



VON SAGEN UND HELDEN

SEBASTIAN KOHLHEPP TENOR
ANDREAS FRESE KLAVIER



Ars[®]
Produktion
Schumacher

» SWR2

ROBERT SCHUMANN (1810-1856)

Aus: *Des Sängers Fluch* op. 139 (1852)

- 1 4. *Provençalisches Lied* (Ludwig Uhland) 2:40

Drei Gedichte von Emanuel Geibel op. 30 (1840)

- 2 1. *Der Knabe mit dem Wunderhorn* 2:21
3 2. *Der Page* 3:09
4 3. *Der Hidalgo* 3:00

FRANZ LISZT (1811-1886)

- 5 *Die Loreley* S 273.1 (Heinrich Heine) (1. Fassung, 1841) 2:23

- 6 *Im Rhein, im schönen Strome* S 272.1 (Heine) (1. Fassung, 1840) 6:10

Drei Lieder aus Schillers „Wilhelm Tell“ S 292.2 (2. Fassung, um 1855)

- 7 1. *Der Fischerknabe* 3:30
8 2. *Der Hirt* 4:11
9 3. *Der Alpenjäger* 1:55

EMIL SJÖGREN (1853-1918)

Sechs Lieder aus Julius Wolffs „Tannhäuser“ op. 12 (1884)

- 10 1. *Du schaust mich an mit stummen Fragen* 3:47
11 2. *Jahrlang möcht' ich so dich halten* 2:20

- 12 3. *Wie soll ich's bergen, wie soll ich's tragen* 2:43
13 4. *Hab' ein Röslein dir gebrochen* 1:21
14 5. *Vor meinem Auge wird es klar* 2:28
15 6. *Ich möchte schweben über Tal und Hügel* 2:43

ROBERT SCHUMANN

Liederkreis von Joseph Freiherrn von Eichendorff op. 39 (2. Fassung, 1850)

- 16 1. *In der Fremde* 1:48
17 2. *Intermezzo* 1:31
18 3. *Waldesgespräch* 2:03
19 4. *Die Stille* 1:31
20 5. *Mondnacht* 4:12
21 6. *Schöne Fremde* 1:14
22 7. *Auf einer Burg* 2:35
23 8. *In der Fremde* 1:18
24 9. *Wehmut* 2:08
25 10. *Zwielficht* 2:59
26 11. *Im Walde* 1:22
27 12. *Frühlingsnacht* 1:15

SEBASTIAN KOHLHEPP TENOR ANDREAS FRESE KLAVIER



VON SAGEN UND HELDEN

Keine andere Kunst wirkt so unmittelbar auf das Empfinden wie die Musik. Und keine andere Textvermittlung erreicht jene unmittelbare Wirkung, wie sie eine Opernarie oder insbesondere ein Lied hervorrufen kann. Dabei ist die kammermusikalische Konzentration, die etwa ein Klavierlied beschwören kann, will heißen die Liedgestaltung durch einen Sänger und einen Pianisten, wohl kaum zu übertreffen – dies in einem Konzertgenre, das sich erst spät, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, eingebürgert hat und heutzutage vielfach in den Hintergrund getreten ist. Hierbei geht es denn nicht länger nur um Unterhaltung, gar nur um Zerstreuung: Liedgestaltung fordert Wahrhaftigkeit, Innerlichkeit und die Fähigkeit, diese Voraussetzungen als Interpret zu übertragen und als Zuhörerschaft zu empfangen.

In der europäischen, insbesondere der deutschsprachigen Vokalmusik hat sich in den 150 Jahren seit 1750 eine Liedkultur entwickelt, die einzigartig in ihrer musikhistorischen Bedeutung ist und die im Liedschaffen von Franz Schubert (1797-1828) und Robert Schumann (1810-1856) unübertroffene Höhepunkte erreicht hat.

Die vorliegende CD versammelt dabei Klavierlieder, denen man rhapsodische, folkloristische oder historisierende Sujets beilegen kann. Sie erzählen von „Sagen und Helden“ und (ver-)führen den Zuhörer in eine klangvolle Traumwelt.

Robert Schumann hat nahezu 300 Klavierlieder komponiert, angefangen mit seinen Jugendliedern der Jahre 1827/28, meisterhaft erweitert in einem wahrhaft eruptiven Schaffensrausch des „mirakulösen“ Liederjahres 1840 und einer zweiten „Liedperiode“ ab 1847 bis hin zu den deklamatorischen Extremen der Heibel- und Shelley-Vertonungen (op. 106 (1849) bzw. op. 122 (1852)) oder den düsteren Vertonungen der Gedichte Königin Maria Stuarts (op. 135 (1852)).

Zu der reichen „Liederernte“ des Jahres 1840 gehören die **Drei Gedichte von Emanuel Geibel op. 30** und der **Liederkreis von Joseph Freiherrn von Eichendorff op. 39**.

Sowohl die originalen Gedichte von Emanuel Geibel (1815-1884), wie auch seine gewandten und einfühlsamen Übersetzungen spanischer Volkslieder (*Spanisches Liederbuch*, 1852, mit Paul Heyse), haben die Komponisten bis hin zu Hugo Wolf immer wieder zu Vertonungen angeregt, wobei Schumann jedoch einer der ersten davon war. Seine im August 1840 komponierten und noch im selben Jahr bei Bote & Bock in Berlin publizierten **Drei Gedichte op. 30** stellen meist von heiterer Laune sprühende Porträts junger Männer mit sehr unterschiedlichem Temperament dar, einen naiven *Knaben mit dem Wunderhorn* (Nr. 1), einen etwas schüchternen *Pagen* (Nr. 2) und den von Selbstbewusstsein strotzenden *Hidalgo* (Nr. 3), den Schumann nicht ganz ohne hintersinnige Ironie mit einem chevaleresken Bolero von unüberhörbar spanischem Kolorit charakterisiert.

Zwischen Mai und Juni 1840 hatte Schumann bereits die in seinem **Liederkreis op. 39** veröffentlichten zwölf Gedichte Joseph von Eichendorffs (1788-1857) vertont. „*Ach, ich kann nicht anders, ich möchte mich todtsingen wie eine Nachtigall*“, schrieb er enthusiastisch seiner Braut Clara Wieck, die er im September jenes Jahres endlich vor den Traualtar führen konnte. „*Der Eichendorff'sche Zyklus ist wohl mein aller Romantischstes und es steht viel von Dir darin...*“ Von allen Dichtern, deren Gedichte Schumann vertonte, war Eichendorff für ihn einer

der bedeutendsten. In seinen Gedichten glaubte Schumann sein eigenes romantisches Lebensgefühl wiederzufinden – ein Lebensgefühl, das sich insbesondere im Erwecken und Durchleben einer unendlichen Sehnsucht äußerte. Gerade dieses tiefe, als Hauptmerkmal der Romantik empfundene Sehnsuchtsgefühl durchzieht den gesamten *Liederkreis* op. 39: Sei es die Sehnsucht nach Heimat des *In der Fremde* Weilenden (Nr. 1), die Sehnsucht des Liebenden nach dem fernen und unerreichbar geglaubten, geliebten Menschen wie in *Intermezzo* (Nr. 2), *Die Stille* (Nr. 4) oder *Schöne Fremde* (Nr. 6), oder auch die Sehnsucht nach geheimnisvoller Geborgenheit *Im Walde* (Nr. 11), und nicht zuletzt die Sehnsucht des Menschen nach dem Überirdischen im wohl bekanntesten aller Lieder, in der *Mondnacht* (Nr. 5).

Die autobiographischen Bezüge in diesem Werk sind unüberseh- und unüberhörbar. So mag in dem alten Ritter in *Auf einer Burg* (Nr. 7) der sich unerbittlich der Heirat des Komponisten mit seiner Tochter Clara entgegenstimmende Schwiegervater wider Willen Friedrich Wieck zu erblicken sein und das freudig triumphierende Finale in *Frühlingsnacht* (Nr. 12) mit seiner jubelnden Schlusszeile *Sie ist Deine, sie ist Dein!* die endliche Überwindung jenes als tragische Bedrückung empfundenen Widerstandes.

Robert Schumanns späte Lieder heben sich durch ihre politisch-soziale Thematik in Verbindung mit einer zum Polyphonen neigenden Schreibweise deutlich von jenen des Jahres 1840 ab. Das Sololied gerät nunmehr zu einem Teilaspekt vokalen Schaffens, das Zeitgeschichtliches mit Volkstümlichen verbindet. Als städtischer Musikdirektor in Düsseldorf komponierte Schumann in den Jahren 1851 bis 1853 Werke für Solostimmen, Chor und Orchester nach Texten von Ludwig Uhland (*Der Königssohn* op. 116, *Das Glück von Edenhall* op. 143) und Emanuel Geibel (*Vom Pagen und der Königstochter* op. 140). Er schuf damit eine neue musikalische Gattung, die „Chorballade“, die sich bis zum Ende des Jahrhunderts, vor allem in Deutschland, einiger Beliebtheit erfreute. Hierfür wurden von Schumann selbst

oder befreundeten Literaten geeignete dichterische Vorlagen in der Weise eingerichtet, dass opernszenenartige Gebilde mit Dialogen der handelnden Personen entstanden. Die Rolle des Erzählers wurde dabei meistens einer Altstimme, z. T. auch dem Chor zugewiesen. Zu diesen Chorballaden zählt auch die Johannes Brahms gewidmete Ballade *Des Sängers Fluch op. 139* nach Uhland, dessen viertes Stück, das *Provençalische Lied*, einen in weichem B-Dur gehaltenen Lobgesang auf die Tradition der Troubadoure anstimmt, bevor nachfolgend vom düsteren „Fluch des Sängers“ berichtet wird. Er handelt vom Schicksal zweier Minnesänger, die an einen Königshof gerufen werden, wo der eifersüchtige König den jüngeren der beiden umbringt. Darauf trifft ihn der Fluch des Älteren – er ist der Vater des Ermordeten: Er prophezeit ihm, dass er als Herrscher untergehen und sein Name ob der grausamen Tat für immer vergessen sein werde. Die Ausführung des *Provençalischen Liedes* in dieser Aufnahme folgt der später vom Komponisten autorisierten Fassung mit Klavierbegleitung.

Franz Liszt (1811-1886), der größte Klaviervirtuose des 19. Jahrhunderts, ist nicht gerade für seine Lieder bekannt. Dennoch umfasst sein umfangreiches und vielgestaltiges Oeuvre auch rund 80 Lieder. Dieses in seiner Bedeutung immer noch unterschätzte Liedschaffen hebt sich dabei deutlich von der Zeitströmung der Hochromantik ab und nimmt Anregungen aus der französischen, italienischen und auch ungarischen Musik auf – Klangsphären, die der Komponist auf vielen seiner Konzertreisen kennengelernt hatte. Sowohl was den Gesangspart und – erwartungsgemäß – den Klavierpart angeht, entziehen sich diese Lieder weitgehend dem Bereich der Hausmusik und stellen, was die Klangdifferenzierung und Gestaltungsphantasie angeht, unumgebar hohe Anforderungen an die Interpreten. Die meisten seiner Lieder hat Liszt in den 1840er Jahren komponiert. Viele dieser Lieder hat Liszt überarbeitet, nicht selten mehrfach, und sie später auch in orchestrierten Fassungen publiziert.

Der Dichter Heinrich Heine (1797-1856) war weder Musiker noch in musiktheoretischen

Disziplinen bewandert, verfolgte jedoch die musikalischen Aufführungen seiner Zeit mit großem Interesse und journalistisch-literarischem Geschick. Zu seinen „Beobachtungsobjekten“ zählte auch Franz Liszt, zu dessen pianistischer Anziehungskraft er bereits 1840 im *Jahrbuch des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaften* den Begriff „Lisztomanie“ prägte. Beide waren 1831 in Paris zusammengetroffen und hatten sich persönlich kennengelernt; in der Folgezeit entstand ein höchst interessanter Briefwechsel.

Heinrich Heine gehört mit seinen Gedichten zu den am meisten vertonten Dichtern; die Forschung zählt über 8000 Vertonungen allein während der romantischen Epoche. Schon sein 1824 entstandenes Gedicht *Die Lore-Ley (Lied von der Loreley)* erfuhr im 19. Jahrhundert über 40 Vertonungen. Auch Franz Liszt vertonte im November 1841 dieses Gedicht als eines der ersten seiner Lieder überhaupt unter dem Titel *Die Loreley S 273*, brachte es jedoch 1856 wiederum in einer überarbeiteten Fassung heraus; es entstanden dabei auch Arrangements für Solo-Klavier bzw. für Singstimme und Orchester. Mit dieser frühen Vertonung, die vermutlich durch einen Erholungsaufenthalt auf der Rheininsel Nonnenwerth gemeinsam mit seiner Gefährtin Marie d'Agoult inspiriert war, gelang Liszt eine einfühlsame und höchst differenzierte, stimmungsvolle Ausdeutung des Heine-Textes. Dasselbe gilt auch für die Vertonung des Heine-Gedichts *Im Rhein, im schönen Strome S 272*, die im selben Schaffenszusammenhang entstand. 1843 gab Liszt die frühen Versionen beider Lieder zusammen mit weiteren Liedvertonungen nach Texten von Goethe und Victor Hugo bei Schlesinger in Berlin heraus. Jene Ausgabe nannte er, dem Vorbild Heines folgend, *Buch der Lieder*. Auch dieses letztgenannte Lied überarbeitete er 1854 und gab diese zweite Fassung 1856, ebenfalls bei Schlesinger, heraus.

Ein von Liszt bewunderter Dichter war auch Friedrich Schiller (1759-1805), dessen zu seiner Zeit revolutionäre Ansichten ihn ansprachen. Die *Drei Lieder aus Schillers „Wilhelm Tell“ S 292* entstammen sämtlich der 1. Szene des 1. Aufzugs des 1804 am Weimarer Hof-

theater uraufgeführten Dramas. Sie entstanden 1845 zunächst als Klavierlieder für Tenor (1847 publiziert bei Haslinger in Wien (S 292.1), dann um 1855 in einer zweiten Version für Sopran oder Tenor mit Klavier (1859 bei Kahnt in Leipzig (S 292.2)) und schließlich 1855 auch in einer orchestrierten Version, die 1872 ebenfalls bei Kahnt in Leipzig herauskam (S 372). Auch in dieser Liedgruppe gelingt es Liszt, die Stimmung der dramatischen Vorlagen klanglich und melodisch beredt einzufangen.

Lieder schwedischer Komponisten haben schon ob ihrer Seltenheit in den überkommenen Konzert- und CD-Programmen einen hohen Repertoirewert. Das gilt insbesondere für den zu seiner Zeit sehr erfolgreichen, heutzutage eher wenig bekannten, in Stockholm geborenen **Emil Sjögren** (1853-1918). Die Musik war Sjögren nicht gerade in die Wiege gelegt. Sein Vater, ein Kleiderhändler, starb, als Emil erst zehn Jahre alt war, worauf seine Mutter begann, ein Pensionat in Stockholm zu führen, um die Familie durchzubringen. Emils Musikbegabung wurde von Ludvig Ohlson, einem Organisten und Klavierhändler, entdeckt, als er fünfzehn Jahre alt war. Ohlson war es auch, der dafür sorgte, dass Sjögren von 1869 bis 1874 am Stockholmer Konservatorium ausgebildet wurde. Hernach arbeitete er in einem Stockholmer Klaviergeschäft, bis er, nach einem Orgelstudium in Berlin (1879/80) und kurzzeitigen Anstellungen als Organist 1891 als Organist fest an die neu gebaute Johanneskirche berufen wurde. Diese Dienststellung hatte er bis zu seinem Tod inne. Die Abendgottesdienste in jener Kirche mit seinen lyrischen und mächtigen Improvisationen an der Orgel waren berühmt und beliebt im Stockholmer Musikleben. Auch als Komponist war Sjögren erfolgreich und in Schweden berühmt. Seine Werke, hauptsächlich Lieder, Klavierwerke, Violinsonaten und Orgelmusik, konnte er insbesondere bei seinen zahlreichen Besuchen in Paris promovieren. Es mag an der allgemeinen stilistischen Entwicklung gelegen haben, dass Sjögrens Ruhm in der Folge verblasste. Der Dichter August Strindberg hatte bereits 1908 die schönen Worte

gefunden: „*Emil Sjögren, der natürlich komponierte und den Klang der Elemente hörte [...], ließ sich von den Kirchentönen einfangen, aber er floh und sang wieder wie ein Vogel in Freiheit – für eine gewisse Zeit! Wieso er verstummte, weiß ich nicht, der Herbst kam wohl früher, wie es seiner Natur bestimmt war. Nach ihm haben wir keinen.*“

Als Zeitgenosse von Brahms, Strauss, Mahler oder Wolf bleibt in Sjögrens Vokalkompositionen die Nähe zum deutschen späromantischen Lied deutlich spürbar, ausgeprägter als etwa das Verhältnis zur nordischen Klang- und Sagenwelt eines Edvard Grieg. Sjögren vertonte neben skandinavischen Vorlagen (Björnson, Andersen, Ibsen, Bergsøe, Drachmann) auch deutsche Texte wie den 1884 bei Huss & Beer veröffentlichten Zyklus **Sechs Lieder aus Julius Wolffs „Tannhäuser“ op. 12**. Wolff gehörte zu den sogenannten „Butzenscheibendichtern“. Dieser Begriff geht auf Paul Heyse zurück, der damit zeitgenössische Dichter charakterisierte, die altertümliche Verserzählungen in gefälliger Art über historische Stoffe und Sagen schrieben und ihren Lebensunterhalt damit bestritten. Diese, wie auch die synonymische „Goldschnittlyrik“, eher abwertende Bezeichnung bezog sich auf eine literarische Tendenz im wilhelminischen Kaiserreich das deutsche Mittelalter zu glorifizieren, bevor sich ab etwa 1890 der Naturalismus als Gegenbewegung etablierte. Doch vernimmt man die Vertonungen Sjögrens, so sind diese literarischen Einwände ebenso schnell vergessen, wie bei den Vertonungen Schuberts zu Wilhelm Müllers Zyklen *Die schöne Müllerin* oder *Die Winterreise*. Sjögren gelingt es mit reichen lyrischen wie dramatischen Ausdrucksmitteln seine Zuhörer in melodische Weiten und in die süßen wie schmerzenden Traumwelten der Liebe zu entführen.

Claus-Dieter Hanauer



OF LEGENDS AND HEROES

No art form has a more direct effect on our emotions than music does, and no other means of conveying textual meaning has a more direct effect than that of the Lied or of an aria. The concentrated intimacy of a Lied performance can hardly be surpassed, even though it emerged quite late as a public concert genre, during the second of half of the 19th century, and today has often receded into the background. Lied interpretation is not merely a matter of distraction or entertainment—it demands truthfulness and introspection, as well as the capacity to convey these qualities as a performer to a perceptive audience.

The century and a half from 1750 until 1900 saw the development of a European Lied tradition of singular historical importance, particularly in the German-speaking countries, where it reached its zenith in the *œuvres* of Franz Schubert (1797-1828) and Robert Schumann (1810-1856).

The selection of Lieder on this recording is focused around rhapsodic, folkloric and historical topics, transporting the listener into a dream world of legends and heroes.

Robert Schumann wrote close to 300 Lieder, beginning with his youthful songs of 1827-28, expanding into the eruptive, creative outpouring of the “miraculous” year 1840; on to a second creative period from 1847 onwards to the declamatory extremes of his settings of Hebbel and Shelley (1849 and 1852) and the gloomy Poems of Queen Mary Stuart of 1852.

As part of the rich harvest of 1840, his ‘year of song,’ Schumann composed the *Three Poems After Emanuel Geibel* op. 30 and the *Liederkreis on poems by Eichendorff* op. 39.

Emanuel Geibel’s poems, as well as his accomplished and sensitive translations of Spanish folk songs (collected in *Spanisches Liederbuch*, published together with Paul Heyse in 1852), have inspired many composers (including Hugo Wolf) to set them to music. Schumann was among the first with his *Three Poems* op. 30, completed in 1840 and published by Bote & Bock in Berlin that same year. The three light-hearted songs depict young men of different temperaments—a naïve boy with his magic horn in *Der Knabe mit dem Wunderhorn* (No. 1), followed by a somewhat reticent and shy page (No. 2), and a Spanish gallant brimming with self-confidence in *Der Hidalgo* (No. 3). Not without irony, Schumann renders the Hidalgo with a chivalrous bolero of unmistakably Spanish origin.

Schumann set to music twelve poems by Joseph von Eichendorff (1788-1857), published as *Liederkreis* op. 39, between May and June 1840. “I can’t help it, I would like to sing myself to death like a nightingale,” he wrote enthusiastically to Clara Wieck, whom he was finally able to marry in September of that year. “The Eichendorff cycle is probably my most romantic and there is a great deal of you in it.”

Of all the poems Schumann set to music, the ones by Eichendorff were the ones closest to his heart. Schumann recognized his own romantic voice and attitude in Eichendorff’s poems—an attitude that found its purest expression in the awakening and lived experience of endless longing. And this expression of longing, perceived as one the principal features

of Romanticism, runs through the entire song cycle op. 39, be it the longing for home of the traveler in *In der Fremde* (*In a Foreign Land*, No. 1); the longing of the lover in her absence in *Intermezzo* (No. 2), *Die Stille* (*The Silence*, No. 4) and *Schöne Fremde* (*Beautiful Foreign Land*, No. 6), or the longing for a mysterious sense of comfort in *Im Walde* (*In the Forest*, No. 11), and in the longing of man for the supernatural in the best-known song of the cycle, *Mondnacht* (*Moonlit Night*, No. 5).

The autobiographical references of the *Liederkreis* are obvious and unmistakable. In *Auf einer Burg* (*In a Castle*, No. 7), the old knight may represent Schumann’s father-in-law Friedrich Wieck, who relentlessly resisted the marriage of the composer to his daughter Clara. The joyful, triumphant finale of *Frühlingsnacht* (*Spring Night*, No. 12) with its closing words “She’s yours, she’s yours!” may signal the final overcoming of Wieck’s resistance, which Schumann perceived as tragic oppression.

Schumann’s late songs stand apart from those of the ‘year of song’ both in terms of their political and social themes but also due to their more polyphonic textures. The solo Lied now developed into a form of vocal music that combined contemporary history with folklore. Between 1851 and 1853, during his time as music director in Düsseldorf, Schumann composed works for solo voices, chorus and orchestra based on texts by Ludwig Uhland (*Der Königssohn / The King’s Son* op. 116, *Das Glück von Edenhall / The Luck of Edenhall* op. 143) and Emanuel Geibel (*Vom Pagen und der Königstochter / The Page and the King’s Daughter* op. 140). He thus created the new genre of the *choral ballad*, which enjoyed some popularity until the end of the century, particularly in Germany. For this purpose, Schumann and his literary friends created musical settings of suitable poetic material with the intent to produce opera-like scenic structures that included dialogues between the protagonists. The role of the narrator was usually given to an alto voice or assigned to the chorus. *Des Sängers Fluch* (*The Minstrel’s*

Curse) op. 139 is a choral ballad after Uhland and dedicated to Johannes Brahms. No. 4, the young minstrel's *Provençal Song (Provençalisches Lied)* begins with a hymn praising the troubadour tradition in a gentle B-flat major, before turning to the story of the Minstrel's curse. In the story, two minstrels arrive at a royal court, where the jealous king kills the younger of the two. The older bard places a curse on the palace and the king: his name shall be forgotten forever due to the cruel deed. The recording is using the version with piano accompaniment that was later authorized by the composer.

The preeminent piano virtuoso of the 19th century, **Franz Liszt** (1811-1886), is not particularly well known for his extensive and varied song output that includes around 80 original songs. Still underestimated in its importance, Liszt's song oeuvre stands apart from the prevailing trend of high romanticism and instead picked up traces from French, Italian and Hungarian styles—musical traditions that Liszt had gotten to know on his many concert tours. As far as the vocal and piano parts are concerned, Liszt's songs largely elude the sphere of Hausmusik; instead, they tend to place extremely high demands on the performer in terms of refinement and creative imagination. Liszt composed most of his original songs in the 1840s, revising many, even multiple times, and later publishing orchestrated versions.

The poet Heinrich Heine (1797-1856) was neither a musician or knowledgeable about music theory, although he took great interest in the musical performances of his time and wrote about them with journalistic and literary skill. Franz Liszt became one of his “*subjects of observation*”, and he coined the term “*Lisztomania*” as early as 1840 in the yearbook of the *German National Association for Music and its Science*. The two met in Paris in 1831 and got to know each other personally, which resulted in an extremely interesting exchange of letters.

Heinrich Heine is one of the poets whose work was most often set to music, with over eight thousand settings during the romantic era alone. His poem *Die Lore-Ley (The Loreley)*,

written in 1824, was the subject of over forty song settings during the nineteenth century alone. *Die Loreley (S 273)* was among Franz Liszt's very first song settings, written in November 1841 and published again in 1856 in revised form, along with arrangements for solo piano and for solo voice and orchestra. With this early song setting, which was likely inspired by a vacation on the island of Nonnenwerth in the river Rhine together with his companion Marie d'Agoult, Liszt succeeded in interpreting the Heine text in a sensitive, highly differentiated and atmospheric way. The same applies to his setting of Heine's poem *Im Rhein, im schönen Strome (In the Rhine, in the beautiful River, S 272)*, which he completed in the same creative context. In 1843 Liszt published the early versions of both songs together with other song settings based on texts by Goethe and Hugo at Schlesinger in Berlin. Following Heine's example, Liszt called the edition *Das Buch der Lieder (The Book of Songs)*. He revised *Im Rhein* in 1854 and published the second version in 1856, also with Schlesinger.

Liszt also admired Friedrich Schiller (1759-1805), whose revolutionary views appealed to him. The *Three Songs from Schiller's Wilhelm Tell (S 292)* are all based on the opening scene of Schiller's drama, which was premiered at Weimar's Court Theater in 1804. Liszt initially created settings for tenor and piano in 1845 (S 292.1, published by Haslinger in Vienna in 1847), followed in 1855 by a second version for soprano or tenor with piano (S 292.2, published by Kahnt in Leipzig in 1859) and finally a version with orchestral accompaniment (S 372), also published by Kahnt in 1872. In this group of songs, Liszt eloquently captures the mood of the dramatic material.

Because of their rarity, songs by Swedish composers have high repertoire value in traditional concert and on recordings. This applies in particular to **Emil Sjögren** (1853-1918), who was very successful in his day but is little known today. Born in Stockholm, Sjögren was not predestined for a musical career. His father, a clothes merchant, died when Emil was

only ten years old, after which his mother began running a boarding school in Stockholm to support the family. Emil's musical talent was discovered by Ludvig Ohlson, an organist and piano dealer, when he was fifteen. It was Ohlson who ensured that Sjögren was educated at the Stockholm Conservatory from 1869 to 1874. He worked at a piano shop and, after studying organ in Berlin (1879/80) and briefly working as the organist of the French Reformed Church, he was appointed as organist of the newly built St John's Church in 1891. He would remain in his position until the end of his life. Sjögren's lyrical and powerful improvisations on the organ during the evening services at St John's were famous in Stockholm's musical life. Sjögren also became successful and popular as a composer in Sweden. Sjögren was particularly successful in promoting his musical oeuvre, consisting primarily of songs, piano works, violin sonatas and organ music, during his numerous visits to Paris. His fame subsequently faded, perhaps due to the major stylistic movements of the time. The poet August Strindberg wrote the following about the composer in 1908: "*Emil Sjögren, who composed naturally and heard song in the elements [...] he almost got stuck in the Gregorian modes, but he escaped, and then sang like a bird in the sky—for a time! I don't know why he fell silent, maybe autumn came earlier according to his own nature. After him we have nobody.*"

As a contemporary of Brahms, Strauss, Mahler and Wolf, Sjögren's vocal music reflects his proximity to German late-romantic song, more so than, for example, to Edvard Grieg's Nordic world of sound and legends. In addition to Scandinavian texts by Bjørnson, Andersen, Ibsen, Bergsøe, Drachmann, Sjögren also set German authors to music, including *Six Songs from Julius Wolff's "Tannhäuser" op. 12*, published by Huss & Beer in 1884. Wolff was among the so-called *Butzenscheibendichtern* (literally, crown-glass poets). The term that was coined by Paul Heyse, who used it to characterize a group of contemporary poets who made a living writing pleasing poetry in ancient verse about historical subjects and legends. Like the

synonymous *Goldschnittlyrik* or gilt-edged poetry, these derogatory terms referred to a literary tendency during the Wilhelmine era to glorify the German Middle Ages, before naturalism established itself as a counter-movement from around 1890. But upon hearing Sjögren's settings, these literary objections are forgotten just as quickly as with Schubert's settings of Wilhelm Müller's *Die Schöne Müllerin* and *Winterreise*. With rich lyrical and dramatic means of expression, Sjögren takes his listeners into vast melodic expanses and into the sweet and painful world of lover's dreams.

Claus-Dieter Hanauer
Translation: Hannes Rox

SEBASTIAN KOHLHEPP

German tenor Sebastian Kohlhepp is one of the most established and versatile singers of his generation and is a sought-after guest on international stages.

Born in Limburg an der Lahn, he received his initial musical training as a member of the local boys' choir. Following his studies with Hedwig Fassbender in Frankfurt, he joined the ensembles in Karlsruhe, Vienna and Stuttgart as a permanent member.

Sebastian Kohlhepp has been working as a freelancer since the 2017/18 season. He has made guest appearances on the most important international stages including Teatro alla Scala Milano, the Vienna State Opera, Opera House Zurich, the Bavarian State Opera, the Salzburg Festival, at Theater an der Wien and Dresden's Semperoper.

Sebastian Kohlhepp is also much in demand as a concert soloist, with a repertoire ranging from Bach's passions to the great masses and oratorios of the classical and romantic era and to the 20th century.

Kohlhepp works regularly with renowned orchestras such as the SWR Symphony Orchestra, Staatskapelle Dresden, the Boston Symphony Orchestra, Netherlands Radio Philharmonic Orchestra, RIAS Chamber Choir, Academy for Ancient Music, Collegium Vocale Gent under the direction of Ivor Bolton, Teodor Currentzis, Adam Fischer, Philippe Herreweghe, Manfred Honeck, René Jacobs, Vladimir Jurowski, Andris Nelsons and Christian Thielemann.

Kohlhepp's artistic journey has been documented by numerous award-winning CD, DVD and radio recordings.



ANDREAS FRESE

The narrative intensity and intimacy of his performances have made pianist Andreas Frese one of the most sought-after Lied accompanists and chamber music partners of his generation. Frese has performed with artists such as Julia Kleiter, Elisabeth Kulman, Hanna-Elisabeth Müller, Daniel Behle, Benjamin Bruns, Christian Immler, Christoph and Julian Prégardien, Benedict Kloeckner, the Aris Quartet and the Eliot Quartet at major venues including the Salzburg Festival, Schubertiade Hohenems and Schwarzenberg, at the Laeiszhalle in Hamburg, Philharmonie Cologne and at the National Concert Hall in Dublin.

In addition to his preference for the Lieder and chamber music of Franz Schubert and Robert Schumann, Frese often embarks on musical journeys of discovery in his programs, for example by devoting himself to the composers of the Art Nouveau period as well as to French and Scandinavian vocal music. Rarely performed works by forgotten composers also form a focal point of his repertoire. His extensive and award-winning discography and his publishing activities include the first complete recording, alongside an urtext edition of Antonin Dvořák's early *Zypressen* cycle.

Andreas Frese pursues his passion for teaching at numerous international masterclasses, including at Fondation Royaumont.

Andreas Frese studied piano with Ria Goetze in Düsseldorf and Lied interpretation in the class of Irwin Gage in Zurich. Frese received further artistic impulses from master classes with Dietrich Fischer-Dieskau and Ferenc Rados.





Liedtexte

Impressum

Produzentin ARS: Annette Schumacher

Produzentin SWR: Dr. Doris Blaich

Aufnahme: 03./04.08. + 06./07.08.2021

Ort: SWR Stuttgart, Funkstudio

Tonmeister: Roland Kistner

Toningenieure: Burkhard Pitzer-Landeck/Volker Neumann

Fotos: Christian Palm

Layout: Anja Hoppe

Text: Claus-Dieter Hanauer

Übersetzung: Hannes Rox

Total: 69:17

© 2023