URLICHT
ALOIS MÜHLBACHER
COUNTERTENOR
FRANZ FARNBERGER
KLAVIER
Ars Produktion
Schumacher

GUSTAV MAHLER (1860-1911)

1 WO DIE SCHÖNEN TROMPETEN BLASEN 7:12
(Des Knaben Wunderhorn) (1898)

2 URLICHT 5:11
(Des Knaben Wunderhorn) (1893)

RICHARD STRAUSS (1864-1949)

3 DIE ERWACHTE ROSE 3:27
AV 66 (Friedrich von Sallet) (1880)

4 RUHE, MEINE SEELE 3:47
op. 27, Nr. 1 (Karl Friedrich Henckell) (1894)

5 ALLERSEELEN 3:14
op. 10, Nr. 8 (Hermann von Gilm zu Rosenegg) (1885)

6 TRAUM DURCH DIE DÄMMERUNG 2:56
op. 29, Nr. 1 (Otto Julius Birnbaum) (1895)

7 ICH TRAGE MEINE MINNE 2:29
op. 32, Nr. 1 (Henckell) (1896)

8 NICHTS 1:35
op. 10, Nr. 2 (von Gilm zu Rosenegg) (1885)

9 ACH WEH MIR UNGLÜCKHAFTEM MANN 2:34
op. 21, Nr. 4 (Felix Dahn) (1889)

10 DU MEINES HERZENS KRÖNELEIN 2:21
op. 21, Nr. 2 (Dahn) (1889)

11 ALL' MEIN GEDANKEN 1:20
op. 21, Nr. 1 (Dahn) (1889)

12 DIE NACHT 2:45
op. 10, Nr. 3 (von Gilm zu Rosenegg) (1885)

13 WALDSELIGKEIT 2:56
op. 49, Nr. 1 (Richard Dehmel) (1901)

14 DAS ROSENBAND 3:13
op. 36, Nr. 1 (Friedrich Gottlob Kloppstock) (1897)

15 ZUEIGNUNG 1:54
op. 10, Nr. 1 (von Gilm zu Rosenegg) (1885)

16 MORGEN! 3:42
op. 27, Nr. 4 (John Henry Mackay) (1894)

GUSTAV MAHLER
LIEDER NACH FRIEDRICH RÜCKERT

17 ICH ATMET' EINEN LINDEN DUFT 2:38

18 BLICKE MIR NICHT IN DIE LIEDER! 1:33

19 LIEBST DU UM SCHÖNHEIT 2:30

20 ICH BIN DER WELT ABHANDEN GEKOMMEN 6:15

21 UM MITTERNACHT 6:24

ALOIS MÜHLBACHER COUNTERTENOR
FRANZ FARNBERGER KLAVIER

VORWORT

Für mich und alle unsere gemeinsamen Freunde und Bekannten ist die Stimme von Alois Mühlbacher ebenso selbstverständlich wie unverwechselbar. Auch wenn sie sich seit seiner Zeit als „Wunderknabe" der St. Florianer Sängerknaben naturgemäß sowohl von der Tonlage als auch von der gesangstechnischen Perfektion her entwickelt hat, sind viele Parameter gleichgeblieben: Man könnte sie mit dem Begriff einer „perfekten, die feinsten Nuancen der Musik erfassenden Geschmeidigkeit" zusammenfassen. Für uns, die wir Alois gut kennen und seinen stimmlichen Werdegang begleitet haben, ist auch das Bild, das wir mit dieser Stimme verbinden, selbstverständlich. Wie aber würde sich ein Zuhörer, der ausschließlich seine Stimme hört, die dazugehörige Person vorstellen? Wie würde man seinen Gesang einordnen? Klingt die Stimme wie die anderer Countertenöre, hat sie etwas Androgynes oder gar noch etwas Sängerknabenhaftes an sich? Ich weiß es nicht, für mich ist sie einzigartig und ausschließlich als solche von Alois identifizierbar, untrennbar mit seiner liebenswürdigen Persönlichkeit verbunden, und das ist eine ideale Kombination!

44 Jahre trennen mich altersmäßig von ihm. Als Kind war es ja ganz selbstverständlich, dass er einen älteren Lehrmeister (in unserem Fall in Form von mir als seinem Chorleiter) hatte. Mittlerweile hat er ein Gesangsstudium abgeschlossen, hat weltweit mit vielen berühmten Ensembles musiziert und könnte jede Menge junger, technisch perfekter Klavierpartner haben. Dass er mir für diese Aufnahme treu geblieben ist, finde ich großartig, fast rührend. Nach wie vor ist jede Minute unseres gemeinsamen Musizierens eine große Freude!

Franz Farnberger, am 31. Jänner 2022

PREFACE

For me and for all of our mutual friends and acquaintances, Alois Mühlbacher's voice is as natural as it is unmistakable. Even if it naturally developed both in terms of pitch and vocal perfection since his time as the St. Florian Boys' Choir's child prodigy, many parameters have remained the same: one could describe his voice as *"perfect suppleness capable of rendering the music's finest nuances"*. For those of us who know Alois well and who have accompanied his vocal development, the image that we associate with this voice is self-evident. But how would a listener imagine the person to whom the voice belongs? How would a listener classify his singing? Does the voice sound like that of other counter-tenors, does it have something androgynous or of the former choirboy about it? I don't know. For me, Alois' voice is unique and identifiable solely as his own, inseparable from his wonderful personality—an ideal combination!

I am 44 years older than he is. As a child, it was natural that he had an older teacher (me as his chorister). He has since completed his vocal studies, performed with famous ensembles around the world and could have made this recording with any number of young and virtuosic piano partners. I am delighted and almost touched, that he remained loyal to me for this project. Every minute of our music making is a great pleasure for me.

Franz Farnberger, am 31. Jänner 2022

Erfuhr das Lied vor allem durch Franz Schubert (1797-1828) einen ersten Höhepunkt bei seiner Erweiterung hin zu einer komplexeren, den jeweiligen Liedtext musikalisch genau ausformenden und interpretierenden Kunstform als Kunstlied, so führten Komponisten wie Felix Mendelssoh Bartholdy (1809-1847), Robert Schumann (1810-1856) oder Johannes Brahms (1833-1897) diese Kunstgattung im Verlaufe des 19. Jahrhunderts zu neuen Gipfeln. Um die Wende zum 20. Jahrhundert traten neben Hugo Wolf (1860-1903) vor allem zwei Komponisten mit Meisterwerken dieser Musikgattung hervor, deren beider Oeuvre gleichwohl anderen Schwerpunkten gewidmet war: **Gustav Mahler** (1860-1911) und **Richard Strauss** (1864-1949). Wurde das kompositorische Werk Mahlers durch die Sinfonik bestimmt, so waren es bei Strauss in erster Linie das Musiktheater und Instrumentalwerke. Er fühle sich an zwei Bergleute erinnert, beschrieb Mahler einmal sein Verhältnis zu Strauss, *„die von entgegengesetzten Seiten in einen Schacht hineingraben und sich auf ihrem unterirdischen Wege begegnen."* Führt man dieses launige Bild weiter, so kann man in beiden Komponisten mit Fug und Recht höchst erfolgreiche Goldgräber erkennen.

Gustav Mahler und Richard Strauss einte die tiefe Beziehung zur Literatur und gerade zur Lyrik als Inspirationsquelle für deren musikalische Ausdeutung und Überhöhung in eine Ausdruckssphäre, die das jeweils eigene Lebensempfinden widerspiegelte. Gleichwohl bearbeiteten beide Komponisten ihre Textvorlagen ganz unterschiedlich. Rückte sich Mahler die Texte durch eine Vielzahl von Eingriffen – Auslassungen, Umstellungen und gar eigene Hinzufügungen – nach Bedarf und Ausdrucksverlangen zurecht, so hielt sich Strauss strikt an die Gedichtsvorlagen.
In der Wertschätzung des zu ihrer Zeit berühmten Dichters, Übersetzers und bedeutenden Orientalisten **Friedrich Rückert** (1788-1866) trafen sich Mahler und Strauss. Der einst

gefeierte, in zahllosen Ausgaben verbreitete Dichter wurde seit dem letzten Viertel des 19. Jahrhunderts immer mehr als epigonaler Sprachartist abgewertet, wenn seine einst viel gelesenen und unzählige Male vertonten Gedichte nicht einfach als Kitsch abgetan wurden, ein krasses Fehlurteil. Mögen Rückerts Werke zunächst überschätzt worden sein, weil sie in ihrer bisweilen glatten und routinierten Bildersprache und ihrem Gefühlsüberschwang dem Zeitgeschmack entgegenkamen, so überzeugen ihre Eleganz und Virtuosität und ihr origineller Sprachwitz, den der Orientalist durch seine lebenslange Beschäftigung mit persischer, indischer und arabischer Literatur geschärft hatte. Diese Qualitäten der Gedichte Rückerts, aber auch ihre Kürze und Prägnanz, nicht zuletzt die große Auswahl, die sich bot, waren wohl der Grund, warum fast 2000 Vertonungen seiner Gedichte als Lieder, Duette und Chöre nachweisbar sind.

Der 1788 in Schweinfurt geborene Sohn eines Advokaten muss ein Sprachgenie gewesen sein, da er nach seinem Studium in Würzburg, Heidelberg und Jena (zuerst Juristerei, dann Literatur) in sehr kurzer Zeit nach Latein, Griechisch (was eine Selbstverständlichkeit war), Hebräisch und Italienisch ohne brauchbares Lehrmaterial Arabisch und Persisch nebst verschiedenen Dialekten erlernte. Schon 1811 habilitierte er sich in Jena und wurde 1827 Professor für orientalische Sprachen in Erlangen. 1841 wurde er als Professor an die Berliner Universität berufen. Bei Ausbruch der Revolution 1848 kehrte der angesehene Dichter und Wissenschaftler auf das Gut Neuseß bei Coburg, das seinem Schwiegervater gehörte, zurück, wo er 1866 starb.

Im Vergleich etwa zu Robert Schumanns über 50 Rückert-Vertonungen erscheint die Anzahl der Rückert-Vertonungen von **Gustav Mahler** – es handelt sich um 10 Lieder mit Orchester- oder Klavierbegleitung – auf den ersten Blick gering – aber ihr Stellenwert im Schaffen

des Komponisten ist sehr hoch, da es mit die letzten Lieder sind, die er geschrieben hat. So entstanden die fünf *„Kindertotenlieder“*, in denen Rückert den frühen Verlust zweier eigener Kinder in erschütternder Weise zu verarbeiten sucht, zwischen 1901 und 1904. Die ***„Fünf Lieder nach Texten von Friedrich Rückert“*** wurden im Sommer 1901 (*„Ich atmet' einen linden Duft“*, *„Blicke mir nicht in die Lieder“*, *„Um Mitternacht“* und *„Ich bin der Welt abhanden gekommen“*) bzw. 1902 oder 1903 (*„Liebst du um Schönheit“*) komponiert und erschienen 1905 im Druck. Was Mahler dazu bewogen hat, sich am Ende seines Liedschaffens ganz auf Rückert zu konzentrieren, hat er selbst mit hinreichender Deutlichkeit ausgesprochen: *„Nach ‚Des Knaben Wunderhorn' kann ich nur mehr Rückert machen – das ist Lyrik aus erster Hand, alles andere ist Lyrik aus zweiter Hand.“*

Im Gegensatz zu seinen *„Kindertotenliedern“* bilden die *„Fünf Lieder nach Texten von Friedrich Rückert“* keinen Zyklus; sie wurden nur zusammen mit den zwei Wunderhorn-Liedern *„Revelge“* und *„Der Tambourg'sell“* unter dem Titel *„Sieben Lieder aus letzter Zeit“* in Fassungen mit Klavier bzw. Orchester bei Kahnt in Leipzig veröffentlicht. Durch Skizzen ist erwiesen, dass *„Blicke mir nicht in die Lieder“* am 14. Juni und *„Ich bin der Welt abhanden gekommen“* am 16. August 1901 komponiert wurden; es ist aber sehr wahrscheinlich, dass auch die Lieder *„Ich atmet' einen linden Duft“* und *„Um Mitternacht“* im Sommer 1901 in Maiernigg am Wörthersee entstanden sind. *„Liebst du um Schönheit“* aus Rückerts *„Liebesfrühling“*, bereits von Clara Schumann kongenial vertont, war ein sehr persönliches Geschenk Mahlers für seine junge Frau Alma, das nach deren widersprüchlichen Angaben entweder im August 1902 oder im Sommer 1903 komponiert wurde. Der private Charakter dieses kurzen und intimen Strophenliedes führte dazu, dass Mahler es nicht orchestrierte.

Nachdem Mahler bis 1901 fast ausschließlich Texte aus der legendären Sammlung *„Des Knaben Wunderhorn"* von Clemens Brentano und Achim von Arnim oder eigenen Texten, die von dieser Sammlung inspiriert waren, vertont hatte, wie etwa *„Wo die schönen Trompeten blasen"* (1898) oder das *„Urlicht"* (1893; ein nach Mahler existenzielles *„Fragen und Ringen der Seele um Gott und um die eigene göttliche Existenz über dieses Leben hinaus"*, das im 4. Satz seiner 2. Sinfonie, der *„Auferstehungssinfonie"* kulminiert), wandte er sich zuletzt nun Friedrich Rückert zu. Dessen *„Lyrik aus erster Hand"*, wie er einmal im Gespräch mit Anton von Webern äußerte, faszinierte ihn offenbar so sehr, dass er die Gedichte ganz anders als bei den „Wunderhorn-Liedern", bei denen er sich die Texte nach seinen Bedürfnissen bearbeitete, fast unangetastet ließ. Rückerts geistvolle Sprachspielereien, z. B. die Doppeldeutigkeit von „linden Duft" als „linder Duft" oder „Linden-Duft", d. h. „Duft einer Linde", die Musikalität der Verse und die Leichtigkeit des Tonfalls müssen ihn ebenso inspiriert haben wie die für ein Lied günstige Konzentration auf einen Affekt und Aussagen, die seine ureigensten Gedanken widerspiegelten, z. B. in *„Ich bin der Welt abhanden gekommen"* , wo es am Ende heißt: *„Ich leb' allein in meinem Himmel, in meinem Lieben, in meinem Lied"*.

Der Kulturwissenschaftler Jens Malte Fischer charakterisierte den stilistischen Wandel in Mahlers Tonsprache, der durch Rückerts Texte ausgelöst wurde: *„Mahler fand offensichtlich Gefallen, gar Notwendigkeit daran und darin, als Gegengewicht gegen die Expressivität der mittleren Symphonien und der späten „Wunderhorn-Lieder" zu einer Intimität und Keuschheit des Ausdrucks zurückzukehren, wie sie in den früheren Liedern und der IV. Symphonie vorherrschend gewesen. Dem entspricht die Handschrift: filigrane, porzellanhafte Orchestration, Kammermusik statt Symphonik, Stimmungsvaleurs und Reduktion statt Emphase und großflächiger Dramatik. Der Mahlersche Subjektivismus, in den mittleren Symphonien nach außen gekehrt, wird nach innen gewendet, kapselt sich ein. Singstimme und Begleitung werden motivisch-thematisch ineinander verflochten."*

Richard Strauss hat über 200 Lieder geschrieben, die ihn – unterbrochen nur durch eine Pause zwischen 1906 und 1918 – in allen seinen Schaffensphasen beschäftigt haben: Sein erstes Lied (*„Weihnachtslied"*) schrieb er 1870 im Alter von sechs Jahren, seine letzten Lieder (*„Vier letzte Lieder"* und *„Malven"*) entstanden in seinem vorletzten Lebensjahr 1948. In dieser Aufnahme sind Lieder versammelt, die in seiner ersten Lebenshälfte entstanden sind.

Strauss suchte die Intimität des Klavierliedes durch eine effektvolle Klangerweiterung zu steigern, um eine noch größere Wirkung beim Publikum zu erzielen. Die meisten seiner insgesamt 42 Orchesterlieder wurden daher nachträglich instrumentiert und deren bereits erreichte Bedeutung durch seine enorme Instrumentationskunst noch gesteigert, so etwa *„Zueignung"*, Vertonung des Gedichts *„Habe Dank"* des österreichischen Dichters Hermann von Gilm zu Rosenegg (1812-1864), das 1885 als Klavierlied entstand und schließlich 1940 von ihm orchestriert wurde.

Das Liedschaffen von Richard Strauss steht trotz seines beachtlichen Umfangs zwar nicht im Vordergrund seiner Kompositionstätigkeit, nimmt jedoch einen nicht zu vernachlässigenden Rang ein. Man wird Strauss nicht, wie etwa seinem Zeitgenossen Gustav Mahler, den Rang eines Schöpfers völlig neuer Liedkonzeptionen zumessen wollen, jedoch sind seine Lieder auch wiederum keineswegs nur der Tradition verpflichtet. Strauss nahm durchaus in einigen seiner Lieder fortschrittlichen Strömungen sowohl im Verhältnis von Text und Musik als auch in der Tonsprache auf. Das Faszinierende seines Liedschaffens ist jedoch, neben

der Klangfarbenausweitung, dessen weite thematische Spannbreite und Diversität, die sich in dieser Hinsicht von demjenigen vieler seiner Zeitgenossen abheben.

Schon das 1880 entstandene Lied ***„Die erwachte Rose“*** nach einem Gedicht des Schriftstellers und Satirikers Friedrich von Sallet (1812-1843) erweist das Genie des 16jährigen. Die auf Mendelssohn und Schumann zurückverweisende, intim dahinfließende Begleitung stützt eine hochromantische, berückend schöne Melodie, die den Schöpfer der *„Salomé“* und der *„Elektra“* indes nicht ahnen lässt.

1885 veröffentlichte Strauss, der Dirigent und Leiter der Meininger Hofkapelle, Hans von Bülow, hatte ihn gerade als Kapellmeister engagiert, seine erste Liedsammlung, den Liedzyklus *„8 Gedichte aus ‚Letzte Blätter‘ für Singstimme und Klavier“* op. 10. Die Textvorlagen entstammten einer 1844 zunächst unter dem Titel *„Sophienlieder“* veröffentlichten Gedichtsammlung von Hermann von Gilm zu Rosenegg, der im Geburtsjahr Strauss‘ verstorben war. Gleich in diesem ersten Liedopus, der in zwei Heften zu je vier Liedern erschien im Münchner Verlag Joseph Aibl, gelangen dem jungen Komponisten Geniestreiche wie ***„Allerseelen“*** (op. 10, Nr. 4) oder gerade auch die Eröffung des Zuklusses mit der ***„Zueignung“*** (op. 10, Nr. 1), die zu den populärsten Liedschöpfungen Strauss‘ zählen und einen festen Platz im Repertoire behaupten. Möglicherweise war es der schwärmerische und hoch romantische Duktus dieser Verse, die den jungen Komponisten inspirierten, wenn es etwa am Beginn der *„Zueignung“* heißt: *„Ja, du weißt es, teure Seele, Daß ich fern von dir mich quäle, Liebe macht die Herzen krank, Habe Dank.“* Strauss widmete diese frühen Lieder dem bayerischen Hofopernsänger und Wagner-Tenor Heinrich Vogl (1845-1900), wenn auch wohl seine Liebesbeziehung zu der Pianistin Dora Wihan (1860-1938) eine wichtige Inspirationsquelle gewesen sein dürfte.

In seinen Liedopera schlug sich nicht nur die Begeisterung für schöne Frauen und schöne Stimmen nieder, sondern auch jene für die Dichtkunst. 1896 schilderte ihm einer seiner Lieblingsautoren, der nur zwei Monate ältere Dichter Karl Henckell, in einem überschwänglichen Brief die anrührende Wirkung, die eine seiner Liedvertonungen, *„Ruhe, meine Seele“*, bei ihm ausgelöst hatte. Die Antwort des Komponisten ist aufschlussreich: *„Ich stehe im Verhältniß so aufrichtiger Teilnahme an Ihrem Schaffen und dem Ihrer Kunstgenossen, daß mir ein derartiger Beweis von Gegenliebe wie der, den Sie mir gegeben, ein wirkliches Bedürfniß ist. Wenn meine bescheidenen Compositionen dazu mit beitragen könnten, den Namen der vertonten Poeten zur gerechten Würdigung von Seiten des für gewöhnlich nicht lyrische Gedichte lesenden Publikums zu verhelfen, so wäre niemand glücklicher als ich.“* Um die Wende des 19. zum 20. Jahrhundert war es indes immer noch verbreitet, sich mit Lyrik, auch zeitgenössischer, zu beschäftigen. Den Erfolg seiner Lieder verdankte Strauss einerseits seinem ausgeprägten Gespür für den Zeitgeist in der Lyrik, dem er wundervolle musikalische Wegpunkte schuf, andererseits auch vielen hervorragenden Interpreten seiner Zeit, zu denen auch seine Frau, die Sopranistin Pauline de Ahna (1863-1950) zählte, der er in seiner autobiographisch angelegten Oper *„Intermezzo“* ein liebevolles Denkmal setzte. Seine *„Vier Lieder“* op. 27, die ebenfalls bei Aibl in München erschienen, widmete er *„Meiner geliebten Pauline zum 10. September 1894“*, seine Hochzeitsgabe, wie auch die meisten seiner bis zur „Liedpause“ 1906 folgenden Lieder, die er seiner Ehefrau gleichsam auf den Leib schrieb, die diese gemeinsam mit ihm als Klavierbegleiter in zahlreichen Liederabenden exemplarisch interpretierte. In dieser frühen Liederreihe finden sich Werke wie ***„Ruhe, meine Seele“*** (Nr. 1) oder das bereits auf den abgeklärten Ton seiner letzten Schöpfungen vorausweisende ***„Morgen!“*** (Nr. 4), die ebenfalls zu großer Popularität gefunden haben.

Seinen Liedzyklus ***„Schlichte Weisen“* op. 21** nach fünf Textvorlagen des Schriftstellers und Historikers Felix Dahn (1834-1912) komponierte Strauss in den Jahren 1889/90 und widmete ihn seiner *„lieben Schwester“* (Berta) Johanna Strauss (1867-1966). Sie erschienen 1890 ebenfalls bei Aibl in München. Nach der eigenen Einschätzung des Komponisten waren die fünf Lieder *„sehr im Volkston“* gehalten *„und mit ganz leichter Begleitung versehen“*. Dieser und der nächste Liedzyklus Strauss', *„Mädchenblumen“* op. 22, ebenfalls nach Texten von Felix Dahn, mögen als Beispiel dafür stehen, dass Komponisten nicht selten auch von sprachlich schlichteren Texten zu Höhenflügen verleitet werden – Franz Schuberts Liederzyklen *„Die schöne Müllerin“* und *„Winterreise“* nach Texten von Wilhelm Müller sind wohl die berühmtesten Beispiele. Und Strauss' eigene, nicht wenig abgeklärte Schilderung seines Anspruchs an Textvorlagen mag diese Eigenheit noch steigern: *„Ich habe monatelang keine Lust zum Componieren gehabt; plötzlich eines Abends nehme ich ein Gedichtbuch zur Hand, blättere es oberflächlich durch; es stößt mir ein Gedicht auf, zu dem sich, oft bevor ich es nur ordentlich durchgelesen habe, ein musikalischer Gedanke findet: ich setze mich hin; in 10 Minuten ist das ganze Lied fertig.“* Einerlei, Liedvertonungen wie gerade etwa das heiter-beschwingte ***„All mein' Gedanken“*** (op. 21, Nr. 1), das in seiner Gelehrsamkeit bald ironisch anmutende ***„Du meines Herzens Krönelein“*** (op. 21, Nr. 2) oder das kauzig-übermütige ***„Ach weh mir unglückhaftem Mann“*** (op. 21, Nr. 4) sind Preziosen der Liedkunst und weisen überdies mit ihrem nicht selten ariosen Tonfall auf den Opernkomponisten.

Die in einer Zeitspanne von nur sechs Jahren entstandenen weiteren Liedersammlungen, die in diesem wohlerwogenen Querschnitt Berücksichtigung finden, **op. 29** (1895, nach drei Gedichten von Otto Julius Bierbaum (1865-1910)), **op. 32** (1896, nach Gedichten von Karl Henckell (1864-1929), Detlev von Liliencron (1844-1909) und *„Des Knaben Wunderhorn“*), **op. 36** (1897/98 nach Gedichten u. a. von Friedrich Gottlob Klopstock (1724-1803), Friedrich

Rückert (1788-1866)) oder **op. 49** (1901, nach Gedichten u. a. von Dehmel, Paul Remer (1867-1943), Henckell, Oskar Panizza (1853-1921) oder aus der 1844 erschienenen Anthologie *„Elsässische Volkslieder“* von Curt Mündel (1852-1906)) erweisen das weitgespannte lyrische Interessenfeld und die vielfältigen, insbesondere zeitgenössichen Inspirationsquellen des Komponisten und Literaturkenners Richard Strauss, die seinen Vokalwerken eine besondere Aktualität verliehen.

Der Musikwissenschaftler Reinhold Schlötterer schrieb 1988 über den Liederkomponisten Strauss: *„Da ist zunächst einmal das äußere Maß der Lebenszeit. Haben wir es doch, vom ersten Lied des sechsjährigen Richard bis zu den letzten, 1948 in der Schweiz komponierten Liedern des Vierundachtzigjährigen, mit einem 78 Jahre überbrückenden Liedschaffen zu tun, und daß der reife Strauss andere Texte bevorzugt als das Kind, ist wohl selbstverständlich. Aber im kleineren Maßstab ist jedes Lied so repräsentativ für die zugehörige Lebens- und Schaffenssituation, daß man aus dem Blickwinkel der Liedtexte und -kompositionen unschwer eine aussagekräftige Strauss-Biographie schreiben könnte.“*

Claus-Dieter Hanauer

ALOIS MÜHLBACHER, geboren 1995 in Oberösterreich, erregte schon als Solist der St. Florianer Sängerknaben mit spektakulären CD-Aufnahmen Aufsehen. Mit 15 Jahren debütierte er an der Wiener Staatsoper und feierte auf den Podien internationaler Konzertsäle große Erfolge.

Fast bruchlos setzte sich seine Karriere in die Countertenorlage fort. Er sang u.a. bei der Eröffnungsgala des neuen Opernhauses Wladiwostok, beim Silvesterkonzert des Mozarteumorchesters im Großen Festspielhaus unter Ivor Bolton. Im Großen Musikvereinssaal Wien stand er als *Daniel* in Händels Oratorium *Susanna*, als Altsolist in Bachs *h-Moll Messe*, der *Johannespassion*, der *Matthäuspassion* und zuletzt im *Weihnachtsoratorium* unter Martin Haselböck auf der Bühne. Gastspiele mit der Wiener Akademie führten ihn nach München, Los Angeles und Mexiko.

Mit dem Ensemble Ars Antiqua Austria und Gunar Letzbor verbindet ihn seit vielen Jahren eine intensive Zusammenarbeit in Konzerten (Festival für Alte Musik Utrecht, Resonanzen im Wiener Konzerthaus, …) und zahlreichen CD-Aufnahmen.

Im Sommer 2021 war er in einer Hauptrolle der Telemann Oper *Pastorelle en Musique* unter Dorothee Oberlinger zu hören (Musikfestspiele Potsdam Sanssouci, Innsbrucker Festwochen der Alten Musik, Musica Bayreuth). Diese Produktion wird zeitnah als DVD und CD bei Sony erscheinen.

Gemeinsam mit seinem Klavierpartner Franz Farnberger gab er bereits zahlreiche Liederabende. Sein unverwechselbarer, geschmeidiger und wandlungsfähiger Stimmklang

ermöglicht ihm dabei auch ein für Countertenöre unübliches, breitgefächertes Repertoire von Schubert bis Richard Strauss.

Er absolvierte ein Schauspielstudium in Linz und studierte Sologesang an der Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien bei Prof. Uta Schwabe.

Alois Mühlbacher lebt in Wien.

FRANZ FARNBERGER, geboren 1952 in Schrems (Niederösterreich), war nach seinen Studien an der Universität und an der Musikhochschule in Wien (Lehramt Musikerziehung-Geschichte, Klavier-Vokalbegleitung) 7 Jahre lang als Kapellmeister der Wiener Sängerknaben tätig. In dieser Funktion leitete er mehr als 800 Konzerte auf der ganzen Welt und war Klavierbegleiter bei Schallplattenaufnahmen.

1983 übernahm er die künstlerische Leitung der St. Florianer Sängerknaben. Zuständig für die musikalische Ausbildung der Buben, die Einstudierung des Programms und die Leitung der Konzerte, unternahm er mit dem Chor Konzertreisen in alle Erdteile und leitete zahlreiche CD-Aufnahmen. Zusammenarbeit im Opern- und Konzertbereich mit Dirigenten wie Franz Welser-Möst, Dennis Russell Davies oder Rene Jacobs. Langjährige gemeinsame Konzerttätigkeit und zahlreiche CD-Aufnahmen auf dem Gebiet der Barockmusik mit Gunar Letzbor und seinem Ensemble Ars Antiqua Austria. Von 1984 bis 1994 war Farnberger Leiter der Linzer Singschule, von 1990 bis 2017 unterrichtete er am Brucknerkonservatorium bzw. an der Anton-Bruckner-Universität in Linz.

Seit Herbst 2018 ist sein ehemaliger Sopransolist Markus Stumpner als Chorleiter tätig, Franz Farnberger ist weiterhin künstlerischer Gesamtleiter.

Farnberger leitet nicht nur die meisten Sängerknabenkonzerte vom Klavier aus, er ist auch als Klavierbegleiter in Liederabenden tätig, in den letzten Jahren vor allem gemeinsam mit seinem ehemaligen Sängerknaben Alois Mühlbacher. Mit ihm hat er schon zu dessen Sängerknabenzeit mehrere CDs eingespielt, diese Zusammenarbeit setzt sich bis heute fort. Im Jahr 2020 leitete er auch als Dirigent des Barockensembles Scaramouche eine Aufnahme von Vivaldis „Nisi Dominus“ und Pergolesis „Stabat Mater“ mit Alois Mühlbacher als Countertenor.

1 Wo die schönen Trompeten blasen

Wer ist denn draußen und wer klopfet an,
Der mich so leise, so leise wecken kann?
Das ist der Herzallerliebste dein,
Steh auf und laß mich zu dir ein!
Was soll ich hier nun länger stehn?
Ich seh die Morgenröt aufgehn,
Die Morgenröt, zwei helle Stern,
Bei meinem Schatz, da wär ich gern,
Bei meiner Herzallerliebsten.
Das Mädchen stand auf und ließ ihn ein;
Sie heißt ihn auch wilkommen sein.
Willkommen, lieber Knabe mein,
So lang hast du gestanden!
Sie reicht ihm auch die schneeweiße Hand.
Von ferne sang die Nachtigall
Das Mädchen fing zu weinen an.
Ach weine nicht, du Liebste mein,
Aufs Jahr sollst du mein eigen sein.
Mein Eigen sollst du werden gewiß,
Wie's keine sonst auf Erden ist.
O Lieb auf grüner Erden.
Ich zieh in Krieg auf grüner Heid,
Die grüne Heide, die ist so weit.
Allwo dort die schönen Trompeten blasen,
Da ist mein Haus, von grünem Rasen

2 Urlicht

O Röschen rot!
Der Mensch liegt in größter Not!
Der Mensch liegt in größter Pein!
Je lieber möcht' ich im Himmel sein!

Da kam ich auf einen breiten Weg
Da kam ein Engelein und wollt mich abweisen
Ach nein! Ich ließ mich nicht abweisen!
Ach nein! Ich ließ mich nicht abweisen:
Ich bin von Gott, und will wieder zu Gott!
Der liebe Gott wird mir ein Lichtchen geben
Wird leuchten mir bis in das ewig selig Leben!

3 Die erwachte Rose

Die Knospe träumte von Sonnenschein,
Vom Rauschen der Blätter im grünen Hain,
Von der Quelle melodischem Wogenfall,
Von süssen Tönen der Nachtigall,
Und von den Lüften, die kosen und schaukeln,
Und von den Düften, die schmeicheln und
gaukeln.
Und als die Knospe zur Ros' erwacht,
Da hat sie mild durch Tränen gelacht
Und hat geschaut und hat gelauscht,
Wie's leuchtet und klingt,
Wie's duftet und rauscht.
Als all ihr Träumen nun wurde wahr,
Da hat sie vor süssem Staunen gebebt
Und leis geflüstert: Ist mir's doch gar,
Als hätt ich das alles schon einmal erlebt.

4 Ruhe, meine Seele

Nicht ein Lüftchen,
Regt sich leise,
Sanft entschlummert
Ruht der Hain;
Durch der Blätter
Dunkle Hülle
Stiehlt sich lichter
Sonnenschein.
Ruhe, ruhe,
Meine Seele,
Deine Stürme
Gingen wild,
Hast getobt und
Hast gezittert,
Wie die Brandung,
Wenn sie schwillt!
Diese Zeiten
Sind gewaltig,
Bringen Herz und
Hirn in Not—
Ruhe, ruhe,
Meine Seele,
Und vergiß,
Was dich bedroht!

5 Allerseelen

Stell auf den Tisch die duftenden Reseden,
Die letzten roten Astern trag herbei,
Und laß uns wieder von der Liebe reden,
Wie einst im Mai.
Gib mir die Hand, daß ich sie heimlich drücke,
Und wenn man's sieht, mir ist es einerlei,
Gib mir nur einen deiner süßen Blicke,
Wie einst im Mai.
Es blüht und duftet heut auf jedem Grabe,
Ein Tag im Jahr ist ja den Toten frei,
Komm am mein Herz, daß ich dich wieder habe,
Wie einst im Mai.

6 Traum durch die Dämmerung

Weite Wiesen im Dämmergrau;
Die Sonne verglomm, die Sterne ziehn;
Nun geh' ich hin zu der schönsten Frau,
Weit über Wiesen im Dämmergrau,
Tief in den Busch von Jasmin.
Durch Dämmergrau in der Liebe Land;
Ich gehe nicht schnell, ich eile nicht;
Mich zieht ein weiches, sammtenes Band
Durch Dämmergrau in der Liebe Land,
In ein blaues, mildes Licht.

7 Ich trage meine Minne

Ich trage meine Minne
Vor Wonne stumm
Im Herzen und im Sinne
Mit mir herum.
Ja, daß ich dich gefunden,
Du liebes Kind,
Das freut mich alle Tage,
Die mir beschieden sind.
Und ob auch der Himmel trübe,
Kohlschwarz die Nacht,
Hell leuchtet meiner Liebe
Goldsonnige Pracht.
Und lügt auch die Welt in Sünden,
So tut mir's weh—
Die arge muß erblinden
Vor deiner Unschuld Schnee.

8 Nichts

Nennen soll ich, sagt ihr, meine
Königin im Liederreich!
Toren, die ihr seid, ich kenne
Sie am wenigsten von euch.
Fragt mich nach der Augen Farbe,
Fragt mich nach der Stimme Ton,
Fragt nach Gang und Tanz und Haltung,
Ach, und was weiß ich davon.
Ist die Sonne nicht die Quelle
Alles Lebens, alles Licht's
Und was wissen von derselben
Ich, und ihr, und alle?—nichts.

9 Ach weh mir unglückhaftem Mann

Ach weh mir unglückhaftem Mann, daß ich Geld und Gut nicht habe,
Sonst spannt' ich gleich vier Schimmel an und führ' zu Dir im Trabe.
Ich putzte sie mit Schellen aus, daß Du mich hört'st von Weitem,
Ich steckt' ein'n großen Rosenstrauß an meine linke Seiten,
Und käm' ich an Dein kleines Haus, tät ich mit der Peitsche schlagen,
Da gucktest Du zum Fenster 'naus: „Was willst Du? tätst Du fragen.
Was soll der große Rosenstrauß, die Schimmel an dem Wagen?"
„Dich will ich, rief ich, komm heraus!" Da tätst du nimmer fragen.
„Nun Vater, Mutter, seht sie an und küßt sie rasch zum Scheiden,
Weil ich nicht lange warten kann, meine Schimmel woll'ns nicht leiden."

10 Du meines Herzens Krönelein

Du meines Herzens Krönelein, du bist von lautrem Golde,
Wenn Andere daneben sein, dann bist du noch viel holde.
Die Andern tun so gern gescheut, du bist gar sanft und stille;
Daß jedes Herz sich dein erfreut, dein Glück ist's, nicht dein Wille.
Die Andern suchen Lieb' und Gunst mit tausend falschen Worten,
Du ohne Mund- und Augenkunst bist wert an allen Orten,
Du bist als wie die Ros' im Wald, sie weiß nichts von ihrer Blüte,
Doch Jedem, der vorüberwallt, erfreut sie das Gemüte.

11 All' mein Gedanken

All' mein Gedanken, mein Herz und mein Sinn,
Da wo die Liebste ist, wandern sie hin.
Geh'n ihres Weges trotz Mauer und Tor,
Da hält kein Riegel, kein Graben nicht vor,
Gehn wie die Vögelein hoch durch die Luft,
Brauchen kein'Brücken über Wasser und Kluft,
Finden das Städtlein und finden das Haus,
Finden ihr Fenster aus allen heraus,
Und klopfen und rufen: „mach' auf, laß uns ein,
Wir kommen vom Liebsten und grüßen Dich fein."

12 Die Nacht

Aus dem Walde tritt die Nacht,
Aus den Bäumen schleicht sie leise,
Schaut sich um in weitem Kreise,
Nun gib Acht!
Alle Lichter dieser Welt,
Alle Blumen, alle Farben
Löscht sie aus und stiehlt die Garben
Weg vom Feld.
Alles nimmt sie, was nur hold,
Nimmt das Silber weg des Stroms
Nimmt vom Kupferdach des Doms
Weg das Gold.
Ausgeplündert steht der Strauch:
Rücke näher, Seel' an Seele,
O die Nacht, mir bangt, sie stehle
Dich mir auch.

13 Waldseligkeit

Der Wald beginnt zu rauschen,
Den Bäumen naht die Nacht;
Als ob sie selig lauschen,
Berühren sie sich sacht.
Und unter ihren Zweigen,
Da bin ich ganz allein,
Da bin ich ganz mein eigen:
Ganz nur Dein.

14 Das Rosenband

Im Frühlingsschatten fand ich sie;
Da band ich Sie mit Rosenbändern:
Sie fühlt' es nicht und schlummerte.
Ich sah sie an; mein Leben hing
Mit diesem Blick an ihrem Leben:
Ich fühlt' es wohl, und wußt' es nicht.
Doch lispelt' ich ihr sprachlos zu,
Und rauschte mit den Rosenbändern:
Da wachte sie vom Schlummer auf.
Sie sah mich an; ihr Leben hing
Mit diesem Blick' an meinem Leben,
Und um uns ward Elysium.

15 Zueignung

Ja, du weißt es, teure Seele,
Daß ich fern von dir mich quäle,
Liebe macht die Herzen krank,
Habe Dank.

Einst hielt ich, der Freiheit Zecher,
Hoch den Amethysten-Becher,
Und du segnetest den Trank,
Habe Dank.
Und beschworst darin die Bösen,
Bis ich, was ich nie gewesen,
heilig, heilig an's Herz dir sank,
Habe Dank.

16 Morgen!

Und morgen wird die Sonne wieder scheinen
Und auf dem Wege, den ich gehen werde,
Wird uns, die Glücklichen, sie wieder einen
Inmitten dieser sonnenatmenden Erde ...
Und zu dem Strand, dem weiten, wogenblauen,
Werden wir still und langsam niedersteigen,
Stumm werden wir uns in die Augen schauen,
Und auf uns sinkt des Glückes stummes Schweigen
...

17 Ich atmet' einen linden Duft!

Ich atmet' einen linden Duft!
Im Zimmer stand
Ein Zweig der Linde,
Ein Angebinde
Von lieber Hand.
Wie lieblich war der Lindenduft!
Wie lieblich ist der Lindenduft!
Das Lindenreis
Brachst du gelinde!
Ich atme leis
Im Duft der Linde
Der Liebe linden Duft.

18 Liebst du um Schoenheit

Liebst du um Schoenheit, o nicht mich liebe!
Liebe die Sonne, sie traegt ein goldnes Haar!
Liebst du um Jugend, o nicht mich liebe!
Liebe der Fruehling, der jung ist jedes Jahr!
Liebst du um Schaetze, o nicht mich liebe!
Liebe die Meerfrau, sie hat viel Perlen klar!
Liebst du um Liebe, o ja, mich liebe!
Liebe mich immer, dich lieb' ich immerdar.

19 Blicke mir nicht in die Lieder

Blicke mir nicht in die Lieder!
Meine Augen schlag' ich nieder,
Wie ertappt auf boeser Tat.
Selber darf ich nicht getrauen,
Ihrem Wachsen zuzuschauen.
Deine Neugier ist Verrat!
Bienen, wenn sie Zellen bauen,
Lassen auch nicht zu sich schauen,
Schauen selbst auch nicht zu.
Wenn die reichen Honigwaben
Sie zu Tag gefoerdert haben,
Dann vor allen nasche du!

20 Ich bin der Welt abhanden gekommen

Ich bin der Welt abhanden gekommen,
Mit der ich sonst viele Zeit verdorben,
Sie hat so lange nichts von mir vernommen,
Sie mag wohl glauben, ich sei gestorben!
Es ist mir auch gar nichts daran gelegen,
Ob sie mich fuer gestorben haelt,
Ich kann auch gar nichts sagen dagegen,
Denn wirklich bin ich gestorben der Welt.
Ich bin gestorben dem Weltgetuemmel,
Und ruh' in einem stillen Gebiet!
Ich leb' allein in meinem Himmel,
In meinem Lieben, in meinem Lied!

21 Um Mitternacht

Um Mitternacht
Hab' ich gewacht
Und aufgeblickt zum Himmel;
Kein Stern vom Sterngewimmel
Hat mir gelacht
Um Mitternacht.
Um Mitternacht
Hab' ich gedacht
Hinaus in dunkle Schranken.
Es hat kein Lichtgedanken
Mir Trost gebracht
Um Mitternacht.
Um Mitternacht
Nahm ich in acht
Die Schlaege meines Herzens;
Ein einz'ger Puls des Schmerzes
War angefacht
Um Mitternacht.
Um Mitternacht
Kaempft' ich die Schlacht,
O Menschheit, deiner Leiden;
Nicht konnt' ich sie entscheiden
Mit meiner Macht
Um Mitternacht.
Um Mitternacht
Hab' ich die Macht
In deine Hand gegeben!
Herr! Ueber Tod und Leben
Du haelst die Wacht
Um Mitternacht!

The Lied form reached a first culmination with Franz Schubert, who expanded it into a complex art form through a precise musical interpretation of the song text. Over the course of the 19th century, composers such as Felix Mendelssohn Bartholdy, Robert Schumann or Johannes Brahms took the genre to new heights. At the turn of the 20th century, Hugo Wolf (1860-1903), **Gustav Mahler** (1860-1911) and **Richard Strauss** (1864-1949) created masterpieces of the genre, although the creative focus of the latter two composers lay elsewhere. Mahler's compositional oeuvre was shaped by the symphony, while Strauss was closely associated with musical theatre and instrumental music. Mahler once described his relationship with Strauss as reminding him of two miners *"who dig into a shaft from opposite sides and finally meet underground."* If one were to draw out the image further, one might recognize the two composers as highly successful gold miners.

Mahler and Strauss both had a profound relationship to literature, and to poetry in particular, as a source of inspiration, interpretation and elevation into a sphere of expression that reflected their own sensation of life. Nevertheless, both composers worked on their texts in very different ways. Where Mahler adjusted the material through numerous alternations, including omissions, rearrangements and even his own additions according to his needs and for purposes of expression, Strauss meticulously adhered to the poetic text.

Mahler and Strauss shared a deep appreciation for the poet, translator and orientalist **Friedrich Rückert** (1788-1866). From the late 19th century onwards, the once celebrated Rückert, whose poems were once widely read, had been distributed in countless editions and had been set to music, was increasingly dismissed as an epigone and, in a blatant misjudgement, as a purveyor of kitsch. Rückert's works were initially received with

enthusiasm because they catered to contemporary tastes with their smooth imagery and emotional exuberance, and yet they impress with their elegance, virtuosity and wit, which Rückert had sharpened through his lifelong preoccupation with Persian, Indian and Arabic literature. These qualities, as well as their brevity, conciseness and the sheer variety of subject matter are the reason why some two thousand settings of Rückert's poems are known to exist.

Born as the eldest son of a lawyer in Schweinfurt in 1788, Rückert studied law and literature in Würzburg, Heidelberg and Jena. Thanks to his extraordinary linguistic talents, he soon acquired not only the obligatory Latin and Greek but also Hebrew, Italian, Arabic and Persian along with various dialects without meaningful teaching materials. He completed his doctorate in 1811 and in 1826 he was appointed Professor of oriental languages at the University of Erlangen. In 1841 Rückert was called to a similar position in Berlin. During the revolutionary period in 1848, the famous poet and scientist retired to an estate owned by his father-in-law near Coburg, where he died in 1867.

Although small in number (in comparison, Robert Schumann wrote more than fifty settings to texts by Rückert), **Gustav Mahler**'s ten Rückert settings with piano or orchestral accompaniment play a highly significant role in the composer's œuvre. Composed between 1901 and 1904, Mahler's *"Kindertotenlieder" (Songs on the Death of Children)* song cycle is based on a group of poems written by Rückert in an outpouring of grief over the loss of two of his own children. The ***"Rückert-Lieder"*** *(Songs after Rückert)* were written in the summers of 1901 *(Ich atmet' einen linden Duft, Blicke mir nicht in die Lieder, Um Mitternacht, Ich bin der Welt abhanden gekommen)* and 1902 *(Liebst du um Schönheit)* and first published by Kahnt in 1905. Mahler explained his motivation for focusing on Rückert's

texts towards the end of his Lieder œuvre, declaring that *"after Des Knaben Wunderhorn I could not compose anything but Rückert—this is lyric poetry from the source, all else is lyric poetry of a derivative kind."*

Unlike the *"Kindertotenlieder"*, the five Songs on texts by Rückert were not intended as a cycle; they were originally published by Kahnt together with two songs on texts from *"Des Knaben Wunderhorn" (Revelge* and *Der Tambourg'sell)*. Thanks to surviving sketches, *"Blicke mir nicht in die Lieder"* and *"Ich bin der Welt abhanden gekommen"* can be dated to 14 June and 16 August 1901 respectively. *"Ich atmet' einen linden Duft"* and *"Um Mitternacht"* were likely also written during the same summer months in Maiernigg, Austria. *"Liebst du um Schönheit"*, taken from Rückert's *Liebesfrühling (Spring of Love)* and previously set by Clara Schumann, was a personal gift by Mahler to his young wife Alma; according to contradictory statements, it was composed either in August 1902 or in the summer of 1903. This short, intimate song was not orchestrated by Mahler himself.

Up until 1901, Mahler had almost exclusively drawn on texts from Clemens von Brentano and Achim von Arnim's legendary collection *Des Knaben Wunderhorn* or on his own texts inspired by the *Wunderhorn,* such as "*Wo die schönen Trompeten blasen"* (1898) and "*Urlicht"* (1893), which Mahler described as "the questioning and agonized searching of the soul for God and its own eternal existence", culminating in the 4th movement of his second symphony. Around that time, Mahler turned to Friedrich Rückert's "lyrical poetry from the source", as he once said in conversation with Anton von Webern. Mahler was apparently so fascinated by Rückert's texts that he left them almost untouched, in contrast to his frequent edits of the Wunderhorn according to his requirements. Rückert's play with language, for example the ambiguity of meaning in "linder Duft" as either "sweet scent" or "scent of

the lime tree", the musicality of the verse and the lightness of tone inspired Mahler as much as Rückert's focus on affect and emotion and statements that seemed to reflect Mahler's very own thoughts, for example in *"Ich bin der Welt abhanden gekommen" (I am lost to the world),* which concludes: *"I live alone in my heaven, in my love, in my song."*

Jens Malte Fischer wrote about the stylistic changes in Mahler's musical language that were triggered by Rückert's poems: *"Mahler clearly desired, or even found it necessary, to counterbalance the expressiveness of the middle symphonies and of the Wunderhorn Lieder with a return to the intimacy and chastity of expression that was prevalent in the early songs and in the fourth symphony. His musical textures are correspondingly delicate—careful orchestrations, chamber music instead of symphonies, atmospherics and reduction instead of emphasis and large-scale drama. Mahlerian subjectivism, turned outwards in the middle symphonies, is now turned inwards and encapsulated. The singing voice and its accompaniment are motivically and thematically intertwined."*

Richard Strauss wrote over 200 Lieder in every creative period of his life, interrupted only by a hiatus between 1906 and 1918. He wrote his first song, *"Weihnachtslied"*, at the age of six in 1870; his last *(Vier letzte Lieder* and *Malven)* were written in 1948, the year before his death. The Lieder chosen for this recording were all written during the first half of Strauss' life.

Strauss intended to have an even greater impact on the audience by increasing the piano Lied's intimacy through an effective expansion of the sound. The majority of his 42 orchestral songs were therefore done after the fact, and the significance they had already achieved was heightened further by the quality of Strauss' orchestrations, so for example

with *"Zueignung" (Dedication)*, his setting of Herrmann von Gilm (1812-1864) poem *Habe Dank,* written with piano accompaniment in 1885 and orchestrated by the composer in 1940.

Despite its sizeable scope, Strauss' Lieder œuvre was of considerable importance but not the principal focus of his compositional activity. Unlike his contemporary Mahler, Strauss did not create a completely new concept of the Lied, although he was by no means attached to tradition either. Strauss picked up on progressive trends in the relationship between text and music as well as in tonal language in a number of his songs. In addition to the greatly expanded range of tonal colours, Strauss' Lieder creations are particularly notable for their diversity and wide thematic range, making them stand apart from the Lieder œuvre of many of his contemporaries.

"Die erwachte Rose" *(The awakened Rose)*, written in 1880 on a poem by the writer and satirist Friedrich von Sallet (1812-1843), already reveals the genius of the sixteen-yea-old composer. An intimately flowing accompaniment in the vein of Mendelssohn or Schumann supports a romantic and astonishingly beautiful melody, even though it does not hint at the author of *Salomé* or *Elektra*.

In 1885, Strauss published his first song collection, a Lied cycle for voice and piano entitled *"Acht Gedichte aus 'Letzte Blätter'" (Eight Poems from 'Last Leaves') op. 10*. Strauss had just succeeded Hans von Bülow as the Kapellmeister of the Meiningen Court Orchestra. The texts were taken from a collection of poems originally published in 1844 as *"Sophienlieder"* by Hermann von Gilm. Published in two volumes by the publisher Joseph Aibl in Munich, the young composer's first Lieder opus contained strokes of genius such as ***"Allerseelen"***

(All Souls) (No. 4) and ***"Zueignung"*** *(Dedication)* (No. 1), one of Strauss' most popular songs that is firmly established in the Lied repertoire. Perhaps it was the enthusiastic and highly romantic style of the verses that inspired the young Strauss, so for example in *Zueignung: "Ja, du weißt es, teure Seele / Daß ich fern von dir mich quale / Liebe macht die Herzen krank / Habe Dank." (Yes, dear soul, you know / That I am in torment far from you / Love makes hearts grow sick / Be thanked.)* Strauss dedicated these early songs to the principal tenor of the Munich Court Opera Heinrich Vogl (1845-1900), although his love affair with the pianist Dora Wihan (1860-1938) may have provided an important source of inspiration.

Strauss' Lieder reflected his enthusiasm not only for beautiful women and beautiful voices but also for poetry itself. In an exuberant letter from 1896, the poet Karl Henckell, one of Strauss' favourite authors, described the effect that one of his song settings, *"Ruhe, meine Seele" (Rest, my soul)*, had had on him. Strauss replied: *"I have such a sincere interest and that of your fellow artists that I really need such proof of love as you have given me. If my humble compositions could help bring the names of the poets to wider recognition in the eyes of a public that tends not to read lyrical poetry, no one would be happier than I."* Indeed, lyrical poetry, including contemporary poetry, were still appreciated widely around the turn of the 20th century. Strauss owed the success of his songs to his keen sense for the lyrical text's zeitgeist, but also to the many outstanding vocalists of his time, including his wife, the soprano Pauline de Ahna (1863-1950), whom he lovingly commemorated in his autobiographical opera *Intermezzo*. Strauss dedicated the *Vier Lieder op. 27*, published by Aibl, as a wedding gift *"to my beloved Pauline on 10 September 1894."* Most of the songs up to the *Liedpause* in 1906 were written specifically with his wife in mind, who performed them together with Strauss at the piano on numerous occasions. Among the songs of

Opus 27 are ***"Ruhe, meine Seele"*** (No. 1) and ***"Morgen!"*** *(Tomorrow!)* (No. 4), which prefigures his late style and remains among his most popular compositions.

Strauss completed ***Schlichte Weisen (Simple Melodies) op. 21***, a song cycle on texts by the writer and historian Felix Dahn (1834-1912), in 1889-1890 with a dedication to his *"dear sister"* Berta (Johanna) Strauss (1867-1966). *Schlichte Weisen* was first published by Aibl in Munich. According to Strauss, the five Lieder were *"very much in the folk idiom"* and *"with easy accompaniments"*. This and the following song cycle, *"Mädchenblumen" (Maiden-Flowers) op. 22*, also on texts by Felix Dahn, may serve as examples, along with Schubert's *"Die schöne Müllerin"* and *"Winterreise"*, that composers take great inspiration from simpler lyrics. Strauss' own description of his demands on textual material appears to affirm this peculiarity: *"I have had no urge to compose for months. Suddenly one evening, I reach for a book of poetry and leaf through it superficially; I am struck by a poem that gives rise to a musical thought, often before I have read it through properly. I sit down and in ten minutes the entire Lied is finished."* The cheerful and lively ***"All mein' Gedanken"*** *(All my thoughts)* (No. 1), the almost ironically erudite ***"Du meines Herzens Krönelein"*** *(You, my heart's coronet)* (No. 2) and the whimsical ***"Ach weh mir unglückhaftem Mann"*** *(Ah, unhappy man that I am)* (No. 4) are jewels of the Lied repertoire and often point to the opera composer with their arioso lines.

The remaining Lieder included in this well-considered selection form part of several song cycles written over a period of only six years—**op. 29** (on three poems by Otto Julius Bierbaum, 1895), **op. 32** (on texts by Karl Henckell, Detlev von Liliencron and *Des Knaben Wunderhorn*, 1896), **op. 36** (on poems by Friedrich Klopstock and Friedrich Rückert, 1897-98), and **op. 49** (on poems by Dehmel, Paul Remer, Karl Henckell, Oskar Panizza and

Curt Mündel's anthology of *folk songs from the Alsace region*) show the wide range of Strauss' lyrical interests and the diverse and contemporary sources of literary inspiration that provide his vocal works with timeliness.

The musicologist Reinhold Schlötterer wrote about Strauss the Lied composer in 1988: *"First of all there is the external measure of his life span. From the first song of the six-year-old Richard to the last songs composed by the eighty-four-year-old composer in Switzerland in 1948, we are dealing with an œuvre spanning 78 years, and it goes without saying that the mature Strauss preferred different lyrics. But on the smaller scale, each song is so representative of his life and the creative condition that one could easily write a meaningful Strauss biography from the perspective of his song texts and compositions alone."*

Claus-Dieter Hanauer

ALOIS MÜHLBACHER, born 1995 in Upper Austria, has garnered attention with spectacular recordings and as a soloist of the St. Florian Boys' Choir. He made his debut at the Vienna State Opera at the age of fifteen and has since celebrated successes on stages around the world.

Following a seamless transition to his career as a counter tenor, Alois has performed at the opening gala of the new opera house in Vladivostok and at Salzburg's New Year's Eve concert together with the Mozarteum Orchestra under the direction of Ivor Bolton. He appeared as Daniel in Handel's oratorio *Susanna* at the Musikverein, as the alto soloist in Bach's B-minor Mass, the St John and St Matthew Passion, and most recently in Bach's Christmas Oratorio under Martin Haselböck. Alois Mühlbacher has performed together with the Vienna Academy in Munich, Los Angeles and Mexico.

For many years, Alois has worked closely with the Ensemble *Ars Antiqua Austria* and Gunar Letzbor in recordings and performances at the Utrecht Early Music Festival, and at the Resonances concert series in Vienna's Konzerthaus.

In the summer of 2021, he performed a leading role in Telemann's opera *Pastorelle en Musique* under the direction of Dorothee Oberlinger at the Potsdam Sanssouci Music Festival, Innsbruck Festival of Early Music, and Musica Bayreuth. A recording of this production will be available on CD and DVD by Sony Classical.

Alois Mühlbacher performs regularly together with his piano partner Franz Farnberger. His unmistakable, supple and versatile voice allows him to perform a wide repertoire ranging

from Schubert to Strauss, which is unusual for a countertenor.

He completed his solo voice studies in the class of Uta Schwabe at the Private University of Music and Art in Vienna and acting studies in Linz.

Alois Mühlbacher lives in Vienna.

FRANZ FARNBERGER, born in 1952 in Schrems, Lower Austria, completed his studies at the University and at the Music Academy in Vienna with a teaching degree in music education and music history, piano and vocal accompaniment. In this capacity as the musical director of the Vienna Boys' Choir, Farnberger conducted more than 800 concerts around the world over a period of seven years and acted as a piano accompanist on the choir's recordings.

In 1983, he became the artistic director of the St Florian Boys' Choir, where he was responsible for the boys' musical education, programme rehearsals and the direction of concerts. Together with the choir, he undertook concert tours to all continents and undertook numerous recordings. In the realm of opera and the concert stage, he collaborated with conductors such as Franz Welser-Möst, Dennis Russell Davies and René Jacobs. For many years, he performed in concert and collaborated on numerous recordings with Gunar Letzbor and his ensemble *Ars Antiqua Austria*. From 1984 to 1994, Farnberger was director of the Singschule in Linz, and from 1990 until 2017 he taught at the Bruckner Conservatory and at the Anton Bruckner University in Linz.

In the fall of 2018, Franz Farnberger's former soprano soloist, Markus Stumpner, took over the direction of the choir, while Farnberger continues as artistic director.

Farnberger conducts most of the choir's concerts from the piano. He also performs in recitals as piano accompanist, most often together with Alois Mühlbacher, a former member of the choir. Farnberger made several recordings with Alois when he was a member of the choir and their collaboration continues until today. In 2020, Farnberger conducted a recording of Vivaldi's *Nisi Dominus* and Pergolesi's *Stabat Mater* together with Alois Mühlbacher and the Baroque ensemble *Scaramouche*.

Impressum

Produzent: Annette Schumacher
Tonmeister: Erich Pintar, Studio Weinberg
Aufnahme: 2021
Klavier: Steinway
Fotos: Georg Wiesinger
Text: Franz Farnberger, Claus-Dieter Hanauer
Übersetzung: Hannes Rox
Layout: Anja Hoppe
Total: 70:08

℗ 2022