



CD-738 DIGITAL

CLARA
SCHUMANN

FANNY
MENDELSSOHN

ALMA
MAHLER

LIEDER

CHRISTINA
HÖGMAN
soprano

ROLAND
PÖNTINEN
piano





Above: Clara Schumann with her daughter Marie, c. 1844/45



Above right: Fanny Mendelssohn, 1829. Drawing by Wilhelm Hensel



Below right: Alma Mahler, 1909

SCHUMANN, Clara (1819-1896)

- | | |
|--|-------------|
| [1] Am Strande | 2'27 |
| (Text: Robert Burns; German version by Wilhelm Gerhardt) <i>(Breitkopf & Härtel)</i> | |
| [2] Sie liebten sich beide, Op.13 No. 2 (First version, 1842) | 2'27 |
| (Text: Heinrich Heine) <i>(Breitkopf & Härtel)</i> | |
| [3] Beim Abschied (Text: Friederike Serre) | 4'39 |
| <i>(Breitkopf & Härtel)</i> | |
| [4] Er ist gekommen in Sturm und Regen, Op.12 No. 2 | 2'28 |
| (Text: Friedrich Rückert) <i>(Breitkopf & Härtel)</i> | |
| [5] Liebst du um Schönheit, Op.12 No. 4 | 2'30 |
| (Text: Friedrich Rückert) <i>(Breitkopf & Härtel)</i> | |
| [6] Warum willst du and're fragen, Op.12 No.11 | 2'23 |
| (Text: Friedrich Rückert) <i>(Breitkopf & Härtel)</i> | |
| [7] Die gute Nacht, die ich dir sage | 2'26 |
| (Text: Friedrich Rückert) <i>(Breitkopf & Härtel)</i> | |
| [8] Lorelei (Text: Heinrich Heine) | 2'08 |
| <i>(Breitkopf & Härtel)</i> | |
| [9] Geheimes Flüstern hier und dort, Op. 23 No. 3 | 4'47 |
| (Text: Hermann Rollett) <i>(Breitkopf & Härtel)</i> | |
| [10] O Lust, o Lust, Op. 23 No. 6 | 1'45 |
| (Text: Hermann Rollett) <i>(Breitkopf & Härtel)</i> | |

MENDELSSOHN-HENSEL, Fanny (1805-1847)

11	Die frühen Gräber, Op. 9 No. 4	3'47
	(Text: Friedrich Wilhelm Klopstock) <i>(Breitkopf & Härtel)</i>	
12	Die Mainacht, Op. 9 No. 6 (Text: Ludwig Hölty) <i>(Breitkopf & Härtel)</i>	3'32
13	Italien (Text: Franz Grillparzer) <i>(Peters)</i>	1'22
14	Fichtenbaum und Palme	2'34
	(Text: Heinrich Heine) <i>(Breitkopf & Härtel)</i>	
15	Verlust (Text: Heinrich Heine) <i>(Peters)</i>	1'12
16	Warum sind denn die Rosen so blaß, Op. 1 No. 3	2'31
	(Text: Heinrich Heine) <i>(Breitkopf & Härtel)</i>	
17	Dämmerung senkte sich von oben	2'33
	(Text: Johann Wolfgang von Goethe) <i>(Breitkopf & Härtel)</i>	
18	Nach Süden, Op. 10 No. 1 (Text: Anonymous) <i>(Breitkopf & Härtel)</i>	1'53
19	Vorwurf, Op. 10 No. 2 (Text: Nikolaus Lenau) <i>(Breitkopf & Härtel)</i>	2'54
20	Bergeslust, Op. 10 No. 5	1'26
	(Text: Joseph Freiherr von Eichendorff) <i>(Breitkopf & Härtel)</i>	

MAHLER, Alma (1879-1964)

4 Lieder *(Universal)* 12'35

21	Licht in der Nacht (Text: Otto Julius Bierbaum)	4'03
22	Waldseligkeit (Text: Richard Dehmel)	2'37
23	Ansturm (Text: Richard Dehmel)	1'22
24	Erntelied (Text: Gustav Falke)	4'13

25 Laue Sommernacht (Text: Gustav Falke) *(Universal)* 2'02

26 Ich wandle unter Blumen (Text: Heinrich Heine) *(Universal)* 1'10

27 Der Erkennende (Text: Franz Werfel) *(Universal)* 3'22

28 Lobgesang (Text: Richard Dehmel) *(Universal)* 3'02

Christina Högman, soprano

Roland Pöntinen, piano

Nowadays we find it scandalous that artistic activities were once more or less forbidden territory for women. Before we put this down purely to the lack of equality of the period, however, we should bear in mind that for a long time musicians, actors, dancers and entertainers — both men and women — had an extremely low social status and were sometimes even regarded as morally suspect. This is one of the main reasons why men were often engaged to play women's rôles.

In the area of the creative arts, too, women found it difficult to assert themselves. Over the years, however, women composers have not been as rare as is sometimes claimed. As early as the 12th century there was the German Hildegard of Bingen; in France, Elizabeth Jacquet de la Guerre was 26 years older than Bach and Handel; in the 18th century there was Francesca Caccini, who was related to the famous Italian Giulio Caccini. In the 19th century women composers were surprisingly numerous, and three of them are represented on this CD by their songs. These three composers not only had to struggle against their gender, however, but also against the disastrously strong shadow of world-renowned male composers: in the case of Clara Schumann and Alma Mahler their husbands, and in the case of Fanny Mendelssohn her brother.

The traditional image of the relationship between Robert and **Clara Schumann** is that of a romantic love-match of rare quality. Especially in recent times, however, it has been claimed that Robert became ever more domineering and suppressed his wife's unique talent. The historian Eva Weißweiler paints him in even darker colours but additionally asserts that Clara was far from being the perfect partner, and that after Robert's death she set about systematically building up an image; that she also showed little solidarity with other women musicians, and finally that she was strongly anti-Semitic. The truth probably falls somewhere between these extremes. At any rate Robert Schumann seems to have impeded her career to a lesser degree than in the cases of Mendelssohn/Hensel and Mahler/Mahler.

Robert Schumann's outstanding piano teacher, Friedrich Wieck, also taught his own daughter, who was also a distinguished pianist. Clara Wieck was, indeed, described as a child prodigy, and made her first public appearance at the Leipzig Gewandhaus at the age of nine. Before long she had performed in front of many cultural giants of the period: Goethe, Chopin, Meyerbeer, Paganini and Liszt. As a pianist she was later in such great demand that Robert became jealous. When she was eighteen, in Vienna, she was so successful that Franz Grillparzer wrote a poem for her. It is well-known that her father was emphatically opposed to the young couple's union; eventually a court judgement was required before they could finally marry.

Clara Wieck had received her first composition lessons from her father at a very early age, but when she was eleven he sent her to the cantor of St. Thomas's in Leipzig, Christian Theodor Weinlig (a successor of J.S. Bach), for further training. We know that Weinlig was an extremely good teacher from Richard Wagner, who was later also to study with him and who remained grateful to him all his life. His ability can also be discerned from Clara's compositions: they are characterized by exceptional quality and striking taste. If for a time Clara had an inferiority complex about Robert, this was probably not founded on music but mostly grew from the fact that her father had not paid as much attention to her general education as he had to her musical prowess.

It is no surprise that Clara composed almost exclusively for the piano at first, because she felt very much at home in the 'world of the piano' — and she did not have to look elsewhere for a performer but could perform her works at her own concerts. Thus the first eleven of her opus numbers comprise piano music, with the *Piano Concerto in A minor* as Op. 7. Not until Op. 12 do we find three songs, to texts by Friedrich Rückert. Surprisingly, these were initially published as part of Robert Schumann's *Liebesfrühling*, Op. 37, although this was done quite honestly as both composers were mentioned by name. The songs, *Er ist gekommen*, *Liebst du um Schönheit* and *Warum willst du and're fragen*, later retained their original numbers — which explains the pecul-

ilarity that Clara's Op.12 contains only a No. 2, No. 4 and No.11. The songs were composed for Robert's birthday and appeared just before Clara's 22nd birthday on 13th September 1841; the fourth song here, **Die gute Nacht**, remained unpublished, perhaps because it was felt that its text did not fit in especially well with the others. If we listen to the complete cycle of songs by both Robert and Clara, it is barely possible to work out which songs were written by which composer — which is eloquent testimony to her sense of style and her talent as a composer.

Clara had, however, previously tried her hand at writing songs. The impassioned **Am Strande** (with a text by the Scottish poet Robert Burns), along with two other songs (*Ihr Bildnis und Volkslied*) is marked '...composed and dedicated with the greatest humility to her deeply-beloved Robert, at Christmas 1840': this was just a few months after the couple had married, against Friedrich Wieck's wishes. In October Schumann had written in his diary: 'I gave Clara [sic] a song by Burns to compose; she does not dare to do it, however'. Clara's evident insecurity in the composition of lyrical vocal pieces emerges from her fears that the songs might 'be of no value whatsoever', 'just a very feeble effort'. In the music itself, however, there is no sign of this; indeed the song is frequently held to be one of her best. Its first performance took place in the Leipzig Gewandhaus at the same concert that saw the première of Schumann's *Spring Symphony*.

It gradually became a habit with Clara to give Robert new compositions as birthday or Christmas presents. Above the songs *Liebeszauber* and **Sie liebten sich beide** can be found the words: 'A little something, with love to my dear Robert, on 8th June 1842, from his Clara'. In the second of these songs, Heinrich Heine's text is set in 6/8-time, almost like a Venetian gondolier's song in the spirit of Mendelssohn. (A second version of the song appeared in 1844, as part of Clara's Op.13.) Exactly a year later, in June 1843, she produced three more songs: **Lorelei** to Heine's text that can also frequently be heard in a setting by Liszt, *Ich hab' in deinem Auge* and *O weh des Scheidens* (both to texts by Rückert). Three years

later, in June, came **Beim Abschied** along with *Mein Stern*. On this occasion, however, Robert's birthday was not the occasion, the songs being instead an expression of gratitude to the authoress of the poems, Friederike Serre, who together with her husband at the Maxen palace near Dresden had often provided the Schumanns with assistance and refuge in difficult times.

Seven years were to pass before Clara composed any more songs, and there were several reasons for this: in particular it was because she was occupied with her career and her children. She also helped Robert with practical matters such as the preparation of piano reductions. In June 1853, however, at great speed, she composed six songs with texts from the novel *Jucunde* by the Austrian author Hermann Rollett. These appeared as her Op.23, with **Geheimes Flüstern** and **O Lust, o Lust**, recorded here, as No.3 and No.6 respectively. One can almost feel an intake of breath in her words from 22nd June: 'Nothing can surpass producing something oneself, even if one would only do it in order to experience those hours of self-oblivion where one only breathes in music...'

Fanny Mendelssohn-Hensel, the eldest sister of Felix Mendelssohn, inherited the same family traits of energy and productivity — which explains how she managed to compose a total of between 250-300 songs (depending upon how one counts them). Like her brother, she did not live to an old age. She died quite unexpectedly from a stroke on 14th May 1847, and upon receiving the news of her death Felix fell into a swoon that — if we are to believe eye-witness accounts — almost brought about his own demise. Six months later, on 4th November, he too died of a stroke; modern medical opinion regards it as possible that this might have been the result of an apoplectic condition brought on by the death of his sister. It is certain that brother and sister were very close.

In spite of this, and although the very gifted Fanny had received an excellent musical education from the same teachers as Felix himself (Ludwig Berger and Karl Friedrich Zelter in Berlin), he refused for a long time to assist her in having her

works published — he would have preferred her to devote herself to women's duties. He did, however, have some of them published under his own name. Thus the first editions to bear Fanny's own name did not appear until 1846, shortly before her death.

Among the compositions published under Felix's name is *Italian*, with a text by Franz Grillparzer, which was printed in 1828 and shows the influence of the Berlin Lied school. At that period opus numbers were rarely assigned at the time of composition, but usually indicated when the music was published. This explains why the nocturne *Die frühen Gräber* (Klopstock) — a song of which Fanny herself was very fond — is dated 9th October 1828 but bears the relatively high opus number of Op. 9 No. 4. The sixth song in the same opus group, *Mainacht* (Ludwig Hölty) was written ten years later (!), indicating that it was the spiritual relationship of the songs rather than their chronology which determined the selection.

The three songs from Op. 10 recorded here also date from different years. The author of the text for *Nach Süden* is unknown; this image of a flock of migratory birds was written at some time in the first half of 1841. Nikolaus Lenau's *Vorwurf* was presumably also written in 1841, although it may have been later. Here too we come across the 'migratory flight of birds', an image which recurs again in the last song in the group, which was to be Fanny's very last song: she composed Eichendorff's *Bergeslust* in 13th May 1847, the day before she died. The family had this song printed separately in facsimile as 'The Last Song'. An example of the confusion in matters of opus number and date is that Op. 1 No. 3, Heinrich Heine's depiction of unhappy love *Warum sind denn die Rosen so blaß*, was not composed until 1837. The poet was a regular visitor to the Mendelssohn household; Fanny's setting of his *Verlust*, Op. 9 No. 10, was issued by Felix in 1830, whilst *Fichtenbaum und Palme* was composed in 1838. Goethe's magnificent mood-painting *Dämmerung senkte sich von oben* is well-known in a setting by Brahms; Fanny Hensel composed her version a full quarter-century earlier, in 1843. As in the previous song, we can observe here an increasing tendency towards harmonic audacity.

One often hears of the fragile mental state of **Alma Schindler-Mahler**-Gropius-Werfel — a complicated and hard-to-grasp theme. It seems certain, however, that the uncompromisingly coarse attitude shown by Gustav Mahler towards her creative activity must have made its mark upon Alma. When the young Viennese beauty met Mahler in 1901, she was a pupil of Alexander von Zemlinsky, Schoenberg's teacher and she was regarded as exceptionally talented. Despite this, the arrogant director of the Court Opera demanded that she should give up her work as a composer — and indeed she did. Not until 1910, when their marriage was in crisis, did Gustav change his opinion. He himself edited five of her songs and had them published. In the short period between then and his death, he continued to champion her work.

During Alma Mahler's lifetime only 14 of her songs were published; interestingly they are reminiscent less of Gustav Mahler than of Wagner (harmony) and Brahms (structure). They were issued on three distinct occasions. The above-mentioned *Five Songs* were published in 1910 by Universal; it is apparent that they were composed around 1900. The third and fifth of the set are recorded here: *Laue Sommernacht* (Gustav Falke), the text of which deals with sensual love, and Heine's *Ich wandle unter Blumen*, which was composed on 7th January 1899 and also has love as its theme. Before his death in 1911 Gustav Mahler prepared two new songs, along with two dating from 1901, for publication — but they did not appear until 1915, with a cover illustration by Oskar Kokoschka who had, in the meantime, become Alma Mahler's lover. *Licht in der Nacht* is a hyper-romantic scene with a text by Otto Julius Bierbaum. Next come two settings of Richard Dehmel, *Waldseligkeit* and *Ansturm*, and the volume concludes with another setting of Gustav Falke, *Erntelied*.

Alma Mahler's writings contain virtually no information about her compositions, and it is therefore impossible to establish an accurate chronology. In the case of her last published songs, the *Fünf Gesänge*, we only know that they were published in 1924 and that *Der Erkennende* was written in

autumn 1915 — firstly she mentions this fact in her memoirs, and secondly Franz Werfel only wrote the poem in that year (they were not to marry until 1929). It seems highly probable, however, that this was the only song Alma Mahler wrote after Gustav Mahler's death — Richard Dehmel's *Lobgesang* dates from 1911 at the latest — and we may therefore presume that, despite all their artistic conflicts, he served at least as a catalyst for her creative work.

© **Julius Wender 1995**

Christina Högman grew up in Uppsala, Sweden. She studied music and art at Uppsala University and then qualified as a music teacher and studied singing at the State College of Music in Stockholm. During this period she was a member of the Swedish Radio Chamber Choir led by Eric Ericson, and of the Adolf Fredrik Bach choir led by Anders Öhrwall. She continued her studies at the State Opera School in Stockholm, where her teacher was Professor Birgit Stenberg, and made her début with the Royal Stockholm Opera as Lauretta in Pergolesi's *Il Maestro di Musica* at the Drottningholm Court Theatre in September 1985.

Since then Christina Högman has performed in Sweden and internationally. In 1986 she was engaged by the Hamburg State Opera where she has sung Cherubino in *The Marriage of Figaro*, Mercedes in *Carmen*, Lisinga and Aglae in Herbert Wernicke's production of the two Gluck operas *Le Cinesi* and *Echo et Narcisse* and rôles in *Elektra*, *Parsifal* and *Rigoletto*. She has also performed at the Opera du Rhin (Strasbourg), the Basel Opera, the Montpellier Opera, the Festival de Printemps in Monte Carlo and the Festival in Schwetzingen. Opera rôles in recent years include Annio in *La Clemenza di Tito* and Donna Elvira in *Don Giovanni*.

In 1989 and 1990 she toured Australia with the Australian Chamber Orchestra and she has also visited Japan, performing different Mozart programmes with the Academy of Ancient Music and Christopher Hogwood. She has toured with the Drottningholm Baroque Ensemble in Europe and the United States and has worked with leading artists such as Jakob Lindberg, René Jacobs, Sigiswald

Kuijken, Eric Ericson, Paavo Berglund, Okko Kamu and Myung-Whun Chung. She has made 6 other BIS records.

Roland Pöntinen was born in Danderyd, near Stockholm, in 1963, and studied with Gunnar Hallhagen from 1975. After graduating from Adolf Fredrik's School in Stockholm, he studied two years for his diploma at the Stockholm College of Music. His two diploma concerts, including a performance of Bartók's *Second Piano Concerto*, were acclaimed by press and public alike. He has also studied at the Banff Centre School of Fine Arts for among others Menahem Pressler and György Sebök, and in Vienna with Elisabeth Leonskaja. Since his début with the Stockholm Philharmonic Orchestra at the age of 17 he has toured extensively as a soloist and chamber musician and has participated in prestigious music festivals all over the world. He is professor of piano at the Edsberg Musical Institute. He appears on 37 other BIS records.

Mit Recht empört sich der heutige Mensch darüber, daß künstlerische Tätigkeiten einst für Frauen mehr oder weniger tabu waren. Bevor man aber dies ausschließlich auf den damaligen Mangel an Gleichberechtigung schiebt, sollte man bedenken, daß Musiker, Schauspieler, Tänzer und Gaukler – männlich wie weiblich – lange einen äußerst schlechten sozialen Status hatten und manchmal sogar als moralisch suspekt betrachtet wurden. Dies ist einer der Hauptgründe, weswegen man häufig Frauenrollen von Männern spielen ließ.

Auch wenn es sich um schöpferische Kunst handelte, konnten Frauen sich nur schwer behaupten. Dennoch gab es im Laufe der Jahrhunderte nicht gar so wenige weibliche Komponisten wie manchmal behauptet wird. Bereits im 12. Jahrhundert wirkte die deutsche Hildegard von Bingen, Elizabeth Jacquet de la Guerre in Frankreich war um 26 Jahre älter als Bach und Händel, und im 18. Jahrhundert lebte auch Francesca Caccini, eine Verwandte des berühmten Italieners Giulio Caccini. Im 19. Jahrhundert waren erstaunlich viele Komponistinnen tätig, von denen drei auf dieser CD durch Lieder vertreten sind. Diese drei mußten nicht nur aufgrund ihres Geschlechts kämpfen, sondern auch mit dem Umstand, daß sie alle in dem verheerend starken Schatten eines weltberühmten männlichen Komponisten standen: Clara Schumann und Alma Mahler in jenem ihrer Gatten, Fanny Mendelssohn in dem ihres Bruders.

Eine romantische Liebessee wie sie selten in der Welt vorkommt – dies ist das traditionelle Bild des Verhältnisses zwischen Robert und **Clara Schumann**. Besonders in späterer Zeit wurde hingegen behauptet, Robert sei immer dominierender geworden und hätte das einzigartige Talent seiner Frau unterdrückt. Die Historikerin Eva Weißweiler malt ihn in noch schwärzeren Farben, behauptet aber außerdem, daß Clara nicht gerade die ideale Ehegattin war und nach Roberts Tod systematisch einen Mythos um sich selbst aufbaute; auch daß sie gegenüber anderen musizierenden Frauen unsolidarisch war, und schließlich stark antisemitisch. Vermutlich ist die Wahrheit wie so oft irgendwo in der Mitte zu

suchen. Immerhin scheint Schumann Claras Karriere weniger aufgehalten zu haben, als es bei Mendelssohn/Hensel und Mahler/Mahler der Fall war.

Robert Schumanns hervorragender Klavierlehrer, Friedrich Wieck, unterrichtete auch seine eigene Tochter, die ebenfalls eine ausgezeichnete Pianistin wurde. Clara Wieck war sogar ein Wunderkind und trat mit nur neun Jahren erstmals öffentlich im Leipziger Gewandhaus auf. Bald hatte sie Größen der damaligen Kultur vorgespielt: Goethe, Chopin, Meyerbeer, Paganini, Liszt. Als Pianistin wurde sie später so gefragt, daß Robert auf sie eifersüchtig wurde. Mit achtzehn Jahren feierte sie in Wien solche Triumphe, daß Franz Grillparzer ein Gedicht an sie schrieb. Es dürfte allgemein bekannt sein, daß sich ihr Vater entschieden der Hochzeit des jungen Paares widersetzte; es war ein Gerichtsurteil notwendig, damit sie endlich heiraten konnten.

Bereits sehr jung hatte Clara Wieck einen ersten Kompositionsunterricht bei ihrem Vater bekommen, aber als sie elf Jahre alt war, schickte er sie zwecks weiterer Ausbildung zum Leipziger Thomaskantor (also einem Nachfolger J.S. Bachs) Christian Theodor Weinlig. Daß dieser einen erstklassigen Unterricht anbot, wissen wir von Richard Wagner, der etwas später auch sein Schüler wurde, und der ihm sein ganzes Leben lang dafür dankbar war. Seine Kompetenz ist aber auch aus Claras Kompositionen zu ersehen: sie sind von außerordentlicher Qualität und auffallendem Geschmack gekennzeichnet. Wenn Clara zeitweise einen Minderwertigkeitskomplex gegenüber Robert hatte, beruhte er vermutlich nicht auf der Musik, sondern hauptsächlich darauf, daß ihr Vater sich nicht ganz so sehr um ihre Allgemeinbildung wie um die musikalische Ausbildung gekümmert hatte.

Daß Clara am Anfang so gut wie ausschließlich für Klavier komponierte, ist kein Wunder, denn sie war ja in der „Klavierwelt“ besonders gut zu Hause und mußte auch nicht nach einem Interpreten suchen, sondern spielte die Werke bei ihren eigenen Konzerten. Daher bestehen die ersten elf Opuszahlen ihres Werkeverzeichnisses aus Klaviermusik, wobei das *Klavierkonzert in a-moll* als Opus 7 aufscheint.

Erst unter der Opuszahl 12 finden wir drei Lieder zu Texten von Friedrich Rückert. Diese wurden originellerweise ursprünglich in Robert Schumanns *Liebesfrühling* op. 37 gedruckt, allerdings auf „ehrliche“ Weise, unter Erwähnung beider Komponisten. Die Lieder **Er ist gekommen**, **Liebst du um Schönheit** und **Warum willst du and're fragen**, haben auch später ihre Nummern behalten dürfen, wodurch der seltsame Umstand zu erklären ist, daß es in Claras Opus 12 die Nummern 2, 4 und 11 gibt, aber keine anderen. Die Lieder wurden zu Roberts Geburtstag komponiert und erschienen gerade vor Claras 22. Geburtstag am 13. September 1841: das hier ebenfalls wiedergegebene vierte Lied, **Die gute Nacht**, wurde aber nicht gedruckt, vielleicht weil man meinte, der Text passe nicht so gut mit den übrigen Liedern zusammen. Wenn man den kompletten Zyklus mit Roberts und Claras Liedern anhört, ist es kaum möglich zu unterscheiden, welche Lieder von ihm bzw. von ihr sind, was wohl alles über ihr Stilgefühl und ihr kompositorisches Talent besagt.

Clara hatte aber bereits früher Versuche auf dem Gebiet des Liedes gemacht. Das leidenschaftliche **Am Strande** (zu einem Text des Schotten Robert Burns) trägt, zusammen mit zwei anderen Liedern (*Ihr Bildnis* und *Volkslied*) den Vermerk „...komponiert und in tiefster Bescheidenheit gewidmet ihrem innigstgeliebten Robert zu Weihnachten 1840“; dies war wenige Monate nachdem das Paar gegen Wiecks Willen geheiratet hatte. Schumann hatte im Oktober ins Tagebuch eingetragen: „Klara gab ich ein Lied v. Burns zu komponieren; sie getraut sich aber nicht“. Daß Clara sich im Komponieren von Vokallryik offenbar noch unsicher fühlte, geht aus ihren Befürchtungen hervor, die Lieder könnten „freilich von gar keinem Werth“ sein, „nur ein ganz schwacher Versuch“. An der Musik ist dies allerdings überhaupt nicht zu merken, sondern das Lied wird häufig als eines ihrer besten bezeichnet. Es wurde übrigens 1841 im Leipziger Gewandhaus bei jenem Konzert aufgeführt, bei welchem Mendelssohn die Uraufführung von Schumanns *Frühlingssymphonie* dirigierte.

Es wurde allmählich geradezu eine Gewohnheit von Clara. Robert zum Geburtstag und zu Weihnachten neue Kompositionen zu schenken. Über den Liedern *Liebeszauber* und **Sie liebten sich beide** steht: „Wenig, mit Liebe meinem guten Robert zum 8ten Juni 1842 von seiner Clara“. Im zweiten Lied wird Heinrich Heines Text im 6/8-Takt vertont, fast wie ein venezianisches Gondellied im Geiste Mendelssohns. (In einer zweiten Fassung erschien das Lied 1844 im Rahmen des Opus 13.) Genau ein Jahr später, im Juni 1843, überreichte sie wieder drei Lieder: **Lorelei** zu Heines Text, der sonst häufig in Liszts Vertonung zu hören ist, *Ich hab' in deinem Auge* und *O weh des Scheidens* (beide Rückert). Im Juni drei Jahre später entstand **Beim Abschied** zusammen mit *Mein Stern*. Diesmal war aber nicht Roberts Geburtstag der Anlaß, sondern es handelte sich um einen Dank an die Textdichterin, Friederike Serre, die zusammen mit ihrem Gatten in ihrem Schloß Maxen in der Nähe von Dresden dem Paar Schumann mehrmals in schwierigen Zeiten Zuflucht und Hilfe geboten hatte.

Daß es nun sieben Jahre dauern sollte, bevor Clara wieder Lieder komponierte, hatte mehrere Gründe, vor allem daß sie sich mit den Kindern und mit ihrer Karriere beschäftigen mußte; außerdem half sie Robert mit praktischen Sachen, wie dem Anfertigen von Klavierauszügen. Im Juni 1853 komponierte sie aber in kürzester Zeit sechs Lieder zu Texten aus dem Roman *Jucunde* des österreichischen Schriftstellers Hermann Rollett, die dann als op. 23 erschienen, mit den hier vorliegenden **Geheimes Flüstern** und **O Lust, o Lust** als Nr. 3 bzw. 6. Man spürt geradezu das Aufatmen in ihren Worten vom 22. Juni: „Es geht doch nichts über das Selbstproduzieren, und wäre es nur, daß man es täte, um diese Stunden des Selbstvergessens, wo man nur noch in Tönen atmet...“.

Fanny Mendelssohn-Hensel, die älteste Schwester Felix Mendelssohns, hatte wie ihr berühmter Bruder den Familienzug des Fleißes und der Produktivität geerbt, was erklärt, daß sie die stattliche Zahl von 250-300 Liedern (je nachdem wie man zählt) komponierte. Wie ihr Bruder wurde sie nicht besonders alt.

Sie starb völlig unerwartet an einem Schlaganfall am 14. Mai 1847, und bei der Nachricht fiel Felix in eine Ohnmacht, die – wenn man den Augenzeugen Glauben schenken darf – fast zu seinem eigenen Ende geführt hätte. Ein halbes Jahr später, am 4. November, starb auch er an einem Schlaganfall; die moderne medizinische Wissenschaft hält es für möglich, daß dies das Ergebnis eines durch den Tod der Schwester hervorgerufenen apoplektischen Zustandes war. Sicher ist, daß die Geschwister einander sehr nahe standen.

Trotzdem, und obwohl die überaus begabte Fanny einen vorzüglichen Musikunterricht bei denselben Lehrern wie Felix bekommen hatte (Ludwig Berger und Karl Friedrich Zelter in Berlin), weigerte er sich lange, ihr mit der Veröffentlichung ihrer Werke behilflich zu sein – sie sollte sich lieber ihrer Frauenrolle widmen. Er ließ vielmehr einige von ihnen unter seinem eigenen Namen drucken. So geschah es, daß die ersten Ausgaben unter ihrem Namen erst 1846, also kurz vor ihrem Tod, in den Druck gingen.

Zu den als Kompositionen von Felix erschienenen Liedern gehört das 1828 gedruckte, von der Berliner Liederschule beeinflusste *Italien* zu Franz Grillparzers Text. Opuszahlen wurden damals selten im Zusammenhang mit dem Komponieren gesetzt, sondern meistens wenn die Musik an die Druckerei ging. Dies erklärt, wieso das Nachtlied *Die frühen Gräber* (Klopstock) mit der relativ hohen Opuszahl 9:4 bereits vom 9.10. 1828 datiert wurde, ein Lied, das Fanny selbst besonders schätzte. Zum selben Opus, 9:6, gehört das zehn Jahre später (!) komponierte *Die Mainacht* (Ludwig Hölty), was daher kommt, daß nicht die Chronologie sondern die geistige Verwandtschaft der Lieder die Auswahl hat bestimmen dürfen.

Die drei hier eingespielten Lieder aus Opus 10 stammen ebenfalls aus verschiedenen Jahren. Der Textdichter von *Nach Süden* ist unbekannt; dieses Bild einer Schar von Wandervögeln entstand irgendwann in der ersten Jahreshälfte 1841. Nikolaus Lenaus *Vorwurf* wurde vermutlich ebenfalls 1841 komponiert, vielleicht aber auch später. Auch hier erscheint der „Wanderzug der Vögel“, wie auch im

letzten Lied des Opus, das auch Fannys letztes Lied werden sollte: sie komponierte Eichendorffs *Bergeslust* am 13. Mai 1847, dem Tag vor ihrem Tod. Die Familie ließ dieses Lied einzeln im Faksimile als „Das letzte Lied“ drucken. – Ein Beispiel des Durcheinanders mit Opus- und Jahreszahlen ist, daß das Opus 1:3, Heinrich Heines Bild einer unglücklichen Liebe *Warum sind denn die Rosen so blaß*, erst 1837 komponiert wurde. Der Dichter verkehrte regelmäßig im Hause Mendelssohn, und Fannys Vertonung seines *Verlust* erschien 1830 als Opus 9:10 von Felix, während *Fichtenbaum und Palme* 1838 entstand. Goethes wundervolles Stimmungsbild *Dämmrung senkte sich von oben* ist in Brahms' Vertonung gut bekannt; Fanny Hensel komponierte ihre Fassung ein gutes Vierteljahrhundert früher, 1843. Wie im vorigen Lied ist auch hier eine Tendenz zu größerer harmonischer Kühnheit offenbar.

Häufig ist von der labilen Psyche der *Alma Schindler-Mahler*-Gropius-Werfel gesprochen worden, ein kompliziertes und nicht leicht zu durchschauendes Thema. Sicher dürfte aber sein, daß die kompromißlos grobe Haltung, die Gustav Mahler ihrer schaffenden Tätigkeit gegenüber an den Tag legte, bei Alma ihre Spuren hinterlassen haben muß. Als die junge Wiener Schönheit Mahler 1901 kennenlernte, war sie Schülerin bei Alexander von Zemlinsky, dem Lehrer Schönbergs, und sie galt als außerordentlich begabt. Trotzdem verlangte der selbstbewußte Hofoperndirektor, sie sollte ihr Komponieren aufgeben – und sie tat es auch. Erst 1910, während einer Ehekrise, veränderte sich seine Gesinnung. Er redigierte selbst fünf ihrer Lieder und ließ sie drucken. Während der kurzen restlichen Zeit seines Lebens setzte er sich weiterhin für ihr Schaffen ein.

Zu Alma Mahlers Lebzeiten wurden nur 14 Lieder veröffentlicht, die interessanterweise nicht so sehr an Mahler wie an Wagner (Harmonik) und Brahms (Aufbau) erinnern. Sie wurden bei drei verschiedenen Gelegenheiten gedruckt. Die bereits erwähnten *Fünf Lieder* erschienen 1910 bei Universal; aus der Entstehungsgeschichte wird verständlich, daß sie bereits um 1900 geschrieben worden waren. Als Nr. 3 bzw. 5 finden wir hier die

Laue Sommernacht (Gustav Falke), deren Text von der sensuellen Liebe handelt, und Heines **Ich wandle unter Blumen**, am 7. Januar 1899 komponiert und ebenfalls mit der Liebe als Thema. Noch vor seinem Tod 1911 richtete Gustav Mahler zwei neue Lieder und zwei aus dem Jahre 1901 für den Druck ein, aber sie erschienen erst 1915, damals mit einer Umschlagzeichnung von Oskar Kokoschka, der inzwischen Alma Mahlers Geliebter geworden war. **Licht in der Nacht** ist eine hochromantische Szene mit einem Text von Otto Julius Bierbaum. Es folgen zwei Vertonungen von Texten Richard Dehmels: **Waldseligkeit** und **Ansturm**, und das Heft endet mit noch einem Lied von Gustav Falke, **Erntelied**.

In ihren Schriften gab Alma Mahler fast keine Auskunft über ihre Kompositionen, was die Errichtung einer korrekten Chronologie unmöglich macht. Über ihre letzte Liederausgabe, die *Fünf Gesänge*, wissen wir lediglich, daß sie 1924 gedruckt wurde, und daß **Der Erkennende** im Herbst 1915 vertont wurde — erstens erwähnt sie es in ihren Memoiren, zweitens schrieb Franz Werfel das Gedicht erst in jenem Jahr (sie heirateten aber erst 1929). Allem Anschein nach ist aber dies das einzige Lied, das Alma Mahler jemals nach Gustav Mahlers Tod schrieb — Richard Dehmels **Lobgesang** entstand spätestens 1911 — und man darf daher vermuten, daß er trotz aller künstlerischer Auseinandersetzungen zumindest einen katalytischen Einfluß auf ihr Schaffen gehabt hatte.

© Julius Wender 1995

Christina Högman wuchs in Uppsala, Schweden, auf. Sie studierte Musik- und Kunstwissenschaft an der dortigen Universität, absolvierte dann Schulmusik und studierte Gesang an der Stockholmer Hochschule für Musik. Während jener Zeit war sie Mitglied des Kammerchors des Schwedischen Rundfunks unter der Leitung von Eric Ericson und des Bachchores Adolf Fredrik unter Anders Öhrwall. Sie setzte ihre Studien an der Stockholmer Opernschule fort, wo Prof. Birgit Stenberg ihre Lehrerin war. Im September 1985 debütierte sie an der Kgl. Stockholmer Oper als Lauretta in Pergolesis *Il Maestro di*

musica bei einer Vorstellung im Schloßtheater Drottningholm.

Seither trat Christina Högman in Schweden und international auf. 1986 wurde sie an die Staatsoper in Hamburg verpflichtet, wo sie Cherubino in *Le Nozze di Figaro*, Mercedes in *Carmen*, Lisinga und Aglae in Herbert Wernickes Inszenierungen der Gluckopern *Le Cinesi* bzw. *Echo et Narcisso*, sowie Rollen in *Elektra*, *Rigoletto* und *Parsifal* sang. Sie erschien auch an der Opéra du Rhin in Straßburg, der Basler Oper, der Oper in Montpellier, am Festival de Printemps in Monte Carlo und am Festival in Schvetzingen. Zu ihren Opernrollen der letzten Jahre gehören Annio in *La Clemenza di Tito* und Donna Elvira in *Don Giovanni*. 1989 und 1990 reiste sie durch Australien mit dem Australian Chamber Orchestra, und in Japan sang sie verschiedene Mozartprogramme mit der Academy of Ancient Music unter der Leitung von Christopher Hogwood. In Europa und den USA reiste sie mit dem Barockensemble Drottningholm. Sie arbeitete mit führenden Künstlern, wie Jakob Lindberg, René Jacobs, Sigiswald Kuijken, Eric Ericson, Paavo Berglund, Okko Kamu und Myung-Whun Chung. Sie wirkte bei sechs weiteren BIS-Aufnahmen mit.

Roland Pöntinen wurde 1963 in Danderyd bei Stockholm geboren und begann 1975 sein Studium bei Gunnar Hallhagen. Er studierte zwei Jahre in der Diplomklasse der Stockholmer Musikhochschule. Seine beiden Diplomkonzerte mit u.a. Bartöks *Zweitem Klavierkonzert* waren große Publikums- und Kritikererfolge. Er studierte auch an der Banff Centre School of Fine Arts in Kanada bei Menahem Pressler und György Sebök, sowie in Wien bei Elisabeth Leonskaja. Als 17-jähriger debütierte er mit den Stockholmer Philharmonikern und seitdem spielt er als Solist und Kammermusiker in aller Welt. Darüber hinaus nahm er an internationalen Musikfestspielen teil. Er erscheint auf 37 weiteren BIS-Platten.

De nos jours, nous trouvons scandaleux que des activités artistiques aient été un territoire plus ou moins interdit aux femmes. Mais avant d'attribuer ce fait seulement au manque d'égalité des sexes en ce temps-là, nous devrions garder en mémoire que les musiciens, acteurs, danseurs et artistes — hommes et femmes — ont longtemps souffert d'un statut extrêmement bas et furent parfois considérés comme ayant une moralité suspecte. C'est une des raisons principales pourquoi des hommes étaient souvent engagés pour jouer des rôles de femmes.

Dans le domaine des arts créateurs aussi, les femmes ont eu de la difficulté à faire valoir leurs droits. Au cours des ans cependant, les femmes compositeurs n'ont pas été aussi rares qu'on l'a parfois affirmé. Au 12^e siècle déjà, l'Allemagne avait Hildegarde de Bingen; en France, Elizabeth Jacquet de la Guerre était de 26 ans l'aînée de Bach et de Haendel; Francesca Caccini, une parente du célèbre Giulio Caccini, vécut au 18^e siècle. Le 19^e siècle connut étonnamment beaucoup de femmes compositeurs et trois d'entre elles sont représentées sur ce CD grâce à leurs chansons. Ces trois compositeurs n'eurent pas seulement à lutter contre leur sexe, mais encore contre la grande ombre désastreuse de compositeurs mâles de renommée internationale: dans le cas de Clara Schumann et d'Alma Mahler, de leurs maris, et dans celui de Fanny Mendelssohn, de son frère.

L'image traditionnelle de la relation entre Robert et **Clara Schumann** est celle d'un mariage d'amour romantique d'une rare qualité. Ces dernières années surtout, on a soutenu que Robert était devenu de plus en plus dominant et qu'il réprimait le talent unique de sa femme. L'historienne Eva Weißweiler le décrit de manière encore plus sombre; elle ajoute aussi que Clara était loin d'être l'épouse parfaite et, qu'après le décès de Robert, elle se mit à se composer systématiquement une image; qu'elle montrait peu de solidarité avec les autres femmes musiciennes et finalement qu'elle était fortement antisémite. La vérité se situe probablement quelque part entre ces extrêmes. Quoi qu'il en soit, Robert Schumann

semble avoir entravé sa carrière à un degré moindre que dans les cas de Mendelssohn/Hensel et Mahler/Mahler.

L'éminent professeur de piano de Robert Schumann, Friedrich Wieck, enseigna aussi à sa propre fille qui était une pianiste distinguée. Clara Wieck peut même être qualifiée d'enfant prodige; elle fit ses débuts publics au Gewandhaus de Leipzig à l'âge de neuf ans. Peu de temps après, elle s'était produite en présence de plusieurs géants culturels de cette époque: Goethe, Chopin, Meyerbeer, Paganini et Liszt. Elle fut plus tard si demandée comme pianiste que Robert en fut jaloux. Agée de 18 ans, elle remporta un tel succès à Vienne que Franz Grillparzer écrivit un poème en son honneur. Il est bien connu que son père s'opposait avec véhémence à l'union du jeune couple qui ne put se marier qu'après une décision de la cour.

Clara Wieck avait reçu très jeune ses premières leçons de composition de son père mais, quand elle eut 11 ans, il l'envoya à l'organiste de St-Thomas à Leipzig, Christian Theodor Weinlig (un successeur de J.S. Bach), pour des études plus approfondies. Nous tenons de Richard Wagner que Weinlig était un professeur extrêmement compétent; il devait enseigner plus tard à Wagner qui lui en fut reconnaissant toute sa vie. Son habileté se discerne aussi dans les compositions de Clara: elles se caractérisent par une qualité exceptionnelle et un goût exquis. Si Clara entretenait un certain temps un complexe d'infériorité vis-à-vis de Robert, ce n'est probablement pas à cause de la musique mais surtout parce que son père ne s'intéressa pas autant à son éducation générale qu'à ses prouesses musicales.

Il n'est pas surprenant que Clara composât d'abord presque exclusivement pour le piano: elle se sentait très à l'aise dans "le monde du piano" — et n'avait pas besoin de chercher ailleurs un interprète qui pourrait jouer ses œuvres à ses propres concerts. C'est ainsi que ses onze premiers numéros d'opus désignent de la musique pour piano dont le *Concerto pour piano en la mineur*, son opus 7. L'opus 12 nous présente enfin trois chansons sur des textes de Friedrich Rückert. Chose étonnante, elles furent d'abord publiées comme faisant partie de *Liebesfrühling* op. 37 de Robert Schumann quoique ce fût

fait honnêtement car les noms des deux compositeurs y figurent. Les chansons, *Er ist gekommen. Liebst du um Schönheit et Warum willst du and're fragen*, retrouvèrent plus tard leur numéro original — ce qui explique le fait que l'opus 12 de Clara ne renferme qu'un no 2, no 4 et no 11. Les chansons furent composées pour l'anniversaire de naissance de Robert et elles sortirent juste avant le 22^e anniversaire de Clara le 13 septembre 1841; la quatrième chanson choisie ici, *Die gute Nacht*, resta inédite peut-être parce que son texte ne s'accordait pas très bien avec celui des autres. À l'écoute du cycle complet de chansons de Robert et de Clara, il est à peine possible de distinguer ce qui fut écrit par qui — c'est ainsi un témoignage éloquent à Clara, à son sens du style et à son talent de compositeur.

Clara s'était cependant déjà exercée à écrire des chansons. *Am Strande* (sur un texte de l'Écossais Robert Burns), une chanson remplie de passion, ainsi que deux autres chansons (*Ihr Bildnis et Volkslied*), est marquée "...composée et dédiée avec la plus grande humilité à mon bien-aimé Robert, Noël 1840"; c'était juste quelques mois après le mariage du couple, contre la volonté de Friedrich Wieck d'ailleurs. En octobre, Schumann avait écrit dans son journal: "J'ai donné à Klara [sic] une chanson à composer sur un texte de Burns; cependant, elle n'ose pas." L'évidente insécurité de Clara en composition de pièces vocales lyriques émerge de ses craintes que les chansons "n'aient pas de valeur du tout", "juste un effort très faible". La chanson est même souvent considérée comme l'une de ses meilleures. La création eut lieu au Gewandhaus de Leipzig, au même concert que la création de la *Symphonie du printemps* de Schumann. Clara finit par prendre l'habitude de donner à Robert de nouvelles compositions comme cadeau d'anniversaire ou de Noël. On peut lire au-dessus des chansons *Liebeszauber* et *Sie liebten sich beide*: "Un petit quelque chose, à mon cher Robert, le 8 juin 1842, de sa Clara qui l'aime." Dans la seconde de ces chansons, le texte de Heinrich Heine est mis en mesures à 6/8, presque comme une chanson de gondolier vénitien dans l'esprit de Mendelssohn. (Une seconde version de la chanson sortit en 1844, comme partie de l'opus 13 de Clara.) Exactement un

an plus tard, en juin 1843, elle composa trois autres chansons: *Lorelei* sur un texte de Heine qui est aussi souvent entendu dans un arrangement de Liszt, *Ich hab' in deinem Auge* et *O weh des Scheidens* (toutes deux sur des textes de Rückert). Trois ans plus tard, en juin, ce fut le tour de *Beim Abschied* et de *Mein Stern*. L'occasion n'était toutefois pas l'anniversaire de Robert; les chansons étaient une expression de gratitude envers l'auteur des poèmes, Friederike Serre, qui, avec son mari au palais Maxen près de Dresde, avait souvent aidé les Schumann et leur avait donné refuge dans des moments difficiles.

Sept ans devaient s'écouler avant que Clara ne compose d'autres chansons et les raisons en sont multiples, en particulier qu'elle était occupée par sa carrière et par ses enfants. Elle aidait aussi Robert dans des tâches pratiques, par exemple la préparation de réductions pour piano. En juin 1853 cependant, elle composa en grande vitesse six chansons sur des textes tirés du roman *Jucunde* de l'écrivain autrichien Hermann Rollett. Elles sortirent comme son opus 23 en compagnie de *Geheimes Flüstern et O Lust, o Lust* enregistrées ici comme les numéros 3 et 6. On peut presque entendre un soupir dans ses paroles du 22 juin: "Rien ne surpassa le fait de créer quelque chose soi-même, même si on ne le faisait que pour faire l'expérience de ces heures d'oubli de soi quand on vit seulement de musique..."

Fanny Mendelssohn-Hensel, l'aînée des sœurs de Félix Mendelssohn, hérita des mêmes caractéristiques familiales d'énergie et de productivité — ce qui explique qu'elle réussit à composer un total de 250 à 300 chansons (selon la manière de les compter). Comme son frère, elle mourut jeune. Elle décéda assez soudainement d'une attaque d'apoplexie le 14 mai 1847 et, à la nouvelle de sa mort, Félix fut pris d'un évanouissement qui — si l'on en croit des témoins oculaires — faillit l'emporter lui aussi. Six mois plus tard, le 6 novembre, il mourut de la même façon; l'opinion médicale moderne juge possible que son décès fut le résultat d'une condition apoplectique causée par le décès de sa sœur. Il est sûr que le frère et le sœur s'aimaient beaucoup.

Malgré tout et quoique la très talentueuse Fanny eût reçu une excellente éducation musicale des mêmes professeurs que Félix lui-même (Ludwig Berger et Karl Friedrich Zelter à Berlin), il refusa longtemps de l'aider à faire publier ses œuvres — il aurait préféré qu'elle se dédie à des occupations de femme. Il en fit pourtant publier quelques-unes sous son propre nom. C'est ainsi que les premières éditions portant le nom de Fanny ne sortirent pas avant 1846, soit peu avant sa mort.

Parmi les compositions publiées sous le nom de Félix se trouve *Italien* sur un texte de Franz Grillparzer; cette chanson fut imprimée en 1828 et montre l'influence de l'école du lied de Berlin. A cette époque, les numéros d'opus étaient rarement donnés au moment de la composition mais bien plutôt à celui de l'édition. Cela explique pourquoi le nocturne *Die frühen Gräber* (Klopstock) — une chanson que Fanny affectionnait particulièrement — est datée du 9 octobre 1828 mais porte le numéro relativement élevé d'opus 9 no 4. La sixième chanson du même opus, *Mainacht* (Ludwig Hölty) fut écrite dix ans plus tard (!), indiquant que c'était plutôt la relation spirituelle des chansons plutôt que leur chronologie qui détermina le choix.

Les trois chansons de l'opus 10 enregistrées ici datent aussi d'années différentes. L'auteur du texte de *Nach Süden* est inconnu; cette image d'une volée d'oiseaux migrateurs fut écrite au cours de la première moitié de 1841. *Vorwurf* de Nikolaus Lenau date probablement aussi de 1841, mais pourrait être survenu plus tard. Nous rencontrons ici aussi "la volée d'oiseaux migrateurs", une image qui revient dans la dernière chanson du groupe qui devait être la toute dernière chanson de Fanny: elle composa *Bergeslust* d'Eichenforff le 13 mai 1847, la veille de sa mort. La famille fit imprimer cette chanson à part en fac-similé sous le nom de "La dernière chanson". Un exemple de la confusion qui règne en matière de numéros d'opus et de dates est que l'opus 1 no 3, *Warum sind denn die Rosen so blaß*, la description de Heinrich Heine d'un amour malheureux, ne fut pas composé avant 1837. Le poète visitait régulièrement les Mendelssohn; l'arrangement de Fanny de son poème *Verlust* op. 9 no 10 fut édité par Félix

en 1830 tandis que la chanson *Fichtenbaum und Palme* fut composée en 1838. La magnifique peinture d'atmosphère *Dämmerung senkte sich sich von oben* est bien connue dans un arrangement de Brahms; Fanny Hensel composa sa version 25 ans plus tôt, en 1843. Comme dans une chanson précédente, on peut remarquer ici une audace harmonique croissante.

On entend souvent parler de l'état de santé mentale fragile d'**Alma Schindler-Mahler-Gropius-Werfel** — un thème compliqué et difficile à saisir. Il semble certain cependant que l'attitude rude et intransigente que Gustav Mahler manifestait à l'égard de son activité créatrice ait dû marquer Alma. Quand la jeune beauté viennoise rencontra Mahler en 1901, elle était l'élève d'Alexander von Zemlinsky, le professeur de Schoenberg, et elle était considérée comme exceptionnellement talentueuse. Malgré cela, l'arrogant directeur de l'Opéra de la cour exigea qu'elle abandonne son travail de composition — et elle obéit. Gustav ne changea d'opinion qu'en 1910 quand leur mariage traversa une crise. Il édita lui-même cinq de ses chansons et les fit publier. Pendant le court temps qu'il lui restait à vivre, il continua de promouvoir son œuvre.

Seulement 14 des chansons d'Alma Mahler furent publiées de son vivant; il est intéressant de constater qu'elles rappellent moins Gustav Mahler que Wagner (harmonie) et Brahms (structure). Elles sortirent à trois occasions. Les *Cinq Chansons* sus-nommées furent publiées en 1910 par Universal; il est évident qu'elles furent composées vers 1900. La troisième et la cinquième de la série sont enregistrées ici: *Laue Sommernacht* (Gustav Falke) dont le texte traite de l'amour sensuel, et *Ich wandle unter Blumen* (Heine) qui date du 7 janvier 1899 et dont le thème est également l'amour. Avant sa mort en 1911, Gustav Mahler prépara deux nouvelles chansons, ainsi que deux de 1901, à être publiées — mais elles ne sortirent pas avant 1915 avec une page de titre illustrée par Oskar Kokoschka, qui était entretemps devenu l'amant d'Alma. *Licht in der Nacht* est une scène hyperromantique sur un texte d'Otto Julius Bierbaum. Suivent deux arrangements de textes de

Richard Dehmel, *Waldseligkeit* et *Ansturm*, et le volume se termine avec un autre arrangement de Gustav Falke, *Erntelied*.

Les lettres d'Alma Mahler ne transmettent à peu près pas de renseignements sur ses compositions et c'est pourquoi il est impossible d'établir une chronologie exacte. Dans le cas de ses dernières chansons publiées, *Fünf Gesänge*, nous savons seulement qu'elles furent publiées en 1924 et que *Der Erkennende* date de l'automne 1915 — premièrement, elle mentionne ce fait dans ses mémoires, et deuxièmement, Franz Werfel écrivit ce poème cette année-là (ils ne se marièrent qu'en 1929). Il semble très probable cependant que ce fût la seule chanson qu'Alma Mahler écrivit après le décès de Gustav — *Lobgesang* de Richard Dehmel date de 1911 au plus tard — et c'est pourquoi l'on peut présumer qu'en dépit de tous les conflits artistiques, il servit au moins de catalyseur pour son travail créateur.

© **Julius Wender 1995**

Christina Högman a grandi à Upsal en Suède. Elle a étudié les arts et la musique à l'université d'Upsal; après l'obtention de son diplôme de professeur de musique, elle étudia le chant au Conservatoire National de Musique à Stockholm. Pendant ce temps, elle fit partie du Chœur de Chambre de la Radio Suédoise dirigé par Eric Ericson et du chœur Bach de la paroisse Adolf Fredrik dirigé par Anders Öhrwall. Elle poursuivit ses études à l'Ecole Nationale d'Opéra à Stockholm où elle fut l'élève de Birgit Stenberg. Elle fit ses débuts avec l'Opéra Royal de Stockholm comme Lauretta dans *Il Maestro di Musica* de Pergolesi au théâtre de la cour de Drottningholm en septembre 1985.

Depuis lors, Christina Högman s'est produite en Suède et sur la scène internationale. En 1986, elle fut engagé par l'Opéra National de Hambourg où elle chanta Cherubino dans *Le Nozze di Figaro*, Mercedes dans *Carmen*, Lisinga et Aglaé dans la production de Herbert Wernicke des deux opéras de Gluck, *Le Cinese* et *Echo et Narcisse*; elle chanta également des rôles dans *Elektra*, *Parsifal* et *Rigoletto*. On l'a aussi entendue à l'Opéra du Rhin (Strasbourg), l'Opéra de Bâle, l'Opéra de Montpellier, le Festival de Prin-

temps à Monte-Carlo et le Festival à Schwetzingen. Ces dernières années, elle a chanté Annie dans *La Clemenza di Tito* et Donna Elvira dans *Don Giovanni*. En 1989 et 1990, elle fit une tournée en Australie avec l'Orchestre de Chambre Australien et elle a visité le Japon en y donnant différents programmes de Mozart avec l'Académie de Musique Ancienne et Christopher Hogwood. Elle a fait des tournées avec l'Ensemble Baroque de Drottningholm en Europe et aux Etats-Unis et elle a travaillé avec des artistes de premier plan tels que Jakob Lindberg, René Jacobs, Sigiswald Kuijken, Eric Ericson, Paavo Berglund, Okko Kamu et Myung-Whun Chung. Elle a enregistré 6 autres disques BIS.

Roland Pöntinen est né à Danderyd en 1963 et il a commencé à travailler en 1975 avec le professeur Gunnar Hallhagen. Après avoir obtenu son baccalauréat à l'école Adolf Fredrik, il a étudié deux ans au Conservatoire de Stockholm en vue du diplôme de soliste. Ses deux concerts de diplôme, incluant le *deuxième concerto pour piano* de Bartók, lui méritèrent les éloges du public et de la presse. Il a aussi étudié au Banff Centre School of Fine Arts au Canada avec, entre autres, Menahem Pressler et György Sebök, ainsi qu'à Vienne avec Elisabeth Leonskaja. Après ses débuts à l'âge de 17 ans avec l'Orchestre Philharmonique de Stockholm, Pöntinen a fréquemment fait des tournées comme soliste et comme chambriste partout dans le monde; il a participé à de nombreux festivals internationaux de musique. Il a également enregistré 37 autres disques BIS.

Clara Schumann

1 Am Strande

(Robert Burns; German version by Wilhelm Gerhard)

Traurig schau ich von der Klippe
auf die Flut, die uns getrennt,
und mit Inbrunst fleht die Lippe,
schone seiner, Element!
Furcht ist meiner Seele Meister,
ach, und Hoffnung schwindet schier;
nur im Traume bringen Geister
vom Geliebten Kunde mir.
Die ihr, fröhliche Genossen
gold'ner Tag' in Lust und Schmerz,
Kummertränen nie vergossen,
ach, ihr kennt nicht meinen Schmerz!

Sei mir mild, o nächt'ge Stunde,
auf das Auge senke Ruh,
holde Geister, flüstert Kunde
vom Geliebten dann mir zu.
Holde Geister, flüstert Kunde
vom Geliebten dann mir zu.

2 Sie liebten sich beide *(Heinrich Heine)*

Sie liebten sich beide, doch keiner
wollt' es dem andern gestehn;
sie sahen sich an so feindlich,
und wollten vor Liebe vergehn.
Sie trennten sich endlich und sah'n sich
nur noch zuweilen im Traum;
sie waren längst gestorben
und wußten es selber kaum.

3 Beim Abschied *(Friederike Serre)*

Purpurgluten leuchten ferne,
golden sinkt der lichte Tag,
einzeln werden Silbersterne
an dem Himmelsbogen wach.

On the Bank

2'27

Sadly I gaze from the rocks
At the flood that is separating us
And my lips plead ardently,
Spare him, element.
Fear is the master of my soul,
Oh, and hope almost disappears;
Only in dreams do the spirits bring messages
From my beloved.
You, happy companions
Of golden days of joy and pain
Tears of misery never shed,
Oh, you know not my pain.

Be kind to me, nocturnal hour,
Bring calm to my eyes,
Sweet spirits, whisper messages
From my beloved to me.
Sweet spirits, whisper messages
From my beloved to me.

They Both Loved Each Other

2'27

They both loved each other, yet neither
Wished to confess it to the other;
They looked at each other with such hostility
Yet wanted to die for love.
They finally parted and only
Saw each other occasionally in dreams;
They were long dead
And scarcely knew it themselves.

On Parting

4'39

There is a blaze of crimson on the horizon
And the light of day sinks golden,
One by one the silver stars
Waken in the heavens.

Und des Tages Königin
trägt ihr Haupt zum Schlummer hin;
noch ein Gruß, auf Wiedersehn,
's ist kein Abschied, kein Vergehn.

Schatten deckt die weite Erde,
auf den Fluren lagert Nacht.
Armes Herz, nun stille werde,
das der Tag so müd gemacht.
O erscheine lieb und mild
mir im Traume, süßes Bild.
Noch ein Gruß, auf Wiedersehn
's ist kein Abschied, kein Vergehn.

Ach, es rinnen heiße Tränen,
bald ein seliges Gefühl,
bald ein schmerzlich banges Sehnen
mir die Brust zerbrechen will.
Nur der Traum führt es zurück,
das zu schnell entschwundene Glück.
Noch ein Gruß, auf Wiedersehn
's ist kein Abschied, kein Vergehn.

Wenn ins Abendrot ich sehe
und die Sonne sinkt herab,
denke ich an all das Wehe,
das ich schon bestanden hab.
Ach, vielleicht der nächste Morgen
hebet alle, alle Sorgen.
Drum getrost, auf Wiedersehn
's ist kein Abschied, kein Vergehn.

[4] Er ist gekommen in Sturm und Regen *(Friedrich Rückert)*

Er ist gekommen in Sturm und Regen,
ihm schlug beklommen mein Herz entgegen.
Wie konnt' ich ahnen,
daß seine Bahnen
sich einen sollten meinen Wegen.

Er ist gekommen in Sturm und Regen,
er hat genommen mein Herz verwegen.
Nahm er das meine?

And the queen of the day
Lays down her head to slumber;
Another greeting, au revoir,
This is no parting, no passing.

Shadows cover the wide world,
Night lies upon the fields.
Poor heart, be still,
You that the day made so tired.
O, appear loving and mild,
To me in my dreams, sweetest image.
Another greeting, au revoir.
This is no parting, no passing.

Oh, hot tears pour,
Now there is a blissful feeling,
Now a painful, fearful yearning
Seeks to crush my breast.
Only the dream leads back
The happiness that fled too soon.
Another greeting, au revoir,
This is no parting, no passing.

When I look at the evening sky
And the sun sinks down,
I think of all the grief
That I have already suffered.
Oh, perhaps the next morning
All will disperse, every sorrow.
With confidence then, au revoir
This is no parting, no passing.

He Came in Storm and Rain

2'28

He came in storm and rain,
My heart beat anxiously.
How could I dream
That his path
Should unite with mine.

He came in storm and rain,
And boldly stole my heart.
Did he take mine?

Nahm ich das seine?
Die beiden kamen sich entgegen.

Nun ist gekommen des Frühlings Segen.
Der Freund zieht weiter,
ich seh' es heiter,
denn er bleibt auf allen Wegen.

5 Liebste du um Schönheit

(Friedrich Rückert)

Liebste du um Schönheit, o nicht mich liebe!
Liebe die Sonne, sie trägt ein gold'nes Haar!
Liebste du um Jugend, o nicht mich liebe!
Liebe den Frühling, der jung ist jedes Jahr!
Liebste du um Schätze, o nicht mich liebe.
Liebe die Meerfrau, sie hat viel Perlen klar.
Liebste du um Liebe, o ja, mich liebe,
liebe mich immer, dich lieb' ich immer dar!

6 Warum willst du and're fragen

(Friedrich Rückert)

Warum willst du and're fragen,
die's nicht meinen treu mit dir?
Glaube nicht, als was dir sagen
diese beiden Augen hier!

Glaube nicht den fremden Leuten,
glaube nicht dem eignen Wahn;
nicht mein Tun auch sollst du deuten,
sondern sieh die Augen an!

Schweigt die Lippe deinen Fragen,
oder zeugt sie gegen mich?
Was auch meine Lippen sagen,
sieh mein Aug', ich liebe dich!

Or did I take his?
Both of them came together.

Now spring's blessing has come.
The friend moved on,
I watch joyfully,
For he remains on every path.

If You Love For Beauty's Sake 2'30

If you love for beauty's sake, do not love me.
Love the sun, she has golden hair.
If you love for youth's sake, do not love me.
Love the spring, who every year is young.
If you love for treasures' sake, do not love me.
Love the mermaid, for she has many pearls.
If you love for love's sake, then love me,
Love me for ever, for I love you eternally.

Why Must You Ask Others 2'23

Why must you ask others,
Who are not faithful to you?
Believe only that which
These two eyes say!

Do not believe the strangers,
Do not believe your own delusions;
Nor should you point to my own doings
But look into my eyes.

Are lips silent at your questions
Or do they testify against me?
Whatever my own lips say,
Look into my eyes, I love you!

[7] Die gute Nacht, die ich dir sage

(Friedrich Rückert)

Die gute Nacht, die ich dir sage,
Freund, hörst du!
Ein Engel, der die Botschaft trage,
geht ab und zu.

Er bringt sie dir und hat
mir wieder den Gruß gebracht.
Dir sagen auch des Freundes Lieder
jetzt gute Nacht.

[8] Lorelei *(Heinrich Heine)*

Ich weiß nicht, was soll es bedeuten,
daß ich so traurig bin;
ein Märchen aus alten Zeiten,
das kommt mir nicht aus dem Sinn.

Die Luft is kühl und es dunkelt,
und ruhig fließt der Rhein;
der Gipfel des Berges funkelt
im Abendsonnenschein.

Die schönste Jungfrau sitzet
dort oben wunderbar,
ihr gold'nes Geschmeide blitzet,
sie kämmt ihr gold'nes Haar.

Sie kämmt es mit gold'nem Kamme
und singt ein Lied dabei;
das hat eine wundersamme,
gewaltige Melodei.

Den Schiffer im kleinen Schiffe
ergreift es mit wildem Weh;
er schaut nicht die Felsenriffe,
er schaut nur hinauf in die Höh'.

Ich glaube, die Wellen verschlingen
am Ende Schiffer und Kahn;
und das hat mit ihrem Singen
die Lorelei getan.

When I Say Goodnight

2'26

When I say goodnight to you,
My friend, do you hear!
An angel carrying the message
Goes back and forth.

He brings it to you and has
Brought your greeting to me.
The songs of your friend also say
Goodnight, now.

Lorelei

2'08

I do not know why
I am so sad;
A tale of old
That I cannot get out of my mind.

The air is cold and it is dusk
And the Rhine flows calmly past;
The mountain peak glows
In the evening sunlight.

The loveliest maiden is sitting
Up there, wonderful,
Her golden jewels flash
As she combs her golden hair.

She combs it with a golden comb
While singing a song
With a wonderfully
Persuasive tune.

The seaman in the little boat,
Is filled with wild abandon;
He does not notice the rocks
But only gazes at the heights.

I believe that the waves devour
The seaman and his little boat;
And this was caused by
The Lorelei's singing.

[9] Geheimes Flüstern hier und dort

(Hermann Rollett)

Geheimes Flüstern hier und dort,
verborg'nes Quellenrauschen,
o Wald, o Wald, geweihter Ort,
laß mich des Lebens reinstes Wort
in Zweig und Blatt belauschen!

Und schreit' ich in den Wald hinaus,
da grüßen mich die Bäume,
du liebes, freies Gotteshaus,
du schließt mich mit Sturmgebraus
in deine kühlen Räume!

Was leise mich umschwebt, umklingt,
ich will es treu bewahren,
und was mir tief zum Herzen dringt,
will ich, vom Geist der Lieb' beschwingt,
in Liedern offenbaren!

[10] O Lust, o Lust *(Hermann Rollett)*

O Lust, o Lust vom Berg ein Lied
in's Land hinab zu singen!
Der kleinste Ton hinunterzieht,
so wie auf Riesenschwingen!
Der stillste Hauch aus lauter Brust,
in Leid und Lust entruhen,
er wird zum Klange, unbewußt
für alle Welt gesungen.

Es schwingt sich erd- und himmelwärts
der Seele klingend Sehnen
und fällt der ganzen Welt an's Herz
ob freudig, ob in Tränen.
Was still sonst nur die Brust durchzieht,
fliegt aus auf lauten Schwingen,
o Lust, o Lust, vom Berg ein Lied
in's Land hinab zu singen.

Mysterious Whispering Here and There

Mysterious whispering here and there,
Secret rustle of the spring,
O forest, o bewitched forest
Let me hear life's purest word
In the leaves and branches.

And when I stride out into the forest
The trees greet me,
You free and beloved house of God
You enfold me with the noisy storm
In your chilly spaces.

To that which gently hovers and sounds round me,
I would remain faithful,
And what penetrates deep into my heart,
The spirit of love, I would brightly
In songs reveal.

What Joy, What Joy

1'45

What joy, what joy to sing a song from the mountain
Down into the lands beneath!
The tiniest note travels down
As though on giant wings.
The softest breath from the purest breast
Wrung in pain and bliss
Would sound unknown
For the whole world.

It swings to earth and to the heavens,
The singing chord of the soul,
And strikes the hearts of the whole world
Whether joyful or in tears.
What otherwise only runs silently through the breast
Rises too on pure wings,
What joy, what joy to sing a song from the mountain
Down into the lands beneath.

Fanny Mendelssohn-Hensel

[11] Die frühen Gräber

(Friedrich Gottlieb Klopstock)

Willkommen, o silberner Mond,
schöner stiller Gefährt der Nacht,
du entfliehst? eile nicht, bleib, Gedankenfreund.
Sehet, er bleibt, das Gewölk wallte nur hin.

Des Maies Erwachen ist nur
schöner noch wie die Sommernacht,
wenn ihm Tau, hell wie Licht, aus der Locke träuft
und zu dem Hügel herauf rötlich er kömmt.

Ihr Edleren, ach! es bewächst
eure Male schon ernstes Moos.
O wie glücklich war ich, als ich einst mit euch
sahe sich röten den Tag, schimmern die Nacht.

[12] Die Mainacht *(Ludwig Höltz)*

Wenn der silberne Mond durch die Gesträuche blinkt
und sein schlummerndes Licht über den Rasen streut
und die Nachtigall flötet,
wandl' ich traurig von Busch zu Busch.

Selig preis ich dich dann, flötende Nachtigall,
weil dein Weibchen mit dir wohnt in einem Nest,
ihrem singenden Gatten tausend trauliche Küsse gibt.

Überhüllet von Laub girret ein Taubenpaar sein
Entzücken mir vor,
aber ich wende mich, suche dunklere Schatten,
und die einsame Träne rinnt.

The Early Graves

3'47

Welcome, o silver moon
Lovely, calm companion of the night
You flee, do not hurry but stay, friend in thought.
See, she remains, the cloud only passed by.

The dawn of May is only
More beautiful than the summer night
When the dew, bright as the light, drips from the curls
And to the hill above she comes pinkish.

You more noble entity, oh, threatening moss
Grows over your memorials.
O how happy I was when once with you
I saw the day redden, and the night shimmer.

May Night

3'32

When the silver moon blinks through the bushes
And spreads its slumbering light over the fields
And the nightingale flutes,
I wander sadly from bush to bush.

I count you blessed, fluting nightingale,
Because your little wife dwells with you in your nest,
And gives her songful husband thousands of
devoted kisses.

Covered with leaves a pair of doves coo their rapture
before me
But I turn away, seeking darker shadows
And a solitary tear falls.

[13] Italien (*Franz Grillparzer*)

Schöner und schöner schmückt sich der Plan,
schmeichelnde Lüfte wehen mich an,
fort aus der Prosa Lasten und Müh'
zieh ich zum Lande der Poesie;
gold'ner die Sonne, blauer die Luft,
grüner die Grüne, würz'ger der Duft!

Dort an dem Maishalm, schwellend von Saft,
sträubt sich der Aloe störrische Kraft!
Oelbaum, Cypresse, blond du, du braun,
nickt ihr wie zierliche grüßende Frau'n,
Was glänzt im Laube, funkelnd wie Gold?
Ha! Pomeranze, birgst du dich hold?

Trotz'ger Poseidon, warest du dies,
der unten scherzt und murmelt so süß?
Und dies, halb Wiese, halb Aether zu schau'n,
es war des Meeres furchtbares Graun?
Hier will ich wohnen, Göttliche du!
Bringst du, Parthenope, Wogen zur Ruh?
Nun dann versuch' es, Eden der Lust,
eb'ne die Wogen, auch dieser Brust!

[14] Fichtenbaum und Palme

(*Heinrich Heine*)

Ein Fichtenbaum steht einsam
im Norden auf kahler Höh.
Ihn schläfert; mit weißer Decke
umhüllen ihn Eis und Schnee.

Er träumt von einer Palme,
die fern im Morgenland,
einsam und schweigend trauert
auf brennender Felsenwand.

Italy

1'22

Lovelier and lovelier the plain bedecks itself
Flattering breezes caress me,
Away from the prose of burdens and problems
I move to the land of poetry;
The sun is more golden, the sky is bluer,
And green is greener and fragrances more spicy.

Away to the maize, swelling with juice,
The aloe bristles with stubborn force.
Olive tree, cypress, you blond, you brown,
Do you nod like polite ladies greeting?
What shines among the foliage, glitters like gold?
Ha! Bitter orange, are you hiding sweetly?

Obstinate Poseidon, was it you
Who joked and murmured so sweetly below?
And this, seeming half meadow, half ether,
Was it the fearful terror of the sea?
Here would I live, you divine.
And you Parthenope, do you bring calm to the waves?
Now, then, attempt it, Eden of desire
Smoothen the waves, and this breast too.

Fir Tree and Palm

2'34

A fir tree stands alone
In the north on a barren height.
It sleeps; with a white cover
Ice and snow surround it.

It dreams of a palm tree
Far away in the orient,
Alone and mourning silently
On the burning rock-face.

15 Verlust (*Heinrich Heine*)

Und wüßten's die Blumen, die kleinen,
wie tief verwundet mein Herz,
sie würden mit mir weinen,
zu heilen meinen Schmerz.
Und wüßten's die Nachtigallen,
wie ich so traurig und krank,
sie ließen fröhlich erschallen
erquickenden Gesang.

Und wüßten sie mein Wehe,
die gold'nen Sternelein,
sie kämen aus ihrer Höhe
und sprächen Trost mir ein.
Sie alle können's nicht wissen,
nur Eine kennt meinen Schmerz,
er hat ja selbst zerrissen,
zerrissen mir das Herz.

16 Warum sind denn die Rosen so blaß Why Are The Roses So Pale

(*Heinrich Heine*)

Warum sind denn die Rosen so blaß,
o sprich, mein Lieb, warum?
Warum sind denn im grünen Gras
die blauen Veilchen so stumm?

Warum singt denn mit so kläglichem Laut
die Lerche in der Luft?
Warum steigt denn aus dem Balsamkraut
verwelkter Blüten Duft?

Warum scheint denn die Sonn' auf die Au
so kalt und verdrießlich herab?
Warum ist denn die Erde so grau
und öde wie ein Grab?

Warum bin ich selbst so krank und so trüb,
mein liebes Liebchen sprich?
O sprich, mein herzallerliebstes Lieb,
warum verließest du mich?

Loss

And did but the little flowers know
How deeply wounded was my heart,
They would weep with me
To cure my pain.
And if the nightingales knew
How sad and ill I am,
They would happily bring forth
An enlivening song.

And if they knew of my grief,
The golden little stars,
They would descend from their heights
And speak comfortingly to me.
They cannot know this,
For only one knows of my pain
He has broken it himself,
Broken my heart.

1'12

2'31

Why are the roses so pale
O tell me, my love, why?
Why, in the green grass,
Are the blue violets so silent?

Why does it sing such a mournful song
The lark in the sky?
Why does there rise from the balsam
A scent of wilted blooms?

Why does the sun shine on the meadow
So coldly and morosely?
Why is the earth so grey
And desolate as a grave?

Why am I so ill and so gloomy,
My own darling, tell me?
O tell me, my dearest love,
Why you are leaving me?

17 Dämmung senkte sich von oben

(Johann Wolfgang von Goethe)

Dämmung senkte sich von oben,
schon ist alle Nahe fern,
doch zuerst emporgehoben
holden Lichts der Abendstern!
Alles schwankt in Ungewisse,
Nebel schleichen in die Höh,
schwarzvertiefte Finsternisse
widerspiegelnd ruht der See.

Nur am östlichen Bereiche
ahn ich Mondenglanz und -glut.
Schlanker Weiden Haargezweige
scherzen auf der nächsten Flut,
durch bewegter Schatten Spiele
zittert Lunas Zauberschein,
und durchs Auge schleicht die Kühle
sänftigend ins Herz hinein.

18 Nach Süden *(Anonymous)*

Von allen Zweigen schwingen
sich wandernde Vögel empor,
weit durch die Lüfte klingen
hört man den Reisechor,
weit durch die Lüfte klingen
hört man den Reisechor,
nach Süden, nach Süden,
in den ewigen Blumenflor.

Ihr Vöglein singt munter hernieder,
wir singen lustig hinaus,
wenn der Lenz kommt,
kehren wir wieder,
wieder in Nest und Haus,
von Süden, von Süden!
Jetzt aber, jetzt aber hinaus!

Dusk Sinks From Above

Dusk sinks from above,
All that was near is distant already
Yet first lifted up
Is the evening star in sweet light.
Everything vacillates in uncertainty
Fog creeps in on the heights,
Deeply black darkness
Is mirrored in the calm lake.

Only in the eastern sector
Can I sense the glow of the moonlight
Slender pastures, hairy branches
Joke with the next tide,
Through a moving play of shadows
The magic of the moonlight trembles,
And through the eye the cold creeps
Soothingly into the heart.

To the South

From every branch the migratory birds
Swing themselves upwards,
Far through the air comes the sound
Of the choir on the wing,
Far through the air comes the sound
Of the choir on the wing,
To the south, to the south
In the eternal field of flowers.

Little birds, sing cheerfully down to us,
And we sing lustily out,
When the spring comes
We shall return
Back to nest and house,
From the south, from the south.
But now, but now, off we go!

2'33

1'53

19 Vorwurf (*Nikolaus Lenau*)

Du klagst, daß bange Wehmut dich beschleicht,
weil sich der Wald entlaubt,
und über deinem Haupt dahin,
der Wanderzug der Vögel streicht;
du klagst, weil sich der Wald entlaubt,
und über deinem Haupt dahin,
der Wanderzug der Vögel streicht.

O klage nicht, bis selber wandelhaft,
denkst du der Liebesglut?
Wie nun so traurig ruht
in deiner Brust die müde Leidenschaft!

20 Bergeslust (*Joseph Freiherr von Eichendorff*)

O Lust, vom Berg zu schauen
weit über Wald und Strom,
hoch über sich den blauen,
den klaren Himmelsdom,
hoch über sich den blauen,
tiefklaren Himmelsdom.

Vom Berge Vögel fliegen
und Wolken so geschwind,
Gedanken überfliegen
die Vögel und den Wind.

Die Wolken ziehn hernieder,
das Vöglein senkt sich gleich,
Gedanken gehn und Lieder
bis in das Himmelreich.

Reproach

You complain that anxious sorrow creeps upon you,
Because the leaves of the forest fall,
And there above your head
The flight path of the birds stretches;
You complain that the leaves of the forest fall
And there above your head
The flight path of the birds stretches.

O do not complain till, yourself changeable,
You think of the blaze of love?
As now, so sadly, tired passion
Rests within your breast.

Longing for the Mountains

O the longing to gaze from the mountains
Far over forest and river,
High above one the blue
Of the clear dome of the sky.
High above one the blue
Of the clear dome of the sky.

From the peaks the birds fly
And the clouds so fleet,
Thoughts fly over
The birds and the wind.

The clouds float downwards
And the bird descends too.
Thoughts rise, as do songs,
Right up to heaven.

2'54

1'26

Four Songs

12'35

[21] Licht in der Nacht (*Otto Julius Bierbaum*)

Ringsum dunkle Nacht, hüllt in Schwarz mich ein,
zage flimmert gelb fern her ein Stern!
Ist mir wie ein Trost, eine Stimme still,
die dein Herz aufruft, das verzagen will.

Kleines gelbes Licht, bist mir wie der Stern
überm Hause einst Jesu Christ, des Herrn
und da löscht es aus.
Und die Nacht wird schwer!
Schlafe Herz. Schlafe Herz.
Du hörst keine Stimme mehr.

[22] Waldseligkeit (*Richard Dehmel*)

Der Wald beginnt zu rauschen,
den Bäumen naht die Nacht,
als ob sie selig lauschen
berühren sie sich sacht.

Und unter ihren Zweigen
da bin ich ganz allein,
da bin ich ganz dein eigen
ganz nur dein!

[23] Ansturm (*Richard Dehmel*)

O zürne nicht, wenn mein Begehren
dunkel aus seinen Grenzen bricht,
soll es uns selber nicht verzehren,
muß es heraus ans Licht!

Fühlst ja, wie all mein Inneres brandet,
und wenn herauf der Aufruhr bricht,
jäh über deinen Frieden strandet,
dann bebst du aber du zürnst mir nicht.

Light in the Night

4'03

Round about the dark night encloses me in blackness,
Timidly there is the yellow shimmer of a distant star.
It is a comfort to me, a calm voice
Which summons your heart which seeks to make me
despondent.

Little yellow light, you are to me like the star
That was once above the house of Jesus Christ our Lord.
And there, it is extinguished.
And the night becomes hard!
Sleep, heart. Sleep, heart.
You will hear no more voices.

Forest Bliss

2'37

The forest begins to whisper,
Night approaches the trees,
As though they are blissfully listening
They touch each other gently.

And beneath their boughs
I am quite alone,
I am all your own.
All your own!

Onslaught

1'22

Do not be angry, if my desire
Darkly breaks its limits,
If it is not to consume us
It must get out into the light.

You feel, indeed, how all my interior burns
And if the turmoil breaks out above,
Suddenly astray above your peace,
Then you tremble but you are not angry with me.

[24] Erntelied (*Gustav Falke*)

Der ganze Himmel glüht
in hellen Morgenrosen;
mit einem letzten losen
Traum noch im Gemüt
trinken meine Augen diesen Schein.

Wach und wacher wie Genesungswein,
und nun kommt von jenen Rosenhügeln
Glanz des Tags und Wehn von seinen Flügeln,
kommt er selbst und alter Liebe voll,
daß ich ganz an ihm genesen soll.

Gram der Nacht und was sich sonst verlor
ruft er mich an seine Brust empor.
Und die Wälder und die Felder klingen
und die Gärten heben an zu singen.
Fern und dumpf rauscht das erwachte Meer.

Segel seh' ich in die Sonnenweiten,
weiße Segel frischen Windes gleiten,
stille, goldne Wolken obenher
und im Blauen sind es Wanderflüge?
Schweig, o Seele, has du kein Genüge?

Sieh, ein Königreich hat dir der Tag verliehn
Auf! Dein Wirken preise ihn!

[25] Laue Sommernacht (*Gustav Falke*)

Laue Sommernacht, am Himmel
steht kein Stern, im weiten Walde
suchten wir uns tief im Dunkel,
und wir fanden uns.

Fanden uns im weiten Walde
in der Nacht, der sternenlosen,
hielten staunend uns im Arme
in der dunklen Nacht.

War nicht unser ganzes Leben
nur ein Tappen, nur ein Suchen,
da in seine Finsternisse
Liebe, fiel dein Licht.

Harvest Song

4'13

All the heavens glow
In bright morning blush;
With a final loose
Dream still in my mind
My eyes drink this blaze.

Awake and more awake like the wine of convalescence,
And now there comes from those roseate hills
The glow of the day and the labour of their wing;
He comes himself and is full of old love
So that, through him, I should soon recover.

Pain of the night and what is forlorn,
He calls me to his breast above.
And the forests and the fields ring
And the gardens raise their voices in song.
Distant and muffled sounds the awakened sea.

I see sails in the sunshine
White sails passing in the fresh breeze,
Calm, golden clouds above
And in the sky are there migratory birds?
Be silent, O soul, are you never satisfied?

Look, the day has loaned you a kingdom.
May your works praise him.

Warm Summer Night

2'02

Warm summer night, in the sky
No star ascends, in the wide woods
We searched for each other deep in the darkness
And we found each other.

Found ourselves in the wide woods
In the night, the starless night
Embraced each other in amazement
In the dark night.

Was not the whole of our life
Only a groping, only searching
There in the darkness,
Love, fell your light.

[26] Ich wandle unter Blumen

(Heinrich Heine)

Ich wandle unter Blumen
und blühe selber mit,
ich wandle wie im Traume
und schwanke bei jedem Schritt.
O halt mich fest, Geliebte!
Vor Liebestrunkenheit
fall' ich dir sonst zu Füßen
und der Garten ist voller Leut!

[27] Der Erkennende *(Franz Werfel)*

Menschen lieben uns, und unbeglückt
stehn sie auf vom Tisch, um uns zu weinen.
Doch wir sitzen übers Tuch gebückt
und sind kalt und können sie verneinen.

Was uns liebt, wie stoßen wir es fort
und uns Kalte kann kein Gram erweichen.
Was wir lieben, das entraf't ein Ort [Wort],
es wird hart und nicht mehr zu erreichen.

Und das Wort, das waltet, heißt: Allein,
wenn wir machtlos zu einander brennen.
Eines weiß ich: nie und nichts wird mein.
Mein Besitz allein, das zu erkennen.

[28] Lobgesang *(Richard Dehmel)*

Wie das Meer ist die Liebe,
unerschöpflich, unergründlich, unermesslich:
Woge zu Woge stürzend gehoben,
Woge von Woge wachsend verschlungen,
sturm- und wettergewaltig nun,
sonneselig nun, willig nun dem Mond
die unaufhaltsame Fläche,
doch in der Tiefe stetes wirken
ewige Ruhe, ungestört,
unentwirrbar dem irdischen Blick,
starr verdämmernd in gläsernes Dunkel
und in der Weite stetes Schweben

I Wander Among the Flowers

1'10

I wander among the flowers
And I bloom myself,
I wander as if in a dream
And stagger at every step.
O hold me tight, my love!
Otherwise, drunk with love
I shall fall at your feet
And the garden is full of people.

He Who Recognizes

3'22

People love us, and unhappily
They rise from the table, to weep for us.
But we sit bent over the cloth
And are cold and can deny them.

That which loves us, how we cast it away
And no grief can soften our coldness.
A word tears away that which we love;
It becomes hard and can no more be reached.

And the word, that rules is called: Alone,
When we powerlessly burn for each other.
One thing I know: Never and nothing will be mine.
My only possession is the ability to recognize.

Song of Praise

3'02

Love is like the sea,
Inexhaustible, unfathomable, immeasurable,
Wave by wave breaking and rising,
Wave upon wave, growing and twisting;
Now in the power of the storm and the weather,
Now blissfully sunny, acquiescent now to the moon,
Is the unquenchable surface;
Yet in the depths constantly
There is eternal peace, undisturbed,
Impenetrable to the earthly gaze,
Rigid twilight in the transparent darkness
And, in the distance, ever suspended,

ewiger Regung, ungestillt,
unabsehbar dem irdischen Blick,
mild verschwimmend im Licht der Lüfte;
Aufklang der Unendlichkeit
ist das Meer, ist die Liebe.

Eternal movement, uncalmed
Unimaginable to the earthly gaze,
Mildly blurred in the light of the air;
An echo of eternity
Is the sea, is love.

INSTRUMENTARIUM

Grand Piano: Steinway D

Piano technician: Conny Carlsson

Recording data: 1995-05-24/27 at the Musikaliska Akademien, Stockholm, Sweden

Balance engineer/Tonmeister: Jens Braun

2 Neumann KM130, 2 Neumann KM143 and 2 Neumann TLM170 microphones; Studer 961 mixer;
Fostex D-10 DAT recorder; Stax headphones

Producer: Jens Braun

Digital editing: Jens Braun

Cover text: © Julius Wender 1995

English translation: Andrew Barnett

French translation: Arlette Lemieux-Chéné

Front cover photograph: Alma Schindler, c. 1889

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd.

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

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 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© & © 1995, BIS Records AB



CHRISTINA HÖGMAN

Photo: © Urban Malmberg



ROLAND PÖNTINEN

Photo: © Helene Schmitz