erreicht nicht mehr die „Wucht Wagnerscher Klavierauszüge“.

Plüddemann bewunderte in Wagners Musikdramen dessen *Sprachgesang*, der sich stark an der Sprechweise des Textes orientiert und die der Sprache innewohnende Melodie zu erfassen sucht. Als ausgebildeter Sänger meinte Plüddemann, diesen Sprachgesang in seinen Vertonungen gefunden zu haben und sah sich darin Richard Wagner gleichwertig. Wagners spätromantische Harmonik hat Plüddemann bewundert; in seinen Vertonungen ist er nicht über sie hinausgegangen.

Neben dem Einfluss Wagners haben auch die Balladenvertonungen von Carl Loewe unverkennbar großen Einfluss auf Plüddemanns Kompositionen gehabt. Loewe war es gelungen, einen Stil zu entwickeln, der den vielfältigen Charakter einer Ballade in eine einheitliche Form zu bringen vermag: Die Strophenform wird im Grundsatz beibehalten, wobei textorientierte Änderungen und Variationen den Fortgang der Handlung deuten. Neu eintretende Personen, Handlungen oder Orte können durch Tonartwechsel, andere Melodien oder Tempoänderungen verdeut-

licht werden. Oftmals sind Anfangs- und Endmelodie gleich und geben der Ballade eine geschlossene Einheit. Tonmalereien als Textausdeutung sind bei Loewe häufig, Zitate bekannter Melodien, Märsche oder Choräle haben den gleichen Zweck.

Plüddemann bewunderte bei Loewe dessen Einfühlungsvermögen in Situationen, Menschen oder in das Umfeld der Ballade. Ihn beeindruckte das auch von Loewe angewendete Prinzip des Leitmotivs; er vergleicht es mit der motivischen Arbeit in der Sonatenhauptsatzform des klassischen Satzes. Loewe vermag nach Plüddemann „selbst allersprödesten und ausgedehntesten Stoffen das blühendste melodische Leben einzuhauchen. Erzählend singt er, singend erzählt er!“

In Verbindung mit Wagners Kompositionsvorstellungen hat Plüddemann viel von Loewes Prinzipien der Balladen-Vertonung übernommen: Variierende Leit motive, weitgehende Beibehaltung der Strophenform, Tonmalereien oder kraftvoll-pathetische Themen. Seltener als Loewe fand Plüddemann eingängig-volkstümliche Melodien.

Auch nach dem Bayreuth-Erlebnis blieb Plüddemann ein enthusiastischer Wagner-Anhänger. 1879 veröffentlichte er eine Schrift „Aus der Zeit – für die Zeit. Aphorismen zur Charakteristik moderner Kunst“, in der Wagner allein vier ausführliche Kapitel gewidmet sind. Themen wie Wagners Zukunftsmusik, die Bayreuther Schule, Gedanken zum Ring des Nibelungen und zu Wagners Zeitgenossen zeigen, wie Plüddemann in Wagners Welt gefangen war: *Wagner ist für ihn der Lehrer der modernen Menschlichkeit.*

1883 starb Wagner; Felix Dahn schrieb aus diesem Anlass einen Text, den Plüddemann mit Chor, Orchester und Klavier als „Gedächtnisfeier für Richard Wagner“ vertonte. Den Klagen der Menschen steht eine freudige Begrüßung durch die germanische Götterwelt gegenüber. Leit motive aus Wagners Ring des Nibelungen zeigen Plüddemanns Verbeugung vor seinem Vorbild. Ein weiteres, jedoch unveröffentlichtes Werk für Männerchor und Orchester mit dem Titel „Zum 22. Mai“ entstand ein Jahr später; es ist Plüddemanns Erinnerung an Wagners Geburtstag! Bis an

sein Lebensende blieb Wagner (zusammen mit Arthur Schopenhauer) für Plüddemann „der größte Deutsche schlechthin“.

Während Wagner auch nach seinem Tod mit seinen Musikdramen großen Einfluss auf die musikalische Welt hatte, waren Carl Loewes Balladenvertonungen nach 1880 weitgehend in Vergessenheit geraten. Das lag auch, wie Plüddemann bemerkte, an den unzureichenden Mitteln der zeitgenössischen Sänger. Der Vortrag einer Ballade erfordert nach ihm eine vielfältig wandlungsfähige Stimme, die Lyrisches und Episches beherrschen muss, die „die Plastik und Anschaulichkeit“ der Musik umzusetzen vermag. Aus diesen Gedanken entstand Plüddemanns Idee, in Graz eine „Schule für Balladengesang“ ins Leben zu rufen, die seine eigenen Balladen und die von Loewe weiter verbreiten sollte. In diesem Sinn ist auch Plüddemanns langer Aufsatz über Loewe in den „Bayreuther Blättern“ 1892 zu verstehen. Die ausführliche Besprechung und Vorstellung vieler Loewe-Balladen soll sie wieder ins allgemeine Bewusstsein rufen und Sänger zu ihrem Vortrag führen. Und auch ein

Hinweis auf Wagner fehlt hier nicht: Beide, Loewe und Wagner, besäßen die „unge-
mein seltene Fähigkeit, musikalisch zu
erzählen“.

Michael Wilfert

Loewe and Wagner: The major influ- ences on Plüddemann's life and works

Plüddemann began studying Music at the Conservatory in Leipzig in 1871. By this time he was acquainted with the works of Wagner, and his enthusiasm for him was only increased by his awareness of the resistance of his teachers, for whom he had little respect, towards Wagner's music which they dismissed as "Zukunftsmusik" – "too modern".

In 1875 Plüddemann met Wagner in Berlin. The fact that they had many ideas in common increased his admiration for the musical path that Wagner was taking. The following year Plüddemann went to the first Bayreuth Festival, attending every single event: "My thoughts are still day and night of Bayreuth, and its effect upon me so strong, that I will have to describe August 1876 as the most significant turning point in my life." These were the words he wrote in an article, The 'Theatre Festival in Bayreuth, its Opponents and its Future', which appeared in 1877. The proceeds from the publication were to go to the

Bayreuth Fund. In the same year he went on to publish an eight page pamphlet, State Aid for “Bayreuth”, calling emphatically on the public and the State to give financial support to the Bayreuth Festival.

His own early compositions in Leipzig – chamber music and music for piano – are of no significance. It was only in the years after 1876 that Plüddemann discovered the field of music that most corresponded to his ideas on music: the setting of ballads for voice and piano.

Even in his early years Plüddemann had developed a strong liking for the ballads of Carl Loewe (1796 - 1869). He now realized that there was a close link between ballad, opera and the ‘music drama’ of Richard Wagner. Plüddemann called the ballad “a drama in miniature, drama recast in more concentrated form”. The ballad is a pencil sketch, music drama an oil painting in glorious full colour. In the words of one of Plüddemann’s followers, Ludwig Schemann, only via the ballad do we come to understand music drama. Ballad and music drama have a close connection to

each other: The ballad, as opposed to the Lied, is governed by a story, this being the heart and starting point of a drama, and it is similar to the music drama in style, in its forms of expression, in the use of leitmotifs and in the interplay of melody and Sprechgesang. Wagner himself once revealed that he had first set ‘Senta’s Ballad’ – and then developed it in content and musical form into the opera “The Flying Dutchman”.

Plüddemann’s early settings of ballads are already strongly influenced by Wagner. Mostly they have a demanding, quasi-orchestral piano accompaniment, with leitmotifs – often varied according to the text – as a salient feature. In later, lengthy settings of ballads, the piano accompaniment often recalls or anticipates the vocal part. In these works the accompaniment is less dominant, no longer possessing the awesome power of Wagnerian piano scores.

Plüddemann admired in Wagner’s music dramas their Sprachgesang, literally ‘speech melody’, strongly orientated towards the way the text would be spoken,

seeking to replicate the inherent melody of the spoken word. As a trained singer Plüddemann believed he had found this 'speech melody' in his own settings, and considered himself in this respect to be Wagner's peer. He also admired Wagner's late Romantic harmonies, but did not take them further in his own works.

Not only Wagner's influence but also the ballad settings of Carl Loewe had an unmistakable influence on Plüddemann's compositions. Loewe succeeded in developing a style that managed to unify the multifaceted character of a ballad. In principle he retained the strophic form, but underlined the progress of the narrative by introducing changes and variations to reflect the text. The arrival of new characters, actions or locations is highlighted by changes of key, new melodies or changes of tempo. Often the opening and the concluding melodies are identical, giving a sense of unity to the ballad. Word painting as a means of emphasizing the text is a frequent device in Loewe's ballads, snatches from popular tunes, marches or chorales serving the same purpose.

What Plüddemann admired with Loewe was his profound feeling for situations, people or the background to a ballad. He was also impressed by Loewe's deployment of the device of the leitmotif; he likens it to the working of motifs in the exposition phase of classical sonata form. According to Plüddemann Loewe "manages to breathe the most appealing melodic life into the most rigid and drawn-out of material. He sings as he tells the story, he tells the story singing!"

In combination with Wagner's concepts of composition Plüddemann adopted many of Loewe's devices in setting ballads to music: modified leitmotifs, general retention of the strophic form, word painting and powerfully emotional thematic material. The use of catchy popular tunes is less frequent in Plüddemann's settings.

After his experience in Bayreuth Plüddemann remained an enthusiastic Wagner supporter. In 1879 he published "Aus der Zeit – für die Zeit. Aphorismen zur Charakteristik moderner Kunst" (Of our Time – for our Time. Aphorisms on the

Nature of modern Art), in which no fewer than four chapters are devoted to Wagner. Themes such as the forward-looking aspects of Wagner's music, the Bayreuth School, thoughts on the 'Ring des Nibelungen' and on Wagner's contemporaries show just how wrapped up he was in Wagner's world: For him Wagner is the teacher of modern mankind.

Wagner died in 1883. Felix Dahn commemorated it with a text which Plüddemann set to music for Choir, Orchestra and Piano entitled 'Gedächtnisfeier für Richard Wagner' (Memorial for Richard Wagner). A joyful welcome by the gods of the Germanic world contrasts with the lamenting of mankind. Leitmotifs from Wagner's 'Ring' are Plüddemann's act of homage to his hero. A further unpublished work for male voice choir under the title 'Zum 22. Mai' (For the 22nd May) followed a year later – Plüddemann's commemoration of Wagner's birthday. Until the very end Wagner – together with Arthur Schopenhauer – remained for him simply the greatest German.

While Wagner's music dramas continued to influence the world of music even after his death, Carl Loewe's ballad settings were largely forgotten after 1880. Part of the reason, as Plüddemann explained, was the inadequate technique of contemporary singers. He felt that to deliver a ballad a singer was required to have a highly adaptable voice, able to tackle both lyrical and epic texts, one that was able to bring to life all the vividness of the music. From these thoughts grew Plüddemann's idea to found a School for Ballad Singing in Graz to propagate his own ballads and those of Loewe. It is in this context that we should understand Plüddemann's long essay on Loewe in the Bayreuther Blätter in 1892. The detailed introduction and discussion of many of Loewe's ballads was intended to bring them back into public awareness and encourage singers to perform them. But even here Wagner had to be mentioned. Both of them, Loewe and Wagner, possessed that uncommonly rare ability to tell a story by means of music.

Michael Wilfert

English translation by Derek McCulloch

Die Lieder und Balladen von Martin Plüddemann (1854 - 1897)

Die Komposition von Balladen hat in der deutschsprachigen Welt eine weitreichende und umfassende Tradition. Im Gegensatz zu kleinen lyrischen Gedichten/Liedern erzählen Balladen aller Art – historische Balladen, Geisterballaden, Heiligenlegenden u.a.m. – eine Geschichte, oft den Ausgang einer Erzählung, deren vorhergehende Episoden ausgelassen werden. Diese poetischen Erzählstoffe wurden im späten 18. und 19. Jahrhundert als mehrteilige Werke mit wechselnden Tonarten und episodischem Charakter veront; die Klavierbegleitungen sind aufgrund ihrer Virtuosität und ihrer Texturen orchestral zu nennen. Eine kurzgefasste Chronologie der klassischen Ballade könnte mit der Generation von Johann Rudolf Zumsteeg (1760 - 1802) einsetzen, der die gewaltige 'Lenore' (Gottfried August Bürger) und vieles andere komponierte. Der junge Schubert war hingerissen von Zumsteegs Balladen und schuf eigene, darunter 'Der Taucher', D 77, und Mac Phersons/Ossians 'Der Tod Oscars', D

375, nebst vielen anderen. Er schrieb seinerseits in zeitlicher Überschneidung mit dem ihn lange überlebenden Carl Loewe (1796 - 1869), dem *Balladenmeister* par excellence, der sich in jeder erdenklichen Balladen- und Liedform erprobte und insgesamt 400 Werke hinterließ.

Als die Ballade gegen Ende von Loewes Leben an Bedeutung verlor, unternahmen diverse Fin-de-siècle-Komponisten den Versuch, die Tradition durch Modernisierung wiederzubeleben, zum Beispiel Hugo Wolf mit 'Die Geister am Mummelsee' und Martin Plüddemann (1854 - 1897), der die lebenslange Mission verfolgte, die Kunst der Ballade in seinen Kompositionen wieder aufleben zu lassen. Die Interpreten dieser CD sehen es als ihre Mission an, *ihn* wieder aufleben zu lassen.

Plüddemann wurde in Kolberg an der Ostsee geboren, seit 1945 Kolobrzeg in Polen. Wie Wolf war er sowohl von Loewe als auch von Wagner stark beeinflusst; dem letzteren Meister begegnete er 1875 und zehrte danach von dieser Erinnerung. Nachdem er kurz als Kapellmeister in

St. Gallen gewirkt hatte, zog er 1880 nach München, um eine zweigleisige Berufslaufbahn als Gesangslehrer und Musikkritiker aufzunehmen. Von 1885 bis 1894 gab er Gesangsunterricht in Landsberg an der Warthe, arbeitete als Direktor der Singakademie in Ratibor und wurde dann Gesangslehrer in Graz. 1894 ließ er sich für die verbleibenden drei Jahre seines allzu kurzen Lebens in Berlin nieder (er und Wolf starben beide im Alter von 43 Jahren).

Wir beginnen passenderweise mit der Dichtung Ludwig Uhlands, der so viel zur Entstehung der deutschen Volkspoesie beigetragen hat, und der zur Erweiterung der Tradition selbst Balladen schrieb; außerdem war er ein beachtlicher Philologe und ein liberaler politischer Reformier. In **Graf Eberhards Weissdorn** bringt ein Ritter ein Weißdornreis von den Kreuzzügen mit und pflanzt es ein; bis es zum Baum heranwächst, ist er alt geworden und sitzt darunter, von vergangenen Zeiten träumend. Gegen Ende der Ballade breitet Plüddemanns Musik in einem Augenblick lyrischer Glorie weit ihre Äste aus, bevor sie in Ruhe zurücksinkt. Dass sie nicht auf der

Tonika endet, sagt uns, dass der Traum weitergeht. 1881 komponierte Plüddemann zwei Werke, die nach seiner eigenen Beschreibung eher Naturidyllen als echte Balladen waren, beide wiederum aus dem frühen 19. Jahrhundert von dem Dichter Ludwig Uhland (1787 - 1862). Aber ist **Einkehr** auch bescheiden im Umfang und nicht virtuos zu nennen, so weist es doch in seiner Anlage auf spätere, größere Beispiele für episodische Konstruktionen voraus. Die Schilderung am Anfang ist volkstümlich, deklamatorisch, schlicht; es folgt eine Vogelgesang-Episode in einer nah verwandten Tonart, mit arpeggiertem Gezwitscher in der Klavierbegleitung. Der Erzähler schläft unter einem Apfelbaum (seinem "Gasthaus"), ein, erst zu Mollklängen, dann zum Ostinato einer repetierten Note: einschläfernde musikalische Hypnose, schließlich eine Rückkehr zu den einleitenden Motiven.

Die Vertiefung in besondere Episoden der eigenen mittelalterlichen literarischen Vergangenheit war ein wichtiger Aspekt des deutschen Nationalismus im ganzen 19. Jahrhundert. Die Textvorlage für

Altdeutsches Minnelied stammt von Ludwig Tieck (1773 - 1853) und geht auf einen historischen Minnesänger am Hof des Landgrafen Hermann von Thüringen Ende des 12. Jahrhunderts zurück; bei einem leidenschaftlichen Wagerianer wie Plüddemann war es kein Zufall, dass „Heinrich der Schreiber“ auch eine der Gestalten in Wagners *Tannhäuser* ist (der historische *Tannhäuser* wäre zu Heinrichs Zeit noch ein kleines Kind gewesen). Dieses Lied wurde für die Schwester des Komponisten, Emma, komponiert, und sie konnte sich glücklich schätzen, ein so vollkommenes Werk zugeeignet zu bekommen. Der Sänger-Poet vergleicht sein Lied dem der Nachtigall, deren süßem Gesang es beschieden ist, unbeachtet im Wald zu verhallen. Der Pianist beginnt mit einem einzelnen höheren Ton, dann füllt sich die Musik und senkt sich im Lauf der Strophe tiefer. Das Klavier verdoppelt in der ersten Strophe die Gesangsstimme, aber mit der schwermütigeren zweiten Strophe bewegt sich der Sänger in einem dreifachen Innenraum: im Wald, innerhalb des Klavierparts und in seiner betrübten Seele. Es ist eine reizvolle Bildersprache, und

Plüddemanns sensible Handhabung der für ihn charakteristischen spätromantischen Chromatik erhöht noch den Reiz.

Vineta ist der Name einer mythischen Stadt an der südlichen Ostseeküste; der Sage nach wurde die genussüchtige Lebensweise der Bewohner durch eine gewaltige Flut bestraft, durch die sie auf den Grund der Ostsee versenkt wurde. Für den Dichter-Sänger Wilhelm Müller (1794 - 1827, denselben, der den Text zu Schuberts Liederzyklen *Die schöne Müllerin* und *Winterreise* verfasste), ruft die versunkene Stadt den Erzähler; es verlangt ihn, sich in die Tiefe zu stürzen, ungeachtet der tödlichen Gefahr, um an dieser märchenhaften Schönheit teilzuhaben. Wie bei Debussys „La cathédrale engloutie“ klingen die Glocken von Vineta aus der Tiefe; Plüddemann lotet hier in der ersten Hälfte des Lieds die Tiefen des Klaviers für einen gespenstischen Wechsel zwischen den Händen aus. Diesen Glockenklängen fügt er, wie immer alle Möglichkeiten musikalischer Lautmalerei ausschöpfend, triolische Glanzlichter aus gebrochenen Akkorden bei, um den zauberischen Schimmer ver-

sunkener Türme wiederzugeben. Für die zweite Liedhälfte, in der Vinetas Schönheit heraufbeschworen wird, erwärmt sich die Musik zu Dur, verlässt die Glockenklänge und endet in verzückten wässrigen Arpeggi.

Der Text von **Niels Finn** stammt von dem norwegischen Schriftsteller und Nobel-preisträger (1903) Bjørnstjerne Martinius Bjørnson (1832 - 1910) und ist dessen frühem bäuerlichem Schauspiel *Halte Hulda* (Die lahme Hulda, 1858) entnommen. Das Lied wird dort im dritten Akt, Szene 6, als Liedeinlage von Gunnar gesungen. Der Tod eines Kindes im Schnee wird in seinen jeweiligen Stadien vom Kind, von geisterhaften Naturkräften und dem Berggeist erzählt und ist durch nichtharmonisierte Refrains wiedergegeben ("Das ist schlimm" / "Hi ho ha!" / "Fass ihn nun!"), die aus bedrohlichen Tiefen aufsteigen.

In dem streitbaren Vorwort zu seinem ersten Balladenband beklagte sich Plüddemann, dass das Publikum leichtere Kost vorziehe: 'Das stark erotisch gefärbte Lied', einst eine Gefährtin der Ballade, sei zu ihrer

siegreichen Rivalin geworden. Aber in seinen Mittzwanzigern schrieb er ebenfalls Lieder: drei Übersetzungen des großen persischen Dichter des 14. Jahrhunderts, Hafis (Khwajeh Shams al-Din Muhammad Hafez-e Shirazi) von Georg Friedrich Daumer (1800 - 1875) und abschließend die Vertonung eines Gedichts aus der Oper *Erwin und Elmire* (1776), mit einem Libretto Goethes. Zu sehr von Leidenschaft entflammt, um sich mit einer Klaviereinleitung aufzuhalten, beginnt der Dichter-Sänger in **Liebeslied von Hafis** unmittelbar mit einer kleinen Ghasele (einer persischen Versform, die durch ein Verspaar am Anfang (AA) und eine Versfolge, in der das erste Reimwort immer wiederholt wird (AA, BA, CA, DA etc. gekennzeichnet ist.), mit pochenden, herzschlagähnlichen Triolen im Klavier. Eine zärtliche Vokalkadenz am Schluss wird im Nachspiel von einem leidenschaftlichen Fortissimo-Ausbruch überblendet. Der altgewordene Hafis in **Meine Lebenszeit verstreicht** sieht den Tod nahen (das überaus dringliche "stündlich" lässt uns merken, wie nahe das Grab ist) und besingt hymnisch und in choralartiger Feierlichkeit das bevorstehende Ende,

um dann in der wärmeren, reicheren parallelen Dur-Tonart die Geliebte um den letzten "süßen Trost" zu bitten. Die Töne, die Plüddemann für diese letzten 12 Takte gefunden hat, sind der Inbegriff von Süße. In **Nicht mit trister Miene** beschwört Hafis die Geliebte, sein Grab nicht in Trauer zu besuchen, sondern mit Wein, der Gesang und Tanz anregen soll; von todesschwangeren Klängen zu Beginn ringt sich das Lied zu lebhafter Freudigkeit empor. Goethes melancholisches Lied **Ihr verblühet, süße Rosen** betrauert verwelkte Rosen und verlorene Liebe; die Komposition ist von Halbtonfiguren und quasi-skandierten, sich wiederholenden Tonfolgen durchsetzt, beides emblematisch für Seelenschmerz.

Die Legende vom Hufeisen ist Zeugnis von Goethes Rückbesinnung auf eine alte Liebe: die Dichtung von Hans Sachs (1494-1576), dessen Verwendung des mittellateinischen Knittelverses (Versmaß mit dem Reimschema AABB usw., jeder Vers mit vier Hebungen) in Gedichten wie "Sankt Peter mit der Geiss" dem späteren Dichter zum Vorbild diente. Hier predigt Christus

auf der Straße mit Jüngern, die ihn, wie wir erfahren, nur selten verstehen (jeder Lehrer wird diese Erfahrung wiedererkennen). Petrus ist zu erfüllt von weltlichen Hirngespinnsten und Eigendünkel, um auf Christi Geheiß ein zerbrochenes Hufeisen aufzuheben, aber ganz bereit, sich immer wieder zu bücken und jede Kirsche einzeln aufzuheben, die Christus mit dem Erlös des Hufeisens gekauft hat. Diese Ballade, betörend leicht im Ton, enthält eine wunderbare duettartige Passage zwischen der Melodie in der rechten Hand und der Gesangsstimme, als Christus das Hufeisen erblickt.

Johan Ludvig Runeberg (1804 - 1877) war im 19. Jahrhundert der Nationaldichter Finnlands. Während der 70 Jahre, in denen Finnland Teil von Schweden war, schrieb er auf Schwedisch. Seine Stoffe waren das Landleben, die finnische Landschaft, und er war lutherischer Geistlicher. In **Die Taufe** hält er eine mildherzige Predigt über den Geist, der verhindert, dass eine gute Frau von einer vermeintlichen Sünde gequält wird: Ihr neugeborenes Kind stirbt, ohne getauft worden zu sein, und der heilige

Einsiedler Eucharistos spricht zuerst streng mit ihr, dann aber, gerührt durch ihren Kummer, verkündet er, dass das Kind durch ihre Tränen und Seufzer getauft sei. In dieser *Legende* (Ballade über einen Heiligen) lässt Plüddemann eine komplette, ausführliche Erzählung aus dramatischen Rezitativ-Passagen entstehen, sparsam begleitet, aber mit ausdrucksstarken Zwischenphrasen für das Klavier. Und in einer zweiten Ballade nach einem Text von Runeberg, **Dr. Martin Luther**, lässt der Dichter den großen Reformator einen sanft-humoristischen Tadel gegenüber einem Freund aussprechen, der sich darüber beschwert hat, dass er in seiner Morgengandacht durch den Arbeitslärm nebenan gestört worden sei. Laut Luther hat der Arbeiter, an dem der Freund Anstoß nahm, vermutlich seine Gebete zuvor gesprochen und dann Gott durch seine Arbeit gepriesen. Die lebenswürdige Moral dieser Geschichte geht musikalisch mit leichten, munteren Akkorden und einer Humptata-Basslinie einher, bis zum komisch-taktversetzten (den Schlägen aus einer Schmiede vergleichbaren) Ende dieses Loblieds.

Noch ein weiteres humoristisches Predigtbeispiel findet sich in **Sankt Peter mit der Geiss**. Der protestantische Meistersinger Hans Sachs, der im 16. Jahrhundert rund 4000 Lieder schrieb, schildert, wie Sankt Peter sich bei Gott über all die Übel beschwert, die dieser einfach geschehen lässt. Gott, zweifellos mit einem lächelnden Augenzwinkern, lässt Petrus für einen Tag Herrgott spielen und heißt ihn dann über die Ziege einer alten, bedürftigen Frau wachen. Die Ziege macht Petrus diesen Tag über schwer zu schaffen, worauf der erschöpfte Heilige Gott die Zügel wieder übergibt.

Es hat Plüddemann sicher viel Vergnügen bereitet, beim Erzählen ein ganzes Spektrum von verschiedenen Tonarten und Takten zu durchschweifen; die Ziege, die pausenlos in Vorschlagnoten und rascher Triolenbewegung auskeilt und herumtollt, wird gewiss jeden Hörer laut auflachen lassen.

Die Dichtung Heinrich Heines (1797 - 1856) ist in der Musik von den 1820er Jahren bis heute allgegenwärtig, und so konnte es

nicht ausbleiben, dass Plüddemann sich von den Balladenerzählungen dieses Dichters angezogen fühlte. **Frau Mette** handelt, wie Heines Loreley, von der fatalen Macht der Musik, zu verführen und dann zu töten, und von der Faszination, die für die deutsche Romantik (und auch für Heine) von Elfen, Nixen und dergleichen Wesen ausging. Analog zu Schumanns dreiteiliger Vertonung von Heines "Tragödie" (1847) teilt Plüddemann die Ballade in vier Abschnitte / vier Lieder ein. Der erste Teil berichtet von einer Wette – einer sehr unklugen – zwischen zwei Männern: Herr Bender (schroffes, derbes Dur) und Peter Nielsen, ein quasi-diabolischer Sänger (Moll). Sie setzen einen Hund und ein Pferd für die Wette ein, ob es Peter gelingt, Frau Mette mit seinem Gesang zu verführen; als sie zum ersten Mal erwähnt wird, hält die Musik kurz auf dem verminderten Septakkord inne, der seit Carl Maria von Webers *Freischütz* Übernatürliches anklingen lässt. Der zweite Balladenteil evoziert schauernde, mächtige Klänge, die um Mitternacht über Fluss und Wald schweben; Mette folgt ihren chromatischen Zaubern zu Herrn Peters Hof. Als sie am

nächsten Morgen zu ihrem Ehemann zurückkehrt, fragt Herr Bender, wo sie gewesen sei, und zweimal erklärt sie ihr Ausbleiben mit übernatürlichen Mächten, den Nixen im Fluss und den Elfen, die im Wald tanzten (arpeggierte, plätschernde Triolen für beides, jede Ausflucht von ängstlichen Seufzerfiguren eingeleitet). Bender, der sich im Volkstum auskennt, weist beide Ausreden als unglaublich zurück, und Mette gesteht die Wahrheit, die in der Erkenntnis gipfelt, dass sie sterben muss. Im letzten Lied klingen, zum wiederholten Mal in Plüddemanns Werk, die Sterbeglocken, als Bender sein Weib betrauert – und den Verlust seiner Hunde. Heine ist ein Meister der ironischen Wendung in der Schlusszeile seiner Gedichte.

Mit **Der Glockenguss zu Breslau**, nach einem Gedicht von Wilhelm Müller (1794 - 1827), bekannt durch *Die schöne Müllerin* und *Winterreise*, sind wir bei der eigentlichen Plüddemann-Ballade angekommen. Diese Erzählung von einem Glockengießer, der in einem Zornanfall seinen Lehrlingen tötet und daraufhin sein Todesurteil akzeptiert,

tiert, sich aber ausbittet, dass er vorher noch seine schöne Glocke hören darf, beginnt mit einem, wie Plüddemann es nennen würde, "Leitmotiv": Das Klavier schlägt laute Dissonanzen an, die sich eine nach der andern auflösen – ganz wie bei einer Glocke. Plüddemann wettete gegen die Wagnersche Klangrevolution und die "unendliche Melodie", die er für unvereinbar mit der Reinform der Ballade hielt, und dennoch: Seine verflechtenden Motive, die massiven Klanggewebe im Klavier und extrem heroische Momente in der Harmonik widersprechen seinen Versuchen, sich eher zum Bewahrer als zum Innovator zu erklären. Die Anfangsgeste wird zum Ritornell, als der Meister entdeckt, dass der "Guss" fertig ist, dann wieder im Gefolge des Mordes, später, in größerer Variation, als das Urteil verkündet wird, und schließlich als Nachspiel. Die tiefen Töne ganz unten auf dem Klavier, wiederholt angeschlagen, stellen die vollendete "Magdalenenglocke" dar, eine Schöpfung geboren aus Sünde und Buße.

Die Katzen und der Hausherr ist eine fabelartige Erzählung in äsopischer Tradition von Magnus Gottfried Lichtwer (1719 - 1783), der vier Bücher Fabeln verfasste (Haydn schrieb rund neun Kanons und A-cappella-Werke nach Texten von Lichtwer). Das Lied berichtet von einer extrem lautstarken Abendgesellschaft mit Tanz für eine örtliche Katzensgilde, deren Oberhaupt Murner das Haus des Nachbarn für ein Festmahl aus Mäuserücken borgt, und von den Unannehmlichkeiten, die daraus für den erzürnten Hausherrn entstehen. Den Rahmen um Anfang und Ende bildet eine erheiternde Imitation von Miaugeräuschen. Zwischen diesen zwei Bücherstützen hören wir ein "Plapperlied" in halsbrecherischem Tempo, von dem Typus, der seit Jahrhunderten Bestandteil musikalischer Komödien ist, begleitet von einem Wirbelsturm an Bewegung im Klavier. Thomas Murner war ein katholischer Schriftsteller Ende des 15. / Anfang des 16. Jahrhunderts, dessen Luther verunglimpfende "Narrensatiren" Anlass zu populären Karikaturen gaben, die ihn als "närrische Katze" darstellten.

Plüddemanns jüngerer Zeitgenosse, der Dichter Carl Busse (der in der Grippepandemie 1918 starb) schrieb das Gedicht **Drei Wanderer**, das Plüddemann in seinem Todesjahr vertonte. Welch bittere Ironie: Drei "Wanderer" spielen Karten, der erste ist das Glück, der zweite der Schmerz und der dritte der Tod, der über beide triumphiert. Triolische Fanfarenstöße auf dem Klavier, gleichzeitig aufwärts (rechte Hand) und abwärts (linke Hand), akzentuieren den Gesang des Jüngsten, Glück; der gramgezeichnete Schmerz beginnt mit nicht-harmonisierten tiefen Tönen und Halbton-Seufzerfiguren, und der Tod öffnet des Glücks Triolen im Klavier nach, indem er heimlich lächelt. In der Schlusskadenz des kurzen Nachspiels mit ihrem massiven Neapolitaner-Akkord hören wir äußerste Dramatik.

Plüddemanns Standards für die "korrekte" Balladenkomposition waren so streng, dass nur Loewe und Plüddemann selbst sie erfüllen konnten. Loewe hatte besonders gute Erinnerungen an seine Tätigkeit als Organist und Musikdirektor im preußischen Stettin, heute Szczecin in Polen, in

den 1820er Jahren und verfügte daher, dass sein Herz bei der Orgel der damaligen Pommerschen Evangelischen Jakobikirche begraben werden sollte. 2012 wurde im südlichen Orgelpfeiler eine Urne entdeckt, deren Inhalt als **Loewes Herz** identifiziert wurde. Plüddemann beginnt das Requiem für sein am höchsten verehrtes Vorbild mit tiefen Bassglocken und sanften Orgelharmonien — geradezu eine Einladung, das Werk auf der Orgel aufzuführen –, die sich zu einem gewaltigen Höhepunkt steigern.

Ein weiteres humoristisches Werk Plüddemanns ist die Vertonung von Goethes komischer Ballade **Ritter Kurts Brautfahrt**, in der sich einem Ritter auf dem Weg zu seiner Hochzeit ein Hindernis nach dem anderen entgegenstellt (der Kampf mit einem Feind, die Schmeicheleien einer früheren Geliebten, die ein Kind von ihm hat, und schließlich jüdische Schuldeneintreiber). Geniale Marschmusik für einen etwas großspurigen Bräutigam, der, wie wir erkennen, recht zufrieden mit sich selbst ist, geht in kriegerische Töne über, die in Wellen aufbranden. Die Reise geht weiter, als der Gegner besiegt ist, wird

aber kurz darauf durch schaukelnde, wiegende Klänge und verführerische Harmonien unterbrochen. Die Anweisung "leicht jüdelnd" für den Sänger – auch Wolf verlangt nasale, angeblich jüdische Laute in "Abschied" – ist leider ein fester Bestandteil der Vorurteilslast des 19. Jahrhunderts. Mit dem großen musikalischen Höhepunkt erklärt der Ritter, Zerknirschung vortäuschend, dass sogar der Adel sich vor Feinden, Frauen und Schulden nicht drücken kann.

Uhlands Generation war es, die eine Wiederbelebung der mittelalterlichen deutschen Literatur, einschließlich des *Nibelungenlieds*, als Ansporn zum Nationalismus ansah. In **Siegfrieds Schwert** begegnen wir Siegfried, wie er sein berühmtes Schwert schmiedet, bevor Wagner seine Nothung-Musik auch nur entworfen hatte. Markige, marschähnliche Klänge begleiten Siegfried beim Verlassen seiner Wohnstatt, während die hohen Arpeggio-Akkorde aus "Einkehr" wieder aufklingen, diesmal, um den dunklen Wald unheimlich, magisch zu machen. Plüddemanns charakteristische Freude an

ausmalenden Details wird unter vielem anderen evident, wenn er die Gesangsstimme die Auf- und Abwärtsbewegung des Hammerschlags auf Stahl nachahmen lässt.

Angesichts seiner Verehrung für Loewe lag es natürlich nahe, dass Plüddemann Balladendichtungen des Dichters und Historikers Ludwig Giesebrecht (1792-1873) vertonen wollte, der ein Freund seines Vorgängers gewesen war. **Der Sarg auf der Maasinsel** gibt eine Legende über den zweiten Monarchen aus der Dynastie der Salier wieder, Heinrich IV., Kaiser des Heiligen Römischen Reichs von 1084 bis 1105 – denjenigen, der den Bußgang nach Canossa unternahm, um Papst Gregor zu besänftigen. Trotzdem starb er unter dem Kirchenbann, und seine Leiche wurde viermal zwischen geweihter und ungeweihter Erde umgebettet. Hier hält ein Pilger Wache am Grab auf einer Maasinsel. Plüddemann wechselt zwischen Wellengeplätscher im Klavier, einem einfacheren Erzählduktus und akkordischer Majestät, wie sie einem Monarchen gebührt.

Jung Dieterich von dem Historiker/Roman-schriftsteller Felix Dahn (1834-1912) verschmilzt die Gestalt des Ostgotenkönigs Theodemer, Vater von Theoderich dem Großen (ca. 454-526 n.Chr.), mit diesem selbst, dessen getreuer Waffenmeister tatsächlich Hildebrand hieß. In dieser historischen Ballade ist Theodemer zu Anfang bereits tot, von den Hunnen erschlagen, während der kleine Sohn des Königs, Jung Dieterich, von Hildebrand und zwei anderen, nicht benannten Rittern gerettet wird. Plüddemann verschafft dem Pianisten ein virtuosos Stück Arbeit (was natürlich für Balladenkompositionen Tradition ist), mit Kaskaden von arpeggierten verminderten Septakkorden, quecksilbrigen Tonleitern, Tremoli in Hülle und Fülle und dunkler Mollschwermut, die mit der Enthüllung des Knaben am Schluss einem triumphalen Dur weicht.

Die Meermaid ist im schottischen Volksglauben eine Nachfahrin der Sirenen, Meerjungfrauen und Nixen, die Männer in ein wässriges Grab locken. Hier glaubt ein argloser Mann, mit seiner Geliebten zur Hochzeit an Land zu rudern, aber sie teilt

ihm mit, sie habe nie gesagt, dass sie an Land heiraten oder leben würden oder dort von einem Priester vereint werden sollten. Im Austausch von Frage und Antwort erkennt er nach und nach, was sie ist, und schreit entsetzt auf, aber umsonst: Sie werden unter den Wellen "getraut". Quasi-orchesterale Tremoli malen die archetypische dunkle und stürmische Nacht; die Worte der Meermaid – "gedämpft, dämonisch" – werden von triolischen Akkorden begleitet, gefolgt von wässrig flutenden Arpeggiowellen, wie sie für diesen Komponisten charakteristisch sind. Das Nachspiel komprimiert machtvoll die Leitakkorde der Ballade in chromatischer Folge, mit unvergesslicher Wirkung.

"... Lieder der Gondolieri oder Wasserleute ... sind derart gefeiert, dass jeder musikalische Sammler von Geschmack mit ihnen versehen ist", so schrieb Sir Charles Burney 1773, und venezianische Barcarolen wurden im späten 18. und im 19. Jahrhundert zum festen musikalischen Inventar. Plüddemann beginnt *sein Venetianisches Gondellied* mit einer sanften Schaukelbewegung des musikalischen

Boots in den untersten Tiefen des Klaviers, die er so liebt, und trinkt dann das Dur immer wieder mit Mollanklängen. Als die Leidenschaft auf dem Wasser heißer wird, fügt Plüddemann zur Erhöhung der Komplexität synkopierte innere Stimmen hinzu.

In **Don Massias** erzählt uns Uhland eine spanische Variante des alten Mythos vom Schwan, der unmittelbar vor dem Tod seinen schönsten Gesang hören lässt – ein Symbol für den Künstler. Don Massias ist ein begnadeter galizischer Sänger, der seine Geliebte, mit einem reichen Grafen verheiratet und für ihn verloren, in unvergleichlichen Liedern betrauert, von denen alle bezaubert sind. Der eifersüchtige Ehemann durchbohrt Don Massias mit seiner Lanze, und der Troubadour stirbt, noch immer singend. Der Ehemann siegt jedoch am Ende nicht: Er kann den Liedern nicht entkommen, die im ganzen Land gesungen werden. Wie es sich für eine in Spanien spielende Ballade schickt, hören wir Gitarrenzupfen, eine abwechselnd kecke und verführerische Melodie, pikante Harmonien und alternierend Duolen und

Triolen in der linken Hand. Diese Passage kehrt immer wieder, wie die Lieder, die dadurch symbolisiert werden, jedoch mit Zwischenspielen für die mehr deklamatorischen, "erzählenden" Liedteile und kriegेरischen Klängen für den erzürnten Ehemann.

Der Verfasser von **Russisches Lied** (ebenfals ein Liedchen, das Emma Plüddemann gewidmet war), wurde 1787 als David Assur geboren, ein Arzt und Lyriker, der in den Napoleonischen Kriegen sowohl auf preußischer als auch auf russischer Seite kämpfte; das vorliegende Gedicht war Teil von *Rosa Maria's Poetischer Nachlass* (Altona 1841), einem Band zu Ehren seiner Frau, die 1840 starb. 1816, anlässlich seiner Heirat, konvertierte er vom Judentum zum Christentum und änderte seinen Namen zu Assing. In diesem Gedicht verfolgt er das Leben einer russischen Frau von ihrer glücklichen Mädchenzeit an, als sie mit gelöstem Haar im Gras lag, über die Brautzeit, als sie einen Kranz auf geflochtenen Haaren trug, hin zur Ehefrau mit einem Häubchen auf den dunklen Locken, bis sie schließlich als Leiche unter dem Gras liegt,

wo sie einst glücklich war. In dieser winzigen, tonal progressiven Komposition macht Plüddemann die Worte "Weibchen" (der Status der Ehefrau ist die Höhe des Erreichbaren in der Welt dieses Liedes) und "erste [Freude]" zu den Höhepunkten.

Des Lebens Winter geht auf eine Entdeckung zurück, die Ulf Bästlein in den Grazer Archiven machte: Es ist die überwiegend sanfte, gedämpfte Klage des großen schottischen Dichters Robert Burns um den vergangenen Lenz des Lebens. Keine balladeske Virtuosität umhüllt dieses verhaltene Lied. Der erste Oktavvers spricht vom Frühling, dessen Wiederkehr sicher ist, während die zweite, schwermütigere Strophe das Alter mit einem Winter gleichsetzt, dem kein freundlicher Tau mehr abhelfen kann.

Dass Plüddemann in seiner Musik seine Heroen ehrt, haben wir schon an "Loewes Herz" und "Dr. Martin Luther" gesehen, und wir begegnen seiner Heldenverehrung in **Arthur Schopenhauer** wieder; hier lässt der heute vergessene Dichter Eduard Grisebach (1845 - 1906) seine Persona

dem Grab des Philosophen in Frankfurt einen Besuch abstatten. "Andere finden die Philosophie zu abstrakt, zu langweilig", sagt Plüddemann in seinen Aufzeichnungen – aber er nicht, und sein Eifer fand den Weg in seine Musik. Auf proklamatorische Klänge für den Grabstein, auf dem nur der Name steht (keine Daten, keine Inschrift), folgt die leise tropfende Träne, die chromatisch in den Bart des Besuchers hinabrinnt. Wagners Lieblingsphilosoph inspirierte seinen jüngeren Anhänger zu wagnerisch gesättigter Chromatik und einer Fülle von enharmonischen Manövern.

Der Aristokrat Bruno Freiherr von Seckendorff (1827 - 1899) war kein besonders origineller Dichter, und sein Gedicht **Gute Nacht!** ist, offen gesagt, sentimentaler Kitsch. Aber Plüddemann fand darin Material für seine eigenen harmonischen und tonalen Komplexitäten; so ist zum Beispiel die erste Strophe mit ihrem Boot, das auf den silbrigen Wassern schaukelt, und den Bäumen, die "Gut' Nacht!" flüstern, zum Großteil diatonisch, aber die zweite Strophe verdunkelt sich plötzlich, beginnt von einem Ort aus, der weit ent-

fernt von der ersten Strophe liegt, und wandelt sich dann harmonisch und tonal mit jedem neuen Verlangen des Liebenden. Die anfängliche Dunkelheit wird dadurch ausgelöst, dass er ihr süße Worte ins Ohr flüstert und ihr die Tränen von den Augen küsst, während eine sonore Akkordparade folgt, als er sich wünscht, sie zu umarmen und ihre Ruhe zu beschützen. Geheimnisvolle Harmonien erklingen, als er sie die Augen schließen heißt, und zuletzt führt uns ein absteigender chromatischer Korridor im Klavier zur Eingangstonart zurück – alles ist auf den Text kalibriert. Arpeggioseligkeit und der Kulminationspunkt eines sehr zarten hohen Tons schließen das Lied ab.

Wir enden, wie wir begonnen haben: mit einer Uhlend-Vertonung. Im Gefolge von Robert Schumanns **Des Sängers Fluch**, op. 139, für Chor, Orchester und Solisten, komponiert 1852, kurz bevor er in Wahnsinn verfiel, vertonte auch Plüddemann vier Jahrzehnte später dieses berühmte Gedicht. Der Text ist eine einprägsame Erzählung von der Tyrannei eines Königs – dies in einem Jahrhundert,

wo Könige reichlich vertreten waren: Zwei fahrende Sänger, einer alt, einer jung, beide mit wunderbarer Sangesgabe, kommen zum Hof eines Despoten, wo sie alle Herzen gewinnen, außer dem des Königs, der den jungen Sänger umbringt. Das oft leidige Verhältnis des Staates zur Kunst ist das Herzstück dieser Dichtung, wie sowohl Schumann als auch Plüddemann sicher erkannt haben. Der Letztere beschwört zu Anfang durch einen edlen, kraftvollen, aufsteigenden Mollakkord in der Gesangsstimme und die Begleitung durch den traditionellen absteigenden *Lamento*-Tetrachord mittelalterlichen Glanz herauf. Ein Arpeggio-Gekräusel führt dem Hörer den blütengefüllten Garten des stattlichen Schlosses vor Augen. Für Uhlends ausdrucksstarke Zeilen, wenn wir dem König zum ersten Mal begegnen: "Denn was er sinnt, ist Schrecken, und was er blickt, ist Wut, und was er spricht, ist Geißel, und was er schreibt, ist Blut" greift Plüddemann auf die Rezitativ-Form zurück – es ist wichtig, dass wir diese Worte hören und verstehen. Prozessionsmusik geleitet die zwei Sänger zum Schloss; ab dann erklingen reiche und wogende "Harfen"töne, und

ähnlich wellende Akkorde, alternierend zwischen tiefem und hohem Register, lassen das Singen und Spielen der beiden mittelalterlichen Sänger vor uns erstehen. Plüddemann, auf der Höhe seiner lyrischen Ausdrucksmittel, feiert die Süße der Kunst, ihre Themen: Schönheit und Wert, und ihre wohlthätige Wirkung auf alle, die zugehört haben ... mit einer Ausnahme. Der ungeheure Fluch des alten Mannes wird vom Himmel gehört, der jede Einzelheit der Zerstörung des Königreichs beachtet und umsetzt. Wenn doch die Kunst aller Tyrannei ein Ende setzen könnte!

Susan Youens

deutsche Übersetzung: Barbara Dietz

The songs and ballads of Martin Plüddemann (1854-1897)

Ballad composition has an extensive and rich history in the German-speaking world. Unlike small lyric poems/songs, ballads of any sort---saints' tales, history ballads, ghost-ballads, and more---tell a story, often the dénouement of a tale whose preceding episodes are omitted. These poetic stories were set to music in the late 18th- and 19th centuries as multi-sectional, multi-key, episodic works whose piano accompaniments were orchestral in their virtuosity and textures. An abbreviated chronology of the classical ballad might begin with the generation of Johann Rudolf Zumsteeg (1760 - 1802), who wrote the massive 'Lenore' (Gottfried August Bürger) and much else. The young Schubert was entranced with Zumsteeg's ballads and created his own, including 'Der Taucher', D 77, and James MacPherson/Ossian's 'Der Tod Oscars', D 375, among many others. He in his turn overlapped with the longer-lived Carl Loewe (1796 - 1869), the *Balladenmeister* par excellence who mined every conceivable type of ballad and song

for a total of over 400 works.

When the ballad began to decline near the end of Loewe's life, various fin-de-siècle composers sought to revive the tradition by modernizing it (Hugo Wolf's 'Die Geister am Mummelsee', for example) and Martin Plüddemann (1854 - 1897), who pursued a lifelong mission to revive the art of the ballad in his composition. Our performers are on a mission to revive *him*.

Plüddemann was born in the city of Kolberg on the Baltic Sea, since 1945 Kolobrzeg in Poland. Like Wolf, he was deeply affected both by Loewe and Wagner; he met the latter master in 1875 and treasured the memory thereafter. After working briefly as the music director in St. Gallen, he went to Munich in 1880 to pursue a dual-track career as a voice teacher and music critic. From 1885 to 1894, he taught voice in Landsberg an der Warthe, worked as director of the Singakademie in Ratibor, and became a voice teacher in Graz. In 1894, he went to Berlin for the remaining three years of his all-too-brief life (he and Wolf both died at age 43).

We begin, appropriately enough, with the poetry of Ludwig Uhland, who did so much to bring forth German folk poetry and who wrote his own ballads to extend the tradition; he was also a remarkable philologist and a liberal political reformer. In **Graf Eberhard's Weissdorn**, a knight brings a May-tree twig back from the Crusades and plants it; by the time it grows tall, he has grown old and sits beneath it, dreaming of days gone by. Towards the end, Plüddemann's music, like the tree, spreads its branches wide in a moment of lyric glory before subsiding into quietude. The lack of tonic closure in the vocal part tells us that the dream continues.

In 1881, Plüddemann wrote two works he described as more Nature-idylls than true ballads, both again to texts by the early 19th-century poet Ludwig Uhland (1787-1862). But if **Einkehr** is modest in size and not virtuosic, it gestures to larger specimens of episodic construction to come. The narration at the start is folklike, declamatory, simple; an episode of bird song follows in a closely related key, with arpeggiated twittering in the piano. The

narrator goes to sleep under the apple tree (his "inn"), first to minor mode harmonies, then to a repeated note ostinato: musical hypnosis to lull one to sleep, and finally a return to the opening strains.

Delving into their distinctive medieval literary past was an important aspect of Germanic nationalism throughout the 19th century. The text of the **Altdeutsches Minnelied** comes from Ludwig Tieck (1773 - 1853) via a real-life Minnesinger at the court of the Landgrave Hermann of Thuringia at the end of the 12th century; not coincidentally for a Wagnerite as passionate as Plüddemann, "Henry the Scribe" is also a character in Wagner's *Tannhäuser* (the historical Tannhäuser would have been a small child in Heinrich's time). This song was written for the composer's sister Emma, and she was a lucky lady to receive such a perfect Lied. The poet-singer compares his song to that of the nightingale, its sweet song destined to disappear unnoticed in the depths of the forest. The pianist begins with a single tone in the treble, the music then filling out and sinking lower as the stanza progresses. The piano doubles

the vocal line in the first stanza, but with the sadder second stanza, the singer goes triply *within*: within the forest, within the piano part, within his sad soul. It is a lovely conceit, and Plüddemann's sensitive handling of his trademark late-romantic chromaticism enhances the loveliness.

Vineta is the name of a mythical city on the southern coast of the Baltic Sea; according to legend, its inhabitants' sensual way of life was punished by a massive flood that took it to the bottom of the Baltic. For Wilhelm Müller's poet-singer (1794 - 1827, the same Wilhelm Müller of Schubert's song cycles *Die schöne Müllerin* and *Winterreise*), the sunken city calls to him; he longs to submerge himself in the depths, whatever the mortal danger, in order to be in such entrancing beauty. Like Debussy's "La cathédrale engloutie", Vineta's bells toll from deep below, Plüddemann plumbing the depths of the piano for the eerie alternation between the hands throughout the first half of the song; to these bells, Plüddemann, alive to any and all possibilities of musical onomatopoeia, conjoins broken-chordal and

triplet "sparkles" for the enchanted shimmer from sunken towers. For the second half, with its evocation of Vineta's beauty, the music warms to major mode, relinquishes the tolling bell, and ends in rapturous watery arpeggios.

The text of **Niels Finn** comes from the Nobel Prize-winning (1903) Norwegian writer Bjornstjerne Martinius Bjornson's (1832 - 1910) early peasant-drama *Halte Hulda* (Lame Hulda, 1858), sung as an inset-song by the character Gunnar in act 3, scene 6. A child's death in the snow, with the child, ghostly forces of Nature, and the spirit of the mountain recounting each stage of his doom, is articulated by unharmonized refrains ("Das ist schlimm!" / "Hi ho ha!" / "Fass ihn nun!") issuing from menacing depths.

In the contentious preface to his first volume, Plüddemann complained that the public preferred lighter fare: 'the strongly erotic-colored lied', once the companion of the ballad, had become its victorious rival. But he too wrote Lieder when he was in his mid-twenties: a set of three translations by

Georg Friedrich Daumer (1800 - 1875) of the great 14th century Persian poet Hafis (Khwajeh Shams al-Din Muhammad Hafez-e Shirazi) and a final setting of a poem from the opera *Erwin und Elmire* (1776), with a libretto by Goethe. Too inflamed by passion to bother with a piano introduction, the poet-singer in **Liebeslied von Hafis** launches directly into a small ghazal (a Persian verse-form marked by a couplet with the same rhyme-word at the beginning and a verse sequence repeating the first rhyme, AA, BA, CA, DA, etc.), with throbbing, heart-beat triplets in the piano. A tender final vocal cadence is elided with a massive outbreak of *fortissimo* passion for the postlude. The elderly Hafis of **Meine Lebenszeit verstreicht** sees his death approaching (we note the over-the-bar urgency of "stündlich" to tell us how near is the grave) and hymns the coming end in chorale-like solemnity before turning to the warmer, richer parallel major mode to beg his beloved for the last "sweet consolation." Plüddemann's music for these final 12 bars is sweetness "incarnate". In **Nicht mit trister Miene**, Hafis implores the beloved to visit his grave not in mourning

but with wine to inspire song and dance; from death-haunted strains at the beginning, the song works its way to lively joy. The Goethe song of melancholy, **Ihr verblühet, süsse Rosen**, mourns withered roses and lost love to music shot through with semitone figures and quasi-chanted repeated pitches, both emblematic of grief. **Die Legende vom Hufeisen** is Goethe harking back to an earlier love: the poetry of Hans Sachs (1494 - 1576), whose deployment of 15th-century *Knittelvers* ("cudgel poems," a medieval verse meter in which consecutive lines rhyme AABB etc., each line having four stresses) in poems such as "Sankt Peter mit der Geiss" provided a model for the later poet. Here, Christ preaches on the road with disciples who, we are told, seldom understand him (any teacher will recognize the experience). Peter is too full of worldly fantasies and self-importance to pick up a broken horseshoe at Christ's bidding, but he is quite willing to bend repeatedly and pick up, one by one, the cherries Christ bought after selling the iron. This ballad, beguilingly light in tone, features a wonderful duetting passage between the right hand melody and

the singer's line when Christ espies the horseshoe.

Johan Ludvig Runeberg (1804 - 1877) was 19th-century Finland's national poet; in the wake of 700 years in which Finland was part of Sweden, he wrote in Swedish. He was a poet of rural life, of the Finnish landscape, and a Lutheran minister. In **Die Taufe**, he preaches a gentle sermon about the spirit that saves a seeming sin from tormenting a good woman; her newborn infant died without being baptised, and the hermit-saint Eucharisto first chastises her, then---moved by her sorrow---pronounces the baby baptised by her tears and sighs. In this *Legende* (ballad about a saint), Plüddemann creates an entire lengthy tale from passages of dramatic recitative, sparsely accompanied but with expressive interstitial phrases for the piano. And in another ballad to a text by Runeberg, **Dr. Martin Luther**, the poet has the great religious reformer administering a gently humorous rebuke to a friend who grumbled that he was disturbed in his morning devotions by the laborer's noise next door. According to Luther, the offending worker

was probably saying his prayers earlier and then praising God with his work. The genial moral proceeds with jaunty chords and an oom-pah bass line until the comically off-beat (appropriate for a smithy's blows) ending of this homage.

Yet another humorous bit of preaching follows in **Sankt Peter mit der Geiss**. The Lutheran 16th-century Meistersinger Hans Sachs, who wrote some 4,000 songs, has St. Peter complaining to God about the evil everywhere that God just allows to happen. God, no doubt with a wink and a smile, makes Peter God for a day and then bids watch over an elderly and indigent woman's goat. The goat leads Peter a lively dance, upon which the exhausted saint hands the reins back to God. Plüddemann surely enjoyed roaming through a panoply of different keys and meters as he tells the tale; the goat kicking and frisking in non-stop grace-notes and rapid triplet motion in the piano will surely make every listener laugh out loud.

The poetry of Heinrich Heine (1797-1856) is everywhere in music from the 1820s to the

present day, and it seems inevitable that Plüddemann would be drawn to the poet's narrative ballad tales. **Frau Mette**, like Heine's Loreley, tells a tale of music's deadly power to seduce and then kill and of German Romanticism's infatuation (Heine's too) with elves, nixies, and their ilk. Like Schumann in his 1847 three-part setting of Heine's "Tragödie," Plüddemann divides the ballad into four stages/four songs. The first tells of a bet---a very unwise one---between two men: Herr Bender (bluff, hearty strains in major mode) and Peter Nielsen, a quasi-diabolical singer (minor mode). They bet a dog and a horse on Peter's ability to seduce Frau Mette with his singing; at the first mention of her, the music halts briefly on the diminished seventh harmony that portends the supernatural since Carl Maria von Weber's *Der Freischütz*. The second song tells of shivery, powerful music floating over river and forest at midnight; Mette follows its chromatic enchantments to Peter's home. When she comes home again the next morning to her husband, Herr Bender asks where she has been, and twice she blames supernatural forces, the nixies in the river

and the elves dancing in the forest (treble, arpeggiated plashing for both, each excuse preceded by anxious sighing figures). Bender, who knows his folklore, rejects both excuses as beyond credulity, and Mette confesses, building to the climactic realization that she must die. In the final song, funeral bells sound yet again in Plüddemann's oeuvre as Bender mourns his wife---and the loss of his dogs. Heine is adept at ironic twists in the last line of his poems.

With **Der Glockenguss zu Breslau**, to a poem by Wilhelm Müller of *Die schöne Müllerin* and *Winterreise* fame, we have reached the true Plüddemann ballad. This story of a bell-caster who kills his apprentice in a fit of rage, then accepts his death-sentence if he might hear his beautiful bell first, begins with what Plüddemann would call a "leitmotif," the piano striking loud dissonances that, one by one, resolve---quite like a bell. Plüddemann inveighed against the Wagnerian tonal revolution and 'endless melody' as incompatible with ballad writing at its purest, and yet, his unifying motifs, massive piano textures, and

extremes of harmonic derring-do belie his attempts to define himself as a conservator rather than an innovator. The initial gesture acts as a ritornello when the Master discovers the "pour" is done, yet again in the wake of murder, in more permutations as judgment is pronounced, and finally as the postlude. The low pitch at the bottom of the piano, struck repeatedly, is the completed "Magdalenenglocke," a creation born of sin and repentance.

Die Katzen und der Hausherr is a tale in the manner of Aesop by Magnus Gottfried Lichtwer (1719 - 1783), who created four books of fables (Haydn wrote some nine canons and a cappella works to texts by Lichtwer). This tale of an extremely noisy dinner-dance for a guild of neighborhood cats, whose leader Murner borrows the neighbor's house for a feast of mouse-bits, and the ensuing discomfiture of the irate house-owner is framed on either side by a hilarious imitation of meowing. In between those two bookends is as-fast-as-you-can-go patter singing of the type endemic to comedy in music for centuries, accompanied by a whirlwind of motion in the piano.

Thomas Murner was a late 15th-16th century Catholic writer whose "fool satires" lambasting Luther inspired popular caricatures of him as a cat.

Plüddemann's younger contemporary, the poet Carl Busse (who died in the 1918 flu pandemic), wrote **Drei Wanderer**, which the composer set to music in the year of his death. How bitterly ironic: three "wanderers" play cards, the first being Happiness, the second Sorrow, and the third Death, who triumphs over both. Triplet flourishes in the piano, simultaneously up (the right hand) and down (the left hand) punctuate young Happiness's strains; careworn Sorrow begins with unharmonized low strains and semitone sighing figures; and Death mimics Happiness's triplets in the piano as he secretly smiles. When the final cadence in the brief postlude features a massive Neapolitan harmony, we hear utmost drama.

Plüddemann's standards for "proper" ballad composition were so stringent that only Loewe and Plüddemann himself could meet them. Loewe especially prized his

years in the 1820s working as organist and music director in Prussian Stettin, now Szczecin in Poland, and therefore directed that his heart be buried with the organ in what was then the St. Jakobi Pomeranian Lutheran Church. In 2012, an urn with what was determined to be **Loewes Herz** was discovered in the southern pillar. Plüddemann begins the threnody for his most revered model with low bass bells and soft organ harmonies—he even invites organ performance---that build to a massive climax.

Another of Plüddemann's essays in humor is his setting of Goethe's comic ballad **Ritter Kurt's Brautfahrt**, in which a knight en route to his wedding encounters one obstacle after another (a battle with an enemy, the blandishments of a former sweetheart he has gotten with child, and finally Jewish debt collectors). Genial march music for a somewhat pompous bridegroom who is, we realize, quite pleased with himself, gives way to battle music rising in waves. The journey resumes when the combatant is defeated, but is interrupted in short order by rocking,

cradling sounds and seductive harmonies. The "leicht jüdelnd!" directive to the singer—Wolf too calls for nasal, supposedly Jewish sounds in "Abschied"—is, alas, part and parcel of the 19th-century's burden of prejudice. To a massive climax, the knight mock-ruefully declares that even the nobility cannot dodge enemies, women, and debts.

It was Uhland's generation that saw the revival of medieval German literature, including the *Nibelungenlied*, as a spur to nationalism. In **Siegfried's Schwert**, we encounter Siegfried forging his famous sword before Wagner ever conceived his music for *Nothung*. Hearty, march-like strains attend Siegfried leaving home, while the arpeggiated chords in the treble from "Einkehr" return, this time to make the dark forest eerie, magical. Plüddemann's characteristic delight in pictorial details is evident, among much else, when he makes the vocal line mimic the plunging up-and-down motion of a hammer striking steel.

Given his reverence for Loewe, Plüddemann would of course want to set ballad

poetry by Ludwig Giesebrecht (1792 - 1873), a poet and historian who was a friend of his predecessor. **Der Sarg auf der Maasinsel** recounts a legend about the second Salian dynastic monarch, Kaiser Heinrich IV, Holy Roman Emperor from 1084 to 1105 (he of the penitential pilgrimage to Canossa to placate Pope Gregory). Despite this, he died banned by the Pope, and his body was shuttled between consecrated and unconsecrated ground four times. Here, a pilgrim keeps watch by the grave on an island in the River Meuse. Plüddemann alternates rippling waves in the piano with simpler narration and chordal majesty befitting a monarch.

Jung Dietrich by the historian/novelist Felix Dahn (1834 - 1912) conflates the Ostrogothic king Theodemer, father of Theodoric the Great (c. 454 - 526 C.E.), with Theodoric himself, whose trusty armorer was indeed named Hildebrand. In this history ballad, Theodemer is already dead at the outset, killed by the Huns, while the monarch's infant son, Young Dieterich, is rescued by Hildebrand and two other unnamed knights. Plüddemann

creates a virtuoso work-out for the pianist (this, of course, is traditional in ballad composition), with cascades of arpeggiated diminished seventh chords, quicksilver scales, tremolos galore, and dark minor gloom giving way to major mode triumph for the revelation of the boy at the end.

Die Meermaid is a Scottish folk descendant of the sirens, mermaids, and nixies who entice men to their doom in watery depths. Here, an unsuspecting man believes he is rowing to shore with his beloved to be wed, but she informs him that she never said they would marry or live on the land or be joined by a priest. In question-and-answer response, he realizes bit by bit what she is and screams in terror, but it is no use: they are "wed" below the waves. Quasi-orchestral tremolos paint the archetypal dark and stormy night, while the mermaid's words---"muted, daemonic"---are accompanied by triplet chords and followed by this composer's trademark watery inundations of arpeggiated waves. The postlude powerfully compresses principal chords of the song in chromatic succession, to unforgettable effect.

". . . songs of the *Gondolieri*, or Watermen, . . . are so celebrated that every musical collector of taste in Europe is furnished with them," so wrote Sir Charles Burney in 1773, and Venetian barcarolles became a fixture throughout the late 18th and 19th centuries. Plüddemann begins *his Venetianisches Gondellied* by gently rocking the musical boat in the low depths he so loves and then tinting major mode with repeated hints of minor. As the passion-on-the-water heats up, Plüddemann adds syncopated inner voices for greater complexity.

In **Don Massias**, Uhland gives us a Spanish variation on the ancient myth of the swan who sings its loveliest song just before dying: a symbol of the artist. Don Massias is a consummate Galician singer who mourns his lost beloved, married to a rich count, in incomparable songs that enchanted all. The jealous husband pierces Don Massias with his lance, and the minstrel dies still singing. The husband, however, does not win in the end: he cannot escape the songs, which are performed throughout the land. Appropriately for a

ballad set in Spain, we hear guitar strumming, an alternately bold and seductive melody, spicy harmonies, and alternating duplet and triplets in the left hand. This passage recurs over and over, like the songs they symbolize, but with interludes for more declamatory, "storytelling" song and martial music for the enraged husband.

The poet of the **Russisches Lied** (another small song dedicated to Emma Plüddemann) was born David Assur in 1787, a physician-poet who fought in the Napoleonic Wars with both the Russian and Prussian armies; this poem was included in *Rosa Maria's Poetischer Nachlass* (Altona, 1841), a volume in homage to his wife, who died in 1840. He converted from Judaism to Christianity in 1816, when he married his wife, and changed his name to Assing. In this poem, he traces a Russian woman's life from the time she was a happy maiden, lying in the grass with her hair unbound to the bride with a wreath on her braided hair to the wife with a bonnet on her dark locks . . . and finally, to the corpse lying beneath the

grass where she was first happy. In his tiny, tonally progressive setting, Plüddemann makes "Weibchen" (the attainment of wifehood is everything in this song's world) and "erste [Freude]" the climactic points.

Des Lebens Winter is a discovery made by Ulf Bästlein in the archives in Graz. This is a largely gentle, subdued lament for the bygone springtime of life by the great Scottish poet Robert Burns. No balladesque virtuosity enshrouds this restrained song. Its first octave verse tells of spring that will surely return, while the second sadder stanza equates age with winter that no kindly thaw can remedy.

That Plüddemann honored his heroes in his music we have already seen in "Loewe's Herz" and "Dr. Martin Luther," and we encounter his hero-worship again in **Arthur Schopenhauer**; here, the now-forgotten poet Eduard Grisebach (1845 - 1906) has his persona pay a visit to the philosopher's grave in Frankfurt. "Others find philosophy too abstract, too boring" Plüddemann tells us in his notes, but not him, and his fervor found its way into the music. Proclamatory

strains for the gravestone, with only the name inscribed (no dates, no inscription), are followed by the softly trickling tear descending chromatically into the visitor's beard. Wagner's favorite philosopher inspired Wagnerian saturated chromaticism and enharmonic maneuvers galore from his younger disciple.

The aristocrat Bruno Freiherr von Seckendorff (1827 - 1899) was not a particularly original poet, and his **Gute Nacht!**, is, speaking frankly, sentimental tripe. But Plüddemann found in it material for his own harmonic and tonal complexities; for example, the first stanza, with its boat rocking on the silvery waters and the trees whispering "Good night!", is largely diatonic, but the second stanza suddenly darkens, beginning in a place remote from the first stanza, and then shifts about harmonically and tonally in response to each of the lover's desires. The initial darkness is triggered by whispering sweet words into her ear and kissing the tears from her eyes, while a sonorous parade of chords followed as he wishes to embrace her and protect her rest. Mysterious harmonies

resound as he bids her close her eyes, and finally a descending chromatic corridor in the piano returns us to the opening key: it is all calibrated to the text. Arpeggiated bliss and a culminating ultra-soft high note close out the song.

We end as we began: with a setting of Uhland. In the wake of Robert Schumann's **Des Sängers Fluch**, op. 139, for choir, orchestra, and soloists, written in 1852 shortly before his descent into madness, Plüddemann also set this famous poem to music some four decades later. The text is a vivid tale of kingly tyranny, this in a century when they abounded: when two minstrels, one old, one young, both wonderfully gifted, come to a despot's court, they win the hearts of all but the king---who murders the young singer. The often vexed relationship of the State to the Arts is at the heart of the poem, as both Schumann and Plüddemann no doubt recognized. The latter evokes medieval splendor at the start with both a noble, strong, rising minor chord outlined in the vocal part and accompanied by the traditional *lamento* descending tetrachord. Rippling arpeggios

bring to life the blossom-filled gardens surrounding the stately Schloss. For Uhland's expressive lines when we first meet the king, "For what he thinks are horrors, and what he sees is rage, and what he speaks is torture, and what he writes is blood," Plüddemann resorts to recitative: it is important that we hear and understand these words. Processional music brings the two minstrels to the castle; from there, broad and sweeping "harp" strains resound, and similar rippling chords alternating between low and high registers bring the minstrelsy to life. Plüddemann at his most lyrical celebrates the sweetness of art, its themes of beauty and worth and its beneficent effect on all who heard it . . . with one exception. The old man's gigantic curse is heard by heaven, which heeds and enacts every detail of the kingdom's ruination. Would that art could put an end to all tyranny.

Susan Youens

Ulf Bästlein (Bass-Bariton)

Studium der Altphilologie, Philosophie und Germanistik (Staatsexamina und Promotion) in Freiburg, Wien und Rom, Gesangsstudium in Freiburg (Konzertexamen mit Auszeichnung). Promotions-Stipendiat der Studienstiftung des Deutschen Volkes.

Beginn der Bühnenlaufbahn am Stadttheater Heidelberg. Engagements u. a. in Augsburg, Hannover, Lübeck, Hamburg. Zahlreiche Preise (u. a. 2. Preis Deutscher Musikwettbewerb).

Sang in vielen europäischen Ländern, China, den USA, der Türkei und ist häufiger Gast bei internationalen Musik-Festivals (u. a. Flandern-Musik-Festival (Belgien), Festival von Stresa (Italien), Schleswig-Holstein Musik Festival, Rheingau-Musik-Festival, Styriarte (Österreich), Ludwigsburger Schlossfestspiele, Herrenchiemsee Festspiele. Zusammenarbeit mit Dirigenten wie Donald Runnicles, Christof Prick, Bernhard Klee, Jesús López Cobos, Helmuth Rilling, Martin Haselböck,

Marcello Viotti, Bruno Weil, Jos van Immerseel, Frieder Bernius, Muhai Tang, Alexander Soddy. Liederabende mit Charles Spencer, Michael Gees, James Tocco, Julius Drake, Axel Bauni, Detlef Kraus, Stacey Bartsch, Hedayet Jonas Djeddikar und Sascha El Mouissi. Vermehrt auch als Rezitator tätig.

Viele CD-Aufnahmen: u. a. mit Heine-, Goethe-, Storm-, Hebbel-, Voß-, Trakl-, Leitner- und Geibel-Vertonungen. Hüttenbrenner-Lieder, Winterreise, Dichterliebe, Weinlieder. Mitwirkung bei Oratorien- und Operneinspielungen u. a. für Sony Classical, CPO, Orfeo, Hänssler. Darunter zahlreiche Weltersteinspielungen.

Gesangs-Professuren an der Musikhochschule Lübeck und der Folkwang Universität Essen; seit 2001 an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Graz. Von 2009 bis 2018 Leiter der künstlerisch-wissenschaftlichen Doktoratschule an der Musikuniversität Graz.

Gibt regelmäßig Masterclasses in China (z.Zt. Leiter der Austrian Chinese Music

University) Russland, der Türkei und Italien.

Begründer und seit 2000 Leiter des Musikfestivals „Liedkunst“ in Husum (Schleswig-Holstein, in Zusammenarbeit mit dem Pianisten Charles Spencer). Im Rahmen der „Liedkunst“: Nachwuchsförderung auf hohem Niveau (Meisterkurs und Wettbewerb mit Preisverleihungen), international wahrgenommene Konzerte. Herausgeber der Lieder von Anselm Hüttenbrenner. Autor von Publikationen u. a. zum deutschen Lied im frühen 19. Jahrhundert und zu künstlerisch-wissenschaftlicher Forschung. Entwicklung neuer Konzertformate: literaturhistorisch-musikgeschichtliche Podiumsgespräche, Rezitation und Liedvortrag in Wechselwirkung.

www.ulf-baestlein.eu

Ulf Bästlein

graduated in Classics and German at the universities of Freiburg, Rome and Vienna, thereafter completing a doctorate funded by the Studienstiftung des Deutschen Volkes. Subsequently he studied singing at the Musikhochschule Freiburg, where he graduated with distinction. His stage career began at the Stadttheater Heidelberg. Since then, he has performed in Augsburg, Hannover, Lübeck, and Hamburg among others and won numerous awards (including the second prize at the German Music Competition). Bästlein has performed in many countries across Europe as well as China, the United States, and Turkey and is a frequent guest at international music festivals, including the Flanders Festival (Belgium), the Stresa Festival (Italy), Styriarte (Austria), Schleswig-Holstein Music Festival, Rheingau Music Festival, Ludwigsburg Palace Festival and Herrenchiemsee Festival (Germany). He has performed in song recitals with Charles Spencer, Michael Gees, James Tocco, Julius Drake, Stacey Bartsch, Hedayet Jonas Djeddikar, Axel Bauni, Detlef Kraus and Sascha El Mouissi.

Bästlein has recorded settings of Heine, Goethe, Storm, Hebbel, Voß, Trakl and Leitner, as well as the cycles *Winterreise* and *Dichterliebe* along with drinking songs. He has performed in oratorios and operas (including many world premiere recordings) for Sony Classical, CPO, Orfeo, NAXOS and Hänssler labels. Since 2001 he has taught at the University of Music and Performing Arts in Graz, Austria. From 2009 to 2018 he was also the Co-Founder and Director of the Artistic Doctoral School at the University of Music, Graz. Bästlein holds masterclasses in China, Russia, Turkey and Italy.

In 2000, together with the pianist Charles Spencer, he founded “Liedkunst” in Husum (Schleswig-Holstein). As part of this Lied festival, Bästlein is involved in the promotion of rising talent (masterclasses and a competition with an awards ceremony) and in concerts which have garnered international acclaim.

Bästlein has also edited Anselm Hüttenbrenner’s *Lieder* and authored several publications on the early 19th-century



German Lied and on artistic and academic research. He has developed new and innovative concert formats: panel discussions on literary and music history, alternating readings and Lied performances.

www.ulf-baestlein.eu

Hedayet Jonas Djeddikar

geboren in Basel, konzertiert bei Konzertreihen und Festivals wie dem Gstaad Menuhin Festival, der Styriarte Graz und dem Rheingau Musik Festival. Neben der Repertoirepflege gilt sein besonderes Interesse der Entdeckung selten gespielter Werke. In diesem Zusammenhang hat er in Frankfurt die Konzertreihe „RARE WARE Lied“ gegründet.

Rundfunkaufnahmen entstanden für den SWR, BR, HR, WDR, den Schweizer SR 2 und den ORF.

Eine Gesamtaufnahme der Lieder Clara Schumanns, eingespielt an ihrem eigenen

Flügel, erschien ebenfalls bei Naxos. Eine Reihe von CDs wurde bei verschiedenen Labels veröffentlicht, oft mit Welterstein-spielungen.

Seine Ausbildung erhielt er bei der Bonner Pianistin Rose Marie Zartner, außerdem an den Musikhochschulen in Frankfurt bei Charles Spencer, Rainer Hoffmann und Eugen Wangler, in Karlsruhe bei Hartmut Höll, sowie in zahlreichen Meisterkursen, u.a. bei Dietrich Fischer-Dieskau, Wolfram Rieger und Helmut Deutsch.

Er unterrichtet an den Musikhochschulen in Frankfurt und Düsseldorf und wirkt als Dozent bei Meisterkursen in Europa, China und Japan.



xxx

Hedayet Jonas Djeddikar

was born in Basel and grew up in Bonn. He performs in concerts and festivals such as the Styriarte Graz, the Rheingau Musik Festival and the Gstaad Menuhin Festival.

His musical focus is on Art Songs, with a focus on rarely performed repertoire. In this context he has founded the concert series „RARE WARE Lied.“

He has featured in radio broadcasts for SWR, Bavarian Radio, HR, WDR, SR 2 and ORF. His recordings of the complete songs of Clara Schumann, played on her own piano, were released on Naxos as well. A series of recordings were released on various labels, often world premiere recordings.

Important teachers were, amongst others, Charles Spencer, Rose Marie Zartner, Hartmut Höll, Eugen Wangler and Helmut Deutsch.

Hedayet Jonas Djeddikar is currently on staff at the Music Academies in Frankfurt

and Dusseldorf and gives masterclasses in Europe, China and Japan.

Danksagung

Wir danken besonders Dr. Michael Wilfert für seine ebenso tatkräftige wie inspirierende Unterstützung! Auch Barbara Dietz und Derek McCulloch haben Wesentliches zur Realisierung dieses Projektes beigetragen.

Ohne die großzügige Hilfe folgender Fördergeber wäre die Veröffentlichung des vorliegenden Doppelalbums unmöglich gewesen:

Universität für Musik und darstellende Kunst, Graz
Dr. Michael Wilfert, Erkrath
Amt der Steiermärkischen Landesregierung,
Abteilung 8 Gesundheit,
Pflege und Wissenschaft,
Referat Wissenschaft und Forschung
Stadt Graz

Acknowledgements

We are especially grateful to Dr Michael Wilfert for his active and inspiring support! Likewise to Barbara Dietz and Derek McCulloch who contributed greatly to the realisation of this project.

Without the generous support of the following sponsors the publication of the present double album would not have been possible:

University of Music and the Performing Arts, Graz
Dr Michael Wilfert, Erkrath (North Rhine-Westphalia)
Government of the Federal State of Styria,
Department (8): Health, Conservation and Science, Section: Science and Research
City of Graz



Das Land
Steiermark

→ Wissenschaft und Forschung

Recording: Recorded on 2nd - 4th October 2020, 19th - 22nd March 2021

Klavieratelier Pfaffendorf „Studio TONAL“ (Austria)

Recording engineer: Alexander Grün

Mixing, digital editing and mastering: Alexander Grün

Artist Photos: Mario Gimpel (Ulf Bästlein),

Hansjörg Rindsberg (Hedayet Jonas Djeddikar)

Cover: Titelblatt der Originalausgabe des 2. Bandes von Plüddemanns „Balladen und Gesänge“ mit handschriftlicher Widmung des Komponisten für den Sänger Franz Stöckl, mit freundlicher Genehmigung der Bibliothek der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, S. 17: Widmungstext in Transskription

Booklet notes: Ulf Bästlein; Michael Wilfert; Susan Youens

Translation: Derek McCulloch (english); Barbara Dietz (german)

Die Balladen-, Legenden- und Gedichttexte finden Sie auf Deutsch und Englisch unter diesem Link: www.naxos.com/libretti/551460.htm

additional notes: <https://www.naxos.com/notes/551460.htm>

Editorial: Christian Dieck

Artwork: Torsten Hatt

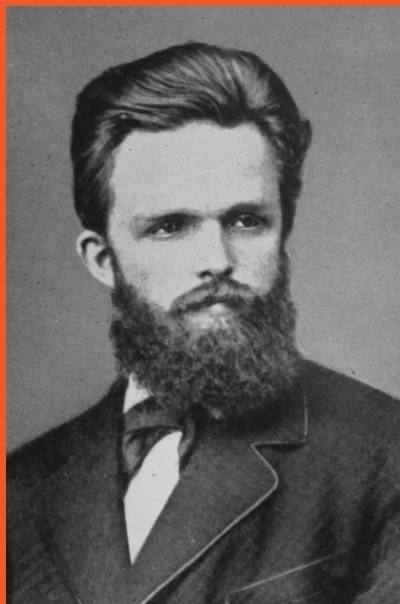
Photos: S. 25: Erste Notenseite des Autographs der Ballade „Die Meermaid“, mit freundlicher Genehmigung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv: Mus.ms.autogr. Plüddemann, M. 4 N (1)

S. 27: Martin Plüddemann im Kreis seiner Grazer ‚Balladenschule‘ 1893

Backcover: Foto des Komponisten Martin Plüddemann unbekannter Herkunft

Eine schöne Welt ist da versunken

A beautiful world is there submerged



Martin Plüddemann