

Matthias Veit

Photo: Steffen Gottschling



Matthias Veit studied piano with Gernot Kahl and voice with Susanne Korzuscheck, Peter Elkus and Tom Krause. He also attended master-classes with Dietrich Fischer-Dieskau, Christoph Eschenbach, and Ralf Gothóni, among others. He won the 1992 Gundula Janowitz Prize at the Graz International Schubert Competition. He accompanies many of the world's leading singers, including Franz Grundheber, Angela Denoke, Tom Krause, Hanna Schwarz and Andreas Schmidt, and has participated in international master-classes and institutes with famous artists such as Elly Ameling, Helen Donath, Silvia Geszty, Reri Grist, Cheryl Studer and Tom Krause. In 1995 he founded a piano duo with Henning Lucius. He has also performed as a singer in concerts (various *Lieder*, oratorio and chamber opera projects) and gave his first master-classes at the Savonlinna Opera Festival in 1996. He has been official accompanist in international competitions, including the ARD Musikwettbewerb Munich. In 1998/99 he was a professor at the Hochschule für Musik, Hamburg, and since 1999 has been teaching at several music academies in Germany as well as continuing to record for television and record companies.



Peter
CORNELIUS
Complete Lieder • 2

Christina Landshamer, Soprano • Markus Schäfer, Tenor
Hans Christoph Begemann, Baritone
Mathias Hausmann, Baritone • Matthias Veit, Piano



Peter
CORNELIUS
(1824-1874)
Complete Lieder • 2

- | | |
|---|--------------|
| Sechs Lieder, Op. 5 (1861-1862) | 16:28 |
| ① No. 2. Auf ein schlummerndes Kind**
(Text: Christian Friedrich Hebbel (1813-1863)) | 3:02 |
| ② No. 3. Auf eine Unbekannte††
(Text: Christian Friedrich Hebbel) | 5:29 |
| ③ No. 4. Ode*
(Text: August von Platen-Hallermünde (1796-1835)) | 2:34 |
| ④ No. 5. Unerhört†
(Text: Annette von Droste-Hülshoff (1797-1848)) | 2:45 |
| ⑤ No. 6. Auftrag*
(Text: Ludwig Heinrich Christoph Hölty (1748-1776)) | 2:38 |
| ⑥ Was will die einsame Träne? (1848)†
(Text: Heinrich Heine (1797-1856)) | 2:44 |
| ⑦ Warum sind denn die Rosen so blaß? (c. 1862)†
(Text: Heinrich Heine) | 2:04 |
| Drei Sonette (1859-1861)†† | 9:05 |
| (Texts: Gottfried August Bürger (1748-1794)) | |
| ⑧ No. 1. Der Entfernten | 2:33 |
| ⑨ No. 2. Liebe ohne Heimat | 2:39 |
| ⑩ No. 3. Verlust | 3:52 |
| ⑪ Dämmerempfindung (1861)†
(Text: Christian Friedrich Hebbel) | 2:29 |
| ⑫ Reminiszenz (1862)†
(Text: Christian Friedrich Hebbel) | 3:34 |

Hans Christoph Begemann



Photo: Martina Pipprich

Born in Hamburg, the baritone Hans Christoph Begemann has a reputation particularly as a singer of *Lieder*, with a repertoire of over 300 Schubert songs. He won notable praise from the New York press for his recording of orchestral songs by Hans Pfitzner and has presented *Liederabend* for South West German Radio, including a performance of *Die Winterreise*. He has given guest performances at the Kissinger Summer, the Rheingau Festival and at the Lucerne Festival, where he gave the first performance of an orchestral song by Wolfgang Rihm. He has appeared in many German opera houses, singing Wolfram in *Tannhäuser* at Darmstadt, and at the Finnish National Opera in Saariaho's *L'amour de loin*, directed by Peter Sellars. His recordings include Nicolai's *Il templario* and the title rôle in Bruch's *Arminius*. He teaches at the Hochschule für Musik, Mainz.

Mathias Hausmann



Photo: Wilfried Hösl

The young Austrian baritone Mathias Hausmann has become widely recognized through a series of international television, DVD, and CD productions. He is a frequent guest with leading opera houses such as Teatro alla Scala, where he was part of the prestigious opening night in 2009, and the Teatro Colón in Buenos Aires, which awarded him the title *Singer of the Year 2011*. International engagements include festivals such as Salzburg, Edinburgh, and Hong Kong. He regularly performs at internationally renowned opera houses and the leading concert halls in Europe, the United States, South America, and Asia. Conductors with whom he has worked include Daniel Barenboim, Riccardo Chailly, Sir Colin Davis, Gustavo Dudamel, Christopher Hogwood, Yannik Nézet-Séguin, and Hellmuth Rilling. Mathias Hausmann studied with Karl Ernst Hoffmann in Graz, Walter Berry in Vienna, and Ryland Davies at the Royal College of Music in London. He is grateful to Thomas Hampson, from whom he has received much artistic guidance.

Markus Schäfer

Photo: Laurens Schäfer



Markus Schäfer studied singing and church music in Karlsruhe and in Düsseldorf, winning competitions in Berlin and Milan. His operatic début was with Zurich Opera, followed by the Hamburg State Opera and the Düsseldorf Deutsche Oper am Rhein, where he was under contract until 1993. He has made guest appearances in major opera houses and at international festivals, with a particular focus on Mozart's great tenor rôles and as the Evangelist in Bach's *Passions*. He has collaborated with leading conductors in the opera house, concert hall, recording and broadcast studios. As a renowned *Lieder* interpreter, Markus Schäfer has performed at the Schubertiade Schwarzenberg, at the Hugo-Wolf-Gesellschaft in Stuttgart, at the Wigmore Hall, London and at Melbourne recital hall. His recordings include *Lieder* by Reger and Mendelssohn and Schoenberg. His *St Matthew Passion* under Harnoncourt received a GRAMMY® award.

13 Abendgefühl (1st version, 1862)** (Text: Christian Friedrich Hebbel)	2:08
14 Abendgefühl (2nd version, 1863)** (Text: Christian Friedrich Hebbel)	2:40
15 Sonnenuntergang (1862)† (Text: Friedrich Hölderlin (1770-1843))	2:29
16 Das Kind (1862)†† (Text: Annette von Droste-Hülshoff)	0:52
17 Gesegnet (1862)†† (Text: Annette von Droste-Hülshoff)	1:29
18 Vision (1865)** (Text: August von Platen-Hallermünde)	3:30
19 Die Räuberbrüder (1868-1869)† (Text: Joseph von Eichendorff (1788-1857))	2:43
20 Am See (1848)† (Text: Peter Cornelius)	2:37
21 Im tiefsten Herzen glüht mir eine Wunde (1862)† (Text: Peter Cornelius)	1:44

Christina Landshamer, Soprano* • Markus Schäfer, Tenor**
Hans Christoph Begemann, Baritone†
Mathias Hausmann, Baritone†† • Matthias Veit, Piano

Recorded at Studio 2, Bayerischer Rundfunk, Munich, Germany, on 14th January, 2010 (tracks 1, 13, 14),
 15th January, 2010 (track 18), 20th September, 2010 (tracks 3, 5), 21st September, 2010 (track 19),
 22nd September, 2010 (track 6), 2nd December, 2010 (tracks 4, 7, 11, 12, 15, 20, 21),
 12th February, 2011 (track 17), and 18th April, 2011 (tracks 2, 8-10, 16)



Peter Cornelius (1824-1874)

Complete Songs • 2

Peter Cornelius, who was born in 1824 in Mainz and died there shortly before his fiftieth birthday, saw himself as a Poet-Musician, as an artist who could create equally valid works in word and sound. He succeeded in this better than most. His literary output consists of more than 700 poems, three librettos, as well as numerous essays and translations. As a composer, Cornelius concentrated wholly on vocal music, apart from some early instrumental works. That he went his own way stylistically in this respect is all the more astounding, because he remained under the spell of personalities such as Liszt and Wagner throughout his life. His independence is documented especially in his songs, which were mostly composed of his own texts. Therefore, the present complete recording closes an important gap in the repertoire.

At first everything had suggested that the young Cornelius would follow the calling of his parents and become an actor. Instead he started studying music in Berlin after the death of his father, supported by his uncle, the well-known painter Peter von Cornelius. His conservative education with Siegfried Dehn could not erase his inclination to the music of the Neo-German school of Liszt and Wagner, and a visit to Liszt in 1852 confirmed him in this, in an artistic as well as personal aspect. Liszt gave Cornelius advice and help, and through him he got to know the works of Berlioz and Wagner, later the composers themselves. As a collaborator of Liszt he spent the following years mostly in Weimar, where his *Barber of Baghdad* was given its premiere in 1858. More than half of his songs originated during this time. He spent five years working free-lance in Vienna, before Wagner summoned him to Munich in 1864. Not only did he start his first permanent job as a lecturer there, but he also became the happy father of a family. He remained ambivalent in his relationship with Wagner, whom he admired, but whose monopolizing and authoritarian nature, he feared, would burn him up. Afflicted with diabetes, Cornelius died on a visit to his home town of Mainz.

Almost all of the creative life of Cornelius is reflected in the songs on this recording. The earliest pieces go back to his time as a student in Berlin, while the last ones were finished in Munich in 1869, shortly before he became preoccupied with *Gunnldä*, a late opera project. That only few of them were ever published is not a judgement on their quality. Rather, the high ambitions with which these unpublished songs were imbued would have hindered a ready sale. In other words: real pearls are to be found especially among the unpublished songs. Whereas Cornelius usually preferred to set his own texts, here songs from the pens of other authors predominate, renowned names all: Hebbel, Heine, Bürger, Platen-Hallermünde, Eichendorff, Droste-Hülshoff, once even Hölderlin. This is a remarkable contrast to the practice of the Romantics Schubert, Schumann, and Brahms, whose songs are replete with the names of second- and third-string authors. Incidentally, it should be noted that the poet Cornelius also had his texts set by his musician friends; Alexander Ritter, Felix Draeseke, Eduard Lassen, and even Franz Liszt wrote songs to his texts, none of which, however, managed to gain acceptance.

Cornelius' *Op. 5* gathers together compositions from his time in Vienna (1861/62), to which he added an older Rhenish song, *Botschaft* (Message) [Volume 1, Naxos 8.572556]. For the composer it contained nothing less than a 'quintessence of my time in Vienna', as he wrote to its dedicatee Josef Standhartner. A rather restrained piano setting and tame rhythms cannot hide the fact that Cornelius is here inclined to experiment. So *No. 2, Auf ein schlummerndes Kind* (To A Slumbering Child) [1], soon departs from the home key of E flat major and reaches A major, the harmonic opposite, in the second verse – symbolizing the remote spaces occupied by the sleeping child. The hymn to the mysterious stranger (*No. 3, Auf eine Unbekannte*) [2] also traverses extreme harmonic distances, both in the declamatory outer sections and in the turbulent central segment. Cornelius himself told of the 'great emotion' which this song triggered in both

Christina Landshamer



Photo: Marco Borggreve

Born in Munich, the soprano Christina Landshamer studied there at the Hochschule für Musik und Theater and at the Stuttgart Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. In 2004 she was a prize-winner in the International J.S. Bach Competition and in the Munich Große Förderpreis-Wettbewerb der Konzertgesellschaft. In 2006 she received an award at the "La Voce" Lieder Competition. Important highlights in her career include concerts with the Munich Philharmonic, the Ghent Collegium Vocale, the Freiburg Baroque Orchestra, the NDR Radio Philharmonic, the Zurich Tonhalle Orchestra, the Gewandhaus Orchestra, Leipzig, the Bavarian Radio Symphony Orchestra, the Czech Philharmonic Orchestra, Prague, the Orchestre des Champs-Élysées, the Orchestre Philharmonique de Strasbourg, the Bamberg Symphony Orchestra and the Amsterdam Concertgebouw. She can be heard on CD in Bach's *St Matthew Passion* conducted by Riccardo Chailly (Decca) and in Justin Heinrich Knecht's *Die Aeolsharfe* for the Carus-Verlag label. On the CPO label she features in Engelbert Humperdinck's *Domröschen* and Franz Lehár's *Zarewitsch*.





Oberstimme, mal als Bassmotiv, nicht nur in originaler Form, sondern auch in Umkehrung und Verbreiterung. In „*Liebe ohne Heimat*“ [9] fungieren die grellen Anfangsakkorde als Scharnier zur strophischen Gliederung, und in „*Verlust*“ [10] erwächst atemlose Spannung aus dem immer unerträglichen Kontrast zwischen starrer Rhythmik und vorwärts strebender Harmonik.

Während und nach der Komposition des „*Cid*“ vertonte Cornelius weitere Gedichte, v.a. Texte Friedrich Hebbels, mit dem er auch persönlich bekannt war. 1861 entstand „*Dämmerempfindung*“ [11], das die Unruhe des lyrischen Ich durch nervöse 6/8-Rhythmik und ausladende harmonische Gänge widerspiegelt. Im Jahr darauf folgte mit „*Abendgefühl*“ [12] [13] und „*Reminiszenz*“ [14] ein denkbar kontrastreiches Werkpaar: hier das sanft pulsierende, in zwei Versionen vorliegende Schummerlied, das dank fehlender Taktschwerpunkte zunehmend zu entschweben scheint; dort der düster geerdete Schmerzengesang mit seinem unheimlichen chromatischen Triolenmotiv im Bass, das in der vorletzten Strophe zur Eruption führt. Man ist versucht, die Leidensgeste der „*Reminiszenz*“ mit Verzweiflung und Liebesgram in Verbindung zu bringen, von denen Cornelius zu jener Zeit brieflich sprach.

Ebenfalls 1862 entstanden eine Hölzerlin- und zwei Droste-Vertonungen, und auch sie verblüffen durch ihren gegensätzlichen Charakter. „*Sonnenuntergang*“ [15] ist eine orchestral empfundene, packende Hymne von Brucknerschem Pathos, mit fanfarenartiger Motivik über Tremoli, Akkordrepetitionen und einem gewagten harmonischen Gang von Des-Dur über H- und B-Dur zurück nach Des. Erst auf dieser Folie wird die planvolle Schlichtheit der beiden anderen, orientalistisch

angehauchten Lieder greifbar. Hier macht gerade die Enthaltsamkeit der kompositorischen Mittel den Reiz der Vertonung aus.

Aus der Münchner Zeit stammen „*Vision*“ [16] und „*Die Räuberbrüder*“ [17]. Während Letzteres, ein Parastück schwarzer Romantik aus der Feder Eichendorffs, einen balladesken Ton pflegt, ist die Platen-Vertonung als dramatische Szene angelegt. So einfach die verwendeten Mittel sind, so wirkungsvoll setzt Cornelius sie ein: nervöse Tonrepetitionen ohne Bassfundament, eine Terzenbegleitung, die der Singstimme immer ein Viertel hinterherhetzt, später das chromatische Emporschrauben des Gesangs als Entlarvung des nur scheinbar unschuldigen Tanzes. Doppeldeutiger der Schluss in erlöschungssattem Fis-Dur, der die Ungleichzeitigkeit des Beginns nicht aufzuheben vermag.

„*Am See*“ [18] und „*Im tiefsten Herzen*“ [19] komponierte Cornelius auf eigene Texte. Das Erstere, eine Schöpfung des 24-Jährigen, lebt von der Begleitfigur, die das Klavier aus dem Beginn des Gesangsparts formt, sowie von seinem schlichten Moll-Dur-Gegensatz. Im zweiten Lied, einem Wiener Werk, das einem Berliner Bänkelsang nachgebildet sein soll, passt sich die Begleitung der Singstimme zwar Takt für Takt an, doch verdeckt diese Schlichtheit nur eine komplizierte Binnenstruktur. Denn die Haupttonart, in dieser Aufnahme D-Dur, wird schon nach wenigen Takten zugunsten von H-Dur aufgegeben. Und liebe Cornelius die letzten Gedichtzeilen nicht wiederholen, um nach D-Dur zurückzukehren, schloße das Lied auch „falsch“ – Zeichen für das Auseinanderklaffen von Liebe und Realität.

Marcus Imbsweiler

singer and listeners, among them Liszt. Something similar can be said of the setting of August von Platen-Hallernde's *Ode* [3], even though here the means of expression seem distinctly reduced, especially by the highly simplified rhythm. *Unerhört* (Incredible) [4] after Annette von Droste-Hülshoff begins with a literally 'incredible' phrase, namely the melodic gesture of Wagner's *Tristan*: the loss of a loved one is mourned. Cornelius knew the opera, not yet performed in full, from the already published score. And again we come to Wagner, but this time from the opposite perspective: Cornelius' idea, to begin the 'Harp' song, *No. 6, Auftrag* (The Task) [5] with a chord that imitates the basic tuning of a guitar, returns years later in Beckmesser's song in the *Meistersinger*. Apart from this, *Auftrag*, to a poem by Ludwig Höly, obtains its effect from compressed harmonic colours, but with extreme economy of means.

All the other songs on this recording were only published posthumously. They are partly ordered chronologically, partly by the authors of the texts. For instance, the two Heine settings are separated by fourteen years, although this is hardly noticeable in the music. Both compositions are fed from the same basic feeling of love's anguish – the song of the lonely tears is framed by the soliloquy, whereas in the song of the pale roses, the gesture of the funeral march leads to a twofold intensification. If Cornelius ever composed 'romantically', then it was here. The three settings of texts by Gottfried August Bürger from December 1859 have been described as his version of the *Wesendonck-Lieder*, since they form, in a similar way to Wagner's cycle, the lyrical concentrate of a larger dramatic design. They were conceived exactly in the phase between work on the text for his *Cid* and its composition. And harmonically, they do not hesitate to go for broke: while the first two grow almost programmatically from dissonant chords, the third one begins with the severe key sequence F minor / A major / E flat major. No wonder the publishers decided to keep a low profile.

The partly rhapsodic singing voice is contrasted by a largely rhythmically regular piano accompaniment (quaver metre in the first song, quaver triplets in the second and

double dotting in the third). But the compositional details are very different: In *Der Entfernten* (To The Distant One) [8] the initial motif is given on the piano, which Cornelius uses to build his structure, partly in the upper part, partly in the bass, and not only in its original form, but also in inversion and broadened. In *Liebe ohne Heimat* (Love Without A Home) [9] the shrill initial chords function as a hinge to the strophic structure, and in *Verlust* (Loss) [10] breathless suspense grows out of the ever more unbearable contrast between rigid rhythm and striving harmony.

During and after the work on his *Cid*, Cornelius set further poems, mostly texts by Friedrich Hebbel, with whom he was personally acquainted. In 1861 he composed *Dämmerempfindung* (Twilight Feelings) [11], which reflects the unrest of the lyrical self through a nervous 6/8 rhythm and sweeping harmonic progressions. In the next year an extremely contrasting pair of works followed: *Abendgefühl* (Evening Feelings) [12] [13] and *Reminiszenz* (Reminiscence) [14]: on the one hand the softly pulsating lullaby, existing in two versions, which seems to waft away increasingly because of a lack of rhythmic focus; on the other the darkly earth-bound song of pain with its eerie chromatic triplet motif in the bass, which leads to an eruption in the penultimate verse. It is tempting to associate the gesture of suffering in *Reminiszenz* with the despair and grief of love which Cornelius mentioned in letters at this time.

Also in 1862, Cornelius set a poem by Hölderlin and two by Droste-Hülshoff, and they also astound by their contrasting character. *Sonnenuntergang* (Sunset) [15] is an orchestrally structured, gripping hymn of Brucknerian pathos, with motifs in the style of fanfares over tremolos, repeated chords and a daring harmonic progression from D flat major via B and B flat major back to D flat. It is only against this background that the methodical simplicity of the two other songs with their oriental influences becomes tangible. Here the moderation of the compositional means constitutes the particular appeal of the setting.

Vision [16] and *Die Räuberbrüder* (The Robber Brothers) [17] go back to the Munich years. The latter, a show-piece of black Romanticism from the pen of Josef von Eichendorff, indulges in a ballad-like tone, while the





setting of Platen-Hallermünde's poem is conceived as a dramatic scene. As simple as the means are, Cornelius utilizes them quite effectively: nervous repeated notes without any foundation in the bass, an accompaniment in thirds which always seems to be hurrying along a crotchet behind the sung melody and, later, the chromatic screwing up of the singing that exposes the dance as being only seemingly innocuous. Ambiguous the ending in redemption-saturated F sharp major, which cannot cancel out the asynchrony of the beginning.

Am See (At The Lake) 20 and *Im tiefsten Herzen* (Deep In My Heart) 21 were composed by Cornelius to his own texts. The first song, written by the 24-year-old, depends on the figuration in the accompaniment which

the piano forms from the beginning of the singing part, as well as a simple minor-major opposition. In the second song, written in Vienna and supposedly fashioned after a Berlin broadside ballad, the accompaniment follows the sung melody bar by bar, but this simplicity only masks a complex inner structure. This is because the principal key, in this recording D major, is given up after just a few bars and replaced by B major. And if Cornelius did not have the last lines of the texts repeated to return to D major, the song would end 'wrong' – a sign of the gap between love and reality.

Marcus Imbsweiler

English translation by Bernd Mueller

Peter Cornelius (1824-1874)

Gesamte Lieder • 2

Peter Cornelius, 1824 in Mainz geboren und knapp 50-jährig ebendort gestorben, sah sich selbst als „Dichter-Musiker“: als Künstler, der in Wort und Ton Ebenbürtiges leistet. Das ist ihm, wie nur wenigen, gelungen. Über 700 Gedichte umfasst sein literarisches Oeuvre, drei Libretti, zahlreiche Aufsätze und Übersetzungen. Kompositorisch verlegte sich Cornelius, von frühen Instrumentalwerken abgesehen, ganz auf Vokalmusik. Dass er hierbei stilistisch eigene Wege beschritt, ist umso erstaunlicher, als er zeit lebens im Bann von Persönlichkeiten wie Liszt und Wagner stand. Belegt wird diese Eigenständigkeit v.a. durch sein Liedoeuvre, das größtenteils nach eigenen Texten entstand. Die vorliegende Gesamtaufnahme schließt daher eine empfindliche Repertoirelücke.

Zunächst hatte alles darauf hingedeutet, dass der junge Cornelius den Beruf seiner Eltern ergreifen würde: Schauspieler. Stattdessen nahm er nach dem Tod seines Vaters ein Musikstudium in Berlin auf, unterstützt von seinem Onkel, dem bekannten Maler Peter von Cornelius. Die konservative Ausbildung bei Siegfried Dehn konnte seine Neigung zur Musik der Neudeutschen um Liszt und Wagner nicht unterdrücken, und ein Besuch bei Liszt 1852 brachte die Bestätigung, in künstlerischer wie in

menschlicher Hinsicht. Von Liszt erhielt Cornelius Rat und Hilfe, durch ihn lernte er die Werke Berlioz' und Wagners kennen, später auch diese selbst.

Als Mitarbeiter Liszts verbrachte er die Folgejahre hauptsächlich in Weimar, wo 1858 sein „*Barbier von Bagdad*“ zur Uraufführung kam. In dieser Zeit entstand mehr als die Hälfte seiner Lieder. Fünf Jahre verbrachte er freischaffend in Wien, bevor ihn Wagner 1864 nach München beorderte. Hier trat er nicht nur seine erste feste Stelle als Dozent an, sondern wurde glücklicher Familienvater. Ambivalent blieb sein Verhältnis zu Wagner, den er verehrt, durch dessen vereinnahmendes und autoritäres Wesen er aber gleichzeitig zu „verbrennen“ fürchtete. An Diabetes erkrankt, starb Cornelius bei einem Besuch in seiner Heimatstadt Mainz.

Nahezu die komplette schöpferische Lebensspanne Cornelius' spiegelt sich in den Liedern dieser CD. Stammen die frühesten Gesänge noch aus seiner Berliner Studienzeit, wurden die letzten 1869 in München fertiggestellt, kurz bevor „*Gunnblöd*“, ein spätes Opernprojekt, seine Kräfte beanspruchte. Dass nur wenige von ihnen zur Veröffentlichung kamen, sagt nichts über ihre Qualität aus. Vielmehr dürfte der hohe Anspruch, der

etliche dieser nachgelassenen Lieder prägt, ihrer Marktängigkeit im Wege gestanden haben. Anders gesagt: Gerade unter den posthum gedruckten Werken finden sich echte Perlen. Während Cornelius sonst bei seinen Vertonungen eigene Texte bevorzugte, überwiegen hier Lieder nach anderen Autoren. Klangvolle Namen allesamt: Hebbel, Heine, Bürger, Platen, Eichendorff, die Droste, einmal sogar Hölderlin. Das steht in bemerkenswertem Gegensatz zur Praxis der Romantiker Schubert, Schumann und Brahms, in deren Liedoeuvre sich zweit- und dritrangige Autoren tummeln. Nur am Rande sei hier erwähnt, dass auch der Dichter Cornelius von seinen Musikerfreunden vertont wurde; Alexander Ritter, Felix Draeseke, Eduard Lassen und sogar Franz Liszt schrieben Lieder nach seinen Texten, von denen sich aber keines durchsetzte.

Cornelius' op. 5 versammelt Kompositionen aus der Wiener Zeit (1861/62), ergänzt um ein älteres Rheinlied („*Botschaft*“, auf vol. 1 veröffentlicht) [Naxos 8.572556]. Für den Komponisten enthielt es nicht weniger als „eine Quintessenz meines Aufenthaltes in Wien“, wie er dem Widmungsträger, Josef Standhartner, schrieb. Ein eher zurückhaltender Klaviersatz und zahme Rhythmik können nicht darüber hinweg täuschen, dass Cornelius hier zu Experimenten neigt. So strebt die Nr. 2, „*Auf ein schlummerndes Kind*“ 1, schon bald von der Grundtonart Es-Dur fort, um in der zweiten Strophe A-Dur, also den harmonischen Gegenpol, zu erreichen – Symbol für die jenseitigen Räume, in denen sich das schlafende Kind ergeht.

Auch der Hymnus auf die rätselhafte Fremde (Nr. 3) 2 durchmisst extreme harmonische Weiten, und zwar sowohl in den deklamatorischen Rahmenteilern wie im bewegten Mittelabschnitt. Cornelius selbst berichtete von der „großen Rührung“, die dieses Lied auf Sänger und Hörer, darunter Liszt, gemacht habe. Ähnliches gilt für die Vertonung von Platens „*Ode*“ 3, auch wenn hier, vor allem durch den stark vereinfachten Rhythmus, die Ausdrucksmittel deutlich reduziert erscheinen. „*Unerhört*“ 4 nach Droste-Hülshoff beginnt mit einer wortwörtlich „unerhörten“ Phrase, nämlich mit der melodischen Geste von Wagners „*Tristan*“: der Verlust eines geliebten

Menschen wird beklagt. Cornelius kannte die noch nicht komplett aufgeführte Oper durch den bereits erhältlichen Partiturdruk. Und noch einmal Wagner, diesmal allerdings aus umgekehrter Blickrichtung: Denn Cornelius' Einfall, das „*Harfen*“-Lied Nr. 6 5 mit einem Akkord zu eröffnen, der die Grundstimmung einer Gitarre nachahmt, kehrte Jahre später im Lied Beckmessers aus den „*Meistersingern*“ wieder. Ansonsten erzählt auch „*Auftrag*“, auf ein Gedicht Höflys, seine Wirkung aus einer gedrängten harmonischen Farbigkeit bei äußerster Sparsamkeit der Mittel.

Alle übrigen Lieder dieser CD wurden erst posthum veröffentlicht. Ihre Anordnung erfolgt teils chronologisch, zum Teil nach den Textdichtern. So liegen 14 Jahre zwischen den beiden Heine-Vertonungen, was sich musikalisch aber kaum bemerkbar macht. Beide Kompositionen speisen sich aus einem einheitlichen Grundgefühl, dem des Liebes Schmerzes, der im Lied von der einsamen Träne durch das Selbstgespräch eine Rahmung erfährt, während im Gesang von den blassen Rosen der Trauermarschgestus zu einer zweimaligen Steigerung führt. Wenn Cornelius je „romantisch“ komponierte, dann hier.

Als seine „*Wesendonck-Lieder*“ wurden dagegen die drei Bürger-Vertonungen aus dem Dezember 1859 bezeichnet, bilden sie doch, wie Wagners Zyklus, das lyrische Konzentrat eines größeren dramatischen Entwurfs. Ihre Entstehung fällt exakt in die Phase zwischen der Arbeit am Textbuch des „*Cid*“ und dessen Komposition. Und harmonisch gehen sie sofort aufs Ganze: Während die ersten beiden geradezu programmatisch aus dissonanten Akkorden erwachsen, beginnt das dritte mit der herben Tonartenfolge f-Moll/A-Dur/Es-Dur. Kein Wunder, dass sich hier die Verlags-häuser bedeckt hielten. Dem teils rhapsodisch anmutenden Gesangspart steht eine Klavierbegleitung von weitgehender rhythmischer Ebenmäßigkeit gegenüber (Achtelband im ersten Lied, Triolenachtel bzw. Doppelpunktierungen in den folgenden). Dafür unterscheiden sich die kompositorischen Detailstrategien: In „*Der Entfernten*“ 8 ist es das Anfangsmotiv im Klavier, das Cornelius strukturbildend einsetzt, mal als

