

An impressionistic landscape painting with a textured, painterly style. The scene depicts a valley with a winding river or stream in shades of blue and white, surrounded by green hills. The sky is filled with horizontal bands of color, including greens, purples, and yellows, suggesting a dramatic, overcast sky. The overall mood is atmospheric and somewhat somber.

**cpo**

**Hugo Wolf  
Orchesterlieder  
Penthesilea**

**Benjamin Appl  
Jenaer Philharmonie  
Simon Gaudenz**



# Hugo Wolf 1860–1903

## Orchesterlieder

- |    |   |      |
|----|---|------|
| 1  | <b>Schlafendes Jesuskind</b> (Eduard Mörike)<br><i>Sohn der Jungfrau, Himmelskind!</i>    | 3'16 |
| 2  | <b>Epiphania</b> (Johann Wolfgang von Goethe) <i>Die heil'gen drei König'</i>             | 4'07 |
| 3  | <b>Anakreons Grab</b> (Goethe) <i>Wo die Rose hier blüht</i>                              | 2'45 |
| 4  | <b>Denk' es, o Seele</b> (Eduard Mörike) <i>Ein Tannlein grünet wo</i>                    | 2'34 |
| 5  | <b>Prometheus</b> (Goethe) <i>Bedecke deinen Himmel, Zeus</i>                             | 5'31 |
| 6  | <b>An den Schlaf</b> (Eduard Mörike) <i>Schlaf! süßer Schlaf!</i>                         | 2'34 |
| 7  | <b>Harfenspieler I</b> (Goethe) <i>Wer sich der Einsamkeit ergibt</i>                     | 3'19 |
| 8  | <b>Harfenspieler II</b> (Goethe) <i>An die Türen will ich schleichen</i>                  | 2'17 |
| 9  | <b>Harfenspieler III</b> (Goethe) <i>Wer nie sein Brot mit Tränen aß</i>                  | 2'15 |
| 10 | <b>Sterb' ich</b> (Italienisches Liederbuch Nr. 33) <i>Sterb' ich, so hüllt in Blumen</i> | 2'16 |
| 11 | <b>Gebet</b> (Eduard Mörike) <i>Herr! schicke, was du willst</i>                          | 2'32 |
| 12 | <b>Fußreise</b> (Eduard Mörike) <i>Am frischgeschnittenen Wanderstab</i>                  | 2'36 |

## Penthesilea

Sinfonische Dichtung für großes Orchester in drei Teilen  
nach dem Trauerspiel von Heinrich von Kleist

**23'28**

- |    |  |       |
|----|--|-------|
| 13 | I. Aufbruch der Amazonen nach Troja                              | 4'45  |
| 14 | II. Der Traum Penthesileas vom Rosenfest: Sehr gehalten          | 4'27  |
| 15 | III. Kämpfe, Leidenschaften, Wahnsinn, Vernichtung: Sehr lebhaft | 14'16 |

**Total time 60'06**

**Benjamin Appl** Baritone  
**Jenaer Philharmonie**  
**Simon Gaudenz**



All rights of the producer and of the owner of the work reserved.  
Unauthorized copying, hiring, renting, public performance and broad-  
casting of this record prohibited.

**cpo** 555 380–2

Recording: Volkshaus Jena, September 21–25, 2020

Recording Producer & Digital Editing: Bernhard Hanke

Executive Producer: Burkhard Schmilgun

Cover Painting: Koloman Moser, »Berggipfel im Schnee«, 1913, Wien,  
Österreichische Galerie im Belvedere

© Photo: akg-images, 2022; Design: Lothar Bruweleit

**cpo**, Lübecker Straße 9, D–49124 Georgsmarienhütte

© 2022 – Made in Germany



**Hugo Wolf**

### **Im Innern des Vulkans – oder: Vom bösen und vom guten Wolf**

*Human kind cannot bear very much reality.* (T. S. Eliot)

In seiner gut einhundertsechzig Jahre alten Abhandlung über *Goethe's Leben und Werke*<sup>1</sup> behauptet George Henry Lewes, daß jemand, der sich selbst zeichnet, immer scheue, »das Bild vollkommen ähnlich zu machen. Unsere moralische Natur hat ihre Bescheidenheit; unwillkürlich halten wir etwas zurück und hüten uns, mit dem Geschöpfe unserer Einbildungskraft uns ganz und gar zu identificiren. Kaum ärgert uns etwas mehr, als wenn andere uns ganz zu durchschauen sich rühmen. Darum geben Schriftsteller niemals ihr vollständiges Bild«.

Ausgehend von der Frage, wieviel Werther in Goethe und wieviel Goethe in Werther stecke, kam der Autor des lesenswerten Buches zu einer verlockenden Folgerung, die allerdings in letzter Konsequenz nicht aufgehen will. Denn nicht die mehr oder minder vornehme Zurückhaltung ist es, die den Künstler an der vollständigen Selbstentblätterung hindert: Es ist die unwiderlegbare Tatsache, daß hinter allem Vorhandenen ein Unsichtbares wirkt, das sich der direkten Anschauung entzieht und nur an seinen Werken wahrzunehmen ist.

Mit anderen Worten: Es könnte sich ein Autor vor dem sensationslüsternen Publikum noch so exhibitionistisch »in schonungslosester Offenheit« (Klappentext) die letzten Fetzen herunterreißen, stets bliebe ein Residuum, das er selber ist und das sich beim besten Willen nicht wird subtrahieren oder hinwegdividieren lassen – es sei denn, er löste sich selbst in ein völliges Nichts auf, womit er zu sein aufhörte. Das aber ist unmöglich, woran uns das alte Wort »wezen« (= sein) stets erinnern sollte, bevor wir es leichtfertig gebrauchen: Hier ist der hermetisch

geschützte »innere bezirk«, das »Jenseits des Künstlers«, in das Friedrich von Hausegger auf gewundenen Wegen vordringen wollte, um die künstlerische Persönlichkeit, »welche im Kunstwerk Gestaltung gewinnt«, erfassen zu können – weil nämlich »die Erscheinung, die am meisten, bei der Betrachtung eines Kunstwerks rührt, [...] nicht das Werk selbst [ist], sondern die Eigenthümlichkeit des Geistes, der es hervorbrachte, und der sich, in unbewußter Freiheit und Lieblichkeit, darin entfaltet«, wie Heinrich von Kleist am 25. April 1811 seinem Kollegen Friedrich de La Motte Fouqué auseinandersetzte.

Dieser Geist,<sup>2</sup> dessen Potential wir spüren, hat sich seine unverwechselbaren Eigentümlichkeiten, spricht: seine Idiosynkrasien zugelegt, die wir gemeinhin als seinen Charakter bezeichnen. Diese haben sich – ähnlich den Ringen des Saturn – in konzentrischen Sphären von der zwar unsichtbaren, nicht aber unfühlbaren Feinstofflichkeit bis hinab zu jenen gröberen Frequenzbereichen aufgebaut, die sich dann »vor aller Welt« unter anderem in Ausdrucks- und Verhaltensweisen, im individuellen Grade der Mittheilbarkeit, im Gebaren und Umgang mit den Nebenmenschen manifestieren.

Von diesem Charakter hängt dann auch ab, wie weit sich das Individuum in die privaten und privatesen Karten schauen läßt. Jemand von eher klassischer Statur wie Johann Wolfgang von Goethe wird auch autobiographische Lebenskapitel immerhin so weit verfremden, daß eine Gleichsetzung zumindest erheblich erschwert wird.<sup>3</sup> Andere wiederum wie Johannes Brahms geben sich derart zugeknöpft, daß irgendwann fast jede ihrer Äußerungen in Frage gestellt werden muß.<sup>4</sup> Und schließlich gibt es in dem universellen Panoptikum »wesentlicher« Variationen solche, die mit der Elementargewalt eines Vulkans über die Erde stürmen, aus vollen Lungen ins Füllhorn ihrer Emotionen tuten, und das mit einer Amplitude, vor der der *homo sapiens*

*communis* zusammenbricht wie die Mauern von Jericho unter dem Dröhnen der niederfrequenten Schallgeneratoren.

Ein solcher war Hugo Wolf.

Und ein solcher hat er sein müssen. Weil nur einer, der so war wie er, das schaffen konnte, was die Welt an ihm bewundert. Nur durch die bedingungslose Hingabe an das, was ihn anzog, durch die Bereitschaft zur Selbstentäußerung vermochte er jenen Zustand zu erreichen, in dem ihm seine Schöpfungen zu- oder einfielen. Denn: »Er versenkt sich so sehr in einen Dichter, daß er gleichsam dessen Persönlichkeit annimmt und dann mit musikalischen Mitteln die Verse durchleuchtet und erhöht«, faßte Hans Jancik (1905–2001), der langjährige Editionsleiter der Hugo Wolf-Gesamtausgabe, die besondere Vorgehensweise des kleinen großen Mannes<sup>5</sup> aus Windischgraz (Slovenj Gradec) zusammen, deren nähere Betrachtung durch die leicht metaphysische Etüde der vorigen Seite hoffentlich etwas anschaulicher wird.

Aus dem eingangs Gesagten sollte, wofern ich mich einigermaßen klar ausgedrückt habe, hervorgehen, daß zwar niemand mit einem andern das Wesen tauschen kann, es aber durchaus möglich ist, sich demselben bis in die Regionen feinstofflicher Emanationen hinauf anzunähern, wenn man a. bereit ist, sich dem, was einem auch immer begegnen mag, bedingungslos zu öffnen und b. jede noch so kleine Gemeinsamkeit als einen Schritt in die richtige Richtung, sprich: auf das kreative Zentrum hin zu tun. Irgendwo auf diesem Weg geht dann entweder die anfängliche Anziehungskraft verloren, oder aber es kommt zu einer jener »unerfindlichen« Zündungen, wie sie Hugo Wolf mit exorbitanter Heftigkeit erfahren, besser sogar: erlitten hat. Und gelitten hat er, das steht fest. Das war der hohe Preis, den er für seine ganz besondere Gabe der Empathie

entrichten mußte. Ob er nun gerade komponiert und über die »göttlichen« Eingebungen, die er stets mit einer unglaublichen Akkuratessse zu Papier bringt, im wörtlichen Sinne aus dem Häuschen ist, ob er wieder einmal die volle Wucht des Rückschlags zu spüren kriegt, an dem er schier verzweifeln will – alles erlebt er zu einhundert Prozent: den Jubel, den Zweifel, die entsetzliche Niedergeschlagenheit, wenn aus unerfindlichem Grunde irgendeine böswillige Norne den Faden der Inspiration abschneidet ...

»Bei Gott! Mit mir wird es bald zu Ende gehen, da meine Gescheitheit von Tag zu Tag zunimmt«, jauchzt er am 22. Februar 1888 nach dem zweiten seiner dreißig Mörke-Lieder (»Der Knabe und das Immllein«) seinem Freunde, dem Wiener Rechtsanwalt Edmund Lang, entgegen: »Wie weit soll ich's noch bringen? mir graut's daran zu denken. Ich habe nicht den Mut eine Oper zu schreiben, weil ich mich vor den vielen notwendigen Einfällen fürchte. Einfälle, lieber Freund, sind schrecklich. Ich fühl's. Meine Wangen glühen vor Aufregung wie geschmolzenes Eisen und dieser Zustand der Inspiration ist mir eine entzückende Marter, kein reines Glück. Ich habe förmlich eine ganze komische Oper auf dem Klavier zusammenphantasiert. Ich glaube, ich brächte wirklich etwas Gutes dieser Art zu Stande. Aber ich fürchte die Strapazen; ich bin zu feige für einen ordentlichen Komponisten.«<sup>6</sup>

Nachdem er sich am Pfingstmontag des Jahres 1890 in der Villa seines Freundes Friedrich Eckstein in Unterach am Attersee eingerichtet und alsbald mit einigen von Gottfried Kellers »alten Weisen« eins geworden ist, beklagt er sich wenige Tage später bei Henriette Lang: »Mit dem Komponieren will's wiederum nicht gehen und ich verzweifelte schon, daß es jemals wieder gehen soll« – und es folgt eine mehrmonatige Freifahrt auf dem Ringelspiel oder der Berg-und-Talbahn

zwischen Schafberg und Höllengebirge. Bis der Freund Gustav Schur am 24. September erfährt, daß Wolf »verdächtige Anzeichen zum Komponieren« in sich spürt und »jeden Augenblick eine Explosion« erwarte.

Trotzdem lebt in ihm die beständige Angst, »daß es mit meiner Produktivität ein plötzliches Ende nehmen könne – ein furchtbarer Gedanke, der mir oft die bittersten Stunden bereitet und mich auch noch an den Rand des Irrsinns bringen wird«, schreibt er der Mutter am 19. August 1891 aus Traunkirchen am Traunsee – wobei ich ausdrücklich davor warne, die prophetische Äußerung in einen kausalen Zusammenhang mit der perfiden Krankheit zu rücken, die sich Hugo Wolf, offenbar durch Anregung seines »väterlichen Freundes« Adalbert von Goldschmidt (1848–1906), mit siebzehn oder achtzehn Jahren in den Wiener »Lehmgruben« geholt hat: Der Dämon, der ihn in seiner unberechenbaren Launenhaftigkeit hin- und herschleudert, ihn mit erbarmungslosem Sadismus von der Seligkeit des Erschaffens kosten und ihn nach orgiastischen Tagen und Wochen des Überschwangs ins Fegefeuer fahren läßt – diese Spukgestalt bedarf der Spirochäten nicht, um einem kreativen Geist so nach und nach den Verstand zu rauben. Gewiß, *ihm* hat das hinterhältige Bakterium nach zwanzigjährigem Stillschweigen den Rest gegeben; ursächlich aber, wie es Hans Joachim Moser in seinen »hundert Bildern« andeutete, war es nicht für die gehäuften Paradoxa, mit denen Hugo Wolf sich selbst und vor allem seinem kleinen Kreis echter Freunde manchen Tort bereitet hat.

Hofrat Max von Millenkovich alias Max Morold hat das Phänomen 1912 in seiner kleinen Broschüre plastisch geschildert. »Der Künstler«, heißt es da, »war anscheinend längst fertig, eine in sich geschlossene Erscheinung von größter Reife; der Mensch hingegen in fortwährender Unruhe, friedlos, freudlos und gar nicht

reif oder gesetzt, sondern manchmal schwärmerisch-gutmütig, naiv-begeistert wie die echte Jugend, dann wieder reizbar, unverträglich, hochfahrend und verbissen wie einer, der schon viel erlebt und erlitten hat oder überhaupt niemals jung gewesen ist. Ein Mensch, der tiefe Liebe erwecken konnte, dessen Auge selig aufleuchtete, wenn der Traum des Ideales seine Seele erfüllte, und der Schrecken verbreitete, wenn er mit dem Leben kämpfen mußte, der in diesem Kampfe täglich neue Feinde gewann und seinen Feinden gegenüber unversöhnlich war. Ein Mensch, der, mit dem bürgerlichen Maße gemessen, in keine Ordnung zu passen schien und den man wohl scheuen oder tadeln mußte, wenn man ihn nicht als Künstler ehrte. Die Welt aber machte es umgekehrt und wollte vom Künstler nichts wissen, weil sie sich in den Menschen nicht zu schicken wußte. Es ist ja immer dasselbe: ob nun demütig oder hoffärtig, sanftmütig oder zornmütig – der Künstler wird erst dann in ein erträgliches Verhältnis zur Welt kommen, wenn er sich wie ein solider Dutzendmensch benehmen, also gar kein Künstler mehr sein wird.«

Hugo Wolf: Das ist das ins Extrem geschärfte Problem des kreativen Geistes in der Gesellschaft. Diese will, daß man ihr die edelsten Kastanien aus dem Feuer, die schönsten Sterne vom Himmel und die prächtigsten Perlen aus ozeanischen Tiefen holt, verkennt aber – nein: ignoriert dabei die zwangvollen Plagen, unter denen das in den meisten Fällen geschieht, echauffiert sich lautstark über das »unmögliche« Betragen des Abenteurers, wenn er aus fernen Landen, unnahbar ihren Schritten, siegreich heimkehrt, »genießt« großzügig die Fundaschen und beauftragt (posthum) ganze Legionen gut dotierter Experten, ihnen den Importeur der immer wertvolleren Spezereien zu einem Idealbild umzustilisieren, auf daß er »einer von uns« werde.

Warum wohl werden wir unter der Überschrift »X. Y. als Künstler und Mensch« oder »als Mensch und Künstler« immer wieder zu Zeugen kluger »geisteswissenschaftlicher« Kernspaltungen, in deren Verlauf der auf die Drehbank gespannte Creator entgratet und wie ein nachträglich zurechtgeschnittenes Puzzleteilchen so reibungslos ins soziale Gefüge eingepaßt wird, daß sich kein selbstgefälliger Liebhaber seines Œuvres an irgendwelchen hervorstechenden Charaktermerkmalen das Frackhemd einreißt? Weil die Worte, die T. S. Eliot seinem Thomas Becket in den Mund gelegt hat, wahr sind: »Nicht erträgt Menschenart allzuviel an Wirklichkeit ...«

Wer's nicht glaubt, ziehe den Umgang mit dem originalen Schrifttum unseres Protagonisten heran. Das wären einmal die gesammelten Kritiken, die Hugo Wolf vom 20. Jänner 1884 bis zum 11. April 1887 allwöchentlich für das *Wiener Salonblatt* gefertigt hat: berühmt-berüchtigte Kommentare, frech, rücksichtslos, offenbar darauf berechnet, all denen auf die »Zeechen« zu steigen, deren aufgeblasene Parkettsicherheit dem bekennenden Wagnerianer gegen den Strich ging. Als die Herausgeber Richard Batka und Heinrich Werner die Texte 1911, sieben Jahre nach dem Tod ihres Verfassers, »im Auftrage des Wiener Akademischen Wagner-Vereins« bei Breitkopf & Härtel erscheinen ließen, hatten sie ihrem gewundenen Vorwort zufolge »nur jene ganz wenigen Stellen« ausgelassen, »welche in der Hitze des Gefechtes gegen kritische Widersacher allzu persönlichen Charakter angenommen hatten« und tatsächlich auch Passagen aufgemacht, die Ernst Décsey in seiner vierbändigen Monographie (1903–1906) noch schamhaft verschwiegen hatte. Desgleichen fehlen in fast allen Briefausgaben der frühen Jahre »wenige Stellen [...] weil sie allzu große Bitterkeit erregen konnten«. Will sagen: Es wurden die Ellenbogen des Schreibers

gepolstert, die Stahlkappen aus den Stiefelspitzen entfernt und das Getöse des »bösen Wolfes« auf Zimmerlautstärke heruntergepegelt – aber nicht etwa, um die Reputation des Briefeschreibers, sondern die Nerven derer zu schützen, die nach Erscheinen der Korrespondenz womöglich dem Gespött der Öffentlichkeit hätten preisgegeben sein können. *Human kind* ...

In gewissem Maße ist die Rücksicht der Editoren auf zeitgenössische Gefühle nachvollziehbar; einer getreulichen Personsbeschreibung dienlich ist sie nicht. Jemand, der gelegentlich mit dem Pseudonym »Fluch« unterschrieb, weil er schimpfen konnte wie der sprichwörtliche Rohrspatz, bedarf der Schonung nicht. Erst eine volle Breitseite zeigt uns die wirkliche »Eigentümlichkeit des Geistes«, erst das authentische Nebeneinander feinsten und gröbster Schwingungen gestattet uns die vollkommene Bewunderung der Kreationen, die wie aus dem Innern eines Vulkans emporgeschleudert und doch aus himmlischen Höhen herabgestiegen sind.

Eine möglichst lückenlose Briefausgabe<sup>7</sup> brauchen wir indes nicht etwa, weil sie uns über chronologische Hinweise hinaus irgendwelche Einblicke in spezifische Schaffensprozesse oder einen Schlüssel zum Verständnis der Werke gewährte. Sie zeigte uns vielmehr noch deutlicher als die Einzelkorrespondenzen, aus welchen »Höllenkreisen« sich Wolf löste, wenn der Funke übersprang: Im Nu steht er außerhalb von Raum und Zeit, und es kommt vor, daß er einem sonst überschwenglich begrüßten Gast mit polternder Schroffheit die Tür vor die Nase knallt; er (er)kennt ihn nicht auf den Wellen des Gesangs ...

... doch kaum hat er's vollbracht, schon macht er alles wieder gut, stürzt davon und weicht den Abgewiesenen in die neueste Trouvaille ein (wenn's sein muß, auch inmitten der Nacht). Andere erhalten den obligatorischen Jubel per Post – und das nicht, weil er

»angeben«, mit seiner Musik prunken wollte: Er muß es hinausschreien, muß es mitteilen, mit andern teilen und kann deshalb auch nur »Freunde« nennen die, die dieses Bedürfnis nicht mißverstehen. Paul Müller etwa, der Obmann des Berliner Hugo Wolf-Vereins, hat gewußt, was da passiert: »Wie eine Henne gackert, so konnte Wolf über einen glücklichen Wurf vor Freude außer sich geraten,« zieht er 1903 in dem Periodikum *Die Musik* einen treffenden Vergleich, der desto trefflicher ist, als der vor Freude gackernde Komponist nicht nur einmal im Handumdrehen Federn, Fassung und Selbstvertrauen verlor, wenn ihn die Erde wieder hatte und er, ein gerupftes Huhn, nicht wußte, was zu tun.

Wer freilich in solchen Phasen ihn hätte trösten, ihn bemitleiden oder durch Almosen »retten« wollen, wäre ein für allemal ein Freund gewesen. Weder konnte Hugo Wolf schulterklopfende Jovialität und protzige Gönnerhaftigkeit ausstehen, noch wäre ihm mit verständnislosen Floskeln (»des wiad scho wieda«) oder tränenreichen Umarmungen gedient gewesen. Er muß sich's herausschreiben und darauf verlassen können, daß am andern Ende jemand sitzt, den er mit seinen Geständnissen aus der Unterwelt nicht überrollt. Einer wie Engelbert Humperdincks Schwager Hermann Wette vielleicht, dem er am 13. August 1891 – ein paar Wochen vor dem Ausbruch einer dreijährigen Trockenzeit – ein bezeichnendes Geständnis macht: »Ich kann mir gar nicht mehr vorstellen, was eine Harmonie, was Melodie ist und ich beginne bereits zu zweifeln, ob die Kompositionen unter meinem Namen auch wirklich von mir sind.«

Das ist beileibe kein Unfug. Das ist die bittere Wahrheit eines Autodidakten, der sich nicht daran erinnern kann, wie er was gemacht hat; der – anders als Marty McFly – nicht im vorhinein weiß, wann der nächste Blitz einschlägt, um womöglich wieder einen jener Flächenbrände nach Art der 53 Mörike- und 51 Goethe-Lieder

zu entfesseln; und dem nichts bleibt, als sich in seine Dichter zu vergraben, zu lesen und wieder zu lesen, bis es zu einer Verschmelzung von Poesie und Musik kommt – einem nach Wolfs eigenem Empfinden grausamen Vorgang, »wobei eigentlich nur der letzteren die grausame Rolle zufällt. Die Musik hat entschieden etwas Vampyrartiges an sich. Sie krallt sich unerbittlich an ihr Opfer und saugt ihm den letzten Blutstropfen aus« (am 16. Juni 1896 an Rosa Mayreder). Wer sich und seine Kunst so sieht, der wird auch, wie er's in dem eben zitierten Brief an Hermann Wette getan hat, den letzten Schleier herunterreißen: »Der Himmel gibt einem ein ganzes oder gar kein Talent; die Hölle hat mir meine halben gegeben.«

Das wäre ein völlig vernichtendes Urteil, wenn es denn ein eigenes gewesen wäre. Da es sich aber um die Paraphrase eines recht genau 87 Jahre und 10 Monate alten, mithin aus der Literatur beigezogenen Originals handelt, geht der Aussage die direkte Selbstzerstörungskraft verloren. Dafür erhalten wir eine charakteristische Momentaufnahme des Beziehungsgeflechts, in das Hugo Wolf sich eingesponnen hatte, um seine besondere Kunst praktizieren zu können. Eine herausragende Position nahm in diesem Netz der Verfasser des Briefes ein, in dem wir den ursprünglichen Wortlaut des Fluches finden: »Die Hölle gab mir meine halben Talente, der Himmel schenkt dem Menschen ein ganzes, oder gar keins«, schrieb Heinrich von Kleist am 5. Oktober 1803 seiner Schwester Ulrike aus Genf – ein Verzweifelter, mit dem sich Wolf nicht nur eins wußte, wenn er verzweifelt war, sondern dem er auch bei der Suche nach »Stoffen«, nach dramatischen Schaffensinhalten inbrünstig anhing.

Hermann Bahr, der sich mit dem drei Jahre Älteren zeitweilig ein Logis teilte, hat in seinen *Erinnerungen an Hugo Wolf* einige vielsagende Episoden, Schrullen und

Auftrittsformen hinterlassen, die das Bild des musikalischen Elementargeistes verfeinern: »Er hatte immer irgend ein Buch bei sich. Aus sich selbst, schien es, konnte er in keine Stimmung geraten; sie musste ihm immer erst angeschlagen werden. Meistens war es die Penthesilea. Er schwärmte für sie, seine Hände zitterten, wenn er nur ein paar Verse daraus las, sein Auge leuchtete und wie im Anblick einer höheren und helleren Region, deren Tore plötzlich vor ihm aufgesprungen wären, schien er wie verklärt, er schnappte nach Luft, sprang davon, um es abzuschütteln, und im Gebüsch hörte ich ihn vor Freude stöhnen und wiehern.«

Blitzartige Umschwünge, mentale Pirouetten (»rundum die Erde ... in viermal zehn Minuten«), die, so Hermann Bahr, binnen einer Stunde »vom derbsten Spassee durch die reinste Stimmung stiller Hingebung oder Andacht bis ins Dämonische« gingen, dazu eine ans Absurde grenzende Geräuschempfindlichkeit – es ist eine an allem sich entzündende Reizbarkeit, die je nach Beschaffenheit des Stimulans ein Gemetzel unter der österreichischen Ornis anrichtet oder in so großartigen Schöpfungen wie der symphonischen Dichtung *Penthesilea* mündet, von der im folgenden zu reden sein wird.

\* \* \*

»Ich bin nun einmal ein Mensch von radikalsten Grundsätzen und Anschauungen. Oberstes Prinzip in der Kunst ist mir strenge, herbe, unerbittliche Wahrheit, Wahrheit bis zur Grausamkeit. Kleist z. B. ist [...] mein Mann. Seine wunderherrliche »Penthesilea« ist wohl die wahrste, aber zugleich grausamste Tragödie, die je einem Dichterhirn entsprungen«. So steht's am 5. Juni 1890 in dem Brief an den Tübinger Musikwissenschaftler Emil Kauffmann, der gleich am Anfang der Korrespondenz gelernt hatte, was Wolf mit diesen »radikalsten Grundsätzen« meinte. Es war ihm eingefallen, in einem Artikel über Wolfs

Lieder einen Seitenblick auf den heiligen Gottseibeius Johannes Brahms zu werfen, und es mußten einige Briefe hin- und hergehen, bis die daraus resultierende Verstimmung behoben und eine dauerhafte Freundschaft begründet war.

Das ist Hugo Wolf. Wenn er sich auf etwas fixiert, das er für sich als wahr erkannt hat, prügelt er es förmlich in seine Mitmenschen hinein – und das selten zu seinem Vorteil, wie ihm aufgegangen sein dürfte, wenn er seine beinahe vierjährige Rezensententätigkeit beim *Wiener Salonblatt* je im Rückspiegel betrachtet haben sollte. Zwischen 1884 und 1887 hatte er sich mit seinen drastischen Feuilletons eine schmucke Kollektion von Bumerangs geschnitzt, die längst nicht alle ihr Ziel erreichten und demzufolge ihrem Absender mit großer Wucht nach und nach um die Ohren flogen. Die konservativen Kritiker etwa boykottierten ihn, als die ersten größeren Wiener Aufführungen anstanden, bis hin zu dem Punkt, daß man einer renommierten Sängerin drohte, ihrem Konzerte fernzubleiben, falls es ihr beikäme, was vom wilden Wolf aufs Programm zu setzen.

Da war die wahre Rache allerdings schon eiskalt serviert worden. Hans Richter und die Wiener Philharmoniker hatten sich bereit gefunden, die 1883 entstandene *Penthesilea* im Oktober 1886 bei einem Probe-spiel durchzunehmen, sich offenbar aber *ante festum* darauf verständigt, der »klaanen Z'widawuazen« ein für allemal zu zeigen, wo der Barthel den Most holt. Dieser Schulbubenstreich spricht zwar nicht unbedingt für das hehre Niveau der hehren Herren (er erinnert mich eher an die Hanswurstiaden, die ich hundert Jahre später miterleben konnte, wenn man einem Rundfunkorchester Neue Musik auf die Pulte stellte); doch die voreingenommene, von keinerlei Einsichtnahme in die Strukturen des Werkes angesetzte Heruntersäbelung war nun mal beschlossene Sache, und so wurde im Laufe der

rund halbstündigen Exekution nicht nur der tragische Held Achilles von den Kampfhunden der Amazonenfürstin und diese durch ihre eigene Bluttat zermalmt. Auf der Strecke blieb auch der kleine, tobsüchtige Verfasser des Werkes: »Meine Penthesilea? Nein, die Penthesilea eines Wahnsinnigen, Trottelhaften, eines Spaßmachers und was Ihr sonst wollt, aber meine Penthesilea war das nicht«, schmettert Hugo Wolf am 18. Oktober in einem (nicht mehr vollends rekonstruierbaren) Brief an die Schwester und den Schwager. »Es war das reinste Narrentum! Hierauf schallendes Gelächter von seiten des Orchesters« – und die süffisante Erklärung eines respektablen Dirigenten: »Meine Herren, ich hätte das Stück nicht zu Ende spielen lassen, aber ich wollte mir den Mann anschauen, der es wagt, so über Meister Brahms zu schreiben«.

Kindisch wie sie ist: Ich kann ein gewisses Verständnis für die Aktion aufbringen, denn wer da schreibt, die Werke des Mannes aus Hamburg seien »Leimsiedereien«, und in einem Beckenschlage von Franz Liszt stecke mehr Tiefe als in den (bis dahin drei) Symphonien und den Serenaden des selbsterkorenen Widersachers – der ist so weit von jedweder Wahrheit weg wie ein gewisser Max Kalbeck, der sich mit seinem Gezeifer über Anton Bruckner und dessen »Wolferl« nur selbst bekleckert hat.

Schwamm drüber. Die Sache hatte sich recht bald erledigt, denn es setzte eine Entdeckung ein, die kaum ein Jahr, nachdem Hugo Wolf aus seinem Kokon befreit, das Wesen also vom Unwesentlichen getrennt war, die schmachliche Niederlage in einen Siegeszug verwandelte: »Hätte Hugo Wolf nur dieses eine Werk geschrieben, die Kunstgeschichte müßte ihn in die erste Reihe aller Tondichter stellen«, jubilierte Max Reger in einem großen Beitrag zu den *Süddeutschen Monatsheften* 1904, in dem er sein nicht unbeträchtliches Gewicht

zu Gunsten des Verblichenen in die Waagschale warf. »Ich halte seine symphonische Dichtung ›Penthesilea« [...] unbedingt für eine der bedeutendsten, lebenskräftigsten Schöpfungen, die uns die letzten Jahrzehnte gebracht haben. Die Themen sind von genialer Prägnanz; die Erfindung erlahmt nirgends. Auch frönt Hugo Wolf – in meinen Augen ein gar nicht hoch genug zu schätzender Vorzug – nie dem heutzutage so beliebten, selten seine Wirkung versagenden Stimmungsdusel. Schlag auf Schlag, ohne jedwede überflüssige, mehr oder minder jämmerliche, abgedroschene Phrasenmacherei, braust das wundervolle Tongedicht vorüber,« von dem er augenscheinlich so begeistert war, daß er für den Leipziger Verlag Lauterbach & Kuhn eine Version für Klavier zu vier Händen herstellte, die trotz ihrer idiosynkratischen Haktigkeiten offenbar einige Impulse setzen konnte. Nach der Uraufführung durch das Münchner Kaim-Orchester und seinen umtriebigen Chefdirigenten Felix von Weingartner (wie hätte der sich die Gelegenheit entgehen lassen können!) breitet sich das musikalische Amazonenheer in Windeseile aus, die Reaktion des Publikums reicht von sehr freundlich bis enthusiastisch, und die Zahl der Berichterstatter, die durch ihre »Vorkenntnisse« den Wert des Werkes unterschätzen, konvergiert rasch gegen Null. Weingartner reüssiert in Berlin, Prag bekommt im dritten Philharmonischen Konzert der Saison Besuch von der jungen geharnischten Dame, die Teplitzer Kurkapelle erinnert am 22. Februar 1904 mit *Penthesilea* an den ersten Todestag des Komponisten, und am 15. März wetzt Ferdinand Löwe im sechsten und letzten Saisonkonzert des Wiener Konzertvereins raffiniert die schmachvolle Scharte aus: Er eröffnet die Soirée mit der dritten Symphonie von Johannes Brahms, beschert danach der Wolf'schen Novität großen Jubel und löst mit Beethovens zweiter Leonoren-Ouvertüre den Hader auf. Man denke sich den

einundsiebzigjährigen »Leimsieder« und seinen vierundvierzigjährigen »Spinnefeind« im selben Musikvereinssaale und zur Einigkeit darüber gezwungen, daß ihr gemeinsames Ideal doch über allem stehe ...

Der Eindruck sitzt tief. »Hugo Wolf saugt seinen Dichter unbarmherzig aus, bis dessen poetischer Stoff ganz auf ihn übergegangen ist. Daher fühlt man, wie aus allen Kompositionen Wolfs, so auch aus seiner *Penthesilea*, den warmen Hauch des unmittelbar Empfindenden nahen«, beschreibt *pars pro toto* das *Vaterland* vom 27. März den kosmischen Einschlag, dessen Nachbeben noch einige Weile weithin zu vernehmen sind, bis der Kritiker Hermann Berrschke (Furtwänglers »Liebling«) im Jahre 1928 nach einem Konzert der Münchner Philharmoniker unter Siegmund von Hausegger ratiociniert, »daß man ohne den äußeren Anlaß zu einer Hugo Wolf-Feier gar nicht dazu kommt, die *Penthesilea* zu hören«, obwohl sie würdig wäre, »häufiger zu erklingen als alle anderen symphonischen Dichtungen, weil sie – ich spreche damit eine tiefe, seit der ersten Bekanntschaft bei mir feststehende Überzeugung aus – die wertvollste symphonische Dichtung ist, die wir besitzen.«

Wir schenken ihm sein Apodiktum und die schwelgerischen Epitheta zur »Süßigkeit« der Gesangsthemen, sollten aber für einige Momente bei der scheinbar banalen Beobachtung verweilen, wonach man »das Besondere und Einzige dieses Werkes schon an seiner unmittelbar subjektiven Wirkung [fühlt], die das Programatische als belanglos verschwinden läßt«, da doch der Autor mit diesen wenigen Worten ein ewig diskutiertes Thema erledigt hat. Solange wir die außermusikalischen Anregungen kennen *müßten*, die eine *Moldau* strömen und einen *Till Eulenspiegel* kobolzen lassen; wenn wir den energetischen Vorwärtsdrang eines *Mazeppa* oder den düsteren *Gang zum Richtplatz* erst zu schätzen

wüßten, nachdem man uns den Sinngehalt haarklein ausbreitet hat; wenn die *Sonne* nach »Jannes« *Nächtlichem Ritt* nicht im Orchester und unseren Gemütern, sondern nur auf dem Beipackzettel aufginge und die *Hütte der Baba Yaga* nicht zuvörderst ein fantastisches Scherzo wäre – dann wär's in der Tat traurig bestellt um die instrumentale Programmusik, deren beste Stücke freilich eben genau das nicht brauchen, was so vielen Kreationen des späteren 20. Jahrhunderts über ihre Premierenrunde half: »Mit meinem Stück wollte ich«, der Stehsatz ungezählter strebender Avantgardisten, wäre keinem der oben implizierten Meister je eingefallen, und auch ein Hugo Wolf hätte sich ohne jeden Zweifel wieder einmal als »Fluch« oder »Lupus« gebärdet, wäre man mit der Bitte um eine saubere Analyse seines »Stückes« an ihn herangetreten.

Da eben liegt's (und drum trifft Berrschke trotz des monomanischen Anspruchs): Hugo Wolf hat sich mit Heinrich von Kleists *Penthesilea* ins Innere des Vulkans gestürzt und ist wie Phönix aus der Asche in einem bunten Gefieder wieder aufgestiegen; der Komponist hat sich »seinem« Dichter so weit genähert, wie das irgend möglich ist; die Ereignisfolge des Dramas – was immer wir von demselben auch halten – löst sich in diesem Schmelzprozeß auf und beschert uns statt der Narration das Bildnis einer seltsam tragischen Frauengestalt ...

... oder, mit den Worten des Böhmen Richard Batka, »ein *Seelengemälde* der Heldin«, dessen Urheber »sich im wesentlichen auf den psychologischen Verlauf des *Penthesileadramas*« beschränkt. Hugo Wolf hat die Handlung vereinfacht, »sich ganz auf das Seelenleben seiner Heldin konzentriert und alles Aeußere, sogar den »Gegenspieler« Achilles beiseite gelassen. Er versinnlicht uns den kriegerischen Auszug *Penthesileas*, ihren süßen Lieblingstraum, dann ihre Kämpfe um den hohen Preis ihr verzweifelt leidenschaftliches Ringen

und schließlich ihren wie ein Wettersturm furchtbar ausbrechenden Wahnsinn, der alles und sie selbst zuletzt vernichtet.«

Batkas ausführliche Würdigung und Einführung war im Jänner 1904 bei der Prager Erstaufführung des Werkes um 30 Heller zu haben, wurde im *Kunstwart* desselben Jahres reproduziert und böte eine perfekte Wegbeschreibung, wenn wir uns nicht darauf verständigt hätten, eine solche sein zu lassen und statt dessen zuzuhören. Uns sei's hier genug, den fröhlichen Kriegaufbruch (»lang, lang ist's Heer«) als erste und den Traum vom Rosenfest als zweite Themengruppe aufzufassen, deren Schicksale in der enorm zerklüfteten Durchführung als »Kämpfe, Leidenschaften, Wahnsinn, Vernichtung« mitzerleben und die extrem verkürzte Reprise mit ihrer erschöpft verröchelnden Coda als letzten Schlußteil jener »windschiefen« Sonatenhauptsätze zu erkennen, die im Laufe des 19. Jahrhunderts unter dem Anprall des jeweiligen dramatischen Vorwurfs ihre klassische Formung einbüßten.

Daß der Weltenbildung eines derart aus der Initialzündung heraus schaffenden Künstler nichts Präfabriziertes nützt (»mit meinem Stück wollte ich«), liegt auf der Hand. An der Stelle ehrgeiziger Entwürfe, kopflastiger Kompilationen und zeitraubender Zurüstungen steht hier das Urvertrauen in die universellen Gestaltungskräfte: Je weniger diese von des Gedankens Blässe angekränkelt sind, desto natürlicher richten sich ihre Elemente zueinander aus und desto nachhaltiger ist ihre Wirkung (wir könnten lange darüber sinnieren, warum der kluge Thomas Mann »kein gescheites Wort« bei Wolf entdeckte). Die Elemente wären im gegenwärtigen Fall »die wahrste, aber zugleich grausamste Tragödie«, die glühende Verehrung des Dichters, die kompositorische Vision, das vulkanische »Höllengefeuer« und die Mittel, mit denen sich diese auf adäquate



Weise in die tönende Tat umsetzen liessen: Pikkolo, je zwei Flöten und Oboen, Englischhorn, zwei Klarinetten in B, drei Fagotte, je vier Hörner und Trompeten, drei Posaunen und Tuba, Triangel, kleine und große Trommel, drei Pauken, Becken, Tamtam und Harfe sowie eine entsprechend gut sortierte Streichergruppe – mithin eine auch für damalige Abmessungen sehr ansehnliche Versammlung, der Hugo Wolf zusätzlichen Raum abgewinnt, indem er die vier Trompeten zu je zweien rechts und links des Orchesters postiert.

Derart hörens- und sehenswert ist *Penthesilea*, so reich an einprägsamen Themen und Ableitungen, schwelgerischen Melodien, harmonischen Kühnheiten, plastischen Entwicklungen und jähren Szenenwechseln, daß wir uns zwangsläufig fragen, wie sie den Schwung der ersten Stunde verlieren und der Musikwelt so gründlich abhanden kommen konnte. Hatte sich das Stigma ihrer philharmonischen »Hinrichtung« doch zu tief eingegraben? War's nichts als der jugendlich-unreife Ausrutscher eines Mannes, der froh und dankbar sein durfte, daß man ihn als »Wagner des Liedes« in seinem parnassischen Winkel hocken ließ? Von allem mag etwas mitgespielt haben; die eigentliche Antwort aber ist wieder einmal ganz einfach: Wie Anton Bruckner niemals die Welt hätte erobern können, als ihn noch die Schalks im Nacken saßen, so mußte die *Penthesilea*, wie man sie seit 1904 zu hören bekam, über kurz oder lang im Sande verlaufen – denn das Werk, das man weiland dem Publikum vorsetzte, war zwar nicht die Kreation »eines Wahnsinnigen, eines Trottelhaften«, Hugo Wolfs *Penthesilea* jedoch? Das war sie auch nicht.

Fachkreise wußten darüber Bescheid, denn Lauterbach & Kuhn hatten im Jahre 1903 nicht verschwiegen, daß die Partitur vor der Veröffentlichung durch die Hände des jüngeren Joseph (»Pepi«) Hellmesberger gegangen war. Der beherrschte die Handgriffe, um aus

einer vermeintlich überladenen Orchestration etwas zu machen, das sogar den konservativen Gaumen eines Julius Korngold (*Neue Freie Presse* vom 29. März 1904) anstandslos passierte. Als echter Operettenfex, der sich gewiß nicht auf seelische Rangeleien mit seinen Librettisten eingelassen hätte, um aus deren Machwerken die letzten Blutstropfen zu saugen, striegelte er die Widerborstigkeiten, löste damit für potentielle Dirigenten das heikle Problem der »Lichtregie« und zerstörte gleichzeitig die Einheit des Wurfes, die für ihn augenscheinlich keinerlei Bedeutung hatte. Er beschränkte sich nicht auf seine »Retuschen« (am Anfang rumpeln zum Beispiel die drei Fagotte mit den Sechzehnteln der Celli und Bässe um die Wette), sondern griff darüber hinaus geradezu polizeiwidrig in den dritten Teil des Werkes ein, aus dem er neben einigen kleineren Partikeln einen Komplex von 168 zusammenhängenden Takten (556–723) entfernte, die sich auf circa 3 ½ Minuten, will sagen auf 23–24 % der »Kämpfe, Leidenschaften ...« belaufen ...

... gewiß eine läßliche Sünde aus Sicht des Bearbeiters: Der nämlich konnte sich in dem Wohlgefühl einer »guten Tat« sonnen, war ihm durch seine instrumentalen Manipulationen und strukturellen Raffungen doch ein ganz ähnliches Kunststück gelungen wie den zeitgenössischen Herausgebern der Briefe und Kritiken. Dieser Wolf und seine *Penthesilea* waren gesellschaftsfähig, piekfein eingekleidet, »angenehm in die Ohren« – mit dem konnte man sich sehen lassen, der war »einer von uns«.

Als Robert Haas 1937 die Originalpartitur veröffentlichte, hatte Europa wahrhaft andere Probleme. Überdies saß der »Wagner des Liedes« (wer kommt nur auf so was?) mittlerweile fest im Sattel, und vielleicht war ja was dran an der bequemen These, er habe nicht instrumentieren können.

\*\*\*

Wir sehen, daß immer, wenn Hugo Wolf sein zugewiesenes Gebiet verließ, wohlmeinende Fachleute auf den Plan traten, um seine Ungeschicklichkeiten zu glätten und darzulegen, was er »wirklich gemeint« hatte. Von dieser zwanghaften Hilfeleistung war, wen wollte es überraschen, schon die erste kleine Auswahl orchestrierter Lieder betroffen, die der Mannheimer Verlag Karl Ferdinand Heckel kurz nach der Jahrhundertwende herausbrachte. Der am Orte tätige Hofkapellmeister Wilibald Kaehler hatte die Werke durchgesehen und sich, wie man versicherte, »auf leise Retouchen jener Partien [beschränkt], in denen die Singstimme durch allzustarke Instrumentierung erdrückt worden wäre«. Gewisse Herbheiten des Orchestersatzes, die Wolfs Eigenart widerspiegeln, seien indes unangetastet geblieben – und schon stehen wir auf dem gleichen schwammigen Boden moderner Editionen alter Texte, in denen »Orthographie und Interpunktion behutsam angepaßt« wurden: Wie um alles in der Welt soll man die individuellen Züge, Fähigkeiten und Ausdrucksweisen würdigen können, wenn dieselben »stillschweigend« begradigt sind?

Dessen ungeachtet liefern die zwei Dutzend Lieder, deren Klavierstimme Hugo Wolf auf kleinere oder größere Ensembles übertragen hat, die schönsten Beweise für die instrumentatorischen Fähigkeiten ihres Verfassers, und es ist herzlich zu bedauern, daß der finale Ausbruch der Krankheit weitere Unternehmungen dieser Art verhinderte: So weit ich sehe, hat Wolf zuletzt im Dezember 1897 die *Morgenstimmung* nach Robert Reinick als »Morgenhymnus« für Chor und Orchester eingerichtet, im selben Monat zwei weltliche »Spanier« für den unvollendeten Manuel Venegas bearbeitet und davor zwei weitere Titel dieser Sammlung für den *Corregidor* arrangiert. Eine ältere fünfte Orchestrierung (»Geh, Geliebter«) ist ebenso verschollen wie die erste Partitur von *Anakreons Grab*, die zusammen mit

dem *Ganymed* und einigen anderen Arbeiten in der Straßenbahn liegen blieben: Wem das Leben trotz aller Komplikationen zu einfach ist, der sorgt solcherart für Abwechslung oder läßt schon mal – auch das ist Wolf passiert – ein Honorar von erklecklichen 200 Mark<sup>8</sup> am Aufführungsort zurück ...

Die äußeren Gründe für die Instrumentalfassungen sind recht prosaisch: In den oftmals bunt gewürfelten Konzertprogrammen nahmen Orchesterlieder allmählich den Platz der ehemals beliebt gewesenen Opernarien ein, und ein Spezialist wie Hugo Wolf wäre gewiß schlecht beraten gewesen, vor diesem Trend die Augen und die ohnehin stets leere Börse zu verschließen. Der Erfolg gab ihm recht: Mörikes *Feuerreiter* etwa, im Original schon ein Wunder an dämonischer Urgewalt, wird zum rechten »Dauerbrenner«, nachdem der Komponist ihm die immanenten Möglichkeiten abgelauscht und in eine Szene für Chor und Orchester verwandelt hat, der eigentlich nur eines fehlt – der Rest einer passenden Oper.

Anderes bedarf einer längeren Anlaufzeit wie *Anakreons Grab* zum Beispiel, das Wolf nach dem Verlust der Erstfassung am 13. November 1893 ein zweites Mal bearbeitet hat. Die schlanke, »anacreontische« Besetzung, bestehend aus je zwei Flöten, Klarinetten, Fagotten und Hörnern nebst den obligatorischen Streichern, erzeugt eine derart intime Szene, daß das Publikum im Konzertsaal wahrscheinlich noch gar nicht zu Ende gehustet hat, wenn sich das Bild in seinem zarten Aquarell auflöst – die Kunst, sich in weiten Räumen von kleinen Dingen entzücken zu lassen, will geübt sein. Schließlich geht es darum, sich vom Komponisten bis zu jenen feinsten Verästelungen führen zu lassen, wo beim ursprünglichen Schaffensprozeß die eher neutrale Klavierlinie und der potentielle Instrumentalklang zu Gunsten des ersteren auseinander drifteten.

Jetzt wird an derselben Schaltstelle die zweite Option gewählt, und es entsteht letztlich ein neues Werk von ganz eigener Faszination. Der geistreichen Gründe, warum das nicht so ist und keinesfalls geht, gibt es viele und kluge – »Die Sprache des lyrischen Gedichtes ist die einer intimen Mitteilung von Mensch zu Mensch, eines Geständnisses, das keiner Zeugen bedarf«, befand Siegmund von Hausegger<sup>9</sup> 1912 in einem Aufsatz *Über den Orchestergesang*: Doch was immer vorgebracht wird, resultiert aus Denkvorgängen, und die, so hatten wir eingangs beobachtet, sind genau das, was Hugo Wolf am wenigsten brauchte, wenn ihn der Blitz traf. Diese Energie, zunächst eingekapselt im Lied für Singstimme und Klavier, ließ sich unschwer wieder in Bewegung versetzen, und so vermachte er uns am Ende außer den erwähnten »Spaniern« dreizehn der dreiundfünfzig Mörike-Lieder (1889/90) sowie sieben der einundfünfzig Lieder auf Gedichte von Johann Wolfgang von Goethe als konzertantes Repertoire – von den weltentsagenden Klagen des Harfners bis hin zu dem dröhnenden, offenbar von Anfang an als große Orchesterzene gedachten Aufstand des *Prometheus*, der unter Heranziehung gewaltigster Mittel »denen da oben« (auf dem Olymp oder im Orbit?) die Brocken vor die Füße wirft: Man kann sich recht vorstellen, wie der kleine große Mann aus Windischgratz (Slovenj Gradec) sich gestrafft und aufgerichtet hat, als er sich schöpferisch mit diesem aufsässigen Muskelprotz verbündete – einem verwandten Wesen, mit dem er sicherlich gern eins geworden wäre, wenn sich's denn nur hätte bewerkstelligen lassen!

\* \* \*

Drei der hier eingespielten Lieder fallen insofern aus dem Rahmen, als ihre Orchesterfassungen von fremder Hand stammen. Das ins zweite *Italienische Liederbuch*

gehörende *Sterb'ich, so hüllt in Blumen meine Glieder* hat Max Reger instrumentiert. Der Bearbeiter der *Fußreise* aus dem Mörike-Band war trotz vieler Bemühungen nicht zu ermitteln – anders als der Arrangeur des letzten Titels: Goethes lustiges Dreikönigslied *Epiphania*, das Hugo Wolf am 27. Dezember 1888 für Melanie Köchert komponierte und von den drei Töchtern seiner »unsterblichen Geliebten« zu ihrem Geburtstag am 6. Januar 1889 szenisch aufführen ließ, wurde von dem deutschen Komponisten und Musikwissenschaftler Carl Stueber (1893–1984) eingerichtet.

– Eckhardt van den Hoogen

- 1 G. H. Lewes, *The Life and Works of Goethe: with sketches of his age and contemporaries*, London 1855. Deutsche Übersetzung von Julius Frese, Berlin 1874.
- 2 Stillschweigend setze ich voraus, daß wir diesen Begriff nicht als »Gespenst«, sondern als »Spiritus« oder »Genius« verstehen.
- 3 Es ist indes nicht zu verhehlen, daß das Schicksal des empfindsamen Modemachers Werther den unmittelbar von den Wetzlarer Ereignissen betroffenen Freunden nach Erscheinen des Buches noch zu *stürmisch & drängend* und Grund genug für ein vorübergehendes Zerwürfnis war.
- 4 Ein Musterbeispiel: »Sie brauchen sich nur hinzusetzen, abwechselnd die Füßchen auf beiden Pedalen und den f-moll-Akkord eine gute Zeitlang anzuschlagen« an Elisabeth von Herzogenberg am 22. November 1877 zu seiner neuen (zweiten) Symphonie.
- 5 Eric Sams gibt in *The New Grove* seine lichte Höhe mit 5' 1½" an.
- 6 Ich habe die beiden Absätze zusammengezogen, um zu verdeutlichen, daß zwischen den völlig konträren Impulsen nichts ausgelassen wurde.
- 7 Leopold Spitzers vierbändige Edition ist ein Jahrzehnt nach ihrer Veröffentlichung zur bibliophilen Mangelware geworden.
- 8 Alte deutsche Währung.
- 9 Daß er damit auch dem Liederabend seine Existenzberechtigung absprach, muß er im Eifer übersehen haben.

## Benjamin Appl, Bariton

Benjamin Appl gilt heute als einer der wichtigsten Botschafter für die Kunstform des Liedes. Seine Liederabende werden von Publikum und Kritik gleichermaßen in Europa, Nordamerika und Asien gefeiert. Neben dem gängigen Lied-Repertoire entwickelt er immer wieder auch besondere Programmkonzepte. Sein Weg in die Spitzenklasse der Konzerthäuser und Festivals verlief stetig: von den Regensburger Domspatzen ging es an die Hochschule für Musik und Theater in München und die Guildhall School of Music & Drama in London. Wesentlich beeinflusst wurde er von der Legende des Lied-Gesangs Dietrich Fischer-Dieskau, dessen letzter Schüler er war. Prägend ist auch die mehrjährige intensive Arbeit mit György Kurtág an seinen Kompositionen.

Die BBC kürte ihn im Herbst 2014 zum »New Generation Artist«; in der Saison 2015/16 sang Benjamin Appl in der Reihe »Echo Rising Stars« Liederabende in Europas führenden Konzertsälen. 2016 erhielt er den Gramophone Award als »New Artist of the Year«. Von der Wigmore Hall wurde er als »Emerging Talent« ausgewählt. Im März 2018 verlieh die Académie du Disque Lyrique in Paris Benjamin Appl den »Orphée d'Or Dietrich Fischer-Dieskau« als bestem Lied-Interpreten. In BBC Radio 3 gestaltet Benjamin Appl eine für ihn konzipierte Reihe: »A Singer's World«.

Von seinen Partnern am Flügel seien hier beispielhaft Graham Johnson, Kristian Bezuidenhout, James Baillieu und Kit Armstrong genannt. Geplant sind ab 2021 ferner Programme mit Alice Sara Ott, den Brüdern Arthur und Lucas Jussen, Thomas Dunford (Laute) sowie Martynas Levickis (Akkordeon). Für seine Präsentation der drei Schubert-Zyklen wurde Benjamin Appl 2019 in New York und beim Girona Festival gefeiert. In der Wigmore Hall in London tritt Benjamin Appl seit vielen

Jahren regelmäßig auf. 2021 ist Benjamin Appl »Musician in Residence« in der florentinischen Villa »I Tatti«, dem Harvard University Center in Florenz. In einmaliger Umgebung in den Schweizer Bergen wird der Künstler seine Version von Schubert's Winterreise in Bildern fassen, in Auftrag gegeben von BBC Television und dem Schweizer Nationalfernsehen. Die Ausstrahlung dieses monumentalen Filmprojekts ist bei der BBC Ende Februar 2022 und in der Schweiz für Weihnachten 2022 geplant.

Auch auf der Opernbühne ist Benjamin Appl zuhause – zu seinem gesungenen Repertoire zählen Conte in Mozart's *Le Nozze di Figaro*, Guglielmo in Mozart's *Così fan tutte*, die Titelrolle in Britten's *Owen Wingrave*, Aeneas in Purcell's *Dido and Aeneas*, Schaunard in Puccini's *La Bohème* und Baron Tosenbach in Eötvös' *Tri Sestri*. 2014 sang er die Rolle des Leo in Gander's *Das Leben am Rande der Milchstraße* bei den Bregenzer Festspielen. Im Herbst 2021 debütierte er als Harlekin aus der *Ariadne* von Strauss am Liceo in Barcelona. Benjamin Appl arbeitete mit Dirigenten/-innen wie Marin Alsop, Thomas Dausgaard, Johannes Debus, Ed Gardner, Alan Gilbert, Reinhard Goebel, Enoch zu Guttenberg, Paavo Järvi, Paul McCreech, Yannick Nézet-Séguin, Roger Norrington, Helmuth Rilling, Jordi Savall und Christian Thielemann.

Als Konzert-Solist trat Benjamin Appl u. a. mit der Akademie für Alte Musik Berlin, Concerto Köln, dem Orchestra of the Age of Enlightenment, Philadelphia und Seattle Symphony, der Staatskapelle Dresden, dem Tonhalle Orchester Zürich, den BBC Orchestern sowie der Kammerphilharmonie Bremen auf. Bei den BBC Proms gab er mit Brahms' *Triumphlied* sein Debüt in der Royal Albert Hall im September 2015 und nur wenige Tage später mit Orff's *Carmina Burana*. Zu seinem Oratorien-Repertoire gehören Werke wie Bachs

*Johannespassion, Matthäuspassion und Weihnachtsoratorium, Brahms' Ein deutsches Requiem, Händels Der Messias, Haydns Die Schöpfung und Brittens War Requiem.*

Die Diskografie des Künstlers spiegelt sein künstlerisches Schaffen und umfasst neben zahlreichen Rundfunkmitschnitten insbesondere vielfältige Lied-Aufnahmen. Auch Sibelius' Kullervo sowie ein Album mit Bach-Arien begleitet von Concerto Köln und eine preisgekrönte Bach-Aufnahme mit den Berliner Barocksolisten und Reinhard Goebel gehören dazu. Benjamin Appl war jahrelang Exklusivkünstler bei Sony Classical und entschloss sich in 2021 für eine langfristige Zusammenarbeit mit Alpha Classic. Das Debüt-Album mit Alpha ist Schuberts Winterreise, die im Februar 2022 veröffentlicht wird.

Benjamin Appl unterrichtet seit Herbst 2016 als *Professor of German Song* an der Guildhall School of Music & Drama in London.

## **Jenaer Philharmonie**

Im Kulturleben der Stadt Jena und des Freistaats Thüringen spielt die Jenaer Philharmonie eine bedeutende und unverzichtbare Rolle. Sie entwickelt neben ihrer regionalen Qualität als größtes rein philharmonisches Orchester Thüringens zunehmend die Wirkung eines nationalen und internationalen Aushängeschildes und ist selbstverständliche Adresse für Solisten und Gastdirigenten von höchstem internationalem Niveau.

Vor allem der auch überregional enthusiastisch wahrgenommene Mahler-Scartazzini-Zyklus und die philharmonischen Thementage unter dem Titel *Der Klang von Jena*, bei denen mit unterschiedlichen Konzertformaten gearbeitet wird und die in der Stadt großen Anklang finden, zeigen ein junges, extrem engagiertes Orchester in ständiger Bewegung. Mit Konzerten an unterschiedlichsten Orten wie im Volksbad, im Kassablanca und im Trafo, in verschiedenen Locations der Universität, aber auch mit der jährlich stattfindenden *ArenaOuvertüre* auf dem Festplatz Lobeda-West befindet sich die Jenaer Philharmonie im ständigen Dialog mit der Stadt und widmet sich mit großer Kreativität und Hingabe der Musikvermittlung und der Aufgabe, neue Zielgruppen zu erreichen.

Die Jenaer Philharmonie gewann in den Jahren 1999 bis 2002 zwei Mal die Auszeichnung für das beste Konzertprogramm der Saison, vergeben durch den Deutschen Musikverleger-Verband. Von 2017 bis 2020 wurde das Orchester im Programm »Exzellente Orchesterlandschaft Deutschland« von der Bundesregierung gefördert. Seit Herbst 2005 ist die Jenaer Philharmonie Mitglied im Europäischen Orchesternetzwerk ONE® (»Orchestra Network for Europe«).

Konzertreisen führten das Orchester bereits in die Alte Oper Frankfurt, in die Kölner Philharmonie, ins

Konzerthaus Berlin, in die Tonhalle Zürich, zum Pariser Radio France im Rahmen von »Printemps Musical« sowie nach Italien, Polen, Slowenien, in die Slowakei und nach Armenien. Im Dezember 2018 und Januar 2019 absolvierte die Jenaer Philharmonie eine erfolgreiche Chinatournee; in jüngster Zeit erfolgten Einladungen in bedeutende Konzertsäle der Schweiz, ins Konzerthaus Freiburg im Breisgau und zu den Gustav Mahler Musikwochen Toblach. Zahlreiche CD-Einspielungen dokumentieren die Qualität und Vielseitigkeit des Orchesters.

Vor über achtzig Jahren als Städtisches Sinfonieorchester Jena gegründet, erhielt die Jenaer Philharmonie ihren heutigen Namen am 21. September 1969. Unter dem damaligen Chefdirigenten Günter Blumhagen, der von 1967 bis 1980 in Jena tätig war, konnte zudem eine Aufstockung der Musikerstellen auf die Zahl von 85 erreicht werden. Blumhagens Nachfolger als Generalmusikdirektoren waren Christian Ehwald (1981 bis 1988), Andreas S. Weiser (1990 bis 1998), Andrey Boreyko (1998 bis 2004), Nicholas Milton (2004 bis 2011) und Marc Tardue (2011 bis 2017), bevor mit der Spielzeit 2018. 2019 Simon Gaudenz die Leitung des Orchesters übernahm.

Heimat der Jenaer Philharmonie ist das 1902 bis 1903 erbaute Volkshaus mit seinem prächtigen Ernst-Abbe-Saal, in dem pro Saison vierzehn Abonnementskonzerte und zahlreiche Sonderkonzerte programmiert werden können. Durch die der Jenaer Philharmonie angeschlossenen Chöre, den Philharmonischen Chor, den Madrigalkreis und den Knabenchor nimmt die Chorsinfonik einen wichtigen Part im Repertoire des Orchesters ein. Auch die Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar ist seit mehr als fünfzig Jahren wichtiger Kooperationspartner des Orchesters, so bei den jährlich stattfindenden internationalen Weimarer Meisterkursen.



Mit Unterstützung der Philharmonischen Gesellschaft Jena e. V. engagiert sich die Jenaer Philharmonie im Netzwerk »Musik macht schlau« in der Stadt Jena und den umliegenden Landkreisen, um Kinder und Jugendliche für klassische Musik zu begeistern.

Das Orchester zeichnet sich zudem durch eine Vielzahl kammermusikalischer Aktivitäten aus den Reihen der Musiker aus; zahlreiche eigene Kammerensembles bereichern die Konzertreihen mit ihren Programmen.

### **Simon Gaudenz**

In den bislang drei Jahren als Generalmusikdirektor der Jenaer Philharmonie begeistern Simon Gaudenz und sein Orchester das Jenaer Publikum wie auch die Musikszene Deutschlands und Europas mit zahlreichen neuen und innovativen Ideen und brillant durchdachten Konzertprogrammen. Der Mahler-Scartazzini-Zyklus erregt internationale Aufmerksamkeit und brachte der Jenaer Philharmonie bereits Einladungen zu Festivals wie den Gustav Mahler Musikwochen in Toblach ein.

Simon Gaudenz machte sich in den letzten Jahren besonders als Interpret des klassischen Repertoires einen Namen. Eine frische, unverbrauchte Herangehensweise vor dem Hintergrund der historisch informierten Aufführungspraxis charakterisieren seine Konzerte und Einspielungen. Mit dieser Auffassung prägt und gestaltet er auch seit über neun Jahren das musikalische Profil des traditionsreichen Kammerorchesters Hamburger Camerata, mit dem er regelmäßig in der Elbphilharmonie zu Gast ist.

Als international gefragter Gastdirigent dirigiert er zahlreiche renommierte Klangkörper wie die Staatskapelle Dresden, das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, das Orchestre National de France, das Tonhalle-Orchester Zürich, die Russische Nationalphilharmonie, das Oslo Philharmonic, die Bamberger Symphoniker, das WDR Sinfonieorchester, die NDR Radio-philharmonie, das Deutsche Symphonie-Orchester Berlin, das Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, die Rundfunkorchester von Berlin, München, Stuttgart und Saarbrücken, die Philharmonischen Orchester von Monte Carlo, Lyon und Luxembourg und das Bayerische Staatsorchester.

Eine herzliche Zusammenarbeit verbindet ihn mit Solisten wie Gidon Kremer, Anne Sofie von Otter, Barbara

Bonney, Veronika Eberle, Renaud Capuçon, Arabella Steinbacher, Benjamin Appl, Sabine Meyer, Launa Skride, Lise de la Salle, Marianna Shirinyan, Julian Steckel, Maximilian Hornung und vielen weiteren.

Aus seiner Diskographie hervorzuheben ist die hochgelobte Gesamtaufnahme von Schumanns Sinfonien mit dem Odense Symphony Orchestra sowie die mit dem Opus Klassik 2020 ausgezeichnete Einspielung von Sinfonien des Haydn-Zeitgenossen François-Joseph Gossec mit der Deutschen Kammerakademie Neuss.

Auch mit der Jenaer Philharmonie nimmt Simon Gaudenz zahlreiche CD-Aufnahmen in Angriff, mit denen er selten gespieltes Repertoire ins rechte Licht rückt, und die gleichzeitig das außerordentliche Niveau des Orchesters dokumentieren. Einer bereits erschienenen Aufnahme mit Werken von Enjott Schneider werden in Zusammenarbeit mit dem Label **cpo** in nächster Zeit Hugo Wolfs Orchesterlieder mit Benjamin Appl, eine CD mit den Sinfonien von Carl Loewe und eine weitere mit Orchesterwerken von Karl Weigl folgen. Vor allem dem Erscheinen der Gesamteinspielung von Gustav Mahlers Sinfonien kombiniert mit Andrea Lorenzo Scartazzinis assoziierten Orchesterwerken wird mit großer Vorfreude entgegengesehen.

Jenaer Philharmonie

© Tobias Tanzyna



## In the Interior of the Volcano— or: Of the Bad Wolf and the Good Wolf

*Human kind cannot bear very much reality.* (T.S. Eliot)

In his treatise concerning *The Life and Works of Goethe*, a work published a good hundred and sixty years ago, George Henry Lewes made the following claim: “When a man delineates himself, he always shrinks from a complete confession. Our moral nature has its modesty. Strong as the impulse may be to drag into the light that which lies hidden in the recesses of the soul, pleased as we may be to create images of ourselves, we involuntarily keep back some-thing, and refuse to identify ourselves with the creation. There are few things more irritating than the pretention of another to completely understand us. Hence authors never thoroughly portray themselves.”<sup>1</sup>

Beginning with the question as to how much Werther there is in Goethe and how much Goethe there is in Werther, the author of this book ranking as a “good read” came to a conclusion that is enticing but in the end not entirely convincing. For it is not more or less polite modesty that prevents the artist from complete self-revelation: it is instead the incontrovertible fact that behind everything that is present there is something invisible at work that eludes direct observation and can be perceived only in its visible operations.

In other words: even if an author inclined to exhibitionism should strip away the last shreds of his writerly clothing (the blurb text would read: “in a quest-to-the-death for self-revelation”) before the eyes of his sensation-craving public, something would always remain, a residuum that *he himself* is and even with the best intentions cannot be subtracted or divided away—unless he were to melt down into a complete nothing, at which

point he would cease to exist. But that is impossible, and the old German word for “essence” (*wezen* = *sein* = being) should always remind us of this fact before we flip-pantly put it to use. It is here that we find the hermetically sealed “inner precinct,” the “great beyond of the artist,” that Friedrich von Hausegger, traveling over winding paths, wanted to penetrate in order to be able to grasp the artistic personality “that takes shape in the work of art,” because, in more specific terms, “the aspect that moves [one] the most while contemplating a work of art [is] not the work itself but the particularity of the spirit that brought it forth and that, in unconscious freedom and delightfulness, spreads out in it.” This is how Heinrich von Kleist expounded things to his fellow poet Friedrich de La Motte Fouqué on 25 April 1811.

This spirit,<sup>2</sup> whose potential we sense, has assumed unique particularities, that is, idiosyncrasies, which we commonly term its character. These particularities—like the rings of Saturn—have been constructed in concentric spheres, from the invisible but not imperceptible fine matter down to the less disembodied frequency ranges that then manifest themselves “to all the world” in these and other ways: in manners of expression and modes of behavior, in one’s individual degree of communicability, and in one’s gestures and relations with one’s fellow human beings.

The degree to which the individual offers glimpses of his personal or very personal hand of cards is also dependent on this character. A person of sufficiently classic stature, like Johann Wolfgang von Goethe, will also maintain distance enough even in the autobiographical chapters, so that an equation will at least be made considerably difficult.<sup>3</sup> Others, like Johannes Brahms, are so tightlipped that at some time or other every one of their statements will have to be questioned.<sup>4</sup> And, finally, in the universal panopticon of “essential variations” there

are such persons who explode over the face of the earth with the elemental force of a volcano, toot the horn of plenty of their emotions at the top of their lungs, and do so with an amplitude causing *Homo sapiens communis* to fall to pieces like the walls of Jericho bombarded by the boom of low-frequency sound generators.

Hugo Wolf was such a person.

And he had to be such a person. Because only a person who was the way he was could create what the world admires about him. It was only by absolute devotion to that which attracted him, by readiness for self-emptying kenosis, that he was able to reach the state in which his creations came to him or occurred to him. For: “He becomes so very absorbed in a poet that it is as if he assumes his personality and then illumines and enhances the verses with musical means.” This is how Hans Jancik (1905–2001), for many years the editor of the complete edition of Hugo Wolf’s works, summed up the special *modus operandi* of the “little big man”<sup>5</sup> from Windischgraz (Solvenj Gradec), a mode of operation that the slightly metaphysical étude conducted on the previous page(s) I hope will have rendered somewhat easier to grasp.

What should emerge from what has initially been said here, insofar as I have more or less clearly expressed myself, is that nobody can exchange his essence with somebody else but that it is entirely possible to approach the other, reaching up into the regions of fine-matter emanations, if one is ready (a) unconditionally to open oneself up to whatever one may encounter and (b) to take everything held in common, no matter how small, as a step in the right direction, that is, toward the creative center. Somewhere along this path either the initial attraction will be lost or things will come to one of those “inexplicable explosions” that Hugo Wolf experienced—or, better, suffered—with exorbitant

vehemence. And suffer he did indeed, that is certain. It was the high price that he had to pay for his special gift of empathy. Whether he was composing or was quite literally beside himself about the “divine moments” of inspiration that he always committed to paper with an incredible exactitude, whether he once again was hit with the full force of the rebound causing him absolute despair—he experienced everything one hundred percent: jubilation, doubt, and a horrifying sense of despair when for inexplicable reasons some wicked Norn or other scissored the thread of inspiration...

“By God! I will soon reach my end since my cleverness increases day by day,” Hugo Wolf jubilated to his friend, the Vienna jurist Edmund Lang, on 22 February 1888 after the second of his fifty-three *Mörike* lieder (“Der Knabe und das Immlin”): “How much farther shall I take it? I am horrified to think of it. I do not have the courage to write an opera because I am afraid of the many necessary ideas. Ideas, dear friend, are horrifying. I feel it. My cheeks glow with excitement like molten iron, and this state of inspiration is for me a fascinating form of torment, no pure happiness. I have quite literally conjured up an entire comic opera on the piano. I believe I could really create something good of this sort. But I am afraid of the exertions; I am too cowardly to be a proper composer.”<sup>6</sup>

After Wolf had made himself at home in his friend Friedrich Eckstein’s villa in Unterach am Attersee on Pentecost Monday 1890 and soon had become one with some of Gottfried Keller’s “old melodies,” he complained a few days later to Henriette Lang: “Things are again not going well with composing, and I already doubt that things will ever go well again”—and what followed were several months of free rides on the carousel and the mountain-valley railway between Schafberg and Höllengebirge—until his friend Gustav Schür

learned on 24 September that Wolf was feeling “symptoms suspiciously pointing to composing” inside himself and expected “an explosion at any moment.”

Nevertheless, he lived in the constant fear “that my productivity might come to a sudden end—a horrifying thought that often brings me the bitterest hours and also will bring me to the verge of madness yet,” he wrote to his mother from Traunkirchen am Traunsee on 19 August 1891—though I must issue an express warning against placing this prophetic statement in causal connection with the perfidious illness that he had contracted at the age of seventeen or eighteen in the Viennese “Clay Pits,” evidently on the recommendation of his “fatherly friend” Adalbert von Goldschmidt (1848–1906). The demon that tossed him this way and that in its unpredictable capriciousness, allowing him with merciless sadism to enjoy the bliss of musical creation and then after orgiastic days and weeks of exuberance letting him fall into purgatory—this spook did not need spirochetes in order to make a creative spirit gradually lose his mind. To be sure, after twenty years of silence the insidious bacterium would have given *him* the rest: but, causally, as Hans Joachim Moser suggested in his “hundred pictures,” it was not because of the pile of paradoxes with which Hugo Wolf had done so much wrong to himself and to his little circle of genuine friends.

Hofrat Max von Millenkovich, alias Max Morold, provided a vivid description of this phenomenon in his little brochure in 1912. “The artist,” he wrote, “apparently was complete long ago, a self-contained phenomenon of the greatest maturity; the human being, however, was in a constant state of unrest, without peace, without joy, and not at all fully developed or mature, but sometimes a combination of rapture and mildness, of naïveté and enthusiasm, like genuine youth, then again peevish, quarrelsome, overbearing, and morose, like a man who

has already experienced and suffered a great deal but has never at all been young. A human being who could inspire deep love, whose eyes blissfully lit up when the dream of the ideal filled his soul and who spread terror when he had to fight with life, who in this battle made new enemies every day and who was unforgiving of them. A human being who, measured by middle-class standards, did not seem to fit into any system and whom one certainly had to eschew or criticize if one did not honor him as an artist. But the world did the opposite and did not want to know anything about the artist because it did not know how to probe the depths of the human being. It is of course always the same: whether humble or arrogant, gentle or irascible—the artist will first reach a bearable relation with the world when he behaves like a solid average citizen, that is, when he is no longer an artist.”

Hugo Wolf stands for an extremely acute form of the problem of the creative spirit in society. Society wants to be offered the noblest chestnuts from the fire, the most beautiful stars from the sky, and the most magnificent pearls from the ocean depths but does not recognize—no, ignores the compulsive torments during which this in most cases occurs, loudly trumpets about the “impossible behavior” of the adventurer when he triumphantly returns home from foreign lands, off limits to its steps, generously “enjoys” his finds and (posthumously) commissions whole legions of finely paid experts to re-style the importer of increasingly valuable spices as an ideal picture, so that he becomes “one of us.”

Now why, under the rubric reading “X.Y. as an Artist and Human Being” or as “a Human Being and Artist,” do we again and again become witnesses of clever humanities demonstrations of nuclear fission during the course of which the creator is plucked apart while stretched out on the lathe and is made to fit just as perfectly into the



social fabric as a puzzle piece cut to proper size after the fact, so that no self-complacent admirer of his oeuvre tears his dress shirt on any sort of character trait that might be sticking out? Because the words that T.S. Eliot put in the mouth of his Thomas Becket are true: "Human kind cannot bear very much reality."

Those who do not believe this might want to become acquainted with our protagonist's writings in the original. The works in question here would be the collected reviews that Hugo Wolf wrote every week for the *Wiener Salonblatt* from 20 January 1884 to 11 April 1887: famous and notorious commentaries, impudent, inconsiderate, and apparently intended to step on the "toesies" of all those whose swollen-headed parquet security was not to the liking of our devoted Wagnerian. When the editors Richard Batka and Heinrich Werner had these texts published by Breitkopf & Härtel in 1911 "on behalf of Vienna's Akademischer-Wagner-Verein," seven years after the death of their author, they had expunged, as we read along the winding road of their introductory notes, "only those very few passages that had assumed an exceedingly personal character in the heat of the battle against critical opponents" and in fact had prepared for publication passages that Ernst Décsy in his four-volume monograph (1903–06) had continued to suppress out of modesty. The same passages are lacking in almost all the editions of Wolf's letters from the early years: "a few passages [...] because they could cause too much bitterness." Which means: the writer's elbows were padded, the steel caps were removed from his boot tips, and the loud howling of "the bad wolf" was reduced to four-walls volume—but not, say, to protect the reputation of the letter writer but the nerves of those who after the publication of his correspondence possibly would have been exposed to public ridicule. "Human kind..."

To a certain extent, the polite respect of the editors for contemporary feelings is understandable; however, it does not serve the purpose of a faithful depiction of the person concerned. Somebody who occasionally signed his written words with the pseudonym "Fluch" (Curse-U) because he could scold like the proverbial fishwife does not need gentle treatment. It is first the full broadsheet that shows us the genuine "particularity of the spirit"; it is first the authentic juxtaposition of the finest and crudest oscillations that enables us to engage in complete and total admiration of the creations that came flying out of the interior of a volcano and yet had descended from the heavenly heights.

However, we need a complete-as-possible edition of Wolf's letters,<sup>7</sup> not, say, because it would offer us this or that glimpse of specific creative processes or a key to the understanding of his works. Rather, it would show us, even more clearly than his individual letters, from what "circles of hell" Wolf freed himself when the spark of inspiration alighted on him: in an instant he found himself beyond space and time, and it might happen that a visitor whom he normally would have greeted with an enthusiastic welcome would have the door slammed in his face; on the waves of song he did not know him or recognize him...

...but when he had only just accomplished the task, he made up for everything, went into a mad dash, and acquainted the visitor to whom he had refused entry with his latest find (if necessary, in the middle of the night). Others received the obligatory jubilation by letter—and not because he wanted to boast about his music or to "show off" with it: he had to shout it out, to communicate it, to share it with others, and for this reason could call his "friends" only those people who did not fail to understand this need. Paul Müller, for instance, the head of the Berlin Hugo Wolf Society, knew what was at work here.

In 1903, writing in the periodical *Die Musik*, he drew the following fitting comparison: "Like a hen cackles, that is how Wolf might become beside himself for joy about his successful produce." And this comparison is all the more fitting inasmuch as the composer cackling for joy not only on one occasion lost his feathers, mind, and self-confidence in the twinkling of eye when he returned to the earth and—now a plucked chicken—did not know what to do.

The person who could have consoled him, pitied him, or "saved" him with alms in such phases would have been such a friend once and for all. Hugo Wolf could not stand back-patting joviality and flashy shows of patronizing patronage, nor would he have been helped by mindless phrases ("everything is going to be all right") or tearful embraces. He had to put it into writing and to rely on the assurance that at the other end of the communication somebody was sitting whom he would not run over with his true confessions from the underworld. Somebody, perhaps, like Engelbert Humperdinck's brother-in-law Hermann Wette, to whom he made a revealing confession on 13 August 1891, a couple of weeks before he broke out of a three-year creative drought: "I can no longer at all imagine what a harmony is, what a melody is, and I am already beginning to doubt that the compositions under my name are also really by me."

This is not at all nonsense. This is the bitter truth of an autodidact who cannot remember how he did something, who—unlike Marty McFly—does not know ahead of time when the next lightning bolt will strike, in order, if possible, once again to ignite yet another one of those conflagrations in the manner of the fifty-three Mörike lieder or the fifty-one Goethe lieder: and for whom nothing remains but to immerse himself in his poets, to read them and then to read them again, until

things come to a blending of poetry and music—something, which, as Wolf's own experience of it attests, was a horrifying process, "though the cruel role actually falls only to the latter. Music definitely has something vampire-like about it. It clings mercilessly to its victim and sucks the last drops of blood out of him" (to Rosa Mayreder on 16 June 1896). He who views himself and his art in this way will also, as Wolf did in the letter to Hermann Wette cited above, tear off the last veil: "Heaven gives one a whole talent or none at all; hell has given me half of mine."

This would be a completely annihilating verdict if it had been entirely his own. But since it involves the paraphrase of an original that at the time was precisely eighty-seven years and tenth months old and was being cited from the pages of literature, this declaration loses its direct self-destructive power. Instead we obtain a characteristic snapshot of the relational web into which Hugo Wolf had spun himself in order to be able to practice his special art. The writer of the letter in which we read the original text occupied an outstanding position in this web: "Hell gave me half of my talents; heaven grants a man a whole talent or none at all." This is what Heinrich von Kleist wrote from Geneva to his sister Ulrike on 5 October 1803—a despondent man with whom Wolf not only felt at one when he too was despondent but to whom he fervently clung when he was looking for "materials," for dramatic creative contents.

Hermann Bahr for a time shared lodgings with Wolf, who was three years his senior, and in his *Erinnerungen an Hugo Wolf* he transmitted to posterity some telling episodes, quirks, and habits of self-presentation that sharpen the picture of this elemental musical spirit: "He always had some book or other with him. On his own, it seemed, he could not get into any mood at all; it first had to be struck for him. Mostly, it was *Penthesilea*. He raved

about it, his hands trembled when he read merely a couple of verses from it, his eyes shone, and as if beholding a higher and brighter region whose gates had suddenly sprung open before him, he seemed to be transfigured, he gasped for breath, went jumping away in order to shake it off, and in the bushes I heard him moaning and horse-laughing for joy."

Lightning-swift changes of mood, mental pirouettes ("around the world... in four-times-ten minutes"), which, as Hermann Bahr states, within the space of an hour "went from the crudest fun through the purest mood of quiet dedication or devotion into the demonic," in addition, a sensitivity to noise verging on the absurd, which, depending on the nature of the stimulant, caused a bloodbath among Austrian avifauna or flowed into so very magnificent creations as the symphonic poem *Penthesilea*, which will be our subject in the following lines.

\* \* \*

"Now, to put it simply, I am a human being of the most radical principles and views. For me the uppermost principle in art is strict, harsh, merciless truth, truth unto cruelty. Kleist, for example, is [...] my man. His marvelously wonderful '*Penthesilea*' is certainly the truest tragedy but at the same time the cruelest tragedy that ever sprang forth from a poet's brain." So we read in a letter of 5 June 1890 to the Tübingen musicologist Emil Kauffmann, who at the very beginning of their correspondence had learned what Wolf meant by his "most radical principles." In an article about Wolf's lieder Kauffmann had gotten the idea to take a side glance at Johannes Brahms, the devil's vicar on musical earth, and a number of letters had to be sent back and forth before the ill feeling resulting from this mention could be assuaged and a new friendship was formed.

This is Hugo Wolf. When he was fixated on something that he recognized as true, he quite literally beat it into his fellow human beings—and rarely did so to his advantage, as should have occurred to him if he ever would have taken the time to inspect in the rear-view mirror his almost four years of work as a reviewer for the *Wiener Salonblatt*. Between 1884 and 1887 he had carved a smart collection of boomerangs for himself with his drastic feuilleton pieces, and by no means all of them hit their target but in the sequel little by little flew back, striking their sender with great force. Conservative critics, for instance, boycotted him when his first major Vienna performances were coming up, and things reached the point that the members of this guild threatened a renowned female singer, indicating that they would stay away from her concert if she got it into her head to put something by the wild wolf on her program.

But genuine revenge had already been poured out "on the ice-cold rocks." Hans Richter and the Vienna Philharmonic had declared themselves ready to give *Penthesilea*, composed in 1883, a trial run-through in a rehearsal in October 1886. But they apparently had agreed *ante festum* to teach "Little Mister Contrary" a good musical lesson. Although this schoolboy prank does not necessarily speak in favor of the sublime level of the sublime gentlemen (it recalls the tomfoolery that I experienced a hundred years later when new music was put on the desks of a radio orchestra); a policy of prejudiced butchery, unmitigated by any sort of examination of the structures of the work, had been adopted in advance, and so during the course of the "execution" lasting about half an hour the tragic hero Achilles was mutilated by the Amazon queen's fierce dogs and she perished during her own bloody rampage. The little, maniac author of the work also was "slaughtered":

"My Penthesilea? No, the Penthesilea of a madman, a moron, of a clown, and whatever else you want, but my Penthesilea it was not," Hugo Wolf howled on 18 October in a letter (no longer able to be reconstructed in full) to his sister and his brother-in-law. "It was the purest tomfoolery! Hereupon resounding laughter on the part of the orchestra" —and the self-complacent explanation by a respectable conductor: "My gentlemen, I should not have let the piece be played through to the end, but I wanted to have a look at the man who dares to write such things about Master Brahms."

As childish as it may be, I can feel a certain amount of sympathetic understanding for this action, since the man who writes that the works of the composer from Hamburg were "glue-boiling jobs" and that there was more depth in a cymbal clang by Liszt than in the symphonies (thus far, three in number) and the serenades of his self-appointed opponent—is just as far from any sort of truth as a certain Max Kalbeck, who in his drivel about Anton Bruckner and his "little Wolf" slobbered nobody but himself.

But closing that chapter... the matter was settled quite soon inasmuch as a process of discovery began that turned the mortifying defeat into a series of triumphs hardly a year after Hugo Wolf had shuffled off his mortal coil, that is, after his essence had been separated from what was nonessential: "If Hugo Wolf had written only this one work, the history of art would have to place him in the first rank of tone poets." These were Max Reger's jubilant words in a good-sized contribution to the *Süddeutsche Monatshefte* of 1904, in which he used his not inconsiderable weight to tip the scales in favor of the late composer: "I regard the symphonic poem 'Penthesilea' [...] as absolutely one of the most important, most vital creations that the last decades have brought us. The themes are of genial succinctness; the

invention never grows weary. Hugo Wolf also never indulges—in my view an advantage that cannot be valued enough—in what nowadays is the so very popular schmaltzy sentimentality, which rarely fails to produce its effect. Blow by blow, without any sort of superficial, more or less pitiful, hackneyed phrase-making, the wonderful tone poem storms on its way." And Reger apparently was so enthusiastic about it that he prepared a version for piano four hands for the Lauterbach & Kuhn publishing house of Leipzig; despite its idiosyncratic rough spots, this version apparently was able to activate some impulses. After the premiere by the Kaim Orchestra of Munich and its here-there-and-everywhere principal conductor Felix von Weingartner (how could he resist seizing this opportunity!), the musical army of the Amazons spread like wildfire, the reaction by the public ranged from very friendly to enthusiastic, and the number of reporters who undervalued the value of the work because of their "previous knowledge" quickly converged on zero. Weingartner celebrated successes in Berlin, and the young damsel-in-shining-armor paid a visit to Prague for the third Philharmonic Concert of the season; the Teplitz Spa Orchestra commemorated the first anniversary of the composer's death with *Penthesilea* on 22 February 1904, and on 15 March, during the sixth and last concert of the season by the Vienna Konzertverein, Ferdinand Löwe sophisticatedly made amends for Richter's disgraceful hatchet job. He opened the soirée with Johannes Brahms's third symphony, Wolf's new work then followed with the greatest jubilation, and Beethoven's second *Leonore Overture* settled the quarrel. Just think of the seventy-two-year-old "glue boiler" and his forty-four-year-old "archenemy" in one and the same Musikverein hall, forced to agree to the fact that their common ideal in the end stood above all things!

This impression had a profound effect. "Hugo Wolf mercilessly sucks his poet empty, until his poetic material has gone over entirely to him. Therefore one feels how the warm breath of the here-and-now feeling artist approaches, as in all of Wolf's compositions, so too in his *Penthesilea*." This is how the *Vaterland* of 27 March described, *pars pro toto*, the cosmic blast whose aftershocks would continue to be felt far and wide for some time, until 1928 in fact, when the critic Hermann Berrsche (Furtwängler's "favorite"), after a concert by the Munich Philharmonic under Siegmund von Hausegger, reasoned "that one without the outward occasion of a Hugo Wolf celebration does not at all get to hear his *Penthesilea*," even though it would merit "being heard more often than all other symphonic poems because it is—here I express a deep conviction that has stayed with me ever since I first heard it—the most valuable symphonic poem that we possess."

We grant him his deep conviction and the luxurious epithets ornamenting the "sweetness" of the song themes, but we should spend a few moments lingering over the seemingly banal observation according to which one "feels what is special and unique about this work already in its immediate subjective effect, which makes the programmatic elements vanish into insignificance." And we should do so because with these few words the author lays to rest a topic that has been discussed for an eternity. As long as we would have to recognize the extramusical sources of inspiration that make a *Moldau* flow on its course and a *Till Eulenspiegel* turn his somersaults; if we first would be able to appreciate the energetic forward drive of a *Mazepa* or the gloomy *Marche au supplice* after somebody had spread out the meaning of its content for us in fine detail; if the *Sun* after "Janne's" *Nightride* had risen not in the orchestra and in our minds but in the explanatory notes folded into the

musical package; and the *Hut of Baba Yaga* was not first and foremost a fantastic scherzo—then instrumental program music indeed would be a sad state of affairs, though its best compositions do not need precisely what helped so many creations of the later twentieth century survive their premiere round: “With my piece I wanted to”—the standard phrase of countless aspiring avant-gardists, would never have occurred to any of the masters obliquely mentioned above, and even a Hugo Wolf without any doubt again would have behaved like a “Fluch” or a “Lupus” if he had been approached with a request for a clear analysis of his “piece.”

This is the heart of that matter (and therefore Berresche is on target despite the monomania evoked and involved): Hugo Wolf plunged into the interior of the volcano with Heinrich von Kleist’s *Penthesilea* and rose like the phoenix from the ashes in colorful plumage; the composer had come so close to “his poet” as is in any way possible; the sequence of events in the drama—whatever we may think of the same—is dissolved in this melting process and grants us, instead of narration, the picture of a peculiarly tragic female personage...

...or, in the words of the Bohemian musicologist Richard Batka, “a painting of the soul of the heroine,” whose creator “essentially” limits himself to the psychological course of the *Penthesilea* drama.” Hugo Wolf simplified the action, “concentrated fully on the psychic life of his heroine, and set aside all outer representation, even the ‘opponent’ Achilles. He symbolizes for us *Penthesilea*’s belligerent march out, her sweet favorite dream, then her fights for the high prize of her despondent passionate struggling, and finally her madness, horribly breaking out like a thunderstorm and destroying everything and even her own person.”

Batka’s detailed tribute and introduction could be purchased for thirty pence at the Prague first

performance of the work in January 1904, was reproduced in the *Kunstwart* during the same year, and would offer a perfect description of the work’s path if we had not agreed to avoid the same and instead to listen. Here it is enough for us to grasp the mirthful outbreak of war (“lang, lang ist’s Heer”) as the first thematic group and the dream of the Festival of Roses as the second thematic group, to experience their fates in the enormously rugged development section as “battles, passions, madness, destruction,” and to recognize the extremely abbreviated recapitulation with its coda gasping in exhaustion as the last concluding part of the “misshapen movements” in sonata form that in their collision with the particular dramatic pretext forfeited their classical shape.

It is obvious that nothing preformed is of any use (“with my piece I wanted to”) in the cosmogony of an artist creating in this way out of the initial explosion. Instead of ambitious drafts, brain-burdening compilations, and time-consuming preparations, here we have fundamental trust in universal powers of design: the less these are sickled o’er with the pale cast of thought, the more naturally they arrange their elements in relation to each other and the more enduring is their effect (we might spend much time pondering why the intelligent Thomas Mann found “no clever word” in Wolf). In the present case the elements would be “the truest tragedy but at the same time the cruelest one,” the glowing admiration for the poet, the compositional vision, the volcanic “fire of hell,” and the means with which these things can be realized in an adequate manner in musical deed: a piccolo, two flutes and oboes each, an English horn, two B flat clarinets, three bassoons, four horns and trumpets each, three trombones and a tuba, a triangle, side and bass drums, three timpani, cymbals, a tam-tam, and a harp as well as a correspondingly finely sorted string

group—this is, by the standards of those times, a very respectable instrumental assemblage and one from which Hugo Wolf gains additional space by having two of the four trumpets placed to the right of the orchestra and two to its left.

*Penthesilea* is so well worth hearing and seeing, so rich in catchy themes and derivations, luxurious melodies, harmonic audacities, vivid developments, and abrupt shifts of scene that we cannot help asking how it could have lost the verve of the first hour and have become so thoroughly forgotten in the music world. Had the stigma of its philharmonic “execution” become too deeply branded on it? Was it nothing but the youthful and immature false step of a man who could be happy and grateful that he was allowed to crouch in his Parnassian corner as “the Wagner of the lied”? A little bit of all of this may have played its role, but the actual answer is once again something very simple: just as Anton Bruckner never could have conquered the world while the Schalks were “correcting” his scores, so *Penthesilea* as one was able to hear it beginning in 1904 had to sink into the bog sands of forgetfulness in the short or long run—because the work that was served up to the public at the time was not “the creation of a madman, a moron.” But was it Hugo Wolf’s *Penthesilea*? That it also was not.

Music circles knew very well that Lauterbach & Kuhn in 1903 had not hidden the fact that the published score had passed through the hands of the younger Joseph (“Pepi”) Hellmesberger. He had a command of the sleights of hand enabling him to transform an allegedly overladen orchestration into something that without reservation even suited the conservative taste of Julius Korngold (*Neue Freie Presse* of 29 March 1904). As a genuine operetta aficionado who certainly would not have let himself in for emotional tussles with his librettists in



order to suck the last drops of blood out of their shoddy constructions, he currycombed out the refractory elements, thereby solving the difficult problem of “lighting technique” for potential conductors and at the same time destroying the unity of the creation, which for him apparently was of no significance at all. He did not limit himself to his “retouchings” (at the beginning, for example, the three bassoons rumble for all they are worth with the sixteenths of the cellos and basses); in addition, he committed a downright crime with his intervention in the third movement of the work, out of which, along with some smaller particles, he removed a complex of 168 consecutive measures (556–723 = 15 5'19–8'45) that add up to about three and a half minutes, that is, to twenty-three to twenty-four percent of the “battles, passages”...

... certainly a venial sin from the perspective of the arranger, who, to be specific, could bask in the “good feeling” of having done a “good deed,” since with his instrumental manipulations and structural condensations he had pulled off a feat very similar to the contemporary editions of Wolf’s letters and reviews. *This* Wolf and his *Penthesilea* were socially fashionable, smartly packaged, “pleasing to the ears,”—and suitable for public viewing: he was “one of us.”

When Robert Haas published the original score in 1937, Europe really did have other problems. Moreover, “the Wagner of the lied” (how could anybody come up with such a label?) in the meantime was sitting firmly on his saddled horse, and perhaps, after all, there was something to the comfortable thesis that he had not been able to instrument properly.

\* \* \*

Whenever Hugo Wolf strayed from the hunting ground allotted to him, we see that well-intentioned music

experts went into action in order to smoothen his awkward elements and to spell out what he had “really meant.” Already the first little selection of his orchestral songs brought out by the Mannheim publisher Karl Ferdinand Heckel shortly after the turn of the century was submitted (who might be surprised to learn?) to this enforced assistance. Willibald Kaehler, the local court music director, had examined the works and (as the assurance read) had limited “himself to slight retouchings of those parts in which the voice part would have been crushed to death by the overly strong string instrumentation.” Certain harsh elements in the orchestral part reflecting Wolf’s unique nature, however, were left untouched—and already we are standing on the same spongy ground of modern texts in which “the orthography and punctuation have been carefully adapted to meet current standards.” How in all the world is one supposed to honor an author’s individual traits, capabilities, and modes of expression when the same are leveled out by “tacit editing”?

Regardless of this fact, the two dozen songs whose piano part Hugo Wolf transferred to smaller or larger ensembles offer the finest proofs of the instrumental capabilities of their author, and it is truly to be regretted that the final outbreak of his illness prevented him from undertaking other projects of this kind. As far as I see, Wolf last in December 1897 arranged the *Morgenstimmung* after Robert Reinick as the “Morning Hymn” for choir and orchestra, and during the same month he adapted two worldly “Spaniards” for the unfinished *Manuel Venegas* and before that two other titles from this collection for the *Corregidor*. An older fifth orchestration (“Geh, Geliebter”) is lost as well as the first score of *Anakreons Grab*, which he had left in a streetcar along with *Ganymed* and some other works. The man for whom life, despite all its complications, is

too simple provides for a change of pace in this way or simply leaves—as also happened to Wolf—a fee of a handsome two hundred marks<sup>8</sup> back at the performance site...

The circumstances behind the instrumental versions are quite prosaic: in concert programs, which were often put together in a colorful mix, orchestral songs gradually assumed the place that the formerly popular opera arias had occupied, and a specialist like Hugo Wolf certainly would have been ill advised to close his eyes and his wallet, which was always empty anyway, in neglect of this trend. The success proved that he was right: Mörike’s *Feuerreiter*, for instance, in the original already a wonder of demonic elemental power, then became a genuine “all-time great” after the composer had listened in on its immanent possibilities and had transformed it into a scene for choir and orchestra that really lacks only one thing—the rest of a suitable opera.

Other things, such as, for example, *Anakreons Grab*, which Wolf arranged a second time after the loss of the first version on 13 November 1893, needed more time to come into their own. The slender, “Anacreontic” ensemble consisting of pairs flutes, clarinets, bassoons, and horns along with the obligatory strings generates such an intimate scene that the audience in the concert hall probably had not at all yet coughed to the end when the picture faded away in a tender watercolor—the art of being able to be enchanted by little things in a broad expanse is something that needs to be practiced. In the end what is involved is allowing oneself to be led by the composer into the finest ramifications, where in the original creative process the more neutral piano line and the potential instrumental sound drifted apart to the advantage of the former.

Now on the same interface the second option is chosen, and in the end what results is a new work with

its own special fascination. The brilliant reasons why this is not supposed to be and in no way comes off are many and clever: "The language of the lyric poem is that of an intimate communication from one human being to another, a confession that needs no witnesses". This is what Siegmund von Hausegger<sup>9</sup> wrote in 1912 in "Über den Orchestergesang," an article on orchestral song. But whatever is brought forth results from mental processes, and such processes, as we observed at the beginning, are precisely what Hugo Wolf least needed when he was struck by creative lightning. This energy, initially encapsulated in the song for voice and piano, could without difficulty once again be unleashed, and in the end he bequeathed to us, apart from the abovementioned "Spaniards," thirteen of the fifty-three Mörke lieder (1899–1900) and seven of the fifty-one poems by Johann Wolfgang von Goethe as a concert repertoire—from the world-renouncing laments of the Harfner to the booming revolt of *Prometheus*, which evidently from the beginning was intended as a big orchestral scene and with the use of the mightiest powers ("those up above"—on Mount Olympus or in orbit?) throws boulders at his feet. One can quite well imagine how the little big man from Windischgraz (Slovenj Gradec) stood at attention and up straight when he formed a creative alliance with this rebellious muscleman—a related essence with which he surely would have liked to become one if only such a union could have been brought about!

\* \* \*

Three of the lieder recorded here form exceptions insofar as their orchestral versions are by other composers. Max Reger instrumented *Sterb'ich, so hüllt in Blumen meine Glieder* from the second *Italienisches Liederbuch*. The arranger of the *Fußreise* from the Mörke volume

cannot be identified—despite many efforts to do so. However, the arranger of the last title, Goethe's humorous Epiphany song *Epiphantias*, is no secret. Hugo Wolf set it on 27 December 1888 for Melanie Köchert, and it was performed in scenic form by the three daughters of his "eternal beloved" on her birthday on 6 January 1889. This work was arranged by the German composer and musicologist Carl Stueber (1893–1984).

– Eckhardt van den Hoogen  
Translated by Susan Marie Praeder

- 
- 1 G.H. Lewes, *The Life and Works of Goethe: with sketches of his age and contemporaries*, London, 1855. German translation by Julius Frese, ninth edition, Berlin, 1874.
  - 2 In the main text I assume that we will not understand the German term "Geist" as "ghost" but instead as "spirit" or "genius."
  - 3 However, it cannot be kept a secret that the fate of the sensitive trendsetter Werther after the publication of the book seemed as yet too "stormy-and-stressy" for the friends immediately involved in the Wetzlar events and was reason enough for a temporary falling out.
  - 4 A model example, concerning his new symphony (the second), from a letter of 22 November 1877 to Elisabeth von Herzogenberg: "All you have to do is to sit down, alternate with the feet on both pedals, and hold the F minor chord for a good long time."
  - 5 In *The New Grove* Eric Sams indicates 5' 1½" as his lofty height.
  - 6 I have brought the two paragraphs together to show that nothing was left out between the completely contrary impulses.
  - 7 Leopold Spitzer's four-volume edition became a bibliophile rarity a decade after its publication.
  - 8 An old German monetary unit.
  - 9 That he with this also denied the lied recital its right to exist is something that he must have overlooked in his zeal.

## Benjamin Appl, Baritone

Hailed as “the most promising of today’s up-and-coming song recitalists” (Financial Times), baritone Benjamin Appl is celebrated by audiences and critics alike for a voice that “belongs to the last of the old great masters of song” with “an almost infinite range of colours” (Süddeutsche Zeitung), “exacting attention to text” (New York Times), and artistry that’s described as “unbearably moving” (The Times). Named Gramophone Award Young Artist of the Year in 2016, Appl was a member of the BBC New Generation Artist scheme from 2014–16, as well as a Wigmore Hall Emerging Artist and Echo Rising Star for the 2015–16 season, appearing at major venues throughout Europe, including the Barbican Centre London, Concertgebouw Amsterdam, Wiener Konzerthaus, Philharmonie Paris and Cologne and the Laeiszhalle Hamburg. He was signed exclusively to Sony Classical between 2016 and 2021. He recently partnered up with Alpha Classics for a long term collaboration of multiple albums the first of which—*Winterreise*—is released in February 2022.

Appl started in music as a young chorister at the renowned Regensburger Domspatzen, later continuing his studies at the Hochschule für Musik und Theater München and eventually at the Guildhall School of Music & Drama in London. He had the good fortune of being mentored by the legendary singer Dietrich Fischer-Dieskau. Appl says, “my years of working with Fischer-Dieskau were invaluable and had a hugely formative influence on me. He is an inspiration—someone who is always searching and seeking a deeper understanding of music and of life. He was a role model for how to prosper as an artist, never just delivering, but each time creating.”

Appl is increasingly in demand on the world’s most prestigious stages, collaborating with ensembles such as the NHK Symphony Orchestra, Die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, Staatskapelle Dresden, Philharmonia Orchestra, Seattle Symphony, Vienna Symphony, Akademie für Alte Musik Berlin, Tonhalle Orchestra Zürich, Hamburg Ballet, Academy of Ancient Music, Gabrieli Players & Consort, Les Violons du Roy, Concerto Köln, and with multiple BBC orchestras. He made his BBC Proms debut in September 2015 singing Brahms’ *Triumphlied* with Marin Alsop and the Orchestra of the Age of Enlightenment.

An established recitalist, he has performed at the Ravinia, Rheingau, Schleswig Holstein, Edinburgh International, Life Victoria Barcelona, Leeds Lieder and Oxford Lieder festivals, deSingel Antwerp, Heidelberger Frühling, and at the KlavierFestival Ruhr. He has performed at major concert venues including Festspielhaus Baden-Baden, Het Concertgebouw, Amsterdam, Elbphilharmonie Hamburg and the Musée de Louvre, Paris, in addition to which he is a regular recitalist at Wigmore Hall and at the Schubertiade Hohenems and Schwarzenberg. He works closely with pianists Graham Johnson and James Baillieu.

Appl is equally sought for his work in oratorio; notable past works include Bach’s *Magnificat*, *St John* and *St Matthew* passions, Brahms’ *Ein Deutsches Requiem*, Händel’s *The Messiah*, Haydn’s *The Creation* and Britten’s *War Requiem*. In 2017 he performed in the internationally televised ZDF *Adventskonzert* concert at the Dresden Frauenkirche with the Staatskapelle Dresden and Christian Thielemann.

Recent highlights include his role debut as Guglielmo *Così fan tutte* with Classical Opera Company; *Aeneas Dido and Aeneas* in concert with the London Philharmonic Orchestra and Sir Roger Norrington; three

recitals at New York City’s Park Avenue Armory featuring all three Schubert song cycles; a debut performance of Bach’s *Mass in B Minor* with the Philadelphia Orchestra and Yannick Nézet-Séguin; his Paris orchestral debut at the Saint-Denis Festival with the Orchestre National de Lille; and debut recitals at Grand Théâtre in Geneva, Linz Brucknerhaus, Salzburg Mozarteum and Spivey Hall, Atlanta.

The 2021–22 season will open with Appl making his operatic debut at the Liceu, Barcelona as *Harlequin Ariadne auf Naxos*. This is followed by a full schedule of concerts across Europe and the USA, including recitals and concerts at Salle Gaveau Paris, Berlin Konzerthaus, Berlin Philharmonie, Hamburg Elbphilharmonie, Wigmore Hall, Boston Celebrity Series and Dallas Opera; concerts with the Sofia Philharmonic, NDR Radiophilharmonie, and the Berlin Barock Solisten and ongoing residencies with the Jenaer Philharmonie and Hamburg Ballet.

Appl’s growing discography includes Schumann duets with Ann Murray (DBE), accompanied by Malcolm Martineau; his debut solo disc “*Stunden, Tage, Ewigkeiten*” accompanied by James Baillieu, which was released in April 2016 on Champs Hill records; and a live recording of Schubert lieder with Graham Johnson for the Wigmore Hall Live label. His first solo album for Sony Classical, “*Heimat*”, was Gramophone nominated and won the prestigious Prix Dietrich Fischer-Dieskau (Best Lieder Singer) at the 2017/18 Académie du Disque Lyrique Orphées d’Or. Most recently, Appl released a recording of Bach with Concerto Köln for Sony Classical, as well as Sibelius’s *Kullervo* with the BBC Scottish Symphony and Thomas Dausgaard for Hyperion Records.

## Jena Philharmonic

The Jena Philharmonic exercises an important and vital role in the cultural life of the City of Jena and the Free State of Thuringia. Along with its regional excellence as Thuringia's largest purely philharmonic orchestra, it has increasingly developed the influential scope of an outstanding ensemble of national and international significance and is valued as a performance venue by soloists and guest conductors representing the highest international level.

Projects such as the Mahler-Scartazzini Cycle, which also met with an enthusiastic reception nationwide, and the philharmonic theme days going by the name of *Der Klang von Jena* (The Sound of Jena), operating with various concert formats, and meeting with great resonance in Jena show us a vibrant, young orchestra eager to take on challenging tasks on a regular basis. With its concerts in various locations such as the Volksbad, Kassablanca, and Trafo, in various places at the University of Jena, and at the annual *ArenaOuv*erture on the Lobeda-West Festival Grounds, the Jena Philharmonic engages in constant dialogue with the city and dedicates itself with the greatest creativity and devotion to the dissemination of music and to the task of reaching new target audiences.

During the years from 1999 to 2002 the Jena Philharmonic twice received the award bestowed by the Deutscher Verleger-Verband on the orchestra with the best concert program of the season. From 2017 to 2020 the orchestra received support from the government of the Federal Republic of Germany in the "Exzellente Orchesterlandschaft Deutschland" program. Since the fall of 2005 the Jena Philharmonic has been a member of the Orchestra Network for Europe (ONE®).

Concert tours have taken the orchestra to the Alte Oper in Frankfurt, Philharmonic Hall in Cologne, Konzerthaus in Berlin, Tonhalle in Zurich, and Radio France in Paris in conjunction with the "Printemps Musical" as well as to Italy, Poland, Slovenia, Slovakia, and Armenia. In December 2018 and January 2019 the Jena Philharmonic performed with success on tour in China. Most recently, the orchestra has performed as a guest in leading Swiss concert halls, at the Konzerthaus in Freiburg im Breisgau, and at the Gustav Mahler Music Weeks in Toblach. Numerous CD recordings document the orchestra's quality and versatility.

Founded over eighty years ago as Jena's Civic Symphony Orchestra, the Jena Philharmonic received its new name on 21 September 1969. Under its then principal conductor Günter Blumhagen, who was active in Jena from 1967 to 1980, the number of musicians in the orchestra was increased to eighty-five. Blumhagen's successors as general music director were Christian Ehwald (1981 to 1988), Andreas S. Weiser (1990 to 1998), Andrey Boreyko (1998 to 2004), Nicholas Milton (2004 to 2011), and Marc Tardue (2011 to 2017). Simon Gaudenz became the orchestra's general music director at the beginning of the 2018/19 season.

The Volkshaus built from 1902 to 1903 is home to the Jena Philharmonic; fourteen subscription concerts per season and numerous special concerts are held in its magnificent Ernst Abbe Hall. The association of choirs with the Jena Philharmonic—the Philharmonic Choir, the Madrigalkreis, and the Boys' Choir—means that choral symphonic music occupies an important place in the orchestra's repertoire. For more than fifty years the Franz Liszt College of Music in Weimar has also engaged in important cooperation with the orchestra—for example, at the annual Weimar International Master Courses.

The Philharmonische Gesellschaft Jena e. V. supports the participation of the Jena Philharmonic in the "Musik macht schlau" network in the City of Jena and the surrounding regions toward the goal of inspiring children and young people to take an interest in classical music.

The orchestra also distinguishes itself through the many activities of its member musicians in the field of chamber music; numerous chamber ensembles of its own enrich the concert series with their own programs.



## Simon Gaudenz

During Simon Gaudenz's three years as general music director of the Jena Philharmonic, the conductor and his orchestra have been enthusiastically received by Jena audiences and in the German and European music world owing to their numerous new and innovative ideas and brilliantly designed programs. The Mahler-Scartazzini Cycle received international notice and has already brought the Jena Philharmonic invitations to festivals such as the Gustav Mahler Music Weeks in Toblach.

During recent years Simon Gaudenz has gained renown in particular as an interpreter of the classical repertoire. A fresh new approach against the background of historically informed performance practice characterizes his concerts and recordings. For more than nine years he has also implemented this approach while delineating and shaping the musical profile of the richly traditional Hamburg Camerata Chamber Orchestra, with which he regularly performs as a guest in the Elbphilharmonie.

An internationally sought-after guest conductor, Simon Gaudenz conducts renowned orchestras such as the Dresden State Orchestra, Bavarian Radio Symphony Orchestra, Orchestre National de France, Tonhalle Orchestra of Zurich, Russian National Philharmonic, Oslo Philharmonic, Bamberg Symphony, WDR Symphony Orchestra, NDR Radio Philharmonic, German Symphony Orchestra of Berlin, Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, Berlin, Munich, Stuttgart, and Saarbrücken Radio Orchestras, Monte Carlo, Lyon, and Luxembourg Philharmonic Orchestras, and Bavarian State Orchestra.

He enjoys his friendly artistic cooperation with soloists such as Gidon Kremer, Anne Sofie von Otter,

Barbara Bonney, Veronika Eberle, Renaud Capuçon, Arabella Steinbacher, Benjamin Appl, Sabine Meyer, Lauma Skride, Lise de la Salle, Marianna Shirinyan, Julian Steckerl, Maximilian Hornung, and many others.

His discographic highlights include a highly acclaimed complete recording of Schumann's symphonies with the Odense Symphony Orchestra and a recording of the symphonies of the Haydn contemporary François-Joseph Gossec with the German Chamber Academy Neuss, a release awarded an Opus Klassik prize in 2020.

Simon Gaudenz also undertakes numerous CD projects with the Jena Philharmonic in which he sheds proper light on rarely performed repertoire while at the same time documenting the orchestra's extraordinarily high level. He has released a recording of works by Enjott Schneider, and in the near future it will be followed by Hugo Wolf's orchestral songs with Benjamin Appl, a CD featuring symphonies by Carl Loewe, and a recording with the orchestral works by Karl Weigl—all in cooperation with the **cpo** label. The release of Gustav Mahler's complete symphonies in combination with the orchestral works by Andrea Lorenzo Scartazzini associated with them in particular is being eagerly awaited with anticipatory joy.

**Simon Gaudenz**

© Lucia Hunziker



1 **Schlafendes Jesuskind** (Eduard Mörike)

K: 6. Oktober 1888 · O: 1890  
2222.0000.Str.

Sohn der Jungfrau, Himmelskind!  
am Boden auf dem Holz  
der Schmerzen eingeschlafen,  
das der fromme Meister, sinnvoll spielend,  
deinen leichten Träumen unterlegte;  
Blume du, noch in der Knospe dämmernd  
eingehüllt die Herrlichkeit des Vaters!  
O wer sehen könnte, welche Bilder  
hinter dieser Stirne, diesen schwarzen  
Wimpern sich in sanftem Wechsel malen!  
Sohn der Jungfrau, Himmelskind!

2 **Epiphania** (Johann Wolfgang von Goethe)

K: 27. Dezember 1888 · O: Carl Stueber  
2222.3222.Pk.Schlz.Str.

Die heil'gen drei König' mit ihrem Stern,  
sie essen, sie trinken, und bezahlen nicht gern;  
sie essen gern, sie trinken gern,  
sie essen, trinken und bezahlen nicht gern.

Die heiligen drei König sind kommen allhier,  
es sind ihrer drei und sind nicht ihrer vier:  
und wenn zu dreien der vierte wär,  
so wär ein heilger Drei König mehr.

Ich erster bin der weiß und auch der schön,  
bei Tage solltet ihr erst mich sehn!  
Doch ach, mit allen Spezerein  
werd ich sein Tag kein Mädchen mir erfrein.

1 **Sleeping Christchild** (Eduard Mörike)

C: October 6, 1888 · O: 1890  
2222.0000.Str.

Blessed Virgin's heav'nly child!  
how calmly on the wood of anguish  
dost thou slumber  
that the fervent master musing,  
gave thee as a fitting pillow for thy dreamings;  
flow'ret thou, e'en in the bud  
enfolded bearest thou the glory of the Father.  
If one could but picture all the wondrous visions  
seen behind that brow, those long dark lashes,  
changing oft in sweet succession.  
Blessed Virgin's heav'nly child!

2 **Epiphania** (Johann Wolfgang von Goethe)

C: December 27, 1888 · O: Carl Stueber  
2222.3222.Timp.Perc.Str.

The three holy kings with their star's bright ray,—  
They eat and they drink, but had rather not pay;  
They like to eat and drink away,  
They eat and drink, but had rather not pay.

The three holy kings have all come here,  
In number not four, but three they appear;  
And if a fourth join'd the other three,  
Increased by one their number would be.

The first am I,—the fair and the white,  
I ought to be seen when the sun shines bright!  
But, alas! with all my spices and myrrh,  
No girl now likes me,—I please not her.

Ich aber bin der braun und bin der lang,  
bekannt bei Weibern wohl und bei Gesang.  
Ich bringe Gold statt Spezerein,  
da werd ich überall willkommen sein.

Ich endlich bin der schwarz und bin der klein,  
und mag auch wohl einmal recht lustig sein.  
Ich esse gern, ich trinke gern,  
ich esse, trinke und bedanke mich gern.

Die heiligen drei König sind wohlgesinnt,  
sie suchen die Mutter und das Kind;  
der Joseph fromm sitzt auch dabei,  
der Ochs und Esel liegen auf der Streu.

Wir bringen Myrrhen, wir bringen Gold,  
dem Weihrauch sind die Damen hold;  
und haben wir Wein von gutem Gewächs,  
so trinken wir drei so gut als ihrer sechs.

Da wir nun hier schöne Herrn und Frau,  
aber keine Ochsen und Esel schaun,  
so sind wir nicht am rechten Ort  
und ziehen unseres Weges weiter fort.

[3] **Anakreons Grab** (Johann Wolfgang von Goethe)  
K: 4. November 1888 · O (II): 13. November 1893  
2022.2000.Str.

Wo die Rose hier blüht,  
wo Reben um Lorbeer sich schlingen,  
wo das Turtelchen lockt,  
wo sich das Grillchen ergötzt,  
welch ein Grab ist hier,  
das alle Götter mit Leben  
schön bepflanzt und geziert?

The next am I,—the brown and the long,  
Known well to women, known well to song.  
Instead of spices, 'tis gold I bear,  
And so I'm welcome everywhere.

The last am I,—the black and small,  
And fain would be right merry withal.  
I like to eat and to drink full measure,  
I eat and drink, and give thanks with pleasure.

The three holy kings are friendly and mild,  
They seek the Mother, and seek the Child;  
The pious Joseph is sitting by,  
The ox and the ass on their litter lie.

We're bringing gold, we're bringing myrrh,  
The women incense always prefer;  
And if we have wine of a worthy growth,  
We three to drink like six are not loth.

As here we see fair lads and lasses,  
But not a sign of oxen or asses,  
We know that we have gone astray  
And so go further on our way.

[3] **Anacreon's Grave** (Johann Wolfgang von Goethe)  
C: November 4, 1888 · O (II): November 13, 1893  
2022.2000.Str.

Here where the roses blossom,  
where vines round the laurels are twining,  
where the turtle-dove calls,  
where the blithe cricket is heard,  
say, whose grave can this be,  
with life by all the Immortals  
Beauteously planted and deck'd?—

Es ist Anacreons Ruh.  
Frühling, Sommer, und Herbst  
genoß der glückliche Dichter,  
vor dem Winter hat ihn endlich  
der Hügel geschützt.

4 **Denk' es, o Seele!** (Eduard Mörike)

K: 10. März 1888 · O: 4. Mai 1891  
O222.2230.Pk.Str.

Ein Tännlein grünet wo,  
wer weiß, im Walde,  
ein Rosenstrauch, wer sagt,  
in welchem Garten?

Sie sind erlesen schon,  
denk' es, o Seele,  
auf deinem Grab zu wurzeln  
und zu wachsen.

Zwei schwarze Rösslein  
weiden auf der Wiese,  
sie kehren heim zur Stadt  
in muntern Sprüngen

Sie werden schrittweis gehn  
mit deiner Leiche;  
vielleicht, vielleicht noch eh'  
an ihren Hufen das Eisen los wird,  
das ich blitzen sehe.

Here doth Anacreon sleep  
spring and summer and autumn  
rejoiced the thrice-happy minstrel,  
and from the winter this mound  
kindly hath screen'd him at last.

4 **Oh soul, consider!** (Eduard Mörike)

C: March 10, 1888 · O: May 4, 1891  
O222.2230.Timp.Str.

A little fir-tree grows,  
in woods, it may be,  
a rose-tree too, who knows,  
in which fair garden?

They're chosen even now,  
oh souk, consider,  
upon thy grave to flourish  
and to grow there.

Two small black steeds  
are grazing on the meadow,  
home to the town  
they soon will canter gaily.

How slow the pace  
when drawing thy dead body;  
perhaps, before upon their hoofs  
e'en the iron loosens,  
that I now see gleaming!

5 **Prometheus** (Johann Wolfgang von Goethe)

K: 2. Januar 1889 · O: 12. März 1890\*

3323.4331.Pk.Str.

Bedecke deinen Himmel, Zeus,  
Mit Wolkendunst,  
Und übe, dem Knaben gleich,  
Der Disteln köpft,  
an Eichen dich und Bergeshöhn;  
mußt mir meine Erde  
doch lassen stehn,  
und meine Hütte, die du nicht gebaut,  
und meinen Herd,  
um dessen Glut  
du mich beneidest.

Ich kenne nichts Ärmeres  
Unter der Sonn, als euch Götter!  
Ihr nähret kümmerlich  
von Opfersteuern  
und Gebetshauch  
eure Majestät,  
und darbtet, wären  
nicht Kinder und Bettler  
hoffnungsvolle Toren.

Da ich ein Kind war,  
Nicht wußte, wo aus noch ein,  
Kehrt' ich mein verirrtes Auge  
zur Sonne, als wenn drüber wär  
ein Ohr, zu hören meine Klage,  
ein Herz, wie meins,  
sich des Bedrängten zu erbarmen.

5 **Prometheus** (Johann Wolfgang von Goethe)

C: January 2, 1889 · O: March 13, 1890\*

3323.4331.Timp.Str.

Cover thy spacious heavens, Zeus,  
With clouds of mist,  
And, like the boy who lops  
The thistles' heads,  
Disport with oaks and mountain-peaks,  
Yet thou must leave  
My earth still standing;  
My cottage too, which was not raised by thee;  
Leave me my hearth,  
Whose kindly glow  
By thee is envied.

I know nought poorer  
Under the sun, than ye gods!  
Ye nourish painfully,  
With sacrifices  
And votive prayers,  
Your majesty:  
Ye would e'en starve,  
If children and beggars  
Were not trusting fools.

While yet a child  
And ignorant of life,  
I turned my wandering gaze  
Up tow'rd the sun, as if with him  
There were an ear to hear my wailings,  
A heart, like mine,  
To feel compassion for distress.

Wer half mir  
wider der Titanen Übermut?  
Wer rettete vom Tode mich,  
von Sklaverei?  
Hast du nicht alles selbst vollendet,  
heilig glühend Herz?  
und glühtest jung und gut,  
betrogen, Rettungsdank  
dem Schlafenden da droben?  
Ich dich ehren? Wofür?  
Hast du die Schmerzen gelindert  
je des Beladenen?  
Hast du die Tränen gestillet  
je des Geängsteten?  
Hat nicht mich zum Manne geschmiedet  
die allmächtige Zeit  
und das ewige Schicksal,  
meine Herrn und deine?

Wähtest du etwa,  
ich sollte das Leben hassen,  
in Wüsten fliehen,  
weil nicht alle  
Blümenträume reifen?

Hier sitz ich, forme Menschen  
nach meinem Bilde,  
ein Geschlecht, das mir gleich sey,  
zu leiden, zu weinen,  
zu genießen und zu freuen sich,  
und dein nicht zu achten,  
Wie ich!

Who help'd me  
Against the Titans' insolence?  
Who rescued me from certain death,  
From slavery?  
Didst thou not do all this thyself,  
My sacred glowing heart?  
And glow'dst, young and good,  
Deceived with grateful thanks  
To yonder slumbering one?  
I honour thee! and why?  
Hast thou e'er lighten'd the sorrows  
Of the heavy laden?  
Hast thou e'er dried up the tears  
Of the anguish-stricken?  
Was I not fashion'd to be a man  
By omnipotent Time,  
And by eternal Fate,  
Masters of me and thee?

Didst thou e'er fancy  
That life I should learn to hate,  
And fly to deserts,  
Because not all  
My blossoming dreams grew ripe?

Here sit I, forming mortals  
After my image;  
A race resembling me,  
To suffer, to weep,  
To enjoy, to be glad,  
And thee to scorn,  
As I!



6 **An den Schlaf** (Eduard Mörike)  
K: 4. Oktober 1888 · O: 4. September 1890  
2000.4000.Str. (ohne Kb)

Schlaf! süßer Schlaf!  
obwohl dem Tod  
wie du nichts gleicht,  
auf diesem Lager doch  
willkommen heiß' ich dich!  
Denn ohne Leben so,  
wie lieblich lebt es sich!  
So weit vom Sterben, ach,  
wie stirbt es sich so leicht!

**Harfenspieler I-III** (Johann Wolfgang von Goethe)  
K: 27. Oktober 1888 · O: 2. Dezember 1890  
2222.2000.Hrf.Str.

7 Wer sich der Einsamkeit ergibt  
Ach! der ist bald allein,  
Ein jeder lebt, ein jeder liebt,  
Und läßt ihn seiner Pein.

Ja, laßt mich meiner Qual!  
Und kann ich nur einmal  
recht einsam sein,  
dann bin ich nicht allein.

Es schleicht ein Liebender lauschend sacht,  
ob seine Freundin allein?  
so überschleicht bei Tag und Nacht

mich Einsamen die Pein,  
mich Einsamen die Qual.  
Ach werd ich erst einmal  
einsam im Grabe sein,  
da läßt sie mich allein!

6 **Song to sleep** (Eduard Mörike)  
C: October 4, 1888 · O: September 4, 1890  
2000.4000.Str. (without Db)

Sleep! sweetest sleep!  
the foretaste of eternity,  
unto this couch of mine  
I gladly welcome thee!  
for thus removed from life,  
how sweet alive to be,  
when death seems but a dream,  
how easy 'tis to die!

**Harfenspieler I-III** (Johann Wolfgang von Goethe)  
I C: October 27, 1888 · O: December 2, 1890  
2222.2000.Hrp.Str.

7 Who gives himself to solitude,  
Soon lonely will remain;  
Each lives, each loves in joyous mood,  
And leaves him to his pain.

Yes! leave me to my grief!  
Were solitude's relief  
E'er granted me,  
Alone I should not be.

A lover steals, on footstep light,  
To learn if his love's alone;  
Thus o'er me steals, by day and night,

Anguish before unknown,  
Thus o'er me steals deep grief.  
Ah, when I find relief  
Within the tomb so lonely,  
Will rest be met with only!

K: 29. Oktober 1888 · O: 4. Dezember 1890  
0212.0000.Str.

8 An die Türen will ich schleichen,  
still und sittsam will ich stehn;  
fromme Hand wird Nahrung reichen,  
und ich werde weiter gehn.

Jeder wird sich glücklich scheinen,  
wenn mein Bild vor ihm erscheint;  
eine Träne wird er weinen,  
und ich weiß nicht, was er weint.

K: 30. Oktober 1888 · O: 4. Dezember 1890  
2222.4000.Hrf.Str.

9 Wer nie sein Brot mit Tränen aß,  
wer nie die kummervollen Nächte  
auf seinem Bette weinend saß,  
der kennt euch nicht, ihr himmlischen Mächte!

Ihr führt ins Leben uns hinein,  
ihr laßt den Armen schuldig werden,  
dann überlaßt ihr ihn der Pein:  
denn alle Schuld rächt sich auf Erden.

10 **Sterb' ich** (Italienisches Liederbuch Nr. 33)  
K: 13. April 1896 · O: Max Reger  
1122.2000.Str.

Sterb' ich, so hüllt in Blumen meine Glieder;  
Ich wünsche nicht, daß ihr ein Grab mir grabt.  
Gegenüber jenen Mauern legt mich nieder,  
Wo ihr so manchmal mich gesehen habt.

II C: October 29, 1888 · O: December 4, 1890  
0212.0000.Str.

8 I will steal to people's doors  
stand before them, silent, humble,  
kindly hands will give me food,  
and I shall continue my way.

Each will call himself happy  
if he sees my image before him;  
he will shed a tear,  
but I don't know why they would weep.

III C: October 30, 1888 · O: December 4, 1890  
2222.4000.Hrp.Str.

9 Who never eat with tears his bread,  
Who never through night's heavy hours  
Sat weeping on his lonely bed,—  
He knows you not, ye heavenly powers!

Through you the paths of life we gain,  
Ye let poor mortals go astray,  
And then abandon them to pain,—  
E'en here the penalty we pay,

10 **If I should die** (Italian Songbook No. 33)  
C: April 13, 1896 · O: Max Reger  
1122.2000.Str.

If I should die, then shroud my limbs in flowers;  
I won't have you dig me a grave.  
Lay me down against those walls  
Where you have so often seen me.

Dort legt mich hin, in Regen oder Wind;  
Gern sterb ich, ist's um dich, geliebtes Kind.  
Dort legt mich hin in Sonnenschein und Regen;  
Ich sterbe lieblich, sterb' ich deinetwegen.

11 **Gebet** (Eduard Mörike)  
K: 13. März 1888 · O: 4. September 1890  
0022.4000.Str. (ohne Kb)

Herr, schicke was du willst,  
Ein Liebes oder Leides;  
ich bin vergnügt, daß beides  
aus Deinen Händen quillt.

Wollest mit Freuden  
und wollest mit Leiden  
mich nicht überschütten!  
Doch in der Mitten,  
liegt holdes Bescheiden.

12 **Fußreise** (Eduard Mörike)  
K: 21. März 1888 · O: unbekannt  
0022.2000.Str.

Am frischgeschnittenen Wanderstab,  
wenn ich in der Frühe  
so durch Wälder ziehe,  
Hügel auf und ab:

dann, wie's Vöglein im Laube  
singt und sich rührt,  
oder wie die gold'ne Traube  
Wonnegeister spürt  
in der ersten Morgensonne:

There lay me down in rain or wind;  
I will die gladly if it is for you, beloved child.  
There lay me down in sunshine and in rain;  
Death is sweet if it is for your sake.

11 **Prayer** (Eduard Mörike)  
K: March 13, 1888 · O: September 4, 1890  
0022.4000.Str. (without Db)

Lord, send what Thou deem'st best,  
be it or joy or grieving;  
I wait Thy will, believing,  
that both Thy love attest.

Not without measure  
give sadness or pleasure  
all-merciful Father!  
For midway rather  
lies heart's ease pure treasure.

12 **Wandering** (Eduard Mörike)  
C: March 21, 1888 · O: unknown  
0022.2000.Str.

When with my new-cut walking staff  
forth I saunter early  
over hill and valley,  
through woods lies my path:

then, like birds in their arbor sing  
with secret thrill,  
or as grapes of golden color  
wondrous rapture feel,  
when the morning-sun appeareth:

so fühlt auch mein alter, lieber  
Adam Herbst und Frühlingsfieber,  
gottbeherzte,  
nie verscherzte  
Erstlings Paradieseswonne.

Also bist du nicht so schlimm, o alter  
Adam, wie die strengen Lehrer sagen;  
liebst und lobst du immer doch,  
singst und preisest immer noch,  
wie an ewig neuen Schöpfungstagen,  
deinen lieben Schöpfer und Erhalter.

Möchte' es dieser geben  
und mein ganzes Leben  
wär' im leichten Wanderschweiß  
eine solche Morgenreise!

thus my inmost soul doth waken,  
is with fev'rish longing shaken,  
in the springtime, in the autumn,  
strains of paradise he heareth.

So art thou not quite so bad,  
o soul called sinful,  
as the teachers stern would have it;  
still dost love and still dost sing  
and with praise thy voice doth ring,  
as when rist the great world was created,  
for thy dear creator and thy keeper.

If he would but grant me,  
that my whole life might be,  
full of effort gently tiring,  
such a perfect morning wand'ring!

*Translated by Susan Marie Praeder*

\* K = komponiert am  
O = orchestriert am/von

\* C = date of composition  
O = orchestrated/orchestrator

**Benjamin Appl**

© Lars Borges

