



Malena Ernman  
Bengt-Åke Lundin



C  
A  
B  
A  
R  
E  
T  
  
S  
O  
N  
G  
S

## BOLCOM, WILLIAM (b. 1938)

### TWELVE SONGS *from* 'CABARET SONGS'

(Edward B. Marks)

32'18

(Texts: Arnold Weinstein)

- |    |                          |      |
|----|--------------------------|------|
| 1  | Over the piano           | 2'53 |
| 2  | Fur (Murray the Furrier) | 2'24 |
| 3  | He tipped the waiter     | 2'58 |
| 4  | Waitin                   | 1'35 |
| 5  | Song of Black Max        | 3'22 |
| 6  | Amor                     | 2'56 |
| 7  | Places to live           | 1'54 |
| 8  | Toothbrush time          | 2'47 |
| 9  | Surprise!                | 0'46 |
| 10 | The Actor                | 1'40 |
| 11 | Oh Close the Curtain     | 4'40 |
| 12 | George                   | 3'26 |

## WEILL, KURT (1900–50)

### FOUR SONGS

18'06

- |    |                                                               |      |
|----|---------------------------------------------------------------|------|
| 13 | Nanna's Lied (Text: Bertolt Brecht) (Stefan Brecht)           | 3'25 |
| 14 | Youkali (Text: Roger Femay) (Heugel Editeur)                  | 5'20 |
| 15 | Complainte de la Seine (Text: Maurice Magre) (Heugel Editeur) | 4'05 |
| 16 | Je ne t'aime pas (Text: Maurice Magre) (Heugel Editeur)       | 4'56 |

## HOLLÄNDER, FRIEDRICH (1896–1976)

### FOUR SONGS

10'32

- |    |                                                                                                  |      |
|----|--------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| 17 | Laß mich einmal deine Carmen sein ( <i>Text: Friedrich Holländer/Robert Liebmann</i> ) (Ufaton)  | 1'50 |
| 18 | Nimm dich in acht vor blonden Frau'n ( <i>Text: Friedrich Holländer/Richard Rillo</i> ) (Ufaton) | 2'11 |
| 19 | Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt ( <i>Text: Friedrich Holländer</i> ) (Ufaton)     | 3'56 |
| 20 | Die Kleptomanin ( <i>Text: Friedrich Holländer</i> ) (Dreiklang München)                         | 2'15 |

## BRITTEN, BENJAMIN (Lord Britten of Aldeburgh) (1913–76)

### CABARET SONGS (*Texts: W. H. Auden*) (Faber Music)

13'00

- |    |                                 |      |
|----|---------------------------------|------|
| 21 | 1. Tell me the truth about love | 4'37 |
| 22 | 2. Funeral Blues                | 2'12 |
| 23 | 3. Johnny                       | 4'04 |
| 24 | 4. Calypso                      | 1'49 |

TT: 75'20

MALENA ERNMAN *mezzo-soprano*

BENGT-ÅKE LUNDIN *piano*

The creation of the cabaret genre was intimately connected to the opening of Le Chat Noir on Montmartre, Paris, in 1881. Erik Satie worked here performing his own cabaret compositions and it was frequented by well-known artists such as Maupassant and Debussy. Le Chat Noir has been referred to as a ‘Cabaret artistique’, in that the audiences consisted of artists and bohemians, and the performances were intellectually stimulating. The milieu was stimulating as well. Le Chat Noir had a medieval interior: the furniture was massive, the walls had panels made of armoire doors, the windows were stained glass, and drinks were served in pewter mugs. The programme could consist of poetry readings and theatre as well as music. Le Chat Noir even published its own weekly magazine and had a song, *La Ballade du Chat Noir*, with the cheerful refrain ‘Je cherche fortune/Autour du Chat Noir/Au clair de la lune/A Montmartre!’ [‘I’m seeking my fortune by the light of the moon, at the Chat Noir on Montmartre!’] The French *cabaret artistique* was thus something different from other popular art forms such as Music Hall, vaudeville and dance hall (such as the Moulin Rouge), which were aimed at entertaining a larger audience.

The French cabaret artistique spread across Europe and made a particularly large impression in Germany, where the intimate atmosphere was retained in many instances, often in basement locales. (Other cabarets were instead set up as theatre stages.) But in Germany a sharper cabaret humour developed during the Weimar Republic. The texts often contained stinging political and social satire, and the audience consisted of members of underground political and literary movements. Today this form is referred to as *Kabarett*, as opposed to the less intellectual *Cabaret*. The hard-boiled German political cabaret style is well exemplified by Friedrich Holländer’s (1896–1976) works for the cabaret stage in Berlin. During the 1920s he composed for Max Reinhardt’s establishment Schall und Rauch (Sound and Smoke). The songs, for which he often wrote his own texts, were about the hard life after the war in a Germany suffering from hyperinflation and political instability. In 1931, Holländer opened his own cabaret, Tingel-Tangel-Theater, which gave performances incorporating a devastating critique of the emerging fascism. A typical revue from this time was *Spuk in der Villa Stern*, which included the song *Die Kleptomantin*. This revue was about the confrontation between the bourgeois world and the *nouveaux riches*, and mocked Hitler and anti-Semitism.

In 1933 Holländer emigrated, and eventually became a prolific film-music composer in Hollywood. He had already begun to work with film in 1926, and had great success with his songs for Marlene Dietrich. The other songs in this CD are taken from two films, the comedy

*Einbrecher* (1930) and the drama *Der blaue Engel* (1930). With *Der blaue Engel* Dietrich made her breakthrough as the singer Lola Lola, a *femme fatale* who becomes the object of love of a high-school teacher, whose life rapidly degenerates once he marries her. *Ich bin von Kopf bis Fuß* was the song in this film that made Dietrich world famous. The film *Der blaue Engel* offers an excellent historical illustration of a German Cabaret around 1930. A later account of something closer to a *Kabarett*-type of establishment was provided in the 1972 film version of the musical *Cabaret*, based on Christopher Isherwood's *The Berlin Stories* (*Goodbye to Berlin*, etc.). This cabaret stage features burlesque jokes as well as pointed political satire.

A common denominator for the early cabaret traditions is the close relationship between text and music. The text was as important as the music. During the 1930s Benjamin Britten (1913–76) forged important contacts with colleagues in the theatre, including actors, authors and directors, and eventually received commissions for music to documentaries from the GPO Film Unit. Through these contacts he was introduced to Christopher Isherwood and W. H. Auden, and to the theatre company Group Theatre, for which Britten wrote music. His *Funeral Blues* was composed for the group's production of the Isherwood and Auden psychological and anti-imperialist play *The Ascent of F6*. After the production Auden rewrote the ending of the song and turned it into a lament over a loved one. (The poem has become even more well-known after having been read in the film *Four Weddings and a Funeral* by the character Matthew [John Hannah] during the funeral of his lover.) The cabaret artist Heidi Anderson was also part of the *F6* production, and for her Britten wrote the remaining three songs on this CD. The extensive ballad-like song *Johnny* was written to show Anderson's immense theatrical abilities. *Kalypso* was written during a trip to the United States. The text is conceived by Auden as an imaginary train ride to New York City, where his lover, Chester Kallman, was waiting.

It is impossible to exactly define a cabaret song musically. The repertoire comprises a number of different forms, such as folk songs and popular songs, as well as songs taken from large-scale works – including operas – that were not conceived for the cabaret stage. Kurt Weill (1900–50), for example, did not compose any song directly for the cabaret stage in Berlin. He is, however, very important through the songs from his operas that were adopted (above all from *Die Dreigroschenoper*, *Mahagonny* and *Happy End*). He also wrote fourteen independent songs between 1925 and 1944 for different occasions. This collection is now known under the title *The Unknown Kurt Weill*. Lotte Lenya, Kurt Weill's widow, who was also a prominent actress and singer (she played Fräulein Schneider in the première of *Cabaret*), was so impressed

by the soprano Teresa Stratas' interpretations of Weill's operas that she offered Stratas the fourteen then unpublished songs, four of which are presented here. Some of them have rapidly assumed a place in the central Weill repertoire. Lenya's favourite, *Nanna's Lied*, for example, has a timeless charm and sounds as if it always belonged to the standard repertoire.

It seems that every work here leads from Berlin to the United States: Weill, Auden and Isherwood all became American citizens, Holländer spent many years in California, and Britten spent several years there during World War II. William Bolcom (b. 1938), on the other hand, is an American and teaches composition at the University of Michigan. Bolcom's relationship to the cabaret tradition is similar to that of the other composers presented here in that he worked intimately with a singer. Bolcom's wife, the singer Joan Morris, introduced him to early American popular songs and together they made the renowned recording *After the Ball: A Treasury of Turn-of-the-Century Popular Songs* in 1974. Bolcom felt that he could combine theatre and musical dramatic forms by writing cabaret songs. He had earlier composed one cabaret song, but intensified his work after the recording and has composed twenty-two to date. His songs are hardly political and are not performed in any underground political environment (although the singer Karen Akers has performed them in a cabaret setting), but they connect to the historical cabaret tradition through their stylistic diversity and literary refinement. Bolcom mixes jazz, modernism and rock with tin-pan-alley-like songs. The result is a very diverse blend – cabaret-like, indeed – and a fascinating whole.

© *Per F. Broman 2001*

**Malena Ernman**, mezzo-soprano, was born in Uppsala, Sweden. She studied at the Conservatoire de Musique in Orléans, France and at the University College of Opera in Stockholm, graduating in December 1997. She also holds a soloist diploma from the Royal University College of Music in Stockholm. After spectacular performances in Sweden of Poulenc's *Voix humaine* and appearances as Kaja in Sven-David Sandström's opera *Staden (The City)* and Rosina in Rossini's *Barber of Seville*, Malena Ernman has become one of the most sought after European singers of her generation. She has appeared in a wide variety of roles at major venues such as the Deutsche Staatsoper in Berlin, the Théâtre des Champs-Élysées in Paris and the Théâtre de la Monnaie in Brussels, collaborating with eminent orchestras and conductors including the Chamber Orchestra of Europe, Nikolaus Harnoncourt, Daniel Barenboim and René Jacobs.

Malena Ernman also gives numerous solo performances. She has appeared in Sweden, other European countries and the USA in works by composers ranging from Bach to Schoenberg, Schnittke and Pärt. She appears frequently on Swedish radio, where she has sung works by Brahms, Ravel, Debussy, Ives and several Swedish composers.

**Bengt-Åke Lundin**, piano, graduated from the Royal University College of Music in Stockholm in 1989. He gave his diploma concert with the Royal Stockholm Philharmonic Orchestra playing Tchaikovsky's First Piano Concerto, and the audience gave him a standing ovation. Lundin was also awarded a special medal from the jury for his performance. He has also studied under Tatiana Nikolayeva and has participated in master classes with Dmitri Bashkirov and Noel Florez. Bengt-Åke Lundin has been awarded several prizes in competitions, and was the Swedish representative at the European Broadcast Union concert in Copenhagen in 1992. He has often given concerts and made recordings for Swedish Radio, where he has also been artist-in-residence. Bengt-Åke Lundin is an active recitalist and chamber musician as well as a soloist with orchestras, and has performed at prestigious venues all over the world. He has played with most major Swedish orchestras, with conductors such as Jesús López-Cobos and Esa-Pekka Salonen.

Kabarégenrens uppkomst är intimt förknippad med Le Chat Noir i Montmartre, Paris, som öppnade 1881. Här verkade Erik Satie och framförde sina egna kabarékompositioner och hit kom kända artister som Maupassant och Debussy. Le Chat Noir har kallats en "Cabaret artistique", då publiken bestod till största delen av konstnärer och bohème, och underhållningen som framfördes var intellektuellt stimulerande. Även miljön var spännande. Le Chat Noir var en institution med medeltida inredning: möblerna var mörka och massiva, fönstren blyinfattade, och dryckerna förtärdes ur tennmuggar. Programmet kunde bestå av såväl poesiuppläsningar som teater och musik. Le Chat Noir hade till och med en egen veckotidning och en egen sång, *La Ballade du Chat Noir*, med den sorglösa refrängen "Je cherche fortune/Autour du Chat Noir/Au clair de la lune/A Montmartre!" ["Jag söker min lycka vid månens sken, i Chat Noir på Montmartre."]. Den franska "Cabaret artistique" var således något annat än andra populära konstformer som Music Hall, vaudeville eller danshallar (som Moulin Rouge) vilka var mer inriktade på underhållning för den breda publiken.

"Cabaret artistique" spreds över Europa, och gjorde ett stort intryck i Tyskland. Där bibehölls ofta den intima atmosfären, inte sällan i källarlokal. (Andra kabaréer gavs i teaterliknande lokaler.) Men i Tyskland utvecklades en vassare kabaréhumor under Weimarrepubliken. Texterna innehöll ofta en bitande politisk och social satir, och publiken bestod av medlemmar av underjordiska politiska och litterära rörelser. Idag benämns den här formen *Kabarett*, för att skilja den från den mindre intellektuella *Cabaret*. Den hårdkokta tyska politiska stilen exemplifieras väl i Friedrich Holländers (1896–1976) verk för kabaréscenen i Berlin. Under 1920-talet komponerade han för Max Reinhardts etablissemang Schall und Rauch. Sångerna, till vilka han ofta skrev sina egna texter, handlade om det hårda livet efter kriget i ett Tyskland plågat av hyperinflation och politiska oroligheter. Holländer öppnade 1931 sin egen kabaré, Tingel-Tangel-Theater, med produktioner som gav en svidande kritik av den begynnande fascismen. En typisk revy från den tiden var *Spuk in der Villa Stern*, med sången *Die Kleptomantin*. Revyn handlar om konfrontationen mellan den borgerliga världen och den nyrika, och häcklar Hitler och anti-semitismen.

År 1933 emigrerade Holländer och blev så småningom flitigt anlitad som kompositör av filmmusik i Hollywood. Han hade redan 1926 börjat arbeta med film och rönt stor framgång genom sina sånger för Marlene Dietrich. Hans övriga sånger på denna CD kommer från två filmer, komedin *Einbrecher* (1930) och dramat *Der blaue Engel* (1930) med Dietrich i sin genombrottsroll som sångerskan Lola Lola, en *femme fatale* som blir en gymnasielärares kärleksobjekt. Efter att han har gift sig med henne går hans liv sedan raskt utför. *Ich bin von Kopf*

*bis Fuß* var sången som gjorde Dietrich världsberömd. Filmen *Der blaue Engel* är en utmärkt historisk illustration av den tyska Cabaret-genren från omkring 1930. Ett senare exempel på något som liknar Kabarett-traditionen finns i filmversionen av musikalen *Cabaret* från 1972, som bygger på Christopher Isherwoods noveller från 30-talets Berlin. Här finns både burleska skämt och politisk satir.

En gemensam nämnare för de olika kabaré-traditionerna är det intima förhållandet mellan text och musik. Texten var lika viktig som musiken. Benjamin Britten (1913–1976) knöt under 30-talet viktiga kontakter med kolleger inom teatern, skådespelare, författare och regissörer, och fick så småningom beställningar på musik för dokumentärfilmer vid GPO Film Unit. Han kom därigenom i kontakt med Christopher Isherwood och W.H. Auden, och teatergruppen Group Theatre, för vilken han skrev musik. *Funeral Blues* komponerades för gruppens uppsättning av Isherwood och Audens psykologiska och anti-imperialistiska pjäs *The Ascent of F6*. Efter uppsättningen skrev Auden om slutet av sången och gjorde den till en klagosång över en älskad. (Dikten blev än mer känd efter att ha förekommit i filmen *Four Weddings and a Funeral*, där rollfiguren Matthew läste den vid sin älskares begravning.) Kabaréartisten Heidli Anderson medverkade i *F6* och det var åt henne Britten skrev de resterande tre sångerna på den här CDn. Den omfattande och musikaliskt komplicerade balladen *Johnny* var direkt avsedd för Andersons stora scenbegävning. *Kalypso* skrevs under en vistelse i USA. Texten bygger på Audens fiktiva tågresa till New York där hans älskare, Chester Kallman, väntade.

Det är omöjligt att exakt definiera en kabarésång musikaliskt. Repertoaren kunde bestå av en mängd olika former, som folkvisor och populära sånger eller komma från större verk – operor, t. ex. – som inte var avsedda för kabarésenen. Kurt Weill (1900–1950) komponerade inte några sånger direkt för kabarésenen i Berlin. Han fick ändå stor betydelse genom de sånger från hans operor som användes i kabaréer (framför allt från *Die Dreigroschenoper*, *Mahagonny* och *Happy End*). Dock skrev han, för olika ändamål, fjorton fristående sånger mellan 1925 och 1944. (Samlingen går nu under beteckningen *The Unknown Kurt Weill*.) Lotte Lenya, Kurt Weills änka, som också var en betydande skådespelerska och sångerska – hon spelade Fräulein Schneider i premiären av *Cabaret* 1966 – blev så imponerad av sopranen Teresa Stratas tolkningar av Weills operor att hon erbjöd sångerskan de fjorton, då ännu icke publicerade sångerna, av vilka fyra finns med här. Några av dem har på kort tid kommit att bli en del av den centrala Weill-repertoaren. *Nannas Lied*, t. ex., som var Lenyas favorit, har en tidlös charm och låter som om den alltid tillhört standardrepertoaren.

Repertoaren på denna CD tycks leda från Berlin till USA: Weill, Auden och Isherwood blev alla amerikanska medborgare, Holländer levde i Kalifornien under flera år och Britten bodde i USA under de första åren av andra världskriget. William Bolcom (1938), å andra sidan, är amerikan och undervisar i komposition vid University of Michigan. I ett avseende påminner Bolcoms förhållande till kabarégenren om de övriga tonsättarnas. Alla arbetade de intimt tillsammans med en sångerska. Bolcoms hustru, sångerskan Joan Morris, introducerade honom under 1970-talet för amerikanska populärsånger och tillsammans gjorde en uppmärksam inspelning, *After the ball: a treasury of turn-of-the-century popular songs*, 1974. Bolcom kände att han kunde kombinera teater med musik-dramatiska genrer genom att skriva kabarésånger. Han hade tidigare komponerat en kabarésång men fick ett förnyat intresse efter inspelningen och har till dags dato skrivit 22 kabarésånger. Sångerna är knappast politiska och framförs inte i några litterära underjordiska kretsar, utan på konsertestraden (även om sångerskan Karen Akers framfört hans sånger på kabaréscener). Men de anknyter på andra sätt till den historiska kabaré-traditionen genom sin stilistiska mångfald och litterära sinnrikhet. Bolcom blandar jazz, modernism och rock med evergreens. Resultatet blir en mycket varierande blandning – verkligen kabarélik – och en fascinerande helhet.

© Per F. Broman 2001

**Malena Ernman**, mezzo-sopran, är född i Uppsala. Hon har studerat vid Musikkonservatoriet i Orléans samt vid Operahögskolan i Stockholm, där hon avlade slutexamen 1997. Hon har även en solistexamen från Kungl. Musikhögskolan. Efter ett succéartat framträdande i Poulencs *Voix humaine* och rollerna som Kaja i Sven-David Sandströms *Staden* samt Rosina i *Barberaren i Sevilla* har Malena Ernman blivit en av de mest efterfrågade europeiska sångarna i sin generation. Hon har uppträtt i en rad roller på betydelsefulla scener såsom Deutsche Staatsoper i Berlin, Théâtre des Champs-Élysées i Paris och Théâtre de la Monnaie i Bryssel och samarbetat med framstående orkestrar och dirigenter, bland dem Chamber Orchestra of Europe, Nikolaus Harnoncourt, Daniel Barenboim och René Jacobs. Malena Ernman uppträder även ofta på konsertscener både i Sverige och utomlands. Hon har en bred repertoar, från Bach till Schönberg, Schnittke och Pärt. Hon är även en återkommande gäst i Sveriges Radio där hon sjungit verk av Brahms, Ravel, Debussy, Ives och svenska tonsättare som de Frumerie och Bo Linde.

**Bengt-Åke Lundin**, piano, avslutade sina studier vid Kungliga Musikhögskolan 1989. Vid sin diplomkonsert spelade han Tjajkovskijs första pianokonsert med Kungliga Filharmoniska Orkestern och fick stående ovationer. För sin insats belönades Lundin med en särskild medalj. Han har även studerat för Tatiana Nikolayeva och har deltagit i mästarcurser för Dmitri Bashkirov och Noel Florez. Bengt-Åke Lundin har vunnit priser i flera tävlingar och representerade Sverige vid radiounionen EBU:s Nord-Sydkonsert i Köpenhamn 1992. Han framträder flitigt i Sveriges Radio där han även varit ”husartist”. Bengt-Åke Lundin uppträder både som kammarmusiker och vid soloaftnar, samt som solist med orkester och har framträtt över hela världen. Han har spelat med de flesta större svenska orkestrar under dirigenter som Jesús López-Cobos och Esa-Pekka Salonen.

Die Entstehung der Gattung „Kabarett“ hängt eng mit der Eröffnung des Le Chat Noir im Jahr 1881 auf dem Pariser Montmartre zusammen. Hier spielte Erik Satie seine eigenen Kompositionen fürs Kabarett; bekannte Künstler wie Maupassant und Debussy zählten zu den Stammgästen. Man hat das Chat Noir als „Cabaret artistique“ bezeichnet, da das Publikum sich aus Künstlern und Bohemiens zusammensetzte, die hier intellektuell stimulierende Aufführungen erlebten. Dazu kam das anregende Ambiente. Le Chat Noir hatte ein mittelalterliches Interieur: die Möbel massiv, die Wände getäfelt mit Schranktüren, die Fenster aus farbigem Glas, während die Getränke in Zinnkrügen gereicht wurden. Auf dem Programm standen Gedichtrezitationen, Theater und Musik. Le Chat Noir gab sogar eine eigene wöchentliche Zeitschrift heraus und hatte ein Erkennungslied – *La Ballade du Chat Noir* – mit dem fröhlichen Refrain „Je cherche fortune/Autour du Chat Noir/Au clair de la lune/A Montmartre!“ [„Ich suche mein Glück beim Chat Noir, im Mondschein auf dem Montmartre!“] Das französische *Cabaret artistique* unterschied sich mithin von anderen Erscheinungsformen der Populärkultur wie der Music Hall, dem Vaudeville, dem Tanzlokal (wie dem Moulin Rouge), die darauf abzielten, ein größeres Publikum zu unterhalten.

Das französische *Cabaret artistique* verbreitete sich in ganz Europa und hinterließ insbesondere in Deutschland großen Eindruck, wo die intime Atmosphäre vielfach beibehalten wurde, beispielsweise in Kellerlokalen (andere Cabarets wurden stattdessen als Theaterbühnen errichtet). Im Deutschland der Weimarer Republik aber wurde der kabarettistische Humor schärfer. Oft enthielten die Texte satirische Seitenhiebe politischer und sozialer Natur; das Publikum bestand aus Mitgliedern politischer oder literarischer Untergrundbewegungen. Im Unterschied zu dem weniger intellektuellen „Cabaret“ bezeichnet man diese Gattung heutzutage als „Kabarett“. Der hartgesottene Stil des politischen Kabarets zeigt sich in Friedrich Holländers (1896–1976) Arbeiten für die Kabarettbühne in Berlin. In den Zwanzigern komponierte er für Max Reinhardts Theater Schall und Rauch. Die Lieder, deren Texte er oftmals selber schrieb, handelten von der schweren Nachkriegszeit in einem Deutschland, das unter Inflation und politischer Instabilität litt. 1931 eröffnete Holländer sein eigenes Kabarett, das Tengel-Tangel-Theater, dessen Aufführungen den aufkeimenden Faschismus vernichtend kritisierten. Eine typische Revue jener Zeit war *Spuk in der Villa Stern*, aus der das Lied *Die Kleptomantin* stammt. Diese Revue thematisierte die Konfrontation zwischen der Bourgeoisie und den Neureichen und verspottete dabei Hitler und den Antisemitismus.

1933 emigrierte Holländer und wurde schließlich ein gefragter Filmmusikkomponist in

Hollywood. Bereits 1926 hatte er für den Film gearbeitet; seine Lieder für Marlene Dietrich waren außerordentliche Erfolge. Die anderen Lieder dieser CD sind zwei Filmen entnommen: der Komödie *Einbrecher* (1930) und dem Drama *Der blaue Engel* (1930). Mit *Der blaue Engel* hatte die Dietrich als Sängerin Lola Lola ihren Durchbruch, eine Femme fatale, der ein Professor verfällt; nach ihrer Heirat aber geht es bergab mit seiner Existenz. Das Lied *Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt* machte die Dietrich weltberühmt. Der Film selber bietet eine exzellente historische Darstellung eines deutschen „Cabarets“ um 1930. Eine mehr dem Kabarett nachgebildete Version lieferte 1972 die Filmfassung des Musicals *Cabaret*, das auf Christopher Isherwoods *The Berlin Stories* (*Goodbye to Berlin* etc.) basiert. Auf dieser Bühne haben sowohl Posen wie auch die zugespitzte politische Satire ihren Platz.

Ein gemeinsamer Nenner in der Frühphase des Kabarets ist die enge Beziehung zwischen Text und Musik. Der Text war so wichtig wie die Musik. In den Dreißiger Jahren knüpfte Benjamin Britten (1913–1976) wichtige Kontakte zu Kollegen des Theaters, u.a. zu Schauspielern, Autoren und Regisseuren, und erhielt schließlich Aufträge, Musik für Dokumentarfilme der GPO Filmabteilung zu schreiben. Durch diese Verbindungen lernte er Christopher Isherwood, W. H. Auden und das Group Theatre kennen, für das er Musik komponierte. Sein *Funeral Blues* entstand für die Group Theatre-Produktion des psychologischen und anti-imperialistischen Isherwood/Auden-Stücks *The Ascent of F6*. Nach der Produktion überarbeitete Auden das Ende des Lieds und verwandelte es in den Trauergesang an eine Geliebte (Das Gedicht ist bekannter noch, seit es in dem Film *Four Weddings and a Funeral* von Matthew [John Hannah] beim Begräbnis seines Geliebten vorgetragen wurde). Die Kabarettistin Heidli Anderson war ebenfalls an der *F6*-Produktion beteiligt; für sie schrieb Britten die verbleibenden drei Lieder dieser CD. Das umfangreiche, balladeske *Johnny* zeigt Andersons immense dramatische Fähigkeiten. *Kalypso* wurde auf einer Reise in die USA geschrieben. Auden hat den Text als imaginäre Zugfahrt nach New York City angelegt, wo sein Freund, Chester Kallman, auf ihn wartet.

Es ist unmöglich, ein Kabarettlied oder -chanson musikalisch zu definieren. Das Repertoire umfaßt eine Reihe unterschiedlicher Formen, wie Volks- und populäre Lieder, aber auch Lieder, die aus größeren Werken für die Kabarettbühne stammen. Kurt Weill (1900–1950) beispielsweise hat kein einziges seiner Lieder direkt für die Berliner Kabarettbühnen geschrieben; dennoch ist er wegen der seinen Opern entnommenen und adaptierten Lieder (allen voran aus *Die Dreigroschenoper*, *Mahagonny* und *Happy End*) von eminenter Bedeutung. Außerdem schrieb er in den Jahren 1925 bis 1944 14 selbständige Lieder für verschiedene Anlässe. Diese Samm-

lung ist unter dem Titel *Der unbekannte Kurt Weill* bekannt. Lotte Lenya, Kurt Weills Witwe und eine berühmte Schauspielerin und Sängerin (sie spielte das Fräulein Schneider der *Cabaret*-Uraufführung), war von den Weill-Interpretationen der Sopranistin Teresa Stratas derart beeindruckt, daß sie ihr die damals unveröffentlichten Lieder anbot; von diesen werden hier vier präsentiert. Einige davon haben sich schnell einen Platz im Zentrum des Weill-Repertoires erobert. Lenyas Favorit, *Nannas Lied*, beispielsweise hat zeitlosen Charme und klingt, als ob es seit eh und je zum Standardrepertoire gehört hätte.

Es scheint, als wäre jedes dieser Stücke von Berlin in die USA: Weill, Auden und Isherwood wurden amerikanische Staatsbürger, Holländer verbrachte viele Jahr in Kalifornien und Britten verbrachte einige Jahre während des Zweiten Weltkriegs dort. William Bolcom (\*1938) hingegen ist Amerikaner und unterrichtet Komposition an der University of Michigan. Bolcoms Verbindung zur Kabarett-Tradition ist eine ähnliche wie bei den anderen hier vertretenen Komponisten, die ebenfalls eng mit einer Sängerin zusammenarbeiteten. Bolcoms Frau, die Sängerin Joan Morris, machte ihn mit populären Liedern aus der Frühzeit Amerikas bekannt; gemeinsam nahmen sie 1974 die berühmte Schallplatte *After the Ball: A Treasury of Turn-of-the-Century Popular Songs* auf. Bolcom erkannte, daß er bei der Komposition von Kabarettliedern dramatische Formen des Theater und der Musik verbinden konnte. Bis dato hatte er ein einziges solches Lied komponiert, aber nach der Einspielung verstärkte er seine Beschäftigung mit diesem Metier und hat bislang zweiundzwanzig Lieder geschrieben. Seine Lieder sind kaum politisch und werden nicht im politischen Untergrund aufgeführt (auch wenn die Sängerin Karen Akers sie in einem Cabaret-Ambiente vorgetragen hat), und doch stellen sie sich mit ihrer stilistischen Vielfalt und ihrer literarischen Raffinesse in die historische Kabarett-Tradition. Bolcom mischt Jazz, Moderne und Rock mit Liedern im Tin-Pan-Alley-Stil. Das Ergebnis ist eine sehr abwechslungsreiche Mischung – wahrlich kabarettistisch – und ein faszinierendes Ganzes.

© *Per F. Broman 2001*

**Malena Ernman**, Mezzosopran, wurde in Uppsala/Schweden geboren. Sie studierte am Conservatoire de Musique in Orléans/Frankreich und am University College of Opera in Stockholm, wo sie im Dezember 1997 abschloß. Von der Königlichen Musikhochschule in Stockholm erhielt sie ein Solistendiplom. Nach aufsehenerregenden Aufführungen von Poulencs *Voix humaine* in Schweden und Auftritten als Kaja in Sven-David Sandströms Oper *Staden* (Die

Stadt) sowie als Rosina in Rossinis *Barbier von Sevilla* wurde Malena Ernman eine der gefragtesten europäischen Sängerinnen ihrer Generation. Sie hat eine große Vielzahl von Rollen an großen Häusern gesungen, u.a. an der Deutschen Staatsoper Berlin, dem Théâtre des Champs-Élysées in Paris und dem Théâtre de la Monnaie in Brüssel, wo sie mit eminenten Orchestern und Dirigenten zusammenarbeitete wie dem Chamber Orchestra of Europe, Nikolaus Harnoncourt, Daniel Barenboim und René Jacobs. Malena Ernman hat außerdem zahlreiche Solokonzerte gegeben. Sie ist in Schweden, in anderen europäischen Länder und den USA mit einem Repertoire aufgetreten, das von Bach bis zu Schönberg, Schnittke und Pärt reicht. Häufig singt sie für den Schwedischen Rundfunk, u.a. Werke von Brahms, Ravel, Debussy, Ives und verschiedene schwedische Komponisten.

**Bengt-Åke Lundin**, Klavier, schloß sein Studium an der Königlichen Musikhochschule in Stockholm 1989 ab. Bei seinem Konzertdiplom spielte er mit dem Royal Stockholm Philharmonic Orchestra Tschaikowskys Erstes Klavierkonzert, und das Publikum feierte ihn mit stehenden Ovationen. Die Jury bedachte seine Interpretation mit einer Sondermedaille. Lundin studierte außerdem bei Tatjana Nikolajewa und hat an Meisterkursen von Dmitri Bashkirow und Noel Florez' teilgenommen. Er erhielt mehrfach Preise bei Wettbewerben und war der Vertreter Schwedens beim Konzert der European Broadcast Union 1992 in Kopenhagen. Er hat Konzerte und Aufnahmen für den Schwedischen Rundfunk gemacht, wo er für mehrere Jahre Artist-in-Residence war. Auf renommierten Podien in der ganzen Welt spielte Bengt-Åke Lundin als Solist mit und ohne Orchester sowie als Kammermusiker. Er hat mit allen großen Orchestern Schwedens konzertiert und dabei mit Dirigenten wie Jesús López-Cobos und Esa-Pekka Salonen zusammengearbeitet.

La création du genre de cabaret fut étroitement reliée à l'ouverture du Chat Noir à Montmartre, Paris, en 1881. Erik Satie y travailla, jouant ses propres compositions de cabaret et il fut fréquenté par des artistes renommés dont Maupassant et Debussy. Le Chat Noir a été appelé un « cabaret artistique » en ce sens que le public était formé d'artistes et de bohèmes, et les spectacles stimulaient l'intellect. Le milieu aussi était stimulant. Le Chat Noir offrait un intérieur moyennâgeux : les meubles étaient massifs, les murs avaient des panneaux faits de portes d'armoire, les fenêtres étaient des vitraux et les consommations étaient servies dans des gobelets d'étain. Le programme pouvait se composer de la lecture de poésie et de théâtre ou de musique. Le Chat Noir publiait même son propre magazine hebdomadaire et avait une chanson, La Ballade du Chat Noir, au joyeux refrain « Je cherche fortune / Autour du Chat Noir / Au clair de la lune / A Montmartre ! » Le cabaret artistique français était ainsi quelque chose de différent des autres formes d'art populaires comme le music-hall, le vaudeville et la salle de danse (comme le Moulin Rouge) qui voulaient divertir un plus grand public.

Le cabaret français artistique se répandit en Europe et fit une impression particulièrement grande en Allemagne où on retint plutôt l'atmosphère intime, souvent dans des sous-sols. (D'autres cabarets furent plutôt décorés comme des scènes de théâtre.) Mais en Allemagne, un humour plus acéré de cabaret se développa sous la république de Weimar. Les textes renfermaient souvent une satire politique et sociale cuisante et le public se composait de membres de mouvements politiques et littéraires clandestins. Cette forme est appelée aujourd'hui *Kabarett*, en opposition au Cabaret moins intellectuel. Le style de cabaret politique allemand dur à cuire est bien représenté par les œuvres de Friedrich Holländer (1896–1976) pour la scène de cabaret à Berlin. Dans les années 1920, il composa pour l'établissement Schall und Rauch (Son et Fumée) de Max Reinhardt. Les chansons, pour lesquelles il écrivait souvent ses propres textes, traitaient de la vie dure après la guerre en Allemagne qui souffrait d'hyperinflation et d'instabilité politique. En 1931, Holländer ouvrit son propre cabaret, Tingel-Tangel-Theater, qui donnait des spectacles comprenant une critique dévastatrice de l'émergence du fascisme. Une revue typique du temps était *Spuk in der Villa Stern* renfermant la chanson *Die Kleptomanein*. Cette revue sur la confrontation entre le monde bourgeois et les nouveaux riches se moquait d'Hitler et de l'antisémitisme.

En 1933, Holländer émigra et devint finalement un compositeur fécond de musique de film à Hollywood. Il avait déjà commencé à travailler avec le film en 1926 et il remporta un grand succès avec ses chansons pour Marlene Dietrich. Les autres chansons sur ce disque proviennent

de deux films, la comédie *Einbrecher* (1930) et le drame *Der blaue Engel* (1930). Avec *Der blaue Engel*, Dietrich perça dans le rôle de la chanteuse Lola-Lola, une femme fatale qui devient l'objet de l'amour d'un professeur d'enseignement supérieur (lycée) dont la vie dégénère rapidement après l'avoir épousée. *Ich bin von Kopf bis Fuß* est la chanson de ce film qui rendit Dietrich célèbre dans le monde entier. Le film *Der blaue Engel* offre une excellente illustration historique d'un cabaret allemand vers 1930. Un compte-rendu ultérieur de quelque chose de plus proche d'un établissement de type *Kabarett* fut fourni en 1972 par la version filmée d'un cabaret musical, basé sur *The Berlin Stories* (*Goodbye to Berlin*, etc.) de Christopher Isherwood. Cette scène de cabaret présente des farces burlesques ainsi qu'une satire politique acérée.

Un dénominateur commun des traditions du jeune cabaret est le lien étroit entre le texte et la musique. Le texte était aussi important que la musique. Dans les années 1930, Benjamin Britten (1913–1976) forgea des contacts importants avec des collègues de théâtre, dont des acteurs, auteurs et réalisateurs, et il finit par recevoir des commandes de musique pour des documentaires de GPO Film Unit. Grâce à ces contacts, il fut présenté à Christopher Isherwood et W. H. Auden ainsi qu'à la compagnie de théâtre Group Theatre pour laquelle Britten écrivit de la musique. Son *Funeral Blues* fut composé pour la production du groupe de la pièce psychologique et anti-impérialiste *The Ascent of F6* d'Isherwood et Auden. Après la production, Auden récrivit la fin de la chanson et en fit une lamentation sur une bien-aimée. (Le poème est devenu encore mieux connu après avoir été lu dans le film *Quatre mariages et un service funèbre* par le personnage Matthieu [John Hannah] pendant les funérailles de son amant.) L'artiste de cabaret Heidli Anderson fit aussi partie de la production de *F6* et, pour elle, Britten écrivit les trois autres chansons sur ce disque. La grande ballade *Johnny* fut écrite pour montrer l'immense talent théâtral d'Andersson. *Kalypso* fut écrite au cours d'un voyage aux États-Unis. La chanson suivante fut conçue par Auden comme un tour imaginaire de train à New York où son amant, Chester Kallman, l'attendait.

Il est impossible de définir exactement une chanson de cabaret. Le répertoire comprend plusieurs formes différentes telles chansons folkloriques et chansons populaires, ainsi que des chansons tirées d'œuvres de grande échelle – dont des opéras – qui n'avaient pas été conçues pour la scène du cabaret. Kurt Weill (1900–1950), par exemple, ne composa pas de chanson directement pour le cabaret à Berlin. Il est pourtant très important à cause de ses chansons d'opéras qui furent adoptées (surtout de *Die Dreigroschenoper*, *Mahagonny* et *Happy End*). Il écrivit aussi quatorze chansons indépendantes entre 1925 et 1944 pour différentes occasions. Cette

collection est maintenant connue sous le titre de *The Unknown Kurt Weill*. La veuve de Kurt Weill, Lotte Lenya qui était une brillante actrice et chanteuse (elle joua Fräulein Schneider dans la première de *Cabaret*), fut si impressionnée par les interprétations de la soprano Teresa Stratas des opéras de Weill qu'elle lui offrit les quatorze chansons alors inédites, dont quatre sont présentées ici. La favorite de Lenya, *Nanna's Lied*, renferme un charme et des sonorités éternelles comme si elle avait toujours fait partie du répertoire établi.

On dirait que toute œuvre ici mène de Berlin aux Etats-Unis : Weill, Auden et Isherwood devinrent tous des citoyens américains, Holländer passa plusieurs années en Californie et Britten aussi pendant la seconde guerre mondiale. William Bolcom (né en 1938), d'un autre côté, est américain et enseigne la composition à l'université du Michigan. La relation de Bolcom à la tradition du cabaret est semblable à celle des autres compositeurs présentés ici, en ce sens qu'il travailla étroitement avec une chanteuse. La femme de Bolcom, la chanteuse Joan Morris, le familiarisa avec les premières chansons populaires américaines et, ensemble, ils firent l'enregistrement réputé *After the Ball: A Treasury of Turn-of-the-Century Popular Songs* en 1974. Bolcom sentit qu'il pouvait allier les formes dramatiques du théâtre et du musical en écrivant des chansons de cabaret. Il avait déjà composé une chanson de cabaret mais il intensifia son travail après l'enregistrement et, à ce jour, il en a composé 22. Ses chansons sont peu politiques et en sont pas chantées dans un milieu politique clandestin (quoique la chanteuse Karen Akers les ait données dans un arrangement de cabaret mais elle sont reliées à la tradition historique du cabaret par leur diversité stylistique et leur raffinement littéraire. Bolcom mêle jazz, modernisme et rock avec des chansons de «tin-pan-alley». Le résultat est un mélange très diversifié – vraiment de cabaret – et un tout fascinant.

© *Per F. Broman 2001*

**Malena Ernman**, mezzo-soprano, est née à Upsal en Suède. Elle a étudié au Conservatoire de Musique à Orléans en France et au collège universitaire d'opéra à Stockholm, obtenant son diplôme en décembre 1997. Elle a aussi un diplôme de soliste du Collège Royal de Musique de Stockholm. Après des représentations spectaculaires en Suède de *La Voix humaine* de Poulenc et les rôles de Kaja dans l'opéra *Staden (La Ville)* de Sven-David Sandström et de Rosina dans *Le Barbier de Séville* de Rossini, Malena Ernman est devenue l'une des cantatrices les plus demandées de sa génération en Europe. Elle a interprété un grand nombre de rôles sur des scènes

de renom comme le Deutsche Staatsoper à Berlin, le Théâtre des Champs-Élysées à Paris et le Théâtre de la Monnaie à Bruxelles, collaborant avec d'éminents orchestres et chefs d'orchestre dont l'Orchestre de Chambre d'Europe, Nikolaus Harnoncourt, Daniel Barenboim et René Jacobs. Malena Ernman donne régulièrement des récitals. Elle s'est produite en Suède, dans d'autres pays européens et aux Etats-Unis dans des œuvres de compositeurs passant de Bach à Schoenberg, Schnittke et Pärt. Elle chante fréquemment à la Radio Suédoise où elle a interprété des œuvres de Brahms, Ravel, Debussy, Ives et plusieurs compositeurs suédois.

**Bengt-Åke Lundin**, piano, obtint son diplôme au Collège Royal de Musique de Stockholm en 1989. Il donna son concert de diplôme avec l'Orchestre Philharmonique de Stockholm dans le Concerto pour piano no 1 de Tchaïkovski et le public lui accorda une ovation debout. Lundin reçut aussi une médaille spéciale du jury pour son exécution. Il a étudié entre autres avec Tatiana Nikolaïeva et a participé à des classes de maître avec Dmitri Bashkirov et Noel Florez. Bengt-Åke Lundin a gagné plusieurs prix de concours et il a représenté la Suède au concert de l'Union de Diffusion Européenne à Copenhague en 1992. Il a souvent donné des concerts et fait des enregistrements pour la Radio Suédoise dont il a été l'artiste en résidence pendant plusieurs années. Bengt-Åke Lundin est actif comme récitaliste et chambriste ainsi que soliste avec orchestre et ce, sur des scènes réputées partout au monde. Il a joué avec la plupart des grands orchestres suédois sous la baguette de chefs comme Jésus López-Cobos et Esa-Pekka Salonen.

## **William Bolcom: Twelve Songs from 'Cabaret Songs', Vol. 1 & 2 (1977–85)**

*Texts: Arnold Weinstein (1927–2005)*

### **1 Over the Piano**

He sang songs to her over the piano.  
Sang long songs to her over the piano.  
Low slow songs lusty songs of love.  
Loving songs of long lost lust just to her  
just for her  
over the piano.

Until at last, at half past four  
Everybody out the door.  
She asked him please  
Play me one more  
Which he did, and as he did  
Slid off the bench and said to her over the piano  
Goodbye

### **2 Fur (Murray the Furrier)**

My Uncle Murray the furrier  
was a big worrier  
but he's no hurrier now – not today.  
He's good and retired now  
didn't get fired, now  
fulfils his desires on half of his pay.

He eats in the best of dives  
although he dines alone.  
He buried two wonderful wives  
and he still has the princess phone.  
It's the best of all possible lives  
Owning all that he owns on his own.

You see, he never took off a lot,  
and used to cough a lot,  
fur in his craw from hot days in the store.  
Worked his way up to the top.  
Was the steward of the shop.  
Has a son who is a cop and he is free!

My Uncle Murray the retiree  
loves this democracy  
and says it very emphatic'yly.  
He lives where he wishes,  
when he wants does the dishes,  
eats greasy knishes, yes sirree!  
He is free!

No guilt, no gift for no host,  
he goes, coast to coast,  
coughing, coughing.  
My Uncle Murray the furrier  
No, no worrier he.

### **3 He Tipped the Waiter**

He tipped the waiter in the dining car  
for a seat near the lady with flowing fur  
and took off his glove and kissed her hand  
and yet his monocle was kissing wet.

Oh so nervous! O so grand!  
greasing that palm and kissing that hand.  
What baby brain pushed his button so his gravy train  
would glide across the Elysian plain to Rome by night.

I met him on a Roman night  
and then again by Venice light  
among of flock of latest loves  
counting up his conquests on grey suede gloves  
then shooed us all away like turtle doves.

And then he vowed out loud to the cooing crowd  
'A guy gotta lay low!' and gave me pause to realize  
he would if he could seduce a halo  
the great hole in the skies!

His were not lies, not merely lies.  
Lies were his form of merchandise.  
What baby brain pushed his button so his gravy train  
could keep on puffing across the plain  
to Rome by night and the Venice light.

Oh so nervous! O so grand!  
greasing that palm and kissing that hand.

#### **[4] Waitin**

Waitin waitin  
I've been waitin  
waitin waitin all my life.  
That light keeps hiding from me,  
but it someday just might bless my sight.  
Waitin waitin waitin

#### **[5] Song of Black Max (As Told by the de Kooning Boys)**

He was always dressed in black,  
long black jacket, broad black hat, sometimes a cape,  
and as thin, and as thin as rubber tape: Black Max  
  
He would raise that big black hat  
to the bigshots of the town who raised their hats right back,  
never knew they were bowing to Black Max.

I'm talking about night in Rotterdam  
when the right night people of all the town  
would find what they could in the night neighborhood of  
Black Max.

There were women in the windows with bodies for sale  
dressed in curls like little girls in little dollhouse jails.  
When the women walked the street with the beds upon  
their backs,  
who was lifting up his brim to them? Black Max!

And there were looks for sale, the art of the smile,  
only certain people walked that mystery mile:  
artists, charlatans, vaudevillians,  
men of mathematics, acrobatics and civilians.

There was knitting-needle music from a lady organ-grinder  
with all her sons behind her,  
Marco, Vito, Benno (Was he strong!  
though he walked like a woman) and Carlo, who was five.  
He must still be alive!

Ah poor Marco had the syph, and if you didn't take the  
terrible cure  
those days you went crazy and died and he did.  
And at the coffin before they closed the lid, who raised his  
lid? Black Max.

I was climbing on the train one day  
going far away to the good old U.S.A.  
when I heard some music underneath the tracks.  
Standing there beneath the bridge, long black jacket,  
broad black hat,  
playing the harmonica, one hand free to lift that hat to me:  
Black Max, Black Max, Black Max.

#### **[6] Amor**

It wasn't the policeman's fault in all the traffic roar  
instead of shouting halt when he saw me  
he shouted Amor  
Amor Amor Amor.

Even the ice-cream man (free ice-creams by the score)  
instead of shouting Butter Pecan one look at me  
he shouted Amor  
Amor Amor

All over town it went that way  
Ev'rybody took off the day  
Even philosophers understood  
how good was the good 'cuz I looked so good!

The poor stopped taking less  
the rich stopped needing more.  
Instead of shouting no and yes both looking at me  
shouted Amor  
da de da...

My stay in town was cut short  
I was dragged to court.  
The judge said I disturbed the peace and the jury  
gave him what for!

The judge raised his hand and instead of Desist and Cease  
Judgie came to the stand, took my hand  
and whispered Amor  
Amor Amor Amor

Night was turning into day  
I walked alone away.  
Never see that town again.  
But as I passed the church-house door  
instead of singing Amen

the choir was singing Amor  
da, da...  
Amor Amor Amor Amor.

## **7 Places to Live**

Places to live! Give me places to live!  
Wonders to wander to, places to live!  
My feet are dreaming of new dust, new dirt;  
my hips want to swing in a cellophane skirt.  
Give me my change in a celluloid note  
while I buy wooden hats from the factory boat.

Places to live! Give me places to live!  
Wonders to wander to, places to live!  
My tonsils are longing to hum a new tune;  
I'm dying to dance by the dark of the moon  
With mustachioed mounties in deep purple kilts  
and me in blue velvet on flaming red stilts.

Places to live! Give me places to live!  
Give me wonders to wander to, places to live!  
My soul is keening for new forms of faith!  
I need a new God more than Henry the Eighth,  
to take off my feathers and give me release,  
and I'll kneel in the sand and I'll drown my valise.

Places to live! Give me places to live!

## **8 Toothbrush time**

It's toothbrush time,  
ten a.m. again and toothbrush time.  
Last night at half past nine it seemed O.K.  
But in the light of day not so fine  
at toothbrush time

Now he's crashing round my bathroom  
now he's reading my degree,  
perusing all my pills, reviewing all my ills  
and he comes out smelling like me.  
Now he advances on my kitchen,  
now he raids ev'ry shelf  
till from the pots and pans and puddles and debris  
emerges three eggs all for himself.

Oh, how I'd be ahead if I'd stood out of bed.  
I wouldn't sit here grieving,  
waiting for the wonderful moment of his leaving  
at toothbrush time, toothbrush time,  
ten a.m. again and toothbrush time.

I know it's sad to be alone  
it's so bad to be alone,  
still I should have known  
that I'd be glad to be alone.  
I should've known, I should've known!  
Never should've picked up the phone  
and called him

Hey – uh, listen, uhm (trying to remember his name)  
uh, I've got to, uh, – oh, you gotta go too?

So glad you understand.

And  
by the way,  
did you say  
nine tonight again?  
See you then.  
Toothbrush time!

## **9 Surprise!**

Surprise!  
Her twenty-fifth year at the office!  
They threw her a surprise party!  
Surprise! Surprise! Surprise!

And were they surprised  
when she tried to drink iodine  
from the paper cup at the water cooler  
of cool spring water.

## **10 The Actor**

A man I know  
to keep alive dies for a living.  
To survive!  
to keep alive dies for a living.  
Stands upon a stage each night  
matinées from two to five to keep the show alive,  
to keep the show alive, dies for a living.

I've taken the position do or die!  
not to survive for nor keep alive for  
not to die for a living.

### 11 Oh Close the Curtain

Oh close the curtain I can't stand the skies.  
Am I uncertain or is this room full of sighs?  
What a wonderful party, never heard such lies!  
And oh I want so to be in with these guys.

And there is more booze than you could refuse,  
More domestics padding around than you could ever lose,  
But no one could find my mind, my heart or my shoes.  
So slip into the bathroom and blow out your blues.

Two pacifist brothers are having a fight.  
A wife's getting loose 'cause her husband is tight.  
Hear marriages breaking all over the night.  
And the host and the hostess took flight.

Oh don't close the curtain I must see the skies.  
My heart is hurt in this room full of sighs.  
What a terrible party. They ran out of lies.  
And oh I want so to be gone from these guys.

Prince Charming moves in as you crush a yawn.  
Will you make it? Will you muck it? (Oh fuck it!) He's gone.  
So I open the window to stare down the dawn.  
The little blue gardener smiles at me from the lawn.

### 12 George

My friend George used to say:  
'Oh call me Georgia, hon, Get yourself a drink,'  
and sang the best soprano in our part of town.  
In beads, brocade and pins,  
he sang if you happened in through the door he never locked  
and said 'Get yourself a drink,' and sang out loud  
till tears fell in the cognac and the chocolate milk and gin  
and on the beads, brocade and pins.

When strangers happened through his open door,  
George said, 'Stay, but you gotta keep quiet  
while I sing and then a minute after. And call me Georgia.'

One fine day a stranger in a suit of navy blue  
took George's life with a knife  
George had placed beside an apple pie he'd baked  
and stabbed him in the middle of *Un bel di vedremo*  
as he sang for this particular stranger  
who was in the United States Navy.

The funeral was at the cocktail hour.  
We knew that George would like it like that.  
Tears fell on the beads, brocade and pins  
in the coffin which was white  
Because George was a virgin.  
Oh call him Georgia, hon, get yourself a drink.  
'You can call me Georgia, hon, get yourself a drink!'

## Kurt Weill: Four Songs

### **[18] Nanna's Lied**

*Text: Bertolt Brecht (1898–1956)*

Meine Herren, mit siebzehn Jahren  
kam ich auf den Liebesmarkt  
und ich habe viel erfahren.  
Böses gab es viel,  
doch das war das Spiel.  
Aber manches hab ich doch verargt.  
Schließlich bin ich ja auch ein Mensch.

Gott sei Dank geht alles schnell vorüber,  
auch die Liebe und der Kummer sogar.  
Wo sind die Tränen von gestern abend?  
Wo ist der Schnee vom vergangenen Jahr?

Freilich geht man mit den Jahren  
leichter auf den Liebesmarkt  
und umarmt sie dort in Scharen.  
Aber das Gefühl  
wird erstaunlich kühl,  
wenn man damit allzuwenig kargt.  
Schließlich geht ja jeder Vorrat zu Ende.

Gott sei Dank geht alles schnell vorüber,  
auch die Liebe und der Kummer sogar.  
Wo sind die Tränen von gestern abend?  
Wo ist der Schnee vom vergangenen Jahr?

Und auch wenn man gut das Handeln  
lernte auf der Liebesmessen:  
Lust in Kleingeld zu verwandeln  
wird doch niemals leicht.  
Nun, es wird erreicht.  
Doch man wird auch älter unterdes.  
Schließlich bleibt man ja nicht immer siebzehn.

Gott sei Dank geht alles schnell vorüber,  
auch die Liebe und der Kummer sogar.  
Wo sind die Tränen von gestern abend?  
Wo ist der Schnee vom vergangenen Jahr?

### **Nanna's song**

Good folks, at the age of seventeen  
I entered the market of love  
And there is a lot I have seen.  
Much was a pain –  
Well, such is the game.  
But some I just couldn't take.  
Well, after all, I'm human too.

Thank God that it all passes quickly,  
All the love and the trouble as well.  
Where are the tears of yesterday?  
Where are the snows of yesteryear?

As you're growing older, it's true,  
The walk's less hard on the market of love.  
You embrace the men there who queue.  
But feelings, you know,  
Grow surprisingly cold  
When you waste them and don't save enough.  
Well, in the end all supplies get used up.

Thank God that it all passes quickly,  
All the love and the trouble as well.  
Where are the tears of yesterday?  
Where are the snows of yesteryear?

And even if you learn to trade  
Well at the fair of love:  
To turn desire into bread  
Is never ever easy.  
OK, it can be done –  
But it's sure to wear you down.  
Well, you don't stay seventeen for ever.

Thank God that it all passes quickly,  
All the love and the trouble as well.  
Where are the tears of yesterday?  
Where are the snows of yesteryear?

#### **[14] Youkali: Tango Habanera**

*'Youkali' is a tango written by Kurt Weill in 1934 during his exile in France. Originally written as incidental music for the play 'Marie Galante', it was later given these lyrics by Roger Fernay:*

C'est presque au bout du monde,

Ma barque vagabonde,

Errant au gré du l'onde,

M'y conduit un jour.

L'île est toute petite,

Mais la fée qui l'habite

Gentiment nous invite

A en faire le tour.

Youkali,

C'est le pays de nos désirs,

Youkali,

C'est le bonheur,

C'est le plaisir,

Youkali,

C'est la terre où l'on

Quitte tous les soucis,

C'est dans notre nuit,

Comme une éclaircie,

L'étoile qu'on suit,

C'est Youkali!

Youkali,

C'est le respect

De tous les vœux échangés,

Youkali,

C'est le pays

Des beaux amours partagés,

C'est l'espérance

Qui est au cœur de tous les humains,

La délivrance

Que nous attendons tous pour demain,

Youkali,

C'est le pays de nos désirs,

Youkali,

C'est le bonheur

C'est le plaisir,

Mais c'est un rêve, une folie,

Il n'y a pas de Youkali!

#### **Youkali: Tango Habanera**

It's almost the end of the world.

My roaming boat,

Wandering back and forth on the waves

Brought me there one day

The island is very small,

But the fairy who lives there

Kindly invites us

To look round it.

Youkali

Is the land of our dreams

Youkali

Is happiness,

Is delight.

Youkali

Is the country where

You forget all your cares

In our dark night

It's like a light.

Our guiding star –

That's Youkali.

Youkali

Is respect

For all the vows we exchange

Youkali

Is the country

Of shared love affairs.

It's the hope

That exists in every heart,

The salvation

That we await tomorrow.

Youkali

Is the land of our dreams

Youkali

Is happiness,

Is delight,

But it's a dream, a madness,

There is no Youkali!

Et la vie nous entraîne,  
Lassante, quotidienne,  
Mais la pauvre âme humaine,  
Cherchant partout l'oubli,

A, pour quitter la terre,  
Su trouver le mystère  
Où nos rêves se terrent  
En quelque Youkali.

Youkali,  
C'est le pays de nos désirs,  
Youkali,  
C'est le bonheur,  
C'est le plaisir,

Youkali,  
C'est la terre où l'on  
Quitte tous les soucis,  
C'est dans notre nuit,  
Comme une éclaircie,  
L'étoile qu'on suit,  
C'est Youkali!

Youkali,  
C'est le respect  
De tous les vœux échangés,  
Youkali,  
C'est le pays  
Des beaux amours partagés,  
C'est l'espérance  
Qui est au cœur de tous les humains,  
La délivrance  
Que nous attendons tous pour demain,

Youkali,  
C'est le pays de nos désirs,  
Youkali,  
C'est le bonheur  
C'est le plaisir,  
Mais c'est un rêve, une folie,  
Il n'y a pas de Youkali!

And life carries us away  
Tiresome and banal,  
But the poor human soul,  
Searching everywhere to forget,

To leave the earth,  
Knew how to find the mystery  
Where our dreams are hiding  
In some Youkali.

Youkali  
Is the land of our dreams  
Youkali  
Is happiness,  
Is delight.

Youkali  
Is the country where  
You forget all your cares  
In our dark night  
It's like a light.  
Our guiding star –  
That's Youkali.

Youkali  
Is respect  
For all the vows we exchange  
Youkali  
Is the country  
Of shared love affairs.

It's the hope  
That exists in every heart,  
The salvation  
That we await tomorrow.

Youkali  
Is the land of our dreams  
Youkali  
Is happiness,  
Is delight,  
But it's a dream, a madness,  
There is no Youkali!

## **[15] Complainte de la Seine**

*Text: Maurice Magre (1877–1941)*

Au fond de la Seine, il y a de l'or,  
Des bateaux rouillés, des bijoux, des armes.  
Au fond de la Seine, il y a des morts.  
Au fond de la Seine, il y a des larmes.  
Au fond de la Seine, il y a des fleurs;  
De vase et de boue ell's sont nourries.  
Au fond de la Seine, il y a des cœurs  
Qui souffrir'nt trop pour vivre la vie.  
Et puis des cailloux et des bêtes grises.  
L'âme des égouts soufflant des poisons.  
Les anneaux jetés par des incomprises,  
Des pieds qu'une hélice a coupés du tronc.

Et les fruits maudits des ventres stériles,  
Les blancs avortés que nul n'aima.  
Les vomissements de la grand'ville.  
Au fond de la Seine, il y a cela.  
O Seine clémente où vont les cadavres,  
O lit dont les draps sont faits de limon,  
Fleuv' des déchets, sans fanal, ni hâvre,  
Chanteuse berçant, la morgue et les pontons,

Accueill' le pauvre, accueill' la femme,  
Accueill' l'ivrogne, accueill' le fou,  
Mêle leurs sanglots au bruit de tes lames,  
Et porte leurs cœurs, et porte leurs cœurs  
et porte leurs cœurs, parmi les cailloux.

Au fond de la Seine, il y a de l'or,  
Des bateaux rouillés, des bijoux, des armes.  
Au fond de la Seine, il y a des morts.  
Au fond de la Seine, il y a des larmes.

## **The Lament of the Seine**

In the depths of the Seine there is gold,  
Rusty boats and jewels and guns.  
In the depths of the Seine there are dead ones.  
In the depths of the Seine there are tears.  
In the depths of the Seine there are flowers;  
Living off sludge and mud.  
In the depths of the Seine there are hearts  
Who suffered too much to live their lives.  
There are pebbles and grey creatures, too.  
The soul of the sewers with poisonous breath.  
Rings thrown away by the misunderstood,  
A body, its feet cut off by a ship.

And the damned fruits of sterile wombs,  
The pale aborted unloved by all.  
The vomit of the big city.  
In the depths of the Seine is all this.  
O merciful Seine, where bodies end up,  
O bed with sheets made of mud,  
River of garbage without beacon or harbour,  
Singer of lullabies, the morgue and the bridges.

Accept the poor, accept the woman,  
Accept the drunkard, accept the fool,  
Mix their tears to the sound of your waves,  
And guard their hearts, and guard their hearts,  
And guard their hearts along with the pebbles.

In the depths of the Seine there is gold,  
Rusty boats and jewels and guns.  
In the depths of the Seine there are dead ones.  
In the depths of the Seine there are tears.

## **[16] Je ne t'aime pas**

*Text: Maurice Magre (1877–1941)*

Retire ta main, je ne t'aime pas,  
Car tu l'as voulu, tu n'es qu'une amie.  
Pour d'autres sont faits le creux de tes bras  
Et ton cher baiser, ta tête endormie.

Ne me parle pas, lorsque c'est le soir,  
Trop intimement, à voix basse mêm',  
Ne me donne pas surtout ton mouchoir:  
Il renferme trop le parfum que j'aim'.

Dis-moi tes amours, je ne t'aime pas,  
Quelle heure te fut la plus enivrant'.  
Je ne t'aime pas...

Et s'il t'aimait bien, ou s'il fut ingrat'...  
En me le disant, ne sois pas charmant;  
Je ne t'aime pas...

Je n'ai pas pleuré, je n'ai pas souffert,  
Ce n'était qu'un rêve et qu'une folie.  
Il me suffira que tes yeux soient clairs,  
Sans regret du soir, ni mélancolie.

Il me suffira de voir ton bonheur,  
Il me suffira de voir ton sourire'.  
Conte-moi comment-il a pris ton cœur  
Et même dis-moi ce qu'on ne peut dir'...

Non, tais-toi plutôt... Je suis à genoux...  
Le feu s'est éteint, la porte est fermée...  
Je ne t'aime pas.

Ne demande rien, je pleure... C'est tout.  
Je ne t'aime pas,  
Je ne t'aime pas, ô ma bien-aimée.  
Retire ta main, je ne t'aime pas...

Je ne t'aime pas...

## **I don't love you**

Don't touch me, I don't love you,  
You asked for it – you're just a friend.  
Your arms were for someone else  
Your sweet lips, your sleepy head.

When night comes don't speak to me  
Too intimately in that soft voice.  
And don't lend me your handkerchief:  
It carries the perfume that I love.

Tell me of your loves – I don't love you,  
of your most exciting moment.  
I don't love you...

And if he liked you or if he was cold...  
Don't be sweet when telling me;  
I don't love you...

I haven't cried, I haven't suffered,  
It was just a dream, a fantasy.  
All I need is that your eyes are clear,  
Without regrets or melancholy.

It's enough to see your happiness,  
It's enough to see your smile.  
Tell me how she stole your heart,  
Yes, tell me that of which one can't speak...

No, be quiet instead... I'm on my knees...  
The fire's gone out, the door's closed shut...  
I don't love you,

Don't ask, I'm crying... That's all.  
I don't love you,  
I don't love you, oh my loved one.  
Take away your hand, I don't love you...

I don't love you...

## Friedrich Holländer: Four Songs

### **[17] Laß mich einmal deine Carmen sein**

*Text: Friedrich Holländer/Robert Liebmann*

Wenn in der Arena von Granada ich im Stierkampf  
meine Kunst probier',  
dann trifft meine blitzende Espada alle Frauen grad'so  
wie den Stier!

Keine Frau wagt mich am Tag zu grüßen, aber nachts läßt  
keine mich in Ruh'.

Heimlich werfen sie sich mir zu Füßen und dann flüstern sie  
mir zärtlich zu:

Laß' mich, laß' mich einmal deine Carmen sein,  
nur einen Tag, nur eine Stunde  
laß' mich, laß' mich in deinen Armen sein,  
mit meinem Mund an deinem Munde,  
liebst du mich nicht, kann's auch Erbarmen sein,  
mach' mir was vor! Mach's ganz mechanisch,  
nur mich, laß' mich einmal deine Carmen sein,  
und küß' mich, küß' mich mal auf spanisch!  
Olé!

### **[18] Nimm dich in acht vor blonden Frau'n**

*Text: Friedrich Holländer/Richard Rillo*

Wenn eine Frau dich verstrickt ins Liebesspiel,  
prüfe zuerst ihren ganzen Sex Appeal.  
Schau dir ihr Haar erst auf seine Farbe an,  
weil man daraus den Charakter deuten kann.  
Dunklere Frauen sind ja gewöhnlich sanft wie der Mond.  
Schwerer durchschauen wirst du die süßen Rakker in blond.

Nimm dich in acht vor blonden Frau'n,  
die haben so etwas gewisses!  
s'ist ihnen nicht gleich anzuschau'n,  
aber irgend etwas is' es!

Ein kleines Blickgeplänkel sei erlaubt dir  
doch denke immer: Achtung vor dem Raubtier!  
Nimm dich in acht vor blonden Frau'n,  
die haben so etwas gewisses!

### **Let me once be your Carmen**

When I'm testing my skills as a bullfighter in the  
arena in Granada,  
My shining espada works as well on all the women  
as on the bull!

No woman dares to greet me by day, but by night none  
of them will leave me in peace.  
Secretly they throw themselves down at my feet and then  
they whisper tenderly:

Let me, let me once be your Carmen,  
Just for a day, just for an hour,  
Let me, let me enter your embrace,  
With my mouth pressed against yours,  
If you don't love me, it can also be an act of compassion,  
Show me something! Just go through the motions,  
Just let me, let me once be your Carmen,  
And kiss me, kiss me in Spanish!  
Olé!

### **Take care when you meet a blonde**

When you're trapped by a girl in the game of love  
First make a test of her sex appeal.  
Start with a look at the colour of her hair –  
From that you'll know a lot about her character.  
Dark women are usually sweet as the moon,  
It's the ones that are blonde that are hard to see through.

Take care when you meet a blonde,  
She'll have something quite special!  
You may not know what at first glance  
But believe me, something it is!

It's all right to have an adventure  
But always remember: don't feed the lion!  
Take care when you meet a blonde,  
She'll have something quite special!

Jedermann glaubt die Blondinen sind naiv!  
Sei auf der Hut, stille Wasser sind ja tief!  
Mal dir kein Glück mit den blonden Kätzchen aus,  
eh' du's gehahnt, kommen schon die Krallen raus!  
Und wenn das Blondchen all deine Lieb mit Treue dir lohnt,  
ist sie ganz sicher heimlich geforben wasserstoffblond.

Nimm dich in acht vor blonden Frau'n,  
die haben so etwas gewisses!  
s'ist ihnen nicht gleich anzuschau'n,  
aber irgend etwas is' es!

Ein kleines Blickgeplänkel sei erlaubt dir  
doch denke immer: Achtung vor dem Raubtier!  
Nimm dich in acht vor blonden Frau'n,  
die haben so etwas gewisses!

### **[19] Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt**

*Text: Friedrich Holländer*

Ein rätselhafter Schimmer, ein je ne sais quoi,  
liegt in den Augen immer bei einer schönen Frau.  
Doch wenn sich meine Augen bei einem vis-à-vis  
ganz tief in seine saugen, was sprechen dann sie?

Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt,  
denn das ist meine Welt und sonst gar nichts.  
Das ist, was soll ich machen, meine Natur:  
Ich kann halt lieben nur und sonst gar nichts.  
Männer umschwirrn mich wie Motten um das Licht,  
und wenn sie verbrennen, ja, dafür kann ich nicht.  
Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt,  
denn das ist meine Welt und sonst gar nichts.

Was bebt in meinen Händen, in ihrem heißen Druck,  
sie möchten sich verschwenden, sie haben nie genug.  
Ihr werdet es verzeihen, Ihr müßt es halt versteh'n,  
es lockt mich stets von neuem, ich find' es so schön.

Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt,  
denn das ist meine Welt und sonst gar nichts.  
Das ist, was soll ich machen, meine Natur:  
Ich kann halt lieben nur und sonst gar nichts.

Everyone thinks that blondes are naïve!  
Still stay awake, still waters run deep!  
Don't plan for happiness with a blonde kitten;  
You'll soon see she's got claws in her mitten!  
And if your Blondie returns all your love  
Her hair is sure to be secretly dyed!

Take care when you meet a blonde,  
She'll have something quite special!  
You may not know what at first glance  
But believe me, something it is!

It's all right to have an adventure  
But always remember: don't feed the lion!  
Take care when you meet a blonde,  
She'll have something quite special!

### **From head to toe I'm set for love**

The eyes of a beautiful woman always have  
A mysterious shimmer, a je ne sais quoi.  
But what do they say when my eyes are sucked  
Deeply into his, in a vis-à-vis?

From head to toe I'm set for love,  
For that, and nothing else, is my world.  
That is my nature, whatever I do.  
I can only love; otherwise I can do nothing.  
Men buzz around me like moths around a light,  
And if they burn themselves, well, it's not my fault.  
From head to toe I'm set for love,  
For that, and nothing else, is my world.

What trembles in my hands, in the heat of their pressure,  
They ought to squander themselves, they are insatiable.  
You will forgive me, you must simply understand,  
I am constantly tempted anew, I find it so pleasant.

From head to toe I'm set for love,  
For that, and nothing else, is my world.  
That is my nature, whatever I do.  
I can only love; otherwise I can do nothing.

Männer umschwirmn mich wie Motten um das Licht,  
und wenn sie verbrennen, ja, dafür kann ich nicht.  
Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt,  
denn das ist meine Welt und sonst gar nichts.

## **[20] Die Kleptomantin (Ach, wie mich das aufregt!)**

*Text: Friedrich Holländer*

Schon als Mädel war ich immer so erregt,  
lag was da, was einer achtlos hingelegt,  
immer gab's mir durch den Körper einen Riß  
und dann stahl ich einmal das und einmal diss;  
ach ich stahl schon meinem Vater das Gebiß.  
Denn ich stahl ohne Wahl, ganz egal,  
ja, ich stahl und stahl, und war es selbst aus Stahl!  
Ob ich's brauchen konnte, fiel nicht ins Gewicht,  
ich stahl auch Busenhalter, was ja für mich spricht,  
denn damals hatte ich noch keinen Busen nicht!  
Und das macht mir ein Gefühl, ich kann's nicht sagen ...  
im Magen, im Magen, im Magen.

Ach, wie mich das aufregt!  
Ach, wie mich das aufregt!  
Ach! Ich kann's nicht seh'n,  
wenn wo was steht.  
ich muß es haben, haben, haben ...  
Ach! Und was ich mause,  
kaum hab' ich's zu Hause,  
wird mein Kopf so dumpf und leer,  
ich bin gar nicht sinnlich mehr,  
und ich schmeiß den ganzen Dreck weg, weg, weg!

Kurz es treibt mich, was zu klauen, mit Gewalt.  
Selbst vor Bechsteinflügeln mache ich nicht Halt!  
Ach, wie süß wenn ich erwischt werd' mittenmang!  
Und ich brauch' auch nicht zur Angeklagtenbank;  
denn ich bin ja verrückt, Gott sei dank!  
Nach jeder Zuckerzange, die mir nicht gehört,  
werde ich von blinder Leidenschaft verzehrt.

Men buzz around me like moths around a light,  
And if they burn themselves, well, it's not my fault.  
From head to toe I'm set for love,  
For that, and nothing else, is my world.

## **The Kleptomaniac (Oh, how exciting!)**

Even when young I was always so tempted,  
When finding a thing that was left unattended  
I'd feel a current through my body  
And then I'd steal whatever by and by;  
I even stole my father's glass eye.  
Because I stole without choice, anything  
Yes I'd steal and I'd steal – even things made of steel!  
If it had any use didn't matter a bit,  
I stole bras as well – which proves my point,  
Because I didn't even have breasts yet!  
And it gave me a feeling I can't describe...  
In the belly, the belly, the belly.

Oh, how it excites me!  
Oh, how it excites me!  
Oh, I can't see a thing  
Just lying around.  
I must have it, have it, have it...  
And whatever I nick,  
When it's at my house,  
My body grows heavy and numb,  
I'm not at all excited any more,  
And I throw the junk away, away, away!

In short I'm completely driven to steal.  
Even grand pianos don't make me yield!  
Oh how sweet to be caught in the act!  
And I don't ever need to stand trial;  
Because I'm quite mad, thank God!  
For every silver spoon that isn't mine  
I'm eaten up by desire.

Geht 'ne Frau wo, und es hängt ein Gatte dran,  
sag' ich gleich: Gnäd'ge Frau, ich fleh' Sie an,  
ach verstecken Sie, ach verstecken Sie Ihren Mann!  
Denn mir zuckt's schon wieder, na, wie soll ich sagen?  
im Magen, im Magen, im Magen.

Ach, wie mich das aufregt!  
Ach, wie mich das aufregt!  
Ach! Ich kann's nicht seh'n,  
wenn wo was steht.  
ich muß es haben, haben, haben ...  
Ach! Und was ich mause,  
kaum hab' ich's zu Hause,  
wird mein Kopf so dumpf und leer,  
ich bin gar nicht sinnlich mehr,  
und ich schmeiß den ganzen Dreck weg, weg, weg!

If I pass a woman with her husband in tow  
I say to her: Dear lady, I beg you,  
Please, please hide away your man!  
Because I feel the temptation, oh how shall I put it?  
In the belly, the belly, the belly.

Oh, how exciting!  
Oh, how exciting!  
Oh I can't see a thing  
Just lying around.  
I must have it, have it, have it ...  
And whatever I nick,  
When it's at my house,  
My body grows heavy and numb,  
I'm not at all excited any more,  
And I throw the junk away, away, away!

## Benjamin Britten: Cabaret Songs

*Texts: W.H. (Wystan Hugh) Auden (1907–73)*

### **[21] 1. Tell me the truth about love**

Liebe l'amour amor amoris

Some say that Love's a little boy  
And some say it's a bird,  
Some say it makes the world go round  
And some say that's absurd:  
But when I asked the man next door  
Who looked as if he knew,  
His wife was very cross indeed  
And said it wouldn't do.

Does it look like a pair of pyjamas  
Or the ham in a temp'rance hotel?  
O tell me the truth about love.  
Does its odour remind one of llamas  
Or has it a comforting smell?  
O tell me the truth about love.  
Is it prickly to touch as a hedge is  
Or soft as eiderdown fluff,  
Is it sharp or quite smooth at the edges?  
O tell me the truth about love.  
O tell me the truth about love.

I looked inside the summer-house,  
It wasn't ever there,  
I've tried the Thames at Maidenhead  
And Brighton's bracing air;  
I don't know what the blackbird sang  
Or what the roses said,  
But it wasn't in the chicken run  
Or underneath the bed.

Can it pull extraordinary faces,  
Is it usually sick on a swing?  
O tell me the truth about love.  
Does it spend all its time at the races  
Or fiddling with pieces of string?  
O tell me the truth about love.  
Has it views of its own about money,

Does it think Patriotism enough,  
Are its stories vulgar but funny?  
O tell me the truth about love.  
O tell me the truth about love.

Your feelings when you meet it,  
I am told you can't forget,  
I've sought it since I was a child  
But haven't found it yet;  
I'm getting on for thirty-five,  
And still I do not know  
What kind of creature it can be  
That bothers people so.

When it comes, will it come without warning  
Just as I'm picking my nose?  
O tell me the truth about love.  
Will it knock on my door in the morning  
Or tread in the bus on my toes,  
O tell me the truth about love.  
Will it come like a change in the weather,  
Will its greeting be courteous or bluff,  
Will it alter my life altogether?  
O tell me the truth about love.  
O tell me the truth about love.  
O tell me the truth about love.

### **[22] 2. Funeral Blues**

Stop all the clocks, cut off the telephone,  
Prevent the dog from barking with a juicy bone,  
Silence the pianos and with muffled drum  
Bring out the coffin, let the mourners come.  
Let aeroplanes circle moaning overhead  
Scribing on the sky the message He Is Dead.  
Tie crêpe bands round the white necks of the public doves,  
Let the traffic policemen wear black cotton gloves.

He was my North, my South, my East and West,  
My working week and my Sunday rest,  
My noon, my midnight, my talk, my song;  
I thought that love could last for ever: I was wrong.

The stars are not wanted now; put out every one.  
Pack up the moon and dismantle the sun,  
Pour away ocean and sweep up the woods;  
For nothing now can ever come to any good.

### 23 3. Johnny

O the valley in the summer where I and my John  
Beside the deep river would walk on and on  
While the flowers at our feet and the birds up above  
Argued so sweetly on reciprocal love,  
And I leaned on his shoulder; 'O Johnny, let's play':  
But he frowned like thunder and he went away.  
O that Friday near Christmas as I well recall  
When we went to the Charity Matinée Ball,  
The floor was so smooth and the band was so loud  
And Johnny so handsome I felt so proud;  
'Squeeze me tighter, dear Johnny, let's dance till it's day':  
But he frowned like thunder and he went away.  
Shall I ever forget at the Grand Opera  
When music poured out of each wonderful star?  
Diamonds and pearls they hung dazzling down  
Over each silver and golden silk gown;  
'O John I'm in heaven', I whispered to say:  
But he frowned like thunder and he went away.  
O but he was fair as a garden in flower,  
As slender and tall as the great Eiffel Tower,  
When the waltz throbbed out on the long promenade  
O his eyes and his smile they went straight to my heart;  
'O marry me, Johnny, I'll love and obey':  
But he frowned like thunder and he went away.  
O last night I dreamed of you, Johnny, my lover,  
You'd the sun on one arm and the moon on the other,  
The sea it was blue and the grass it was green,  
Every star rattled a round tambourine;  
Ten thousand miles deep in a pit there I lay:  
But you frowned like thunder and you went away.

### 24 4. Calypso

Driver, drive faster and make a good run  
Down the Springfield Line under the shining sun.  
Fly like an aeroplane, don't pull up short  
Till you break for the Grand Central Station, New York.

For there in the middle of that waiting hall  
Should be standing the one that I love best of all.  
If he's not there to meet me when I get to town,  
I'll stand on the pavement with tears rolling down.

Driver, drive faster, Driver, drive faster.

For he is the one that I love to look on,  
The acme of kindness and perfection  
He presses my hand and he says he loves me  
Which I find an admirable peculiarity.

Driver, drive faster, Driver, drive faster, drive faster.

The woods are bright green on both sides of the line;  
The trees have their loves though they're different from mine.  
But the poor fat old banker in the sunparlour car  
Has no one to love him except his cigar.

Driver, drive faster, drive faster, drive faster, drive faster,  
faster, faster, faster...

If I were the head of the Church or the State  
I'd powder my nose and just tell them to wait.  
Drive faster, faster, faster, faster, faster...

For love's more important and powerful than  
Even a priest or a politician,  
faster, faster, faster, faster, faster,

Ah, la, la, la, la, la...

Faster, drive faster, drive faster, drive faster, drive faster,  
faster, faster, faster.

## INSTRUMENTARIUM

Grand Piano: Steinway D

### RECORDING DATA

Recording: October and November 2000 at Danderyd Grammar School (Danderyds Gymnasium), Sweden  
Producer and sound engineer: Jens Braun  
Piano technician: Östen Häggmark  
Equipment: Neumann microphones; Studer 961 mixer; Genex GX8000 MOD recorder;  
Stage Tec AD converter; Stax headphones  
Post-production: Editing: Jens Braun

### BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Per F. Broman 2001  
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)  
Front cover design: David Kornfeld  
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.  
If we have no representation in your country, please contact:  
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden  
Tel.: +46 8 544 102 30  
info@bis.se    www.bis.se

BIS-1154    © 2000 & © 2001, BIS Records AB, Åkersberga.



Malena Ernman



Bengt-Åke Lundin

Photo: © Leif Carlsson