

BERNARDA FINK sings
MAHLER LIEDER

Anthony Spiri, *piano*

Gustav Mahler-Ensemble

Tonkünstler-Orchester Niederösterreich

Andrés Orozco-Estrada

GUSTAV MAHLER (1860-1911)

‘MAHLER - A LIFE IN SONGS’

- | | | | |
|---|--|---|------|
| 1 | | Im Lenz (1880) (<i>text: Gustav Mahler</i>) | 2'50 |
| 2 | | Winterlied (1880) (<i>text: Gustav Mahler</i>) | 3'25 |
| 3 | | Ablösung im Sommer (1887-90) (<i>text: Achim von Arnim & Clemens Brentano</i>) | 1'59 |
| Lieder eines fahrenden Gesellen (1884-85) | | | |
| arr. for chamber ensemble by Arnold Schoenberg (1920) (<i>text: Gustav Mahler</i>) | | | |
| 4 | | I. Wenn mein Schatz Hochzeit macht | 3'59 |
| 5 | | II. Ging heut' morgen über's Feld | 3'49 |
| 6 | | III. Ich hab' ein glühend Messer | 3'07 |
| 7 | | IV. Die zwei blauen Augen | 5'00 |
| from ‘Des Knaben Wunderhorn’ (<i>text: Achim von Arnim & Clemens Brentano</i>) | | | |
| 8 | | Wo die schönen Trompeten blasen (1898) | 6'49 |
| 9 | | Nicht wiedersehen! (1887-90) (<i>text: Achim von Arnim & Clemens Brentano</i>) | 4'36 |
| Kindertotenlieder (1901-04) (<i>text: Friedrich Rückert</i>) | | | |
| 10 | | I. Nun will die Sonn' so hell aufgehen | 5'48 |
| 11 | | II. Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen | 4'50 |
| 12 | | III. Wenn dein Mütterlein | 4'44 |
| 13 | | IV. Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen | 2'45 |
| 14 | | V. In diesem Wetter | 6'28 |
| 15 | | Frühlingsmorgen (1880-83) (<i>text: Richard Leander</i>) | 1'56 |

- | | | | |
|---|--|------------------------------------|------|
| from ‘Rückert-Lieder’ (1901-02) (<i>text: Friedrich Rückert</i>) | | | |
| 16 | | Ich atmet' einen linden Duft | 2'26 |
| 17 | | Liebst du um Schönheit | 2'10 |
| 18 | | Um Mitternacht | 5'19 |
| 19 | | Ich bin der Welt abhanden gekommen | 5'48 |

Bernarda Fink, *mezzo-soprano*

Anthony Spiri, *piano* (1-3, 9, 15, 17-18)

Gustav Mahler-Ensemble (4-7)

Violin Tibor Ková, Holger Groh

Viola Robert Bauerstatter

Violoncello Sebastian Bru

Double bass Ödön Rácz

Flute Walter Auer

Clarinet Norbert Täubl

Harmonium Christoph Traxler

Percussion Olivier Madas

Piano Anthony Spiri

Tonkünstler-Orchester Niederösterreich (8, 10-14, 16, 19)

Conductor Andrés Orozco-Estrada

“Je vous fais par ailleurs parvenir par courrier quelques recueils de lieder que j’ai écrits. Ils datent de l’époque qui précède ma symphonie en Ré majeur, et vous permettront peut-être de découvrir l’un ou l’autre aspect plus intime de ma personnalité.”

Dans ces quelques lignes, extraites d’une lettre adressée en avril 1896 au critique musical berlinois Max Marschalk, Gustav Mahler nous fournit des éléments d’orientation particulièrement fiables. En effet, tout l’univers que sa musique explorera par la suite puise avant tout à une source spirituelle originelle : celle du lied, de sorte qu’il semble presque impossible de vouloir comprendre le contenu poétique de l’œuvre symphonique

de Mahler sans connaître ses lieder – leurs ambivalences littéraires surprenantes, parfois même singulières, tout autant que leur matériau motivique et thématique dont les échos sont nombreux dans les œuvres instrumentales. Ils renferment les thèses fondamentales de sa vision du monde, si étrangement contradictoire, et constituent en même temps une sorte de “carrière” d’où il extrait ses idées musicales. Les symphonies de Mahler, en particulier les quatre premières, prennent fondamentalement naissance dans le lied, alors qu’au fil du temps, ses lieder sont de plus en plus imprégnés de principes symphoniques. Faut-il y voir le signe d’une attirance réciproque ? C’est bien plus que cela : une symbiose créatrice d’un genre tout à fait singulier qui trouve son accomplissement dans le *Chant de la Terre*.

On se rend compte de la signification que Mahler accordait à la cohérence entre texte et musique et à leur fragile équilibre quand on considère qu’il écrivit lui-même les textes d’une grande partie de ses **premiers lieder**. C’est le cas des deux plus anciennes compositions de la sélection proposée ici, que Mahler acheva au printemps 1880 à la fin de ses études à Vienne : les deux lieder pour piano *Im Lenz* et *Winterlied* [Au printemps et Chant d’hiver], encore relativement indifférenciés d’un point de vue stylistique – des effusions exaltées à l’intention de son amour de jeunesse Josephine Poisl, la fille du maître des postes d’Iglau (Jihlava), la petite ville minière de Moravie où il avait passé son enfance. Mais c’est le cas également du premier cycle de lieder que le jeune compositeur écrivit entre la fin de l’année 1883 et les premiers mois de 1885, lors de son court passage en tant que vice-maître de chapelle au Théâtre Royal Prussien de Kassel, à l’époque des premières esquisses de sa première symphonie. Les **Lieder eines fahrenden Gesellen** [Chants d’un compagnon errant], qui constituent un témoignage plus ou moins autobiographique de sa passion non réciproque pour la cantatrice Johanna Richter, rappellent ceux de cet autre *Wanderer* solitaire qui traversait déjà la musique de Franz Schubert – notamment la *Belle Meunière* et le *Voyage d’hiver*. Leurs protagonistes apparaissent comme des doubles de même stature, le “compagnon” de Mahler étant affecté de manière peut-être plus existentielle encore que le *Wanderer* de Schubert par la souffrance de celui qui ne connaît pas le bonheur. Il cherche refuge et consolation dans le “bel univers” du visionnaire pour finalement – quelle ironie tragique ! – être anéanti par sa propre (dés) illusion, par les durs conflits entre ombre et lumière, rêve et réalité, amour et perte, qui se reflètent de manière exemplaire dans un agencement de tonalités presque indéchiffrable. Aucun des quatre lieder ne s’achève dans la tonalité par laquelle il commence, et chaque progression harmonique semble se remettre elle-même en question dans l’instant même de sa réalisation. Ainsi le “compagnon” de Mahler ne voit-il s’offrir à lui que des voies sans but et sans issue. Des chemins sur lesquels il ne peut qu’échouer.

C’est peut-être ce maniement audacieux et très progressiste des lois de la tonalité qui incita Arnold Schoenberg, disciple notoire de Mahler et prophète de la modernité, à réaliser quarante ans plus tard une version de musique de chambre des *Chants d’un compagnon errant*, destinée à être donnée le 6 février 1920 dans le cadre des représentations de la toute

récente “Association pour les représentations musicales privées” qu’il avait créée à Vienne. Une réduction pour voix et dix instruments (flûte, clarinette, piano, harmonium, quintette à cordes et triangle), dont l’éclaircissement, au sens d’une réécriture “resserrée” et épurée, ne peut certes se prévaloir d’une très grande valeur musicale intrinsèque, mais qui, de manière admirable et sans aucune déperdition, transpose dans une dimension privée la partie orchestrale déjà très déliée et d’une extrême clarté écrite par Mahler.

Dans ses propres textes déjà, Mahler avait intuitivement recouru à un langage simple, sans artifice, parfois même presque naïf, un langage proche de celui du peuple, à l’image de celui qu’il allait trouver quelque temps plus tard dans la volumineuse anthologie de *Chants traditionnels allemands* tirés du *Cor merveilleux de l’enfant* (**Des Knaben Wunderhorn**). Rien d’étonnant donc à ce que ces chants et poèmes, recueillis au début du siècle par Achim von Arnim et Clemens Brentano et publiés en trois volumes, aient constitué durant les années qui suivirent la source textuelle la plus importante pour les lieder de Mahler. Bien sûr, il avait conscience que cette anthologie n’était pas exclusivement composée de véritables textes traditionnels, mais que l’“authentique” s’y mêlait à des textes écrits “à la manière de”. La dimension contradictoire du langage de ces textes l’inspira cependant tout autant que leurs motifs parfaitement originels et dénués d’artifice. Au point qu’il se donna *corps et âme* au *Wunderhorn*, le défendant avec véhémence contre les attaques de tous ceux qui cherchaient à remettre en question sa valeur littéraire et, par conséquent, son aptitude à servir de support à la composition de lieder ambitieux. *Il a toujours considéré comme une forme de barbarie, se souvient Alma Mahler, que des musiciens choisissent de mettre en musique des poèmes parfaitement accomplis. Pour lui, c’était comme si un maître-sculpteur avait réalisé une statue en marbre qu’un peintre quelconque se serait mêlé de recouvrir de peinture.* Dans le recueil du *Wunderhorn*, en revanche, il ne voyait pas de poèmes formellement accomplis, mais des blocs de roche que chacun pouvait façonner comme il l’entendait.

Ainsi, on trouve des mises en musique des poèmes du *Wunderhorn* dès les second et troisième recueils des *Lieder und Gesänge* de jeunesse, exclusivement écrits pour accompagnement de piano et composés dans les années 1887 à 1890, entre les étapes de sa carrière que constituent les fonctions qu’il occupa à Leipzig et à Hambourg. Parmi eux, le mélancolique *lied Nicht wiedersehen!*, dont le ton et les couleurs rappellent les *Chants du compagnon errant*, ainsi que la scène de nature un peu macabre *Ablösung im Sommer*, dont les motifs se retrouvent dans le scherzo de la troisième symphonie. Peu après, entre 1892 et 1899, Mahler composa un autre groupe de lieder extraits du *Wunderhorn*, dont il livra presque en même temps une version pour piano et une autre pour orchestre. Un nouvel ensemble de thèmes effrayants y prend une grande importance : la confrontation à la guerre, à la persécution et à la répression. *Wo die schönen Trompeten blasen*, écrit en juillet 1898, met en scène un soldat révélant à sa bien-aimée qu’il va partir à la guerre, mais la musique très mystérieuse de Mahler nous fait comprendre que cette ballade d’une infinie tristesse n’a guère lieu que dans les pensées d’une jeune fille qui se souvient de sa dernière rencontre avec son ami, tombé depuis longtemps au champ d’honneur. Des fanfares assourdies, de sombres accents de marche funèbre, de subtils symboles de mort, qui comptent parmi les idiomes caractéristiques de la sémantique musicale mahlérienne, parcourent le lied qui s’achève dans un inconsolable renoncement à soi-même.

C’est aux environs du tournant du siècle que Mahler, devenu entretemps premier Kapellmeister et directeur de l’opéra de Vienne, se détourna du *Wunderhorn* et de sa poésie quelque peu rustique pour trouver en Friedrich Rückert un auteur dont la poésie extrêmement sensible, implicite plus qu’explicite, avait déjà fasciné Schubert, Schumann, Brahms et Loewe par sa musicalité latente. Mahler reste pourtant fidèle aux thèmes

centraux de son œuvre. Les *Kindertotenlieder* [Chants pour les enfants morts] écrits entre 1901 et 1904 ont-ils réellement été l'occasion pour lui de surmonter ses propres douleurs, par exemple la mort prématurée de six de ses onze frères et sœurs ? La question reste controversée. Mais il est sûr que les motifs du départ, de la séparation et de la mort ont d'emblée marqué son œuvre de manière presque psychotique. C'est le cas de ce cycle de lieder avec orchestre reprenant quatre des plus de quatre cents *Kindertotengedichte* [Poèmes pour les enfants morts] par lesquels Rückert avait réagi en 1833-34, en une phase créatrice quasiment maniaque, à la perte tragique de ses enfants Ernst et Luise. Leur tonalité profondément bouleversante n'a plus rien à voir avec le monde naïf, quoique que complexe et énigmatique du *Wunderhorn*, et renonce à tout figuralisme. La musique est moins narrative que réflexive, sa sonorité plus ascétique, son rythme plus intérieur, tandis que sa forme "durchkomponiert", c'est-à-dire non strophique, à la fois plus libre et plus complexe, présente par ailleurs un contrepoint plus riche, plus "bachique", et une harmonisation plus chromatique. Son instrumentation s'avère pourtant si délicate que la voix chantée et l'orchestre se fondent en une unité aussi indissociable que les motifs dialectiques des textes qui lui servent de support : l'illusion et la vérité, le désespoir et l'espoir, la culpabilité et l'innocence. Trois ans après l'achèvement de ces lieder, Mahler devait lui-même connaître le traumatisme que représente la perte d'un enfant, lorsque sa fille Maria Anna mourut de la scarlatine alors qu'elle n'avait pas même cinq ans. Cela donna à certains l'occasion de spéculations assez hasardeuses sur la force prophétique de sa musique.

Cinq autres lieder sur des poèmes de Rückert furent composés durant les étés 1901 et 1902. Des pièces isolées publiées conjointement avec deux compositions tardives sur des textes du *Wunderhorn* chez Kahnt à Leipzig, sous un titre pour le moins bancal (*Sieben Lieder aus letzter Zeit – Sept chants récents*). Parmi eux, *Um Mitternacht* [À minuit], aux accents archaïques, une singulière spirale verbale et acoustique oscillant entre délaissement et abandon total, dans laquelle Schoenberg voyait l'idéal-type du principe de la variation-développement, ainsi que le lied sans doute le plus connu de Mahler : *Ich bin der Welt abhanden gekommen* [Je suis perdu pour le monde]. Dans l'architecture raffinée d'une forme pour ainsi dire rétrograde, le visionnaire traduit ici en musique les principes mêmes de sa philosophie : se détourner de l'agitation du monde et des limitations extérieures, se retirer dans la solitude de l'art, l'univers libre et sans limites de l'intériorité. Mahler lui-même, peut-on lire dans les souvenirs de Nathalie Bauer-Lechner, "disait de l'infinie plénitude et retenue de ce lied qu'il s'agissait là d'un sentiment, d'un ressenti qui affleurerait aux lèvres mais ne les franchissait pas ! Il disait aussi que c'était lui, au plus profond de lui-même !".

ROMAN HINKE

Traduction Elisabeth Rothmund

'By the way, I am also sending you by book – post some sets of songs of mine. They belong to the time before my D major symphony. Perhaps in this way you will best learn many things of intimate significance in my life.'

With these words, taken from a letter of April 1896 to the Berlin music critic Max Marschall, Gustav Mahler places in our hands an extremely reliable compass to his work. For in fact the whole cosmos that his music was subsequently to explore stems essentially from one original spiritual source: the song. Hence it seems scarcely possible to grasp the poetic content of Mahler's symphonic

output without knowing his songs – both their surprising, occasionally bizarre literary ambivalences and their motivic and thematic material, which triggers multiple echoes in the instrumental works. They contain the central theses of his disturbingly contradictory worldview, and at the same time form the elemental quarry of his musical ideas. Mahler's symphonies, especially the first four, are primarily generated by songs, while over the course of time his songs became ever more strongly pervaded by symphonic principles. A sign of mutual attraction? More than that: a creative symbiosis of a singular kind, which was to find its consummation in *Das Lied von der Erde*.

The significance Mahler attached to the coherence of text and music, to the delicate balance between them, is clearly seen in the fact that in many of his **early songs** he acted as his own poet. This is true of the two earliest compositions in the present selection, which were written in the spring of 1880, at the end of his studies in Vienna: the songs with piano *Im Lenz* and *Winterlied*, still largely undecided in style, which are effusive, heartfelt tributes to the love of his youth Josephine Poisl, the daughter of the postmaster at Iglau (Jihlava), the small Moravian mining town of his schooldays. It is also the case with his first independent cycle of songs, which the young composer wrote between late 1883 and early 1885 during his short period as Vice-Kapellmeister of the Royal Prussian Theatre in Kassel and contemporaneously with early sketches for the First Symphony. As a more or less autobiographical testimony of his tragic, because finally unreciprocated love for the singer Johanna Richter, the *Lieder eines fahrenden Gesellen* recall the songs of that solitary wanderer who had earlier roamed through the music of Franz Schubert – particularly in the cycles *Die schöne Müllerin* and *Winterreise*. Their protagonists seem like doppelgänger of equal stature, although Mahler's 'travelling lad' is if possible even more existentially affected by the suffering these hapless creatures undergo than Schubert's wayfarer. He seeks refuge and consolation in the 'lovely world' of the visionary, only to be finally crushed – what bitter irony! – by his own (dis)illusion, by the harsh conflicts between light and shadow, dream and reality, love and loss, which are reflected in exemplary fashion in a barely fathomable tonal scheme. None of the four songs ends in the same key in which it began, so that each harmonic progression is no sooner complete than it seems immediately to call itself into question. Thus Mahler's *Geselle* is offered nothing but wrong tracks that turn out to be dead ends. Tracks on which he cannot but stumble.

It may have been this bold, forward-looking treatment of the laws of tonality that prompted Arnold Schoenberg, the professed disciple of Mahler and prophet of Modernism, to produce a chamber version of the *Lieder eines fahrenden Gesellen* four decades later, more precisely for a performance on 6 February 1920 in the environment of the Society for Private Musical Performances (Verein für musikalische Privataufführungen) he had recently founded in Vienna. A reduction for voice and ten instruments (flute, clarinet, piano, harmonium, string quintet, and triangle) that admittedly can claim no great intrinsic artistic value for itself,

but rather follows the principles of economical reallocation of resources; yet it certainly transposes Mahler's lean, lucid orchestral writing into the private sphere with admirable consistency and without any musical loss.

Already, in his own song texts, Mahler had intuitively used a plain, artless, sometimes even naive tone, a language close to that of folk poetry, of the kind he was shortly to meet again in the extensive anthology of *Alte deutsche Lieder* (Old German songs) constituted by *Des Knaben Wunderhorn* (The youth's magic horn). Hence it is hardly surprising that the poems collected and published in three volumes by Achim von Arnim and Clemens Brentano at the beginning of the century were to become the most important literary source for his song settings over the next few years. Mahler was of course aware that this anthology did not contain any genuine folk poetry, but was rather a motley jumble of the authentic and the 'recreated'. But the contradictory elements in its language inspired him at least as much as all that was wholly primitive and unadorned in its fund of motifs. So much so, indeed, that he dedicated himself 'body and soul' to his *Wunderhorn* and vehemently defended it against all who sought to question its literary value and thus its suitability as a basis for art songs. Alma Mahler recalled her husband's attitude: 'He always felt there was something barbaric in the way musicians chose poems of perfect beauty to set to music. It was as if a sculptor chiselled a statue out of marble and some painter came along and coloured it.' In the *Wunderhorn* collection, however, he saw 'not poems complete in themselves, but rather blocks of marble which anyone might make his own'.

Thus we already find *Wunderhorn* settings in the second and third volumes of the early *Lieder und Gesänge*, exclusively for voice and piano, which he composed in the years from 1887 to 1890, when his career took him successively to Leipzig and Hamburg. Among these are the melancholy *Nicht wiedersehen!*, whose mood and colour recall the *Gesellen-Lieder*, and the somewhat macabre nature scene *Ablösung im Sommer*, whose motifs found their way into the Scherzo of the Third Symphony. Only a little later, between 1892 and 1899, Mahler went on to compose a further group of *Wunderhorn* songs, of which he produced virtually simultaneous versions with piano and with orchestra. In these songs a new and grisly set of topoi assumes particular prominence: a preoccupation with war, persecution, and repression. *Wo die schönen Trompeten blasen*, written in July 1898, depicts a soldier who tells his beloved that he is going off to war; but Mahler's mysterious music intimates that this infinitely sad ballad is now being played out only in the thoughts of a girl as she remembers the last meeting with her sweetheart, who fell in battle long ago. Muted fanfares and sombre echoes of funeral marches, subtle symbols of death that are among the most characteristic idioms in Mahler's musical semantics, run through the entire song and bring it to a close in insoluble self-abandonment.

It was around the turn of the century that Mahler, who in the meantime had become First Kapellmeister and Director of the Vienna Hofoper, gradually moved away from *Des Knaben Wunderhorn* and its rustic poetry and turned to Friedrich Rückert, a writer whose highly sensitive lyrics, more suggestive than explicit, had already cast their spell over Schubert, Schumann, Brahms, and Loewe, thanks to their latent musicality. But in so doing he remained true to the central themes of his art. Whether Mahler was in fact trying to come terms with the blows of fate that had affected his own life, possibly the early death of six of his eleven siblings, in the *Kindertotenlieder* he wrote between 1901 and 1904, is by no means undisputed. But there can be no doubt that the motifs of parting and death dominate his œuvre in almost psychotic fashion right from the start. Such is certainly the case in this cycle of orchestral songs on four of the considerably more than four hundred

Kindertotengedichte (Poems on the death of children) with which, in 1833/34, Rückert had reacted with manic creative fury to the tragic loss of his children Ernst and Luise. Their deeply moving tone now has nothing in common with the naive, though enigmatic world of the *Wunderhorn* songs, and dispenses with all imagery. Their music is less narrative than reflective, sparer in sonority, more inward in style, freer and at the same time more complex in its through-composed formal layout; moreover, it is contrapuntally richer, worked out in more 'Bachian' terms than before, with more chromatic harmonies. And it is so delicately scored that voice and orchestra merge in a unity as indissoluble as the dialectical motifs of the literary sources: illusion and truth, despair and hope, guilt and innocence. Mahler was to suffer the trauma of the death of a child of his own three years after the completion of the song cycle, when his elder daughter Maria Anna succumbed to scarlet fever, not yet five years old. This has stimulated a certain amount of fanciful speculation concerning the prophetic power of his music.

Five more **songs on poems by Rückert** were composed in the summers of 1901 and 1902. These are individual works, not intended as a cycle, which were published along with two late *Wunderhorn* settings under the ramshackle title *Sieben Lieder aus letzter Zeit* (Seven recent songs) by Kahnt of Leipzig. They include the archaic-seeming *Um Mitternacht*, a unique verbal and musical spiral oscillating between forlornness and devout self-relinquishment, in which Schoenberg saw the virtually ideal, emblematic embodiment of the principle of developing variation, and what is probably the most famous of all Mahler's songs, *Ich bin der Welt abhanden gekommen*. Here, in the refined architecture of what one might call a regressive form, Mahler the visionary hymns the key tenets of his philosophy: renunciation of 'the world's turmoil' and the limitations of external existence, and withdrawal into the solitude of art, the free, boundless landscape of the inner self. Mahler himself, so we read in the recollections of Natalie Bauer-Lechner, 'said that this song, with its unusually concentrated and restrained style, is brim-full with emotion but does not overflow! He also said: "It is my very self!"'

ROMAN HINKE

Translation: Charles Johnston

Ich sende Ihnen übrigens unter Kreuzband einige Hefte Lieder von mir. Sie gehören in die Zeit vor meiner D-Dur-Symphonie. Vielleicht lernen Sie manches Intimere aus meinem Wesen so am besten kennen.

Mit diesen Worten, entnommen einem Brief an den Berliner Musikkritiker Max Marschalk vom April 1896, gibt uns Gustav Mahler einen durchaus zuverlässigen Kompass in die Hand. Denn tatsächlich verdankt sich der gesamte Kosmos, den seine Musik noch erforschen wird, vor allem einer geistigen Urquelle: dem Lied. So scheint es kaum möglich, den poetischen Gehalt

von Mahlers Sinfonik zu begreifen, ohne seine Lieder zu kennen – ihre überraschenden, mitunter bizarren literarischen Ambivalenzen ebenso wie ihr motivisch-thematisches Material, das ein vielfältiges Echo in den Instrumentalwerken auslöst. Sie enthalten die Kernthesen seiner verstörend widersprüchlichen Sicht auf die Welt und bilden zugleich den elementaren Steinbruch seiner musikalischen Ideen. Mahlers Sinfonien, insbesondere die ersten vier, sind primär liedgezeugt, während seine Lieder im Laufe der Zeit immer stärker von sinfonischen Prinzipien durchdrungen werden. Ein Zeichen wechselseitiger Anziehung? Mehr als das. Eine kreative Symbiose der singulären Art, die im *Lied von der Erde* ihre Vervollendung findet.

Welche Bedeutung Mahler hierbei der Kohärenz von Text und Musik beimaß, ihrer empfindlichen Balance, wird auch daraus ersichtlich, dass er in vielen seiner **frühen Lieder** als sein eigener Dichter in Erscheinung tritt. Dies gilt für die beiden ältesten Kompositionen der vorliegenden Auswahl, die im Frühjahr 1880 zum Ende seiner Wiener Studienzeit entstanden, stilistisch noch weitgehend unentschiedenen Klavierlieder *Im Lenz* und *Winterlied*, schwärmerische Herzensgaben für seine Jugendliebe Josephine Poisl, die Posthalterstochter aus Iglau (Jihlava), der kleinen mährischen Bergstadt seiner Schulzeit. Es gilt aber auch für den ersten eigenständigen Zyklus von Liedern, den der junge Komponist zwischen Ende 1883 und Anfang 1885, während seiner kurzen Amtszeit als Vizekapellmeister am königlich-preussischen Theater in Kassel niederschrieb, zeitgleich mit frühen Entwürfen zur ersten Sinfonie. Als mehr oder minder autobiografisches Zeugnis seiner tragischen, weil letztlich unerwiderten Leidenschaft für die Sängerin Johanna Richter erinnern die **Lieder eines fahrenden Gesellen** an die Gesänge jenes einsamen Wanderers, der zuvor schon die Musik Franz Schuberts durchstreift hatte – namentlich in den Zyklen *Die schöne Müllerin* und *Winterreise*. Ihre Akteure wirken wie Doppelgänger von gleicher Statur, wobei Mahlers Geselle das Leid des Glücklosen womöglich noch existenzieller trifft als Schuberts Wandersmann. Er sucht Zuflucht und Trost in einer *schönen Welt* des Visionären, um schließlich – welch bittere Ironie! – an der eigenen (Ent)täuschung zu zerbrechen, an den harten Konflikten zwischen Licht und Schatten, Traum und Wirklichkeit, Liebe und Verlust, die sich beispielhaft in einem kaum ergründlichen Tonartenplan widerspiegeln. Keines der vier Lieder endet in derselben Tonart, mit der es begann, wobei sich jede harmonische Fortschreitung, kaum dass sie vollzogen ist, augenblicklich selbst in Frage zu stellen scheint. So bieten sich Mahlers Gesellen nichts als Irrwege ohne Ziel. Wege, auf denen er scheitern muss.

Es mag dieser kühne, zukunftsweisende Umgang mit den Gesetzen der Tonalität gewesen sein, der Arnold Schönberg, den erklärten Mahler-Jünger und Propheten der Moderne, dazu veranlasste, vier Jahrzehnte später eine kammermusikalische Fassung der *Lieder eines fahrenden Gesellen* zu erstellen, bestimmt zur Aufführung am 6. Februar 1920 im Rahmen seines noch jungen Wiener *Vereins für musikalische Privataufführungen*. Eine Reduktion für Singstimme und zehn Instrumente (Flöte, Klarinette, Klavier, Harmonium, Streichquintett und Triangel), die zwar keinen allzu hohen künstlerischen Eigenwert für sich beanspruchen

kann, vielmehr den Richtlinien einer ökonomischen Umwidmung folgt, wohl aber Mahlers schlanken, luziden Orchestersatz mit bewundernswerter Konsequenz verlustfrei ins Private übersetzt.

Schon in seinen eigenen Liedtexten hatte sich Mahler intuitiv eines schlichten, ungekünstelten, ja zuweilen naiven Tonfalls bedient, einer volksnahen Sprache, wie sie ihm wenig später in der umfangreichen Sammlung *Alter deutscher Lieder* aus **Des Knaben Wunderhorn** wiederbegegnen wird. Nicht verwunderlich also, dass die zu Beginn des Jahrhunderts von Achim von Arnim und Clemens Brentano zusammengetragenen, in drei Bänden veröffentlichten Gedichte für die kommenden Jahre zur wichtigsten literarischen Quelle seiner Liedkompositionen wurden. Natürlich war Mahler bewusst, dass diese Anthologie keine genuine Volksdichtung enthielt, sich Authentisches und Nachempfundenes hier munter durchmischte. Doch inspirierte ihn das Widersprüchliche ihrer Sprache mindestens ebenso wie alles Unverstellte, Ursprüngliche ihrer Motive. Und zwar derart, dass er sich seinem Wunderhorn mit *Haut und Haar* verschrieb und es vehement gegen all jene verteidigte, die dessen literarischen Wert und damit seine Tauglichkeit als Vorlage für Kunstlieder in Frage zu stellen suchten. *Es käme ihm auch immer wie Barbarei vor*, erinnert sich Alma Mahler an den Standpunkt ihres Mannes, *wenn Musiker es unternähmen, vollendet schöne Gedichte in Musik zu setzen. Das sei so, als wenn ein Meister eine Marmorstatue gemeißelt habe, und irgendein Maler wollte Farbe darauf setzen*. In der Wunderhorn-Sammlung aber sähe er *keine vollendeten Gedichte, sondern Felsblöcke, aus denen jeder das Seine formen dürfe*.

So finden sich Wunderhorn-Vertonungen bereits im zweiten und dritten Band seiner frühen, ausschließlich klavierbegleiteten *Lieder und Gesänge*, entstanden in den Jahren 1887 bis 1890, zwischen den Karrierestationen Leipzig und Hamburg. Darunter das schwermütige, an Ton und Farbe der Gesellen-Lieder erinnernde *Nicht wiedersehen!* sowie die etwas makabre Naturszene *Ablösung im Sommer*, deren Motive Eingang fanden in das Scherzo der dritten Sinfonie. Nur wenig später, zwischen 1892 und 1899, wird Mahler eine weitere Gruppe von Wunderhorn-Liedern komponieren und diese nahezu zeitgleich in Klavier- und Orchesterfassungen vorlegen. In ihr gewinnt ein neuer, grausiger Themenkreis besonderes Gewicht: die Auseinandersetzung mit Krieg, Verfolgung und Repression. *Wo die schönen Trompeten blasen*, geschrieben im Juli 1898, erzählt von einem Soldaten, der seiner Liebsten offenbart, dass er in den Krieg ziehen wird, wobei Mahlers geheimnisvolle Musik zu verstehen gibt, dass diese unendlich traurige Ballade nur mehr in den Gedanken eines Mädchens spielt, das sich der letzten Begegnung mit ihrem längst gefallenen Freund erinnert. Gedämpfte Fanfaren und düstere Trauermarschklänge, subtile Todessymbole, die zu den charakteristischsten Idiomen in Mahlers musikalischer Semantik zählen, durchziehen das gesamte Lied und lassen es in untröstlicher Selbstaufgabe ausklingen.

Es war etwa um die Jahrhundertwende, als sich Mahler, inzwischen Erster Kapellmeister und Direktor der Wiener Hofoper, allmählich vom Wunderhorn und seiner rustikalen Poesie abwandte, um sich mit Friedrich Rückert einem Dichter zuzuwenden, dessen überaus dünnhäutige, mehr andeutende als aussprechende Lyrik dank ihrer latenten Musikalität schon Schubert, Schumann, Brahms und Loewe in ihren Bann gezogen hatte. Den zentralen Themen seiner Kunst indes blieb er dabei treu. Ob Mahler in den zwischen 1901 und 1904 zu Papier gebrachten **Kindertotenliedern** tatsächlich eigene Schicksalsschläge verarbeitete, den frühen Tod von sechs seiner elf Geschwister möglicherweise, ist nicht unumstritten. Wohl aber, dass die Motive Abschied und Tod von Beginn an auf fast psychotische Weise sein Œuvre beherrschen. So auch diesen Zyklus von Orchesterliedern auf vier der insgesamt weit über vierhundert *Kindertotengedichte*, mit denen Rückert 1833/34 in manischer Schaffenswut auf den tragischen Verlust seiner Kinder Ernst und Luise reagiert hatte. Ihr tief

bewegender Tonfall hat nichts mehr gemein mit der naiven, gleichwohl hintergründigen Welt der Wunderhorn-Lieder, verzichtet auf jede Bildhaftigkeit. Ihre Musik ist weniger erzählerisch als reflexiv angelegt, klingt sparsamer, innerlicher in ihrem Duktus, freier und zugleich komplexer in ihrer durchkomponierten Formgestaltung, überdies kontrapunktisch reicher, *bachischer* gearbeitet, chromatischer harmonisiert. Und ist dabei so filigran instrumentiert, dass Singstimme und Orchester zu einer ebenso unverbrüchlichen Einheit verschmelzen wie die dialektischen Motive der literarischen Vorlagen: Täuschung und Wahrheit, Verzweiflung und Hoffnung, Schuld und Unschuld. Das Trauma des Todes eigener Kinder sollte Mahler drei Jahre nach Vollendung des Liedzyklus erleiden, als seine älteste Tochter Maria Anna nicht einmal fünfjährig an Scharlach starb. Anlass für manch arabeske Spekulation über die prophetische Kraft seiner Musik.

Fünf weitere **Lieder auf Gedichte von Rückert** entstanden in den Sommern 1901 und 1902. Einzelwerke, die zusammen mit zwei späten Wunderhorn-Vertonungen unter dem windschiefen Titel *Sieben Lieder aus letzter Zeit* bei Kahnt in Leipzig erschienen. Unter ihnen das archaisch anmutende *Um Mitternacht*, eine einzigartige Wort- und Klangspirale zwischen Verlorenheit und Hingabe, in der Schönberg das Prinzip entwickelnder Variation geradezu idealtypisch verwirklicht sah, sowie das wohl berühmteste aller Lieder Mahlers: *Ich bin der Welt abhanden gekommen*. In der raffinierten Architektur einer quasi rückläufigen Form besingt der Visionär hier die Leitgedanken seiner Philosophie: Abkehr vom *Weltgetümmel*, den Begrenzungen des Äußeren, und Rückzug in die Einsamkeit der Kunst, die freie, grenzenlose Landschaft des Inneren. Mahler selbst, so lesen wir in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner, *sagte über die ungemein erfüllte und gehaltene Art dieses Liedes, es sei Empfindung bis in die Lippen hinauf, die sie aber nicht übertrifft! Auch sagte er: das sei er selbst!*

ROMAN HINKE

Frühe Lieder

1 | Im Lenz

Sag' an, du Träumer am lichten Tag.
Was willst du heut' mit dem Bangen?
Du wandelst so stumm durch Lenz und Hag,
Als wärest du von Blindheit befangen.

„Ich bin nicht blind und sehe doch nicht,
Mir ist nicht dunkel und ist nicht licht.
Könnt' lachen und könnte weinen.
Doch sagen könnt' ich es keinem.“

O sieht dich die Sonne so freundlich an,
Was sollen dir Schmerz und Reue?
Wirf ab deine Last, du trauriger Mann,
Und freu' dich an Sonne und Bläue.

„Mich freut keine Sonne, mich freut kein Blau
Und hab' doch den Frühling so gerne.
Ach, die ich allein nur am liebsten erschau,
Die weilt schon lang in der Ferne.“

2 | Winterlied

Über Berg und Tal
Mit lautem Schall
Tönet ein Liedchen.
Durch Schnee und Eis
Dringt es so heiß
Bis zu dem Hüttchen.
Wo das Feuer brummt,
Wo das Rädchen summt
Im traulichen Stübchen.
Um den Tisch herum
Sitzen sie stumm.
Hörst du mich, Liebchen?
Im kalten Schnee,
Sieh! wie ich steh',
Sing' zu Dir, Mädchen!
Hat denn mein Lied
So dich erglüht
Oder das Rädchen?
O liebliche Zeit
Wie bist du so weit!
O selige Stunden!
Ach nur ein Blick
War unser Glück.
Ewig verschwunden!

3 | Ablösung im Sommer

Kuckuck hat sich zu Tode gefallen
An einer grünen Weiden,
[Kuckuck ist tot! Kuckuck ist tot!
Hat sich zu Tode gefallen.]

Lieder de jeunesse

Au printemps

Dis-moi, ô rêveur en plein jour,
Aujourd'hui pourquoi tant de craintes ?
Par le bois printanier tu erres en silence,
Comme un aveugle dans la nuit.

“Je ne suis pas aveugle et pourtant ne vois pas,
Non, ce n'est pas la nuit, non, ce n'est pas le jour,
Je pourrais rire et je pourrais pleurer,
Mais à nul ne pourrais le dire.”

Quand le soleil vers toi sourit avec tendresse,
Que te font peines et regrets ?
Laisse là ton fardeau, homme plein de tristesse,
Réjouis-toi du soleil, de l'azur.

“Nul soleil, nul azur ne réjouit mon cœur,
Pourtant, qu'il m'est cher, le printemps !
Celle que j'aime à voir plus que toute autre chose,
Au loin s'en est allée, hélas ! depuis longtemps.”

Chanson d'hiver

Sur le mont, sur le val,
En des accents joyeux,
Une chanson résonne.
Elle fend neige et glace
Et sa chaleur pénètre
Jusqu'en la maisonnette
Où ronronne le feu,
Où le rouet bourdonne
Dans la chambre douillette.
Tous, autour de la table,
Sont assis et se taisent.
M'entends-tu, chère enfant ?
Dans la neige et le froid,
Vois, je suis là, qui chante
Pour toi seule, ma mie !
Dis, est-ce ma chanson
Qui fait rougir tes joues,
Ou le rouet, peut-être ?
Ô moments trop heureux,
Comme vous êtes loin !
Et vous, heures bénies !
Hélas ! Notre bonheur
N'a été qu'un éclair,
À jamais disparu !

Relève d'été

Le coucou est tombé du saule,
Du saule vert, et s'est tué !
[Le coucou est mort ! Le coucou est mort !
Il est tombé et s'est tué !]

Songs of Youth

In Spring

Tell me, you dreamer in broad daylight,
What are you so anxious about today?
You wander so silently through vernal groves,
As if you were struck by blindness.

'I am not blind and yet cannot see;
For me there is neither dark nor light.
I could laugh and I could cry,
Yet I could explain it to no one.'

Oh, when the sun looks down so kindly on you,
What should you care for sorrow and regret?
Cast off your burden, you melancholy man,
And rejoice in the sunshine and the blue sky.

'No sunshine gladdens me, no blue sky either,
And yet I love the spring so much.
Alas, she whom I would most like to see
Has long dwelt far away from here.'

Winter Song

Over hill and dale,
Echoing loudly,
A song rings out.
Through snow and ice
It ardently penetrates
As far as the little cottage
Where the fire crackles,
Where the spinning-wheel hums,
In the snug little room.
Around the table
They sit in silence.
Do you hear me, my darling?
In the cold snow,
Look how I stand
And sing to you, my girl!
Is it my song
That has made you flush,
Or the wheel?
O sweet time,
How far away you are!
O blissful hours!
Alas, our happiness
Lasted only a moment.
It has vanished for ever!

Relief in Summer

Cuckoo has fallen to his death
From a green willow.
[Cuckoo is dead! Cuckoo is dead!
He's fallen to his death.]

¹ Original: hohlen

Wer soll uns jetzt den² Sommer lang
Die Zeit und Weil vertreiben?

Ei, das soll tun Frau Nachtigall,
Die sitzt auf grünem Zweige;
[Die kleine, feine Nachtigall,
Die liebe, süße Nachtigall!]
Sie singt und springt, ist allzeit froh,
Wenn andre Vögel schweigen.

[Wir warten auf Frau Nachtigall,
Die wohnt im grünen Hage,
Und wenn der Kuckuck zu Ende ist,
Dann fängt sie an zu schlagen!]³

Lieder eines fahrenden Gesellen

- 4 | **I. Wenn mein Schatz Hochzeit macht,**
Fröhliche Hochzeit macht,
Hab' ich meinen traurigen Tag!
Geh' ich in mein Kämmerlein,
Dunkles Kämmerlein,
Weine, wein' um meinen Schatz,
Um meinen lieben Schatz!

Blümlein blau! Blümlein blau!
Verdorre nicht! Verdorre nicht!
Vöglein süß! Vöglein süß!
Du singst auf grüner Heide.
Ach, wie ist die Welt so schön!
Ziküth! Ziküth!

Singet nicht! Blühet nicht!
Lenz ist ja vorbei!
Alles Singen ist nun aus.
Des Abends, wenn ich schlafen geh',
Denk' ich an mein Leide.
An mein Leide!

- 5 | **II. Ging heut Morgen übers Feld,**
Tau noch auf den Gräsern hing;
Sprach zu mir der lust'ge Fink:
„Ei du! Gelt? Guten Morgen! Ei gelt?
Du! Wird's nicht eine schöne Welt?
Zink! Zink! Schön und flink!
Wie mir doch die Welt gefällt!“
Auch die Glockenblum' am Feld
Hat mir lustig, guter Ding',
Mit den Glöckchen, klinge, kling,
Ihren Morgengruß geschellt:
„Wird's nicht eine schöne Welt?
Kling, kling! Schönes Ding!
Wie mir doch die Welt gefällt! Heia!“

Und da fing im Sonnenschein
Gleich die Welt zu funkeln an;
Alles Ton und Farbe gewann
Im Sonnenschein!

Et maintenant, tout au long de l'été,
À dissiper l'ennui qui viendra nous aider ?

Hé ! Ce sera Messire Rossignol,
Posé sur une verte branche ;
[Le petit, l'exquis rossignol,
Le cher, le tendre rossignol !]
Toujours joyeux, chantant et sautillant,
Quand les autres oiseaux se taisent.

[Nous attendons Sire Rossignolet,
Qui fait son nid au vert bocage ;
Quand le coucou voit sa fin approcher,
De Rossignol on entend le ramage.]¹

Chants d'un compagnon errant

- I. Quand viendront les noces de ma belle,**
Ses joyeuses noces,
Alors viendra aussi mon jour de peine !
J'irai dans ma petite chambre,
Obscure petite chambre,
Et pleurerai, pleurerai ma belle,
Mon cher trésor !

Petite fleur bleue ! Petite fleur bleue !
Ne te fane pas ! Ne te fane pas !
Gentil petit oiseau ! Gentil petit oiseau !
Tu chantes sur la verte lande.
Ah, comme le monde est beau !
Zikuth ! Zikuth ! Zikuth !

Ne chantez pas ! Ne fleurissez pas !
Le printemps est déjà loin !
Tous les chants s'en sont allés !
Ce soir, quand j'irai me coucher,
À ma douleur, je songerai
À ma douleur !

- II. Je suis allé ce matin à travers champs,**
La rosée perlait encore sur les herbes ;
Le joyeux pinson me parlait :
“Eh toi ! hein ? Bonjour ! Eh, pas vrai ?
Dis-le ! Le monde n'est-il pas beau ?
Zink ! Zink ! Beau et preste !
Comme ce monde me plaît !”
La campanule aussi, dans le pré
Joyeusement, m'a adressé,
De ses clochettes, ding, ding,
Son salut matinal et tintinnabulant :
“Le monde n'est-il pas beau ?
Ding, ding ? Une belle création !
Comme ce monde me plaît ! Ha, ha !”

Et là dans l'éclat du soleil
Le monde se mit à resplendir ;
Tout devint couleur et musique
Dans l'éclat du soleil !

So who will, all the summer long,
While away the time for us?

Oh, it should be Mrs Nightingale,
Who sits on the green branch;
[The small, delicate nightingale,
The dear sweet nightingale!]
She sings and hops, and is always cheerful
When other birds are silent.

[We'll wait for Mrs Nightingale,
Who lives in the green hedgerow,
And when the cuckoo's time is up,
Then she'll start to sing!]

Songs of a Wayfarer

- When my sweetheart celebrates her wedding,**
Her merry wedding,
It is a sorrowful day for me!
I go into my little room,
Dark little room,
And weep, weep for my sweetheart,
For my dear sweetheart!

Little blue flower! Little blue flower!
Do not wither! Do not wither!
Sweet little bird! Sweet little bird!
You sing on the green meadow:
'Ah, how lovely the world is!
Chirp! Chirp! Chirp!'

Do not sing! Do not bloom!
Spring is over!
All singing is done with.
In the evening, when I go to sleep,
I think of my sorrow,
My sorrow!

- This morning I walked over the field,**
Dew was still hanging on the grass.
The cheerful finch called out to me:
'Hey you! Good morning! Hey!
You! Isn't it a lovely world?
Tweet! Tweet! Lovely and brisk!
Oh, how this world pleases me!'
And the bluebell in the field,
Kind flower, cheerfully
Played its little bell, ding, ding,
In morning greeting to me:
'Isn't it a lovely world?
Ding, ding! Lovely thing!
Oh, how this world pleases me! Hurrah!'

And then in the sunshine
The world began to sparkle;
All things took on music and colour
In the sunshine!

2 Original: diesen
3 [] Zusatz von Mahler

1 [] ajouté par Mahler

1 [] added by Mahler

Blum' und Vogel, groß und klein!
„Guten Tag, ist's nicht eine schöne Welt?
Ei du, gelt? Schöne Welt?“

Nun fängt auch mein Glück wohl an?
Nein, nein, das ich mein',
Mir nimmer blühen kann!

6 | **III. Ich hab' ein glühend Messer,**

Ein Messer in meiner Brust,
O weh! Das schneid't so tief
In jede Freud' und jede Lust.
Ach, was ist das für ein böser Gast!
Nimmer hält er Ruh',
Nimmer hält er Rast,
Nicht bei Tag, noch bei Nacht,
Wenn ich schlief!
O Weh!

Wenn ich in den Himmel seh',
Seh' ich zwei blaue Augen stehn.
O Weh! Wenn ich im gelben Felde geh',
Seh' ich von fern das blonde Haar
Im Winde wehn.
O Weh!
Wenn ich aus dem Traum auffahr'
Und höre klingen ihr silbern' Lachen,
O Weh!
Ich wollt', ich läg auf der
Schwarzen Bahr',
Könnst' nimmer die Augen aufmachen!

7 | **IV. Die zwei blauen Augen von meinem Schatz,**

Die haben mich in die weite Welt geschickt.
Da muß ich Abschied nehmen vom allerliebsten Platz!
O Augen blau, warum habt ihr mich angeblickt?
Nun hab' ich ewig Leid und Grämen.

Ich bin ausgegangen in stiller Nacht
Wohl über die dunkle Heide.
Hat mir niemand Ade gesagt.
Ade! Mein Gesell' war Lieb' und Leide!

Auf der Straße steht ein Lindenbaum,
Da hab' ich zum ersten Mal im Schlaf geruht!
Unter dem Lindenbaum,
Der hat seine Blüten über mich geschneit,
Da wußt' ich nicht, wie das Leben tut,
War alles, alles wieder gut!
Alles! Alles, Lieb und Leid
Und Welt und Traum!

Des Knaben Wunderhorn

8 | **Wo die schönen Trompeten blasen**

Wer ist denn draußen und wer klopft an,
Der mich so leise, so leise wecken kann?
Das ist der Herzallerliebste dein,
Steh auf und laß mich zu dir ein!
Was soll ich hier nun länger stehn?

Fleurs et oiseaux, grands et petits !
“Bonjour, le monde n'est-il pas beau ?
Eh toi ! N'est-il pas vrai que le monde est beau ?”

Mon bonheur va-t-il aussi naître ?
Non, non, je sais bien
Que le mien jamais ne pourra éclore !

III. J'ai une lame ardente,

Une lame dans ma poitrine,
Hélas ! Qui pénètre si profondément
Dans chaque bonheur et chaque joie.
Ah, en voilà un méchant convive !
Jamais de repos,
Jamais de répit,
Ni de jour, ni de nuit,
Pas même quand je dors.
Oh, malheur !

Quand je regarde le ciel,
J'y vois deux yeux bleus,
Hélas ! Quand je traverse le champ doré,
Je vois les cheveux blonds au loin
Dans le vent onduler,
Hélas !
De mon rêve en sursaut, je m'éveille
Et j'entends tinter son rire argentin,
Hélas !
Je voudrais qu'étendu sur la noire civière,
Je ne puisse plus jamais ouvrir les yeux !

IV. Les deux yeux bleus de ma bien-aimée

M'ont envoyé dans le vaste monde.
Il m'a fallu dire adieu au lieu chéri entre tous !
Ô regard bleu, pourquoi avoir croisé le mien ?
Désormais je souffre et me consume pour l'éternité.

Je suis parti dans la nuit silencieuse
Sur la lande obscure.
Nul ne m'a dit adieu.
Adieu ! Mes compagnons étaient amour et douleur !

Au bord de la route croît un tilleul,
C'est là, pour la première fois, que vint le repos !
Sous le tilleul, qui fit sur moi
Tomber sa floraison,
Là j'oubliais ce que peut faire l'existence,
Tout, tout n'était à nouveau que bienfait !
Tout ! Tout, amour et douleur
Et monde et songe !

Du “Cor merveilleux de l'enfant”

Où sonnent les belles trompettes

Qui est là, dehors et frappe à ma porte,
En m'éveillant doucement, si doucement ?
C'est ton amour le plus cher,
Lève-toi et fais-moi entrer !
Pourquoi devrais-je attendre encore ?

Flowers and birds, both great and small!
‘Good day, isn't it a lovely world?
Hey you! A lovely world?’

Will my happiness begin now too?
No, no, I think
It will never blossom!

I have a glowing knife,

A knife in my breast,
Alas! It cuts so deep
Into every joy and pleasure.
Ah, what an ill guest it is!
It is never calm,
Never at rest,
Neither by day nor by night,
When I sleep.
Alas!

When I look up at the sky,
I see two blue eyes.
Alas! When I walk in the yellow cornfields,
I see from afar her blonde hair
Blowing in the wind.
Alas!
When I start up from a dream
And hear her silvery laughter peal,
Alas,
I wish I were lying on a black bier,
And might never open my eyes again!

My sweetheart's two blue eyes

Have sent me out into the wide world.
Then I had to bid farewell to the place I love above all!
O blue eyes, why did you look at me?
Now I will suffer pain and anguish for ever.

I went out into the silent night,
Over the dark heath.
No one said goodbye to me.
Goodbye! My companions were love and sorrow!

By the road stands a lime tree:
There for the first time I found rest in sleep!
Under the lime tree,
Which snowed its blossoms over me,
I no longer knew the pain life inflicts,
All, all was well again!
All! All, love, and grief,
And world, and dream!

The youth's magic horn

Where the splendid trumpets blow

‘Who is out there, and who is knocking
To wake me so gently?’
‘It is your own dear love,
Rise up and let me in!
‘Why should I stand here any longer?’

Ich seh die Morgenröt aufgehn,
Die Morgenröt, zwei helle Stern.
Bei meinem Schatz, da wär ich gern,
bei meiner Herzallerliebsten⁴.

Das Mädchen stand auf und ließ ihn ein;
Sie heißt ihn auch willkommen sein.
Willkommen, lieber Knabe mein,
So lang hast du gestanden!

Sie reicht ihm auch die schneeweiße Hand.
Von ferne sang die Nachtigall;
Das Mädchen fing zu weinen an.

Ach weine nicht, du Liebste mein,
Aufs Jahr sollst du mein eigen sein.
Mein eigen sollst du werden gewiß,
Wie's keine sonst auf Erden ist.
O Lieb auf grüner Erden.

Ich zieh in Krieg auf grüner Heid,
Die grüne Heide, die ist so weit.
Allwo dort die schönen Trompeten blasen,
Da ist mein Haus, von grünem Rasen.

9 | Nicht wiedersehen!

„Und nun⁵ ade, mein herzallerliebster⁶ Schatz,
Jetzt muß ich wohl scheiden von dir,
Bis auf den andern Sommer,
Dann komm' ich wieder zu dir.“

Und als der junge Knab heimkam,
Von seiner Liebsten fing er an:
“Wo ist meine Herzallerliebste,
Die ich verlassen hab?”

Auf dem Kirchhof liegt sie begraben,
Heut ist's der dritte Tag,
Das Trauern und das Weinen
Hat sie zum Tod gebracht.

„Jetzt will ich auf den Kirchhof gehen,
Will suchen meiner Liebsten Grab,
Will ihr allweil rufen,
Bis daß sie mir Antwort gibt.

Ei, du mein herzallerliebster⁷ Schatz,
Mach' auf dein tiefes Grab,
Du hörst kein Glöcklein läuten,
Du hörst kein Vöglein pfeifen,
Du siehst weder Sonne⁷ noch Mond!“

Je vois l'aurore se lever,
L'aurore et deux astres brillants,
Auprès de mon trésor, je serais volontiers,
Auprès de mon plus cher amour.

La jeune fille s'est levée et l'a fait entrer ;
La bienvenue lui a souhaité.
Bienvenue, mon garçon bien-aimé,
Tu as attendu si longtemps !

Elle lui tendit sa main blanche comme neige.
Au loin chantait le rossignol
La jeune fille vint à pleurer.

Ah, ne pleure pas, mon amour,
Avant un an mienne tu seras.
Mienne, c'est sûr, tu deviendras,
Comme nulle autre ici-bas,
Ô mon amour, sur cette verte terre.

Je m'en vais à la guerre sur la lande verte,
La verte lande, elle est si loin.
Là où sonnent les belles trompettes,
Là est ma maison, sous le vert gazon.

Plus d'au revoir

“Et maintenant, adieu, mon trésor adoré,
Maintenant je dois te quitter,
Jusqu'au prochain été
Où près de toi je reviendrai.”

Et quand le jeune gars s'en revint au pays,
De sa belle aussitôt demanda des nouvelles :
“Où donc est celle que j'adore
Et que j'ai laissée seule ici ?”

“Au cimetière elle repose,
Cela fait trois jours aujourd'hui ;
Tant de chagrin et tant de larmes
Ont consumé sa pauvre vie.”

“Au cimetière alors il faut que je me rende,
J'y veux chercher la tombe de l'aimée,
Je veux crier son nom à perdre haleine
Jusqu'à ce qu'à ma voix elle réponde enfin.

Ah ! cher trésor, mon adorée,
Ouvre toute grande ta tombe,
Tu n'entends plus la clochette qui tinte,
Tu n'entends plus le doux chant des oiseaux,
Tu ne vois plus le soleil ni la lune !”

I see rosy dawn appearing,
Dawn and two bright stars.
I would so like to be with my sweetheart,
With my dear love.'

The maiden rose and let him in
And made him welcome.
'Welcome, my dearest lad,
You have waited so long!'

She gave him her snow-white hand.
From afar the nightingale sang;
The maiden began to weep.

'Ah, do not weep, my darling,
Within a year you shall be mine.
My own you will surely be,
As no one else is on this earth,
O my love, on the green earth.

'I go to war on the green moor,
The green moor so far away.
Where the splendid trumpets blow,
There is my house of green turf.'

Never to meet again!

'And now farewell, my dearest treasure!
Now I must part from you
Until next summer;
Then I'll come back to you.'

And when the young lad came home,
He asked after his beloved:
'Where is my true love,
Whom I left behind?'

In the churchyard she lies buried,
Today is the third day;
Grieving and weeping
Brought her to her death.

'Now I will go to the churchyard
To look for my beloved's grave,
And keep calling her
Until she answers me back.

'Oh, my dearest treasure,
Open up your deep grave!
You can hear no little bell ring,
You can hear no little bird piping,
You can see neither sun nor moon!'

⁴ Original: Herzallerlieble

⁵ Original: Nun

⁶ Original: allerherzliebster

⁷ Original: Sonn'

Kindertotenlieder

- 10 | **I. Nun will die Sonn' so hell aufgehn,**
Als sei kein Unglück die Nacht geschehn.
Das Unglück geschah nur mir allein,
Die Sonne, sie scheint allgemein.

Du mußt nicht die Nacht in dir verschränken,
Mußt sie ins ew'ge Licht versenken.
Ein Lämplein verlöscht in meinem Zelt,
Heil sei dem Freudenlicht der Welt!

- 11 | **II. Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen**
Ihr sprühtet mir in manchem Augenblicke,
O Augen! Gleichsam, um voll⁸ in einem Blicke
Zu drängen eure ganze Macht zusammen.

Doch ahnt' ich nicht, weil Nebel mich umschwammen,
Gewoben vom verblendenden Geschicke,
Daß sich der Strahl bereits zur Heimkehr schicke,
Dorthin, von wannen alle Strahlen stammen.

Ihr wolltet mir mit eurem Leuchten sagen:
Wir möchten nah dir *[immer]* bleiben gerne!
Doch ist uns das vom Schicksal abgeschlagen.

Sieh' uns nur an¹⁰, denn bald sind wir dir ferne!
Was dir nur¹¹ Augen sind in diesen Tagen:
In künft'gen Nächten sind es dir nur Sterne.

- 12 | **III. Wenn dein Mütterlein**
Tritt zur Tür herein,
Und den Kopf ich drehe,
Ihr entgegen sehe,
Fällt auf ihr Gesicht
Erst der Blick mir nicht,
Sondern auf die Stelle,
Näher nach der Schwelle,
Dort, wo würde dein
Lieb Gesicht sein,
Wenn du freudenhelle
Trätest mit herein,
Wie sonst, mein Töchterlein.

Wenn dein Mütterlein
Tritt zur Tür herein,
Mit der Kerze Schimmer,
Ist es mir, als immer
Kämost du mit herein,
Huschtest hinterdrein,
Als wie sonst ins Zimmer!
O du, des Vaters Zelle,
Ach, zu schnell
Erloschner Freudenschein!

Chants pour les enfants morts

1. **Voici que le soleil va se lever, si clair,**
Comme si, cette nuit, le sort n'eût point frappé.
Mais c'est moi seulement que le malheur accable,
Les rayons du soleil resplendent pour tous.

Tu ne dois point en toi abriter les ténèbres,
Non, tu dois les baigner d'éternelle clarté.
Une faible lueur sous mon toit s'est éteinte,
Je te salue, flambeau, joie de tout l'univers !

2. **Je sais bien maintenant pourquoi de sombres**
Si souvent jaillissaient de vous, [flammes]
Ô grands yeux ! comme si, au fond d'un seul regard,
Vous eussiez rassemblé toute votre puissance.

Mais j'ignorais alors, enveloppé de brumes
Que tissait un sort aveuglant,
Que leur éclat, déjà, s'apprêtait à rejoindre
Cette rive, là-bas, d'où vient toute lumière.

À travers leurs éclairs vous tentiez de me dire :
"Oui, nous aimerions tant demeurer près de toi !
Mais le destin, hélas, n'y saurait consentir.

Regarde-nous : bientôt, nous serons loin de toi !
Et ce qui à des yeux pour toi ressemble encore,
Dans les nuits à venir deviendra des étoiles."

3. **Quand ta petite mère**
À la porte apparaît,
Quand pour la regarder
Je me tourne vers elle,
Ce n'est pas son visage
Que voient d'abord mes yeux,
Non, c'est la place même,
Un peu plus près du seuil,
Où devrait me sourire
Ta figure chérie,
Si, riante et heureuse,
Tu entrais avec elle,
Enfant, comme autrefois.

Quand ta petite mère
À la porte apparaît
Aux feux de la chandelle,
Je crois toujours te voir
Qui te tiens auprès d'elle,
Et, furtive, vers moi
Comme autrefois te glisses.
Ô toi, chair de ton père,
Hélas ! flambeau de joie
Trop vite consumé !

Songs on the Deaths of Children

- Now the sun will rise as brightly**
As if no calamity had befallen during the night.
The calamity befell me alone;
The sun shines on everyone.

You must not enfold the night within you;
You must plunge it into eternal light.
A little lamp went out in my firmament;
Hail to the joyful light of the world!

- Now I see clearly why so often**
You flashed such dark flames at me,
O eyes! As if to gather up your full power
In a single glance.

Yet I did not guess, because mists encircled me,
Woven by deluding Fate,
That your radiance was already preparing to return
To that place whence comes all radiance. [home,

With your shining light you wanted to tell me:
We would gladly stay near you,
But that is denied us by Fate.

Look on us well, for soon we will be far from you!
What in these days are only eyes to you,
In nights to come will be only stars.

- When your dear mother**
Comes in at the door
And I turn my head
And look at her,
My gaze falls first
Not on her face,
But on the spot,
Closer to the threshold,
Where your dear little face
Would be,
If, bright with joy, you
Came in with her,
As once you used to, my daughter.

When your dear mother
Comes in at the door
With the flickering candle,
I always think
You are coming in with her,
Slipping into the room
As once you used to!
O you, the joyful light
Of your father's being,
Alas, too soon extinguished!

8 Rückert: in
9 von Mahler gestrichen
10 Rückert: Sieh' recht uns an
11 Rückert: noch

13 | **IV. Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen!**

Bald werden sie wieder nach Hause gelangen!
Der Tag ist schön! O sei nicht bang!
Sie machen nur einen weiten Gang.

Ja wohl, sie sind nur ausgegangen
Und werden jetzt nach Hause¹² gelangen.
O, sei nicht bang, der Tag ist schön!
Sie machen nur¹³ den Gang zu jenen Höh'n!

Sie sind uns nur voraus gegangen
Und werden nicht wieder¹⁴ nach Hause¹ verlangen!
Wir holen sie ein auf jenen Höh'n
Im Sonnenschein! Der Tag ist schön auf jenen Höh'n¹³.

14 | **V. In diesem Wetter, in diesem Braus,**

Nie hätt' ich gesendet die Kinder hinaus;
Man hat sie getragen hinaus¹⁵,
Ich durfte nichts dazu sagen!

In diesem Wetter, in diesem Saus,
Nie hätt' ich gelassen die Kinder hinaus,
Ich fürchtete sie erkranken;
Das sind nun eitle Gedanken.

In diesem Wetter, in diesem Graus,
Nie hätt' ich gelassen die Kinder hinaus;
Ich sorgte, sie stürben morgen,
Das ist nun nicht zu besorgen.

[In diesem Wetter, in diesem Braus,
Nie hätt' ich gesendet die Kinder hinaus;
Man hat sie getragen hinaus¹⁵,
Ich durfte nichts dazu sagen!]

In diesem Wetter, in diesem Saus, in diesem Braus,
Sie ruh'n als wie in der Mutter Haus,
Von keinem Sturm erschreckt,
Von Gottes Hand bedeckt.

[Lieder und Gesänge]

15 | **Frühlingsmorgen**

Es klopft an das Fenster der Lindenbaum.
Mit Zweigen blütenbehangen:
Steh' auf! Steh' auf!
Was liegst du im Traum?
Die Sonn' ist aufgegangen!
Steh' auf! Steh' auf!

Die Lerche ist wach, die Büsche weh'n!
Die Bienen summen und Käfer!
Steh' auf! Steh' auf!
Und dein munteres Lieb' hab ich auch schon geseh'n.

4. Je me dis bien souvent qu'ils ne sont que sortis !

Ils vont bientôt rentrer à la maison !
Le jour est beau ! Calme ton inquiétude !
Ils sont partis pour une longue promenade.

Oui, ils sont seulement sortis pour un instant,
Ils ne vont pas tarder à rentrer maintenant.
Oh ! n'aie pas peur ! Le jour est beau !
Ils se sont en allés tout là-haut, vers les cimes.

Sans doute n'ont-ils fait que devancer nos pas,
Et ne voudront-ils plus rentrer à la maison.
Mais nous les rejoindrons tout là-haut, sur les cimes,
Aux rayons du soleil, comme le jour est beau !

5. Par ce temps, par cette tempête,

Jamais je n'aurais envoyé les enfants dehors ;
On les a emportés
Et je n'ai pu rien dire !

Par ce temps, par cette bourrasque,
Jamais je n'aurais laissé sortir les enfants,
Je craignais trop qu'ils ne tombent malades ;
À quoi bon maintenant d'aussi vaines pensées !

Par ce temps, par cette épouvante,
Jamais je n'aurais laissé sortir les enfants ;
J'aurais eu trop peur qu'ils ne meurent ;
Mais je n'ai à présent plus rien à redouter.

[Par ce temps, par cette tempête,
Jamais je n'aurais envoyé les enfants dehors ;
On les a emportés
Et je n'ai pu rien dire.]

Par ce temps, cette tempête, cette bourrasque,
Ils reposent ainsi qu'au foyer de leur mère,
Par nulle tempête effrayés,
Par la main de Dieu protégés.

[Lieder et chansons]

Matin de printemps

Le tilleul frappe à la fenêtre
De ses branches chargées de fleurs :
Debout ! Debout !
Qu'as-tu donc à rêver encore ?
Le soleil est déjà levé !
Debout ! Debout !

L'alouette est réveillée, les bosquets frissonnent !
Abeilles et bourdons fredonnent !
Debout ! Debout !
Ta belle au rire clair, je l'ai vue, elle aussi.

Often I think they have only gone out!

They'll be back home again soon!
The day is fair! Oh, don't be anxious!
They're only taking a long walk.

Yes, they have only gone out,
And now they will come back home.
Oh, don't be anxious, the day is fair!
They're only walking to those heights!

They have only gone on ahead of us
And will no longer ask to come back home!
We will catch them up on those heights,
In the sunshine! The day is fair on those heights.

In this weather, this blustering tempest,

I would never have sent the children out;
They were carried out,
And I had no say in it!

In this weather, this roaring gale,
I would never have let the children out;
I would have been afraid they might fall ill;
Those are idle thoughts now.

In this weather, this terrible storm,
I would never have let the children out;
I was worried they might die the next day;
I need not worry about it now.

[In this weather, this blustering tempest,
I would never have sent the children out;
They were carried out,
And I had no say in it!]

In this weather, this tempest, this gale,
They rest as if in their mother's house,
Frightened by no storm,
Protected by God's hand.

[Early Lieder and Songs]

Spring Morning

The lime tree taps at the window
With its blossom-laden branches:
Get up! Get up!
Why do you lie there dreaming?
The sun has risen!
Get up! Get up!

The lark is awake, the bushes are stirring!
The bees and the beetles are buzzing!
Get up! Get up!
And I've already seen your merry sweetheart too.

¹² Rückert: Haus

¹³ Zusatz von Mahler

¹⁴ Rückert: hier

¹⁵ Rückert: hinaus getragen

Steh' auf, Langschläfer!
Langschläfer, steh' auf!
Steh' auf! Steh' auf!

Rückert-Lieder

- 16 | **Ich atmet' einen linden Duft!**
Im Zimmer stand
Ein Zweig der Linde,
Ein Angebinde
Von lieber Hand.
Wie lieblich war der Lindenduft!

Wie lieblich ist der Lindenduft!
Das Lindenreis
Brachst du gelinde!
Ich atme leis
Im Duft der Linde
Der Liebe linden Duft.

- 17 | **Liebst du um Schönheit,**
O nicht mich liebe!
Liebe die Sonne,
Sie trägt ein gold'nes Haar!

Liebst du um Jugend,
O nicht mich liebe!
Liebe den Frühling,
Der jung ist jedes Jahr!

Liebst du um Schätze,
O nicht mich liebe.
Liebe die Meerfrau,
Sie¹⁶ hat viel Perlen klar.
Liebst du um Liebe,
O ja, mich liebe!
Liebe mich immer,
Dich lieb' ich immerdar.

- 18 | **Um Mitternacht**
Hab' ich gewacht
Und aufgeblickt zum Himmel;
Kein Stern vom Sterngewimmel
Hat mir gelacht
Um Mitternacht.

Um Mitternacht
Hab' ich gedacht
Hinaus in dunkle Schranken.
Es hat kein Lichtgedanken
Mir Trost gebracht
Um Mitternacht.

Um Mitternacht
Nahm ich in Acht
Die Schläge meines Herzens;
Ein einz'ger Puls des Schmerzens
War angefacht
Um Mitternacht.

Debout, l'endormi !
L'endormi, debout !
Debout ! Debout !

Lieder sur des poèmes de Rückert

Je respirais un suave parfum.
Il y avait dans la chambre
Un rameau de tilleul,
Présent
D'une main chère.
Qu'il était doux, le parfum du tilleul !

Oui, qu'il est doux, le parfum du tilleul !
D'une main délicate
Tu as cueilli ce rameau !
Et je respire en silence,
Parmi les senteurs du tilleul,
Le suave parfum de l'amour.

Si tu aimes pour la beauté,
Oh ! non, ce n'est pas moi qu'il faut aimer !
Aime donc le soleil,
Sa chevelure est d'or !

Si tu aimes pour la jeunesse,
Oh ! non, ce n'est pas moi qu'il faut aimer !
Aime donc le printemps,
Car il est jeune chaque année !

Si tu aimes pour les richesses,
Oh ! non, ce n'est pas moi qu'il faut aimer !
Aime donc la sirène,
Elle a des perles à foison !

Si c'est pour l'amour que tu aimes,
Oh ! oui, c'est moi qu'il faut aimer !
Aime-moi donc toujours,
Et je t'aimerai à jamais !

À minuit,
Réveillé,
J'ai levé les yeux vers le ciel ;
Nulle étoile, parmi les cohortes des astres,
Ne m'a souri,
À minuit.

À minuit,
Mes pensées
Ont scruté les ténèbres closes ;
Nul rayon de lumière
N'est venu me réconforter,
À minuit.

À minuit,
J'ai prêté l'oreille
Aux battements de mon cœur ;
Seule, palpitait la douleur,
Vive et brûlante,
À minuit.

Get up, you sleepyhead!
Sleepyhead, get up!
Get up! Get up!

Rückert Lieder

I breathed a scent of lime!
In the room stood
A twig of lime,
A gift
From a dear hand.
How lovely was the scent of lime!

How lovely is the scent of lime!
That sprig of lime,
You plucked it so gently!
Softly I breathe
In the scent of lime
The gentle scent of love.

If you love for beauty's sake,
Oh, don't love me!
Love the sun,
She has golden hair!

If you love for youth's sake,
Oh, don't love me!
Love the spring,
Which is young every year!

If you love for riches' sake,
Oh, don't love me!
Love the mermaid,
She has many bright pearls.

If you love for love's sake,
Oh yes, then love me!
Love me for ever,
And I'll love you for evermore.

At Midnight,
I kept watch
And gazed up to the heavens;
Not a star among the host of stars
Smiled on me
At midnight.

At midnight
I projected my thoughts
To the dark limits.
No thought of light
Brought me comfort
At midnight.

At midnight
I heeded
The beating of my heart;
One single pulse of pain
Flared up
At midnight.

16 Rückert: Die

Um Mitternacht
Kämpf' ich die Schlacht,
O Menschheit, deiner Leiden;
Nicht konnt' ich sie entscheiden
Mit meiner Macht
Um Mitternacht.

Um Mitternacht
Hab' ich die Macht
In deine Hand gegeben;
Herr über Tod und Leben,
Du hältst die Wacht
Um Mitternacht!

19 | **Ich bin der Welt abhanden gekommen,**
Mit der ich sonst viele Zeit verdorben;
Sie hat so lange nichts von mir¹⁷ vernommen,
Sie mag wohl glauben, ich sei gestorben.

Es ist mir auch gar nichts daran gelegen,
Ob sie mich für gestorben hält,
Ich kann auch gar nichts sagen dagegen,
Denn wirklich bin ich gestorben der Welt.

Ich bin gestorben dem Weltgetümmel¹⁸,
Und ruh' in einem stillen Gebiet.
Ich leb' allein in meinem¹⁹ Himmel,
In meinem Lieben, in meinem Lied.

À minuit
J'ai livré la bataille,
Humanité, de tes souffrances ;
Ma force n'était pas assez grande
Pour la remporter,
À minuit.

À minuit,
J'ai remis ma force
Entre tes mains ;
Ô Seigneur de vie et de mort,
C'est toi qui veilles,
À minuit.

Je me suis dérobé au monde ;
Que de temps perdu avec lui !
Il y a si longtemps qu'il ne sait rien de moi
Qu'il doit me croire mort, sans doute.

Et puis, il ne m'importe guère
Qu'il me croie mort et enterré,
À cela n'ai rien à redire,
Car je suis mort au monde, en vérité.

Oui, je suis mort à son tumulte,
En un paisible lieu j'ai trouvé le repos ;
Je vis seul au fond de mon ciel,
Au fond de mon amour, au fond de ma chanson.

At midnight
I fought the fight,
O Humanity, of your sufferings;
I could not decide it
With my own strength
At midnight.

At midnight
I gave my strength
Into thy hands;
Lord over death and life,
Thou dost keep watch
At midnight!

I have become lost to the world,
On which I have wasted so much time.
It is so long since it has had any news of me
That it may well believe I am dead!

I do not care at all
If the world thinks me dead,
Nor indeed can I deny it,
For really I am dead to the world.

I am dead to the world's turmoil,
And rest in a place of quiet.
I live alone in my heaven,
In my love, in my song!

*Traductions : Michel Chasteau
(sauf 4-8 : Jean-Marc Berns)*

Translations : Charles Johnston

17 Rückert: von mir nichts
18 Rückert: Weltgewimmel
19 Rückert: in mir und meinem

Bernarda Fink EXCERPTS FROM DISCOGRAPHY

Also available digitally / Disponible également en version digitale

ANTONÍN DVORÁK
Songs / Mélodies / Lieder
Gypsy Melodies op.55
Love Songs op.83
Folksongs op.73 . . .
Roger Vignoles, piano
CD HMC 901824



Zigeunerlieder
Songs & Duets
Gypsy Songs op.55
Strains from Moravia op.32
Biblical Songs op.99
with Genia Kühmeier, soprano
Christoph Berner, piano
CD HMC 902081



JOHANNES BRAHMS
Lieder
Roger Vignoles, piano
CD HMG 501926



FRANZ SCHUBERT
Lieder
Gerold Huber, piano
CD HMC 901991

ROBERT SCHUMANN
Frauenliebe und -leben op.42
Lenau-Lieder op.90
Roger Vignoles, piano
CD HMG 501753



Lieder
Maria Stuart Songs op.135
Rückert-Lieder
Liederkreis op.39
Anthony Spiri, piano
CD HMC 902031

Canciones argentinas
Piazzolla, Guastavino, Fleury, Buchardo,
Lasala, Carrillo, Williams
with Marcos Fink, baritone
Carmen Piazzini, piano
CD HMC 901892



Canciones españolas
Falla, Granados & Rodrigo
Anthony Spiri, piano
CD HMC 902133

Slovenija!
Songs from Slovenia
Slowenische Lieder
with Marcos Fink, bass-baritone
Anthony Spiri, piano
CD HMC 902065





harmonia mundi s.a.,

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2014

Enregistrement avril 2013 (Teldex Studio Berlin), mai 2013 (Auditorium Grafenegg)

Direction artistique : Martin Sauer (Berlin), Friedemann Engelbrecht (Grafenegg)

Prise de son : Tobias Lehmann, Teldex Studio Berlin - Montage : Martin Sauer

Partitions : Universal Edition AG (4-8, 10-14), C.F. Peters, Frankfurt (16, 19)

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Page 1 : Gustav Klimt, *Morgen am Teiche*, 1899. Cliché akg-images

Maquette Atelier harmonia mundi

More information on

www.harmoniamundi.com

www.tonkuenstler.at

www.orozcoestrada.com

HMC 902173