

A portrait of Anne Schwanewilms, a woman with blonde, wavy hair, wearing a black jacket. She is looking slightly to the side with a soft expression. The background is a blurred green, suggesting foliage. In the top right corner, there is a dark oval logo with the word 'onyx' in white.

onyx

MAHLER
KINDERTOTENLIEDER
RÜCKERT-LIEDER

SCHOENBERG Four Lieder op.2

ANNE SCHWANEWILMS
MALCOLM MARTINEAU

ARNOLD SCHOENBERG
(1874–1951)

Lieder op.2

1	Erwartung	4.00
2	Jesus bettelt	3.52
3	Erhebung	1.03
4	Waldsonne	3.30

GUSTAV MAHLER
(1860–1911)

Kindertotenlieder

5	Nun will die Sonn'so hell aufgeh'n	5.33
6	Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen	5.03
7	Wenn dein Mütterlein	5.22

8	Oft denk'ich, sie sind nur ausgegangen	3.34
9	In diesem Wetter	6.15

Songs from
'Des Knaben Wunderhorn'

10	Das irdische Leben	3.37
11	Scheiden und Meiden	3.00
12	Aus! Aus!	2.46

Rückert-Lieder

13	Ich atmet' einen linden Duft	2.39
14	Liebst du um Schönheit	2.17
15	Blicke mir nicht in die Lieder!	1.27
16	Ich bin der Welt abhanden gekommen	6.17
17	Um Mitternacht	6.19

Total timing: 66.34

Anne Schwanewilms soprano

Malcolm Martineau piano

Schoenberg: Lieder op.2

Schoenberg's opus 2 dates from 1899, the second group of songs to receive an opus number, but by no means among the first to be composed. This is the Schoenberg of *Verklärte Nacht*, composed in the same year and under the influence of the poet of three of the songs of op.2, Richard Dehmel. They are a mix of Brahmsian lushness and Wagnerian chromaticism, a long way yet from the 1908 *Buch der hängenden Gärten*. Richard Dehmel, an economist at university and a former insurance worker, had already been in trouble for blasphemy and obscenity following the publication of *Weib und Welt* (1896) from which these poems are drawn, and would go on to become a strange mix of pro-worker radical and pro-war nationalist (not actually so strange if one thinks of the enthusiasm for the First World War as social purification, felt by poets in Britain too, no matter how misguided). Johannes Schlaf, the author of the final poem, is an altogether more minor figure, perhaps best known now for his translations of Walt Whitman, and for his unfortunate political views in the 1930s.

Dehmel's use of sex as an anti-bourgeois shock tactic is relatively low-key in these four oriental-influenced pieces, with the stark exception of 'Jesus bettelt', which is pretty clearly intended to ruffle feathers, even though the first line 'Schenk mir deinen goldenen Kamm' is usually substituted for the original title. Schoenberg's uneasy chromaticism, and the questioning sharpened tonic of the last sung syllable, more than suggest an erotic unease.

In the most obviously oriental of the sequence, 'Erwartung', Dehmel, who is known for his metrical eccentricities, plays and teases with rhymes and assonance in a way which transforms natural description into erotic foreplay – Schoenberg plays the game in his own phrasing so there is no missing the rhymes 'Teiche ... Eiche', or 'Blinken ... Funken, und versinken' for example. Deservedly the best-known of the sequence, it is also musically the most Wagnerian.

The delicate-seeming imagery of 'Erhebung' can also of course be translated erotically, and Schoenberg's movement of the rhythm over the closing phrases of the voice-line (four times in four bars), not to mention the high A of the apparent tonic on the first syllable of 'Sonne', suggest that he understood the point.

'Waldsonne' substituted in the collected set for another Dehmel poem, 'Warnung', which finally appeared in op.3. It not only participates in the Persian mode but also shares Dehmel's profligacy of rhyme and assonance, lifting Romantic nostalgia into a lighter sense of recovery. Although yet again there are erotic possibilities in the imagery, they are here perhaps more sublimated into a quieter sense of almost spiritual sensuality. The opening suggestion of

B minor has become the relative major atop the concluding piano chord (in D major), whispering, *ppp*, a sense of vitality in loss.

Mahler: Rückert-Lieder

1901 was a pivotal year for Mahler, with serious illness early in the year followed by his courtship of Alma. Four of the Rückert-Lieder were composed that summer. The fifth song, 'Liebst du um Schönheit' followed a year later, and one can assume was addressed directly to Alma. Rückert's poems had an orientalist tinge, and he himself was something of a nature-mystic, both of which appealed to Mahler. The settings look back to the Fourth Symphony, completed in the same period, and forward to the Fifth, particularly the Adagietto, and even to 'Der Einsame im Herbst' in *Das Lied von der Erde*.

'Blicke mir nicht in die Lieder!' rearranges Rückert's stanzas, by repeating the first line of the first stanza at its end, then the last of the second, and by hinting at a strophic setting and then sliding away – the effect is to hold up progress as it were by closing the first stanza, and then allowing the music to gently slip forwards in the second, when the honey of the song can be enjoyed.

In 'Ich atmet' einen linden Duft' Rückert is playing not only with the word 'linde' (linden and gentle), but also typically with the rhyme scheme – however, in the first stanza Mahler changes the order of the lines and encloses the rhyme around a central couplet, whereas in the second, as in Rückert, the rhyme flows through the stanza. Mahler does not attempt to catch this shift musically nor the linked change of tense from past to present, but concentrates on the shift from natural fragrance to the gentleness of love in the last two lines, handled by a change of rhythm and the introduction of a tonal tension which is resolved into the tonic D major over the final phrase 'linden Duft', hung over a floating pentatonic accompaniment culminating in an added sixth chord in the treble clef. Here again he has edited Rückert to lean on the word 'Liebe'.

'Um Mitternacht', the most assertive of a group which is generally pacific, has something of the Second Symphony's Resurrection to it, but something too of the ambiguity of Mahler's religious stance, the sense of release in the phrase 'in deine Hand gegeben' somewhat compromised by the heroics that follow (this is not at all like the sudden chorale-like turns in the second movement of Brahms's *Ein deutsches Requiem* for example). There is an echo of Nietzsche here.

‘Ich bin der Welt abhanden gekommen’ mirrors the pentatonic heart of ‘Ich atmet’ einen linden Duft’, and is strikingly simple in effect, fitting the sense of a quasi-Buddhist withdrawal from the world. Mahler again declines to play with Rückert’s rhyme games (the feminine rhymes of the first stanza give way to alternating feminine and masculine rhymes in the second and third verses), but allows himself a repeat of the last line, suggested by the repetition anyway of ‘meinem’ in the original, but adding an oddly individualistic, and very Mahlerian, isolation to the atmosphere of calm resignation.

The later song, ‘Liebst du um Schönheit’, apparently in C major, is *sui generis* in Mahler’s output, and its emphasis may reflect some tensions in his relationship with Alma – the vocal line is left unresolved until the close of the accompaniment, as if the question is at least for a moment not answered in the positive.

The first performance of the 1901 group was given in its orchestral version in January 1905, not in the original key but transposed down for the bass-baritone Friedrich Weidemann, known for his Wotan (scarcely appropriate unless for ‘Um Mitternacht’) and Sachs (somewhat more appropriate), and interestingly not in the order of composition but opening with ‘Ich atmet’ einen linden Duft’, and following with ‘Blicke mir nicht in die Lieder!’, ‘Ich bin der Welt abhanden gekommen’ and ‘Um Mitternacht’. Subsequently they have been sung in every conceivable order – they are certainly not a narrative cycle, but an unquestionable thematic and emotional unity.

© Drummond Bone, 2015

‘How to sing *Kindertotenlieder* without your voice choking up with anger and pain’ Anne Schwanewilms on her approach to the song cycle

For a long time I had a conflicted relationship with Mahler’s *Kindertotenlieder*. I wondered how it was possible to express in song the death of one’s own children and the pain associated with such an event. Would I be up to the task? Is it even something I want to do? How can I convey these powerful feelings of sorrow and rage without my voice choking up? Awareness of the historical context of the work only adds to these feelings – Friedrich Rückert’s children Luise and Ernst died in quick succession in the winter of 1833–4. In the wake of his loss Rückert wrote 428 poems on the death of children – a number that gives an idea of the depth of his sorrow. Like Rückert, Gustav Mahler’s acquaintance with death was all too personal: six of his eleven siblings died in childhood. When his daughter Maria Anna died in 1907 at the age of four, Mahler had already composed the *Kindertotenlieder*, in 1901 and 1904. The work of psychologists Elisabeth Kübler-Ross

(1926–2004) and Peter Levine (born 1942) gave me a completely new perspective on these songs. They both analyse the processes of death and grieving, observing and describing the different phases in the process of dying and also identifying different stages in the grieving process. Their findings are used in bereavement counselling today. Kübler-Ross identifies five stages in dying (whose order is not fixed) and five stages of development in the process of achieving release in the bereaved.

I think Mahler was working through his own experience of bereavement in these songs, and I don’t think it’s a coincidence that he did so in five songs. In the sequence of the five *Kindertotenlieder* I detect five different stages of grief. The piano part and the vocal line have the relationship of an inner voice, corresponding to instinct, and an external voice that wrestles with reality and gradually comes to accept it.

The first phase of release is characterized by denial. In ‘Nun will die Sonn’ so hell aufgeh’n’ (‘Now the sun will rise again so bright’) Mahler uses the piano as an inner voice accompanying the grieving parent. It takes him – or her – tenderly by the hand and tries to turn him towards reality, to tell him that the news of the child’s death is real. But the bereaved parent refuses to face up to this truth, seeking to deflect from it with descriptions of nature.

The song ‘Nun seh’ ich wohl, warum so dunkle Flammen’ (‘Now I see why you flashed such dark flames’) reflects the stage at which the mourner is experiencing feelings of anger and rage. The parent has gradually come to understand the truth – despite occasional regressions into denial – and this understanding gives rise to fury and outrage. The inner voice – the piano – reveals both rage and doubt, but compared with the first stage no longer has to play the role of a cautious escort.

In the third song, ‘Wenn dein Mütterlein tritt zur Tür herein’ (‘When your mother dear steps inside the door’) – or, so to speak, in the third stage – the mourner is ambivalent: on the one hand there is a dreamlike transposition to a context in which the child was still alive – a memory of the past despite the full awareness that it has gone. At the same time, at the moment when consciousness dawns, the parent is assailed by grief again: the piano, or inner voice, is entirely in step with the bereaved narrator and can distinguish between dreams and reality.

In the fourth, depressive stage the grieving parent, wide awake and therefore fully conscious, recalls the past, when the child was still alive – ‘Oft denk’ ich, sie sind nur ausgegangen’ (‘Often I think they have only gone out’). He thinks back to a real occurrence, namely the time when the child was once late coming home. At the same time the inner voice

represented by the piano leaves no room for doubt that this event is very much in the past, and the words 'Wir holen sie ein auf jenen Höh'n' ('We'll catch them up on those hills') are there to comfort – albeit that this comfort is called into question once again at the end of the song, by means of repetition of the text and the dynamic climax in the piano part.

In 'In diesem Wetter, in diesem Braus' ('In this weather, in this storm') we reach the fifth and final stage: acceptance. The bereaved narrator acknowledges what has happened and appreciates the situation in a concrete sense: he can now give free rein to his resentment, anger and guilt. First the piano formulates the desire for peace, then the grieving parent switches to a peaceful melody, to the very same words that he was earlier shouting out in rage – a kind of peace, albeit perhaps a temporary one.

Rückert sought in his poems to find solace and understand his fate. Mahler follows his path in the process of the personal, tortuous journey from the grief of the opening of the first song, in D minor, to the D major of the fifth song. In this final song he quotes the theme of the finale from his Third Symphony, headed in the score with the words 'What love tells me'. For Mahler as well as for Rückert, love was more powerful than death, and it is in this sentiment that the musical and psychological interpretation of text and music coincide: it is this that has formed the basis of my own reading of these *Kindertotenlieder*.

Anne Schwanewilms

Translation: Saul Lipetz

The recital also contains three songs from Gustav Mahler's folksong collection **Des Knaben Wunderhorn**. 'Das irdische Leben' tells of a child dying of starvation, while the mill grinds the corn too late. Mahler gives both mother and child their own themes, the child's consisting of dramatic octave leaps. The mill can be heard in the oscillating moto perpetuo accompaniment, and in the orchestral version, the scurrying accompaniment of the strings creates a mood of extreme anguish. 'Scheiden und Meiden' deals with the pain of parting, as three horsemen ride from the town. A military 6/8 rhythm dominates the song, and the pianist is instructed to play 'like trumpet music'. 'Aus! Aus!' is a conversation between a soldier and his sweetheart: the soldier announces that, although he will march to war, their love is far from finished. The girl is not convinced and laments that she will enter a convent. The poem puns on the word 'aus', which means both 'out' (the soldier marches 'out' of the town) and 'finished' (the girl insists that their love is 'finished').

© Richard Stokes, 2012

Schönberg: Lieder op. 2

Schönbergs op. 2 stammt von 1899. Diese Gruppe von Liedern war die zweite, die eine Opuszahl erhielt, die Lieder zählen allerdings ganz und gar nicht zu den ersten, die er komponierte. Dies ist der Schönberg der im gleichen Jahr komponierten *Verklärten Nacht*, die unter dem Einfluss des Dichters Richard Dehmel entstand, welcher auch die Texte schrieb, auf denen drei der Lieder aus op. 2 basieren. Die Lieder zeichnen sich durch eine Mischung aus Brahms'scher Üppigkeit und Wagner'scher Chromatik aus, noch weit entfernt vom *Buch der hängenden Gärten* von 1908. Richard Dehmel, Wirtschaftswissenschaftler und ehemaliger Versicherungsangestellter, war bereits nach der Veröffentlichung von *Weib und Welt* (dem 1896 erschienenen Band, aus dem diese Gedichte stammen) der Blasphemie und Obszönität beschuldigt worden und in Schwierigkeiten geraten. Im Weiteren entwickelte er sich zu einer seltsamen Mischfigur aus radikalem Verfechter der Arbeiterbewegung und kriegsbefürwortendem Nationalisten (tatsächlich erscheint diese Mischung weniger seltsam, wenn man sich den damaligen – gleich wie fehlgeleiteten – Enthusiasmus für den Ersten Weltkrieg als sozialen Läuterungsvorgang vergegenwärtigt, den auch britische Dichter empfanden). Johannes Schlaf, der Autor des letzten Gedichtes, ist eine insgesamt weniger bedeutende Figur und heute vielleicht am besten für seine Übersetzungen Walt Whitmans sowie seine unglücklichen politischen Ansichten in den 1930er Jahren bekannt.

Dehmel bedient sich in diesen vier orientalisch geprägten Werken nur relativ zurückhaltend des Mittels sexueller Eindeutigkeit als anti-bourgeoiser Schocktaktik – mit der deutlichen Ausnahme von „Jesus bettelt“, welches recht deutlich darauf angelegt ist, Empörung auszulösen, auch wenn gewöhnlich die erste Zeile „Schenk mir deinen goldenen Kamm“ statt des ursprünglichen Titels verwendet wird. Schönbergs spannungsreiche Chromatik und die fragende zugespitzte Tonika auf der letzten gesungenen Silbe spielen recht deutlich auf erotisches Unbehagen an.

In „Erwartung“, dem Gedicht aus dieser Reihe, das wohl am offensichtlichsten persisch inspiriert ist, spielt Dehmel, der für seine metrische Exzentrik bekannt ist, mit Rhythmen und Assonanzen, auf eine Weise, die Naturbeschreibungen in erotisches Vorspiel verwandelt – Schönberg geht auf dieses Spiel mit seinen eigenen Phrasierungen ein, so dass Reime wie „Teiche ... Eiche“ oder „Blinken ... Funken, und versinken“ eine besondere Betonung erhalten. Es handelt sich verdienstermaßen um das bekannteste Stück der Reihe, musikalisch ist es dasjenige, das am stärksten von Wagner inspiriert wurde.

Auch die auf den ersten Blick zarte Bildlichkeit von „Erhebung“ kann natürlich erotisch übersetzt werden, und Schönbergs rhythmische Verschiebungen während der Schlussphrasen der Gesangsmelodie (er setzt in vier aufeinanderfolgenden Takten vier verschiedene Taktarten ein), ganz zu schweigen vom hohen A der scheinbaren Tonika auf der ersten Silbe von „Sonne“ weisen darauf hin, dass er sich dieses Punktes bewusst ist.

In der vorliegenden Reihe ersetzt „Waldsonne“ auf einen Text von Johannes Schlaf „Warnung“, ein weiteres Dehmel-Gedicht, welches schließlich in op. 3 erschien. Auch das Schlaf-Gedicht besitzt einen persischen Anklang und hat mit Dehmels Werken deren verschwenderischen Umgang mit Reimen und Assonanzen gemeinsam, wodurch die romantische Nostalgie aufgelockert und transformiert wird. Zwar bietet auch die in diesem Fall verwendete Bildlichkeit wieder erotische Möglichkeiten, doch diese werden sublimiert und mit beinahe spiritueller Sinnlichkeit umgesetzt. Die anfängliche Andeutung von h-moll weicht schließlich der parallelen Durtonart, und ein Ausklang in flüsterndem *piano pianissimo* vermittelt ein Gefühl der dem Verlust trotzen Lebenskraft.

Mahler: Rückert-Lieder

1901 war ein entscheidendes Jahr für Mahler: Anfang des Jahres noch ernsthaft erkrankt umwarb er später seine künftige Frau Alma. Vier der Rückert-Lieder wurden in jenem Sommer komponiert. Das fünfte Lied „Liebst du um Schönheit“ folgte ein Jahr später, und man kann davon ausgehen, dass es direkt an Alma gerichtet war. Rückerts Gedichte besaßen einen orientalischen Anklang, und er selbst war eine Art Naturmystiker, beides Aspekte, die Mahler ansprachen. Die Vertonungen verweisen auf die in der gleichen Phase fertiggestellte vierten Sinfonie und blicken nach vorne zur fünften, insbesondere zu deren Adagietto, ja sogar hin zu „Der Einsame im Herbst“ aus dem *Lied von der Erde*.

In „Blicke mir nicht in die Lieder!“ werden Rückerts Strophen neu arrangiert: Die erste Zeile der ersten Strophe wird am Ende der Strophe wiederholt, es folgt eine Wiederholung der letzten Zeile der zweiten Strophe an deren Ende, und es wird eine strophische Vertonung angedeutet, die dann hinfällig wird – mit der Wirkung, dass das Lied innezuhalten scheint, wenn die erste Strophe endet und die Musik dann in der zweiten wieder sanft dahingleitet, bis zum honigsüßen Ende des Liedes.

In „Ich atmet’ einen linden Duft“ spielt Rückert nicht nur mit dem Wort „linde/Linde“ sondern auch (auf für ihn typische Weise) mit dem Reimschema – in der ersten Strophe jedoch verändert Mahler die Reihenfolge der Zeilen und lässt die Reime einen mittigen Paarreim umschließen. In der zweiten zieht sich, wie bei Rückert, der Reim durch die ganze

Strophe. Mahler ist nicht daran gelegen, diese Verlagerung musikalisch einzufangen, und auch nicht den damit verbundenen Zeitwechsel von Vergangenheit nach Gegenwart, sondern konzentriert sich vielmehr auf die in den letzten zwei Zeilen erfolgende Fokusverschiebung vom Duft der Natur zur Zartheit der Liebe, was durch einen Rhythmuswechsel und die Einführung einer spannungsreichen Tonalität ausgedrückt wird, welche sich mit der letzten Phrase in die Tonika D-dur auflöst – die Worte „linden Duft“ enden über einer schwebenden pentatonischen Begleitung, die in einem zusätzlichen Sextakkord im Violinschlüssel kulminiert. An dieser Stelle bearbeitet Mahler erneut Rückerts Text, so dass das Wort „Liebe“ betont wird.

In „Um Mitternacht“, dem bestimmtsten Werk aus der ansonsten sehr friedvollen Reihe, klingt etwas vom Auferstehungscharakter der zweiten Sinfonie an, doch auch die Vieldeutigkeit Mahlers religiösen Standpunktes ist zu erkennen, wird doch das Gefühl der Loslösung, das mit „in deine Hand gegeben“ einhergeht, in gewisser Weise von der darauf folgenden Heroik kompromittiert (ganz anders als beispielsweise bei den plötzlichen choralähnlichen Umschwüngen im zweiten Satz von Brahms’ *Ein deutsches Requiem*). Die Gesamtwirkung gemahnt an Nietzsche.

„Ich bin der Welt abhanden gekommen“ greift auf das pentatonische Herzstück von „Ich atmet’ einen linden Duft“ zurück und wirkt bestechend unkompliziert, passend zu der Vorstellung eines gewissermaßen buddhistischen Rückzugs aus der Welt. Wiederum verweigert sich Mahler Rückerts rhythmischen Spielen (die weiblichen Reime der ersten Strophe werden in den nächsten beiden Strophen durch alternierende weibliche und männliche Reime ersetzt). Stattdessen entscheidet er sich für Wiederholungen in den letzten Zeilen zweier Strophen, die ohnehin durch das zweifache „meinem“ im Original angedeutet werden, zudem jedoch der Atmosphäre ruhiger Resignation eine seltsam individualistische und sehr mahlerhafte Isolation hinzufügt.

Das später geschriebene Lied „Liebst du um Schönheit“, das vordergründig in C-dur zu stehen scheint, ist in Mahlers Schaffen einzigartig. Die darin gelegte Gewichtung mag auf einige Spannungen in der Beziehung zu Alma hindeuten – die Gesangslinie bleibt bis zum Schluss der Begleitung unaufgelöst, als ob die implizite Frage zumindest für einen Moment, nicht affirmativ beantwortet werden könne.

Die erste Darbietung der Werkreihe von 1901 erfolgte im Januar 1905 in der Orchesterversion, nicht in der Originaltonart sondern tiefer transponiert für den Bassbariton Friedrich Weidemann, der für seinen Wotan (außer für „Um Mitternacht“ schwerlich geeignet) und Sachs (wesentlich geeigneter) bekannt war. Interessanterweise wurde auch die Reihenfolge

der Kompositionen verändert; den Anfang machte nun „Ich atmet’ einen linden Duft“, gefolgt von „Blicke mir nicht in die Lieder!“, „Ich bin der Welt abhanden gekommen“ und „Um Mitternacht“. Seitdem sind die Lieder in jeder erdenklichen Reihenfolge gesungen worden — sie bilden sicherlich keinen erzählerischen Zyklus, doch zweifellos eine thematische und emotionale Einheit.

Drummond Bone

Übersetzung: Leandra Rhoese

**„Die Kindertotenlieder singen, ohne dass Zorn und Schmerz die Stimme ersticken“
Anne Schwanewilms über ihre Annäherung an den Liederzyklus**

Lange Zeit hatte ich einen zwiespältigen Zugang zu Mahlers *Kindertotenliedern*, fragte mich: Kann man sich singend mit dem Tod der eigenen Kinder und den damit verbundenen Schmerzen auseinandersetzen? Kann und will ich das? Wie lasse ich diese starken Gefühle der Trauer und Wut zu, ohne dass sie meine Stimme ersticken? Die historische Annäherung an das Werk verstärkte diese Gefühle: Friedrich Rückerts Kinder Luise und Ernst starben kurz hintereinander im Winter 1833 auf 1834. Unter diesem Eindruck schrieb er 428 Kindertotengedichte, eine Zahl, die das Ausmaß seines Schmerzes ahnen lässt. Wie Rückert hat Gustav Mahler den Tod als mächtig erleben müssen: Von seinen elf Geschwistern starben sechs im Kindesalter. Als Mahlers Tochter Maria Anna 1907 vierjährig starb, hatte Mahler die *Kindertotenlieder* schon komponiert, nämlich in den Jahren 1901 und 1904.

Einen ganz neuen Zugang zu den Liedern ermöglichten mir die Arbeiten der beiden Psychologen Elisabeth Kübler-Ross (1926–2004) und Peter Levine (geboren 1942), die sich beide mit den Prozessen des Sterbens und des Trauerns befassen. Sie beobachteten und beschrieben unterschiedliche Abschnitte im Verlauf des Sterbens und definierten auch bei Trauernden verschiedene Phasen der Trauerarbeit. Diese Erkenntnisse werden heute in der Therapie für Trauernde eingesetzt. So unterscheidet Kübler-Ross fünf Sterbephasen (deren Reihenfolge nicht festgelegt ist) und fünf Entwicklungsschritte im Prozess des Loslassens bei Trauernden.

Ich denke, dass Mahler in den Liedern seine eigene Erfahrung von Trauerarbeit komponierte, und es erscheint mir nicht als zufällig, dass er das in fünf Liedern tut. Ich sehe in der Abfolge der fünf *Kindertotenlieder* fünf unterschiedliche Entwicklungsphasen der Trauer. In ihnen stehen Klavierstimme und Gesangsstimme zueinander wie eine innere Stimme, die dem Instinkt entspricht, und eine äußere Stimme, die mit der Realität ringt und die Erkenntnis mehr und mehr zulässt.

Die erste Phase der Ablösung ist durch ein Nicht-Wahrhaben-Wollen charakterisiert. In „Nun will die Sonn’ so hell aufgeh’n“ setzt Mahler das Klavier wie eine innere Stimme ein, die den Trauernden begleitet. Es nimmt ihn ganz zart an die Hand und versucht, ihn in die Realität zu führen, ihm zu sagen, dass die Nachricht vom Tod des Kindes Wirklichkeit ist. Der Betroffene will sich jedoch dieser Wahrheit nicht stellen, er lenkt durch Naturbeschreibungen von ihr ab.

Das Lied „Nun seh’ ich wohl, warum so dunkle Flammen“ entspricht einer Phase, in der der Trauernde Zorn und Ärger empfindet. Die Einsicht in die Wirklichkeit setzt sich mehr und mehr durch, wenn auch mit Rückschritten, und diese Einsicht löst Wut und Zorn aus. Die innere Stimme, das Klavier, lässt hier Zweifel und Wut zu, braucht aber, verglichen mit der ersten Phase, keine vorsichtige Begleitarbeit mehr zu leisten.

Im dritten Lied „Wenn dein Mütterlein tritt zur Tür herein“ (bzw. in der dritten Phase) ist der Trauernde ambivalent: Einerseits versenkt er sich träumerisch in eine Situation als das Kind noch lebte. Er erinnert sich an die Vergangenheit, wohl wissend, dass sie vergangen ist. Trotzdem bricht im Moment der Bewusstwerdung wieder tiefe Trauer aus. Das Klavier, die innere Stimme, ist völlig konform mit dem Trauernden, kann Traum und Wahrheit trennen.

In der vierten, der depressiven Phase denkt der Trauernde auch im Wachen, also bewusst, an die Vergangenheit, als das Kind noch lebte: „Oft denk’ ich, sie sind nur ausgegangen“. Er holt eine wahre Begebenheit zurück, nämlich den Moment, als das Kind einmal zu spät nach Hause kam. Das Klavier, die innere Stimme, lässt zugleich Zweifel darüber zu, dass dies Ereignis wirklich in der Vergangenheit liegt, und die Worte „Wir holen sie ein auf jenen Höh’n“ trösten. Dieser Trost wird allerdings am Schluss durch Textwiederholung und die dynamische Steigerung im Klavierpart wieder in Frage gestellt.

Mit „In diesem Wetter, in diesem Braus“ ist die fünfte und letzte Phase, die der Akzeptanz, erreicht. Der Trauernde lässt die Erkenntnis dessen, was geschehen ist, zu, er nimmt die Situation auch körperlich wahr, kann Vorwürfe, Zorn und seine Schuldgefühle aussprechen. Aber er sehnt sich jetzt danach, sich mit der Realität zu versöhnen, Ruhe zu finden. Das Klavier formuliert den Wunsch nach Frieden zuerst, der Trauernde findet dann auf den gleichen Text, den er vorher wütend herausgeschrien hat, eine ruhige Melodie, einen, vielleicht vorläufigen, Frieden.

In seinen Gedichten versuchte Rückert, Trost zu finden und das Schicksal zu verstehen. Mahler folgt ihm darin, indem er sich quasi durchringt von der Trauer, mit der er im ersten Lied in d-moll beginnt, zum D-dur des fünften Liedes. In diesem letzten Lied zitiert er das Thema des Finales seiner dritten Sinfonie, das dort überschrieben ist: „Was mir die Liebe erzählt“. Sowohl für Rückert als auch für Mahler war die Liebe mächtiger als der Tod. Hier treffen sich die musikalische und die psychologische Interpretation von Text und Musik, und mit diesen Überlegungen habe ich mir die *Kindertotenlieder* zu eigen gemacht.

© Anne Schwanewilms, 2015

Ebenfalls in diesem Rezital zu hören sind drei Lieder aus Gustav Mahlers Volksgedicht-Sammlung **Des Knaben Wunderhorn**. „Das irdische Leben“ erzählt von einem Kind, das Hungers stirbt, da die Mühle nicht beizeiten das Getreide gemahlen hat. Mahler versteht Mutter und Kind jeweils mit einem eigenen Thema, wobei die Worte des Kindes

durch dramatische Oktavsprünge markiert sind. Das Mühlrad ist in der pendelnden moto perpetuo-Begleitung zu hören, die durch die huschenden Streicher der Orchesterfassung eine äußerst angsterfüllte Atmosphäre erzeugt. „Scheiden und Meiden“ handelt vom Schmerz des Abschieds, den drei Reiter beim Verlassen der Stadt empfinden. Ein militärischer 9/8-Rhythmus beherrscht das Lied, und der Pianist ist gehalten, „wie Trompetenmusik“ zu spielen. „Aus! Aus!“ ist das Gespräch eines Soldaten mit seiner Liebsten: Er teilt ihr mit, dass er zwar in den Krieg ziehen werde, ihre Liebe aber keineswegs erloschen sei. Sie ist davon nicht überzeugt und erklärt kläglich, ins Kloster gehen zu wollen. Das Gedicht spielt mit der doppelten Bedeutung des Wortes „aus“: Der Soldat muss hinaus ins Feld, für das Mädchen ist alles aus und vorbei.

Richard Stokes

Übersetzung: Eckhardt van den Hoogen

Schoenberg: Lieder op. 2

Erwartung

- 1 Aus dem meergrünen Teiche
neben der roten Villa
unter der toten Eiche
scheint der Mond.

Wo ihr dunkles Abbild
durch das Wasser greift,
steht ein Mann und streift
einen Ring von seiner Hand.

Drei Opale blinken;
durch die bleichen Steine
schwimmen rot und grüne
Funken und versinken.

Und er küßt sie, und
seine Augen leuchten
wie der meergrüne Grund:
ein Fenster tut sich auf.

Aus der roten Villa
neben der toten Eiche
winkt ihm eine bleiche
Frauenhand.

Jesus bettelt

- 2 Schenk mir deinen goldenen Kamm;
jeder Morgen soll dich mahnen,
daß du mir die Haare küßttest.
Schenk mir deinen seidenen Schwamm;
jeden Abend will ich ahnen,
wem du dich im Bade rütest,
o Maria!
Schenk mir Alles, was du hast;
meine Seele ist nicht eitel,
stolz empfang ich deinen Segen.
Schenk mir deine schwerste Last:
willst du nicht auf meinen Scheitel
auch dein Herz, dein Herz noch legen,
Magdalena?

Erhebung

- 3 Gib mir deine Hand,
nur den Finger, dann
seh' ich diesen ganzen Erdkreis
als mein Eigen an!

O, wie blüht mein Land!
Sieh dir's doch nur an.
Daß es mit uns über die Wolken
in die Sonne kann!

Richard Dehmel (1863–1920)

Schoenberg: Songs op.2

Expectation

From the sea-green pond
near the red villa
beneath the dead oak
the moon is shining.

Where her dark image
gleams through the water,
a man stands, and draws
a ring from his hand.

Three opals glimmer;
among the pale stones
float red and green sparks
and sink.

And he kisses her,
and his eyes gleam
like the sea-green depths:
a window opens.

From the red villa
near the dead oak,
a woman's pale hand
waves to him.

Jesus begs

Give me your golden comb;
every morning shall remind you
that you kissed my hair.
Give me your silken sponge;
every evening I want to sense
for whom you prepared yourself in the bath –
oh, Maria!
Give me everything you have;
my soul is not vain,
proudly I receive your blessing.
Give me your heavy burden:
will you not lay on my head
your heart too, your heart –
Magdalena?

Exaltation

Give me your hand,
only a finger, then
I shall see this whole round earth
as my own!

Oh, how my country blossoms!
Just look at me,
that I may go with you above the clouds
into the sun!

Waldsonne

- 4 In die braunen, rauschenden Nächte
flittert ein Licht herein,
grüngolden ein Schein.

Blumen blinken auf und Gräser
und die singenden, springenden Waldwässerlein,
und Erinnerungen.

Die längst verklungenen:
golden erwachen sie wieder,
all deine fröhlichen Lieder.

Und ich sehe deine goldenen Haare glänzen,
und ich sehe deine goldenen Augen glänzen
aus den grünen, raunenden Nächten.
Und mir ist, ich läge neben dir auf dem Rasen
und hörte dich wieder auf der glitzblanken Syrinx
in die blauen Himmelslüfte blasen.

In die braunen, wühlenden Nächte
flittert ein Licht,
ein goldener Schein.

Johannes Schlaf (1862–1941)

Mahler: Kindertotennieder

1. Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n

- 5 Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n,
als sei kein Unglück die Nacht gescheh'n!
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 verlosch in meinem Zelt!
Heil sei dem Freudenlicht der Welt!

2. Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen

- 6 Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen
ihr sprühtet mir in manchem Augenblicke,
o Augen, gleichsam, um voll in einem Blicke
zu drängen eure ganze Macht zusammen.

Doch ahnt' ich nicht, weil Nebel mich umschwammen,
gewoben vom verblendenden Gesckicke,
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 bleiben gerne!
Doch ist uns das vom Schicksal abgeschlagen.

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

Forest sun

Into the brown rustling nights
there flutters a light,
a green-golden gleam.

Glinting flowers gaze up
and the singing, leaping forest brooklets,
and memories.

The long silent ones:
golden, they awaken again,
all your joyous songs.

And I see your golden hair glitter,
and I see your golden eyes gleam
out of the green murmuring nights.
And I feel as though I were lying on the lawn by your side
and heard you once more blow on your brightly glinting pipes
into the blue air of heaven.

Into the brown, turbulent nights
there flutters a light,
a golden gleam.

Mahler: Songs on the Death of Children

Now the sun will rise again so bright

Now the sun will rise again so bright
as if no misfortune had befallen me in the night.
The misfortune fell on me alone,
yet the sun, she shines for everyone!

You need not clasp the night within yourself;
you must immerse it in eternal light!
A lamp went out in my dwelling:
hail to the joyful light of the world!

Now I can see why you flashed such dark flames

Now I can see why you flashed
such dark flames at me so many a time,
o eyes, as if with just one glance
to condense all your power together.

But I did not suspect – since mist was all around me – woven
by the fate that had blinded me
that the ray of light had already reconciled itself
to returning home, to the place whence all light comes.

You wanted to say to me with your shining: we want to stay by
you for ever!
But fate has denied that to us.

Look at us, for soon we shall be far away!
What are but eyes to you now
will in future nights be merely stars.

7 3. Wenn dein Mütterlein

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 Gesichten 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
kämst du mit herein,
huschtest hinterdrein,
als wie sonst ins Zimmer!
O du, des Vaters Zelle,
ach, zu schnell
erloschner Freudenschein!

8 4. Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen

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 Hause gelangen,
o, sei nicht bang, der Tag ist schön,
sie machen nur den Gang zu jenen Höh'n.

Sie sind uns nur voraus gegangen,
und werden nicht wieder nach Hause verlangen,
wir holen sie ein auf jenen Höh'n
im Sonnenschein, der Tag ist schön auf jenen Höh'n.

9 5. In diesem Wetter

In diesem Wetter, in diesem Braus,
nie hätt' ich gesendet die Kinder hinaus;
man hat sie getragen hinaus,
ich durfte nichts dazu sagen!

In diesem Wetter, in diesem Saus,
nie hätt' ich gelassen die Kinder hinaus,
ich fürchtete, sie erkrankten;
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.

When your mother dear

When your mother dear
steps inside the door,
when I turn my head
and see her coming,
my gaze does not fall
first on her face,
but on that spot
nearer the door,
where your dear face
would be,
if you were joyfully
stepping inside too,
as you used to, my dear daughter.

When your mother dear
steps inside the door,
with the gleam of the candle
it always seems as though
you were coming in too,
scurrying in behind,
into the room, as you used to!
O you, your father's offspring,
alas, too soon snuffed-out
ray of happiness!

Oftentimes I think they have only gone out

Oftentimes I think they have only gone out –
soon they will be home again;
the day is fine, don't be afraid,
they have only gone for a long walk.

Yes, they have only gone out,
and will now be coming home,
don't be afraid, the day is fine,
they are only taking a walk to yonder hills.

They have only gone on ahead
and won't ask to come back home;
we'll catch them up on those hills
in the sunshine – the day is fine on those hills!

In this weather

In this weather, in this storm,
never would I have sent the children out;
they were taken out,
nothing I could say to stop it.

In this weather, in this downpour,
never would I have let the children out;
I was afraid they would fall ill –
those thoughts are idle now.

In this weather, in this horror,
never would I have let the children out;
I worried they would die tomorrow –
nothing to worry about now.

In diesem Wetter, in diesem Graus!
Nie hätt' ich gesendet die Kinder hinaus!
Man hat sie hinaus getragen,
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.

Friedrich Rückert (1788–1866)

Lieder aus „Des Knaben Wunderhorn“

Das irdische Leben

10 „Mutter, ach Mutter, es hungert mich.
Gib mir Brot, sonst sterbe ich!“
„Warte nur, warte nur, mein liebes Kind!
Morgen wollen wir ernten geschwind!“
Und als das Korn geerntet war,
rief das Kind noch immerdar:
„Mutter, ach Mutter, es hungert mich.
Gib mir Brot, sonst sterbe ich!“
„Warte nur, warte nur, mein liebes Kind,
morgen wollen wir dreschen geschwind!“
Und als das Korn gedroschen war,
rief das Kind noch immerdar:
„Mutter, ach Mutter, es hungert mich.
Gib mir Brot, sonst sterbe ich!“
„Warte nur, warte nur, mein liebes Kind!
Morgen wollen wir backen geschwind.“
Und als das Brot gebacken war,
lag das Kind auf der Totenbahr’.

Scheiden und Meiden

11 Es ritten drei Reiter zum Tor hinaus!
Ade! Ade!
Fein's Liebchen, das schaute zum Fenster hinaus!
Ade! Ade! Ade!
Und wenn es denn soll geschieden sein,
so reich mir dein goldenes Ringelein!
Ade! Ade!
Ja, Scheiden und Meiden tut weh!
Ade! Ade! Ade!

Es scheidet das Kind schon in der Wieg’!
Ade! Ade!
Wann werd' ich mein Schätzel wohl kriegen?
Ade! Ade!
Und ist es nicht morgen, ach, wär' es doch heut!
Es machte uns beiden wohl große Freud’!
Ade! Ade! Ade!
Ja, Scheiden und Meiden tut weh!
Ade!

In this weather, in this horror,
never would I have sent the children out!
They were dragged out,
nothing I could say against it!
In this weather, in this downpour, in this storm,
they are resting, as if in their mother's house;
no storm scares them –
God's hand protects them.

Songs from 'Des Knaben Wunderhorn'

Earthly life

'Mother, oh Mother! I am hungry;
give me bread, or I shall die!'
'Wait, just wait, my dear child;
tomorrow we shall hurry to harvest.'
And when the corn had been reaped,
the child wailed again:
'Mother, oh Mother! I am hungry;
give me bread, or I shall die!'
'Wait, just wait, my dear child;
tomorrow we shall hurry and thresh.'
And when the corn had been threshed,
the child wailed again:
'Mother, oh Mother! I am hungry;
give me bread, or I shall die!'
'Wait, just wait, my dear child;
tomorrow we shall quickly bake the bread.'
And when the bread had been baked,
the child was lying on the funeral bier.

Parting is sorrow

Three horsemen rode out of the gates,
farewell!
My sweetheart looked out of the window!
Farewell!
And if we have to part,
please give me your little golden ring!
Farewell!
Parting is so painful
Farewell!

The child in the cradle has already left!
Farewell!
When shall I find my sweetheart?
Farewell!
And if it's not tomorrow, oh that it could be today!
It brings us both great joy!
Farewell!
Parting hurts so much!
Farewell!

12 Aus! Aus!
„Heute marschieren wir!
Juchhe, im grünen Mai!
Morgen marschieren wir
zu dem hohen Tor hinaus,
zum hohen Tor hinaus! Aus!“

„Reis’st du denn schon fort?
Je, je! Mein Liebster!
Kommst niemals wieder heim?
Je, je! Mein Liebster!“

„Heute marschieren wir,
juchhe, im grünen Mai!
Ei, du schwarzbraun’s Mägdelein,
unsre Lieb’ ist noch nicht aus,
die Lieb’ ist noch nicht aus, aus!

Trink du ein Gläschen Wein
zur Gesundheit dein und mein!
Siehst du diesen Strauß am Hut?
Jetzo heißt’s marschieren gut!
Nimm das Tüchlein aus der Tasch’,
deine Tränlein mit abwasch!
Heute marschieren wir,
juchhe, im grünen Mai!
Morgen marschieren wir,
juchhe, im grünen Mai!“

„Ich will ins Kloster geh’n,
weil mein Schatz davon geht!
Wo geht’s denn hin, mein Schatz?
Gehst du fort, heut schon fort?

Und kommst nimmer wieder?
Ach! Wie wird’s traurig sein
hier in dem Städtchen!
Wie bald vergißt du mein!
Ich! Armes Mädchen!“

„Morgen marschieren wir,
juchhe, im grünen Mai!
Tröst dich, mein lieber Schatz,
im Mai blüh’n gar viel Blümelein!
Die Lieb’ ist noch nicht aus!
Aus! Aus! Aus! Aus!“

Rückert-Lieder

13 Ich atmet’ einen linden Duft!
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

Out! Out!
‘Today we’ll march!
Hurrah, hurrah, in the green May!
Tomorrow we’ll march
out through the high gate,
out through the high gate! Out!

‘Are you already leaving?
Alas! Alas, my love!
Will you never come back home?
Alas! Alas, my love!

Today we’ll march!
Hurrah, hurrah, in the green May!
Hey, my dark-haired girl,
our love’s not yet played out,
our love’s not yet played out, out!

Come, drink a glass of wine
to your health and mine!
Do you see the flowers on my hat?
It means: the time has come to march.
Take your kerchief from your pocket
to wipe away your tears!
Today we’ll march!
Hurrah, hurrah, in the green May!
Tomorrow we’ll march!
Hurrah, hurrah, in the green May!

‘I shall enter a convent,
since my love’s going away!
Where are you going to, my love?
Are you going already today?

And will you never return?
Ah, how sad it will be
here in the town!
How soon you’ll forget me!
Poor girl that I am!

‘Tomorrow we’ll march,
hurrah, hurrah in the green May!
Console yourself, my darling love,
many flowers bloom in May!
Our love’s not yet played out!
Out! Out!

Rückert-Lieder

I breathed a gentle fragrance!
I breathed a gentle fragrance!
In the room stood
a spray of lime,
a gift
from a dear hand.
How lovely the fragrance of lime was!
How lovely the fragrance of lime is!
That spray of lime

brachst du gelinde!
Ich atme leis
im Duft der Linde
der Liebe linden Duft.

Liebst du um Schönheit
14 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, sie hat viel Perlen klar.

Liebst du um Liebe, o ja, mich liebe!
Liebe mich immer, dich lieb’ ich immerdar.

Blicke mir nicht in die Lieder!
15 Blicke mir nicht in die Lieder!
Meine Augen schlag’ ich nieder,
wie ertappt auf böser Tat.
Selber darf ich nicht getrauen,
ihrem Wachsen zuzuschauen.
Deine Neugier ist Verrat!

Bienen, wenn sie Zellen bauen,
lassen auch nicht zu sich schauen,
schauen selbst auch nicht zu.
Wenn die reichen Honigwaben
sie zu Tag gefördert haben,
dann vor allen nasche du!

Ich bin der Welt abhanden gekommen
16 Ich bin der Welt abhanden gekommen,
mit der ich sonst viele Zeit verlorben,
sie hat so lange nichts von mir 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 Weltgetümmel,
und ruh’ in einem stillen Gebiet!
Ich leb’ allein in meinem Himmel,
in meinem Lieben, in meinem Lied!

Um Mitternacht
17 Um Mitternacht
hab’ ich gewacht
und aufgeblickt zum Himmel;
kein Stern vom Sternegewimmel
hat mir gelacht
um Mitternacht.

was gently plucked by you!
Softly I breathe
in the fragrance of lime,
the gentle fragrance of love.

If you love for beauty
If you love for beauty, o love not me!
Love the sun, she has golden hair!

If you love for youth, o love not me!
Love the spring, which is young each year!

If you love for riches, o love not me!
Love the mermaid, she has many translucent pearls!

If you love for love, ah yes, love me!
Love me forever, I’ll love you evermore!

Do not look into my songs!
Do not look into my songs!
I lower my gaze,
as if caught in the act.
I dare not even trust myself
to watch them growing.
Your curiosity is treason.

Bees, when they build cells,
let no one watch either,
and do not even watch themselves.
When the rich honeycombs
have been brought to daylight,
you shall be the first to taste!

I am lost to the world
I am lost to the world
with which I used to waste much time;
it has for so long known nothing of me,
it may well believe that I am dead.

Nor am I at all concerned
if it should think that I am dead.
Nor can I deny it,
for truly I am dead to the world.

I am dead to the world’s tumult
and rest in a quiet realm!
I live alone in my heaven,
in my love, in my song!

At midnight
At midnight
I kept watch
and looked up to heaven;
not a star in the galaxy
smiled on me
at midnight.

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 Schmerzes
war angefacht
um Mitternacht.

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!

Friedrich Rückert (1788–1866)

At midnight
my thoughts went out
to the dark reaches of space;
no shining thought
brought me comfort
at midnight.

At midnight
I paid heed
to the beating of my heart;
a single pulse of pain
was set alight
at midnight.

At midnight
I fought the battle,
o mankind, of your afflictions;
I could not gain victory
by my own strength
at midnight.

At midnight
I gave my strength
into thy hands!
Lord over life and death,
thou keepest watch
at midnight.

*Translations: Richard Stokes (1–4, 13–17);
Saul Lipetz (5–9), Onyx Classics (10–12)*

Vous trouverez toutes les traductions françaises des livrets de CDs en ligne sur www.onyxclassics.com

Executive producer for Onyx: Matthew Cosgrove

Producer: Kim Schrader

Recording, editing and mastering: Roman Trekel, Kim Schrader (RTR-MediaProduction)

Recording location: Saal 2 Funkhaus Nalepastraße, Berlin, 25–28 August 2014

Photo: © Javier del Real

Design: Jeremy Tilston for WLP Ltd



www.askonasholt.co.uk
www.anneschwanewilms.com
www.onyxclassics.com



Also available on ONYX



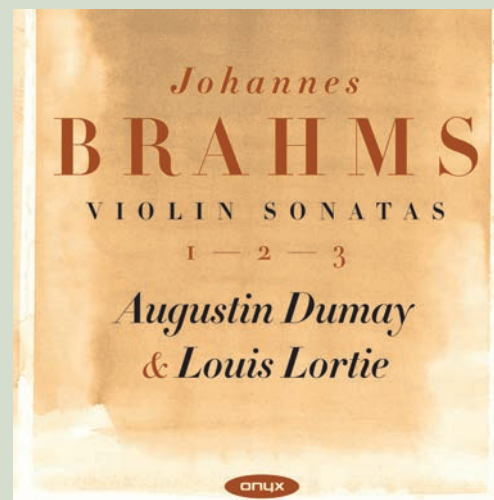
ONYX 4100
Mahler: Des Knaben Wunderhorn
Wolfgang Holzmaier · Charles Spencer



ONYX 4103
Das himmlische Leben
Liszt · Mahler
Anne Schwanewilms · Charles Spencer



ONYX 4125
Beethoven: Piano Concertos 3 & 4
Maria João Pires · Daniel Harding



ONYX 4133
Brahms: Violin Sonatas
Augustin Dumay · Louis Lortie