



MAX REGER

Requiem

An die Hoffnung Der Einsiedler

GUSTAV MAHLER

Orchestral Songs

Anke Vondung Tobias Berndt

Chorus Musicus Köln

Das Neue Orchester

CHRISTOPH SPERING

MAX REGER (1873–1916)

- [1] **An die Hoffnung, op. 124** (1912) [10:35]
für Mezzosopran und Orchester
To Hope, Op. 124
for mezzo-soprano and orchestra
(Text: Friedrich Hölderlin)
- 2 Gesänge, op. 144 / 2 Songs, Op. 144**
- [2] **Der Einsiedler, op. 144a** (1912) [16:23]
für Bariton, Chor und Orchester
The Hermit, Op. 144a
for baritone, chorus and orchestra
(Text: Joseph von Eichendorff)
- [3] **Requiem, op. 144b** (1915) [16:15]
für Mezzosopran, Chor und Orchester
for mezzo-soprano, chorus and orchestra
(Text: Friedrich Hebbel)



GUSTAV MAHLER (1860–1911)

Lieder eines fahrenden Gesellen (1884/85)

für Bariton und Orchester

Songs of a Wayfarer for baritone and orchestra

- | | | |
|-----|--|--------|
| [4] | 1. Wenn mein Schatz Hochzeit macht | [3:58] |
| [5] | 2. Ging heut Morgen übers Feld | [3:53] |
| [6] | 3. Ich hab' ein glühend Messer | [3:11] |
| [7] | 4. Die zwei blauen Augen von meinem Schatz | [5:21] |

Rückert-Lieder (1901/02) für Mezzosopran und Orchester

Rückert Songs for mezzo-soprano and orchestra

- | | | |
|------|------------------------------------|--------|
| [8] | Blicke mir nicht in die Lieder | [1:28] |
| [9] | Liebst du um Schönheit | [2:20] |
| [10] | Um Mitternacht | [5:41] |
| [11] | Ich atmet' einen Lindenduft | [2:22] |
| [12] | Ich bin der Welt abhanden gekommen | [7:02] |

Anke Vondung, Mezzosopran / mezzo-soprano

Tobias Berndt, Bariton / baritone

Chorus Musicus Köln

Das Neue Orchester

CHRISTOPH SPERING, Dirigent / conductor

**Max Reger: An die Hoffnung, op. 124;
Der Einsiedler, op. 144a; Requiem, op. 144b;
Gustav Mahler: Rückert-Lieder;
Lieder eines fahrenden Gesellen**

Obschon fast gleichalt, scheinen Max Reger und Gustav Mahler auf den ersten Blick verhältnismäßig wenig miteinander gemein zu haben. Ihrer beider Herkunft und musikalisches Umfeld weist nur wenige Schnittpunkte auf, und während Mahler sich als ausübender Musiker vor allem als Operndirigent profilierte, war Reger stärker als Kammermusikpianist und später auch als Konzertdirigent tätig.

Schon früh zeigte Max Reger eine besonders starke Affinität zu der Altstimme. Nach ersten Erfahrungen, die er als Liedbegleiter im Konzertleben mit männlichen Liedsängern und Sopranistinnen gemacht hatte, war die Bekanntschaft mit den Sängerinnen Gertrud Fischer-Maretzki, Lula Mysz-Gmeiner und Anna Erler-Schnaudt für ihn eine besondere Bereicherung sowohl musikalisch als auch menschlich. Der Ehemann von Fischer-Maretzki wurde ein vertrauter Arzt für ihn, der Reger noch kurz vor seinem Zusammenbruch 1914 dringend „größte Ruhe, Verzicht auf Nachtfahrten, auf Alkohol, Nikotin, Fett und Süßes“ empfahl. Mysz-Gmeiner wurde die Widmungsträgerin der vier Klavierlieder, op. 88, Fischer-Maretzki jene der „Weihe der Nacht“ für Altstimme, Männerchor und Orchester, op. 119. Eine besonders enge Freundschaft verband Reger mit Erler-Schnaudt, für die er 1912 in seiner Meininger Zeit den Orchestergesang „An die Hoffnung“, op. 124 komponierte. Reger hatte die Sängerin, die u. a. auch in der Uraufführung von Gustav Mahlers „VIII. Sinfonie“ mitwirkte, wohl 1906 durch Vermittlung

ihres damaligen Verlobten, des Gesangspädagogen Karl Erler kennengelernt. Die Sängerin sprach in einem vom WDR 1958 geführten Interview mit großer Sympathie von Reger und berichtete, wie er ungestört von Kinderlärm und anderen Nebengeräuschen sich ganz aufs Komponieren konzentrieren konnte – fraglos ein Erbe seiner Schulzeit, da im Musikunterricht mehrere Instrumente gleichzeitig malträtiert wurden. Reger musizierte ausgesprochen gern mit der Sängerin, und während ihrer gemeinsamen Konzerttätigkeit wurde die Künstlerfreundschaft nie nachhaltig getrübt. So bat er sie, im Falle seines Todes auf der Trauerfeier einige seiner geistlichen Lieder zu singen. Elsa Reger berichtet, dass „Frau Erler ihn fast erschrocken an[sah], dann sagte sie: ‚Das tu ich gewiss gern, nur hoffe ich, dass ich dann schon vor Alter mit dem Kopfe wackele.‘“ Erler-Schnaudt wurde die Widmungsträgerin des großen orchesterbegleiteten Sologesangs „An die Hoffnung“, op. 124 auf einen Text von Hölderlin. Die Uraufführung erfolgte am 12. Oktober 1912 im Eisenacher Stadttheater; Reger stand am Pult und dirigierte die Meininger Hofkapelle, deren Leitung er im Vorjahr übernommen hatte. Zur Ausarbeitung hatte er nur wenige Tage benötigt, und die Bedeutung des Werks erweist sich nicht zuletzt aus der Tatsache, dass es ihm wichtig war, die Komposition nicht bei seinem kontraktlichen Hauptverleger erscheinen zu lassen, sondern bei seinem Lieblingsverlag C. F. Peters. Bei der Vorbereitung zur Uraufführung machte ihn Erler-Schnaudt auf einen Textfehler im Erstdruck aufmerksam, den Reger bestätigte: „Natürlich muß es heißen die ‚immer frohen‘ [statt: frommen] Blumen.“ Susanne Popp hat darauf hingewiesen, dass „Hölderlins Gedanke der Unfreiheit

des Irdischen und Freiheit des Ideellen – die Hoffnung ist ‚des Äthers Tochter‘ – [...] Reger sehr vertraut [war] und [...] ihn zu einem spätromantischen Nachtgesang in der Tradition von Wagners ‚Tristan‘ [inspirierte], der sein musikalisches Vorbild in Tonsprache und Gestus nicht verleugnet und die personifizierte Hoffnung wie eine Geliebte auftreten lässt.“ Mit einer solchen Komposition bewegte sich Reger ganz im Stil der Zeit: Der große Gedanke, der in Opern der Zeit keinen Platz gehabt hätte, wird sozusagen in den Konzertsaal übertragen und steht dem „einfachen“ Orchesterlied ähnlich fern wie in einigen von Mahlers „Rückert-Liedern“.

Als Reger 1914 ein Werk für Alt, Männerchor und Orchester plante, bat er seinen Freund Karl Straube um Textvorschläge. Dieser empfahl Ende September den „Einsiedler“ von Joseph Freiherr von Eichendorff, ein nicht zuletzt durch Robert Schumanns Vertonung berühmtes Gedicht, das Reger spätestens 1903 detailliert im Blick gehabt hatte, als er Hugo Wolfs „Sechs geistliche Chorlieder“ für Männerchor übertrug. „Den Eichendorffischen Text kann ich sehr gut gebrauchen – aber nicht für Männerchor mit Altsolo – sondern: man kann da ein sehr feines ‚intimes‘ Stück machen, für Baritonsolo, gemischten Chor u. Orchester!“ Der Kriegsausbruch ließ dieses Projekt zunächst in den Hintergrund treten. Regers Intention, ein großes lateinisches Requiem zum Gedächtnis an die im Krieg Gefallenen zu schaffen (WoO V/9), wurde zur zentralen Aufgabe. Straube riet vehement von diesem Projekt ab, und der Abbruch der unvollendet gebliebenen Komposition stürzte Reger in eine tiefe Krise. Erst eine veritable Luftveränderung, bedingt durch den Umzug von

Meiningen in die Gelehrtenstadt Jena, sorgte für neue Inspiration. Schon am 10. Juli 1915, vier Monate nach dem Umzug ins neue Haus, konnte er berichten: „Ich kann wohl sagen, daß ich fleißig war, habe das wundervolle Gedicht ‚Der Einsiedler‘ – ein ganz echter Eichendorff – für Baritonsolo, 5 stimmigen gemischten Chor u. Orchester vertont; ich hoffe, dass mir die wundersame Stimmung des Gedichts auch in der Musik gelungen ist.“ Wie nicht selten in Regers Schaffen, ist auch in dieser Komposition eine religiös-transzendierende Komponente in Gestalt eines Choralzitats enthalten, und so war es auch nicht überraschend, dass Reger im August 1915 unmittelbar nach Fertigstellung des „Einsiedlers“ (zunächst op. 144, nun op. 144a) der Gedanke kam, dieses Werk um ein Geschwister zu ergänzen, gleichfalls mit transzendierender Komponente. Sicher war ihm Peter Cornelius‘ berühmte, 1872 entstandene, erst 1904 posthum bei Breitkopf & Härtel erschienene Vertonung von Friedrich Hebbels Gedicht „Requiem“ bekannt. Ihre chromatische Tiefe und kontrapunktische Dichte der sechsstimmigen a-cappella-Chorkomposition wirkt wie eine Vorwegnahme typischer Reger’scher Kompositionstechniken. 1912 war Regers Blick schon einmal auf das Hebel-Gedicht gefallen, das er als ergänzende Höhepunkt- und Schlussnummer den „Gesängen“, op. 83 für Männerchor beifügte. In der Neuvertonung des Gedichts nun für Altsolo, gemischten Chor und Orchester griff Reger, worauf Susanne Popp hingewiesen hat, nicht nur auf jenes Notenpapier zurück, das ursprünglich für das „Lateinische Requiem“ gedacht war, sondern bezog sich auch musikalisch auf das Fragment von 1914. Wie im „Lateinischen Requiem“ zog Reger auch in seiner Hebel-Vertonung,

deren Zeile „Seele, vergiss nicht die Toten“ die zentrale Aussage ist, hörbar Beziehungslinien zum „Deutschen Requiem“ von Johannes Brahms. Während er die Eichendorff-Vertonung dem langjährig befreundeten Heidelberger Universitätsmusikdirektor und vielfachen Konzertpartner Philipp Wolfrum und dessen Heidelberger Bachverein widmete, wurde das „Hebbel-Requiem“, op. 144b Regers Memorial für die im Krieg gefallenen deutschen Soldaten.

Wenige Tage vor seinem Tod gab Reger das Doppelopus zur Veröffentlichung frei, diese konnte aber zwangsläufig, ebenso wie die Uraufführung (am 16. Juli 1916 in Heidelberg unter Philipp Wolfrum, mit den Solisten Rolf Ligniez und Eva Katharina Lissmann), erst posthum erfolgen.

Wie kontrovers Gustav Mahlers Musik zu Lebzeiten diskutiert wurde und wie verständnislos auch Musikerkollegen ihr gegenüberstanden, lässt eine Kritik Regers für die Rheinische Musik- und Theater-Zeitung anlässlich der Uraufführung der „IV. Sinfonie“ erahnen: „Ein vor uns sitzender, hoch bedeutender, auch in Köln sehr wohlbekannter Künstler äusserte: ‚Es ist Musik für unmusikalische Leute!‘“ Auch der Münchner Uraufführung der „VIII. Sinfonie“ (bei der Erler-Schnaudt den Altpart sang) wohnte Reger bei, dennoch blieb ihm Mahlers Musik weiterhin fremd. Umgekehrt wissen wir nicht, was Mahler von Regers Musik dachte – Aufführungen von Reger-Werken durch Mahler sind nicht nachgewiesen. Und während Reger zumeist als Instrumentalmusiker tätig war, war Mahlers Zusammenarbeit mit Vokalkünstlern im Opernbetrieb eine alltägliche, nicht zuletzt auch pragmatisch geprägte Tätigkeit. Dass die Vokalpartien der meisten

seiner Lieder im Violinschlüssel ausgeführt sind, legt eine Affinität zu höheren Singstimmen nahe, und die Diskografie der vergangen hundert Jahre hat erwiesen, dass die eindeutige Mehrzahl der Einspielungen seiner Liedkompositionen durch Mezzosopranistinnen erfolgte (mit einigen bedeutenden Ausnahmen).

Mahlers Lieder nach Texten von Friedrich Rückert entstanden in den Sommerferien 1901 bzw. 1902, verschränkt mit der Arbeit vor allem an der „V. Sinfonie“. Es handelt sich um eine nicht klar umrissene Sammlung, von der Mahler zunächst eine Fassung für Singstimme und Klavier erstellte, die er dann orchestrierte. (In Kontrast hatte Reger beispielsweise von „An die Hoffnung“ die Fassung mit Klavier erst nach der Orchesterfassung ausgearbeitet.) „Liebst du um Schönheit“ (das einzige 1902 entstandene der fünf Lieder – laut Alma Mahler vom Komponisten ein „Privatissimum“, „das erste Liebeslied, das er geschrieben hat“ genannt) kann als Nachgedanke verstanden werden. Es handelt sich um das einzige, das Mahler nicht orchestriert hat. Aus diesem Grund erfolgte die Veröffentlichung der Orchesterfassung aller fünf Lieder, inklusive Max Puttmanns Orchestrierung von „Liebst du um Schönheit“, erst 1913, nach Mahlers Tod. Die Uraufführung der vier 1901 entstandenen Lieder in der Orchesterfassung fand am 29. Januar 1905 in Wien unter der Leitung des Komponisten statt. Im selben Konzert wurden auch die „Kindertotenlieder“ (gleichfalls auf Rückert-Gedichte) sowie sechs Lieder aus „Des Knaben Wunderhorn“ uraufgeführt, alle mit Herren als Gesangssolisten. Und obschon das Orchester der Wiener Staatsoper zum Einsatz kam, wählte Mahler den kleinen Brahms-Saal des Musikvereins, damit die Lieder

„wie Kammermusik“ in passender Akustik aufgeführt werden konnten.

Mathias Hansen hat Friedrich Rückert einen „romantischen Sprachartisten“ genannt, der ähnlich Hölderlin tradierte Reimschemata aufbrach und der neuen Tendenz einer freieren metrischen Behandlung in der Komposition entgegenkam, selbst wenn Mahler „trotz eines seltsam hartnäckig wirkenden Festhaltens an der Strophenstruktur ein Höchstmaß an Phantasie aufbietet, um dennoch ‚reguläre‘ Formbildungen allenthalben zu durchbrechen; sei es, dass der Zusammenklang der Instrumente einen genuin kammermusikalischen Charakter erhält und dabei jenes zerbrechliche Timbre gewinnt, das oftmals – und wohl nicht zu Unrecht – mit Einflüssen des Jugendstils in Verbindung gebracht wird.“ Eine feste Reihenfolge der Lieder ist nicht vorgegeben, eine Aufführungsreihenfolge nicht zwangsläufig. Die Kompositionsreihenfolge der Klavierfassungen war folgende: „Blicke mir nicht in die Lieder!“ (14. Juni 1901) – „Ich atmet’ einen linden Duft“ (Juli 1901) – „Ich bin der Welt abhanden gekommen“ (16. August 1901) – „Um Mitternacht“ (Sommer 1901) – „Liebst du um Schönheit“ (August 1902).

Schon fast zwanzig Jahre zuvor, 1884–85, waren die „Lieder eines fahrenden Gesellen“ entstanden (diese frühe Fassung gilt heute als verschollen). Mahler, zum damaligen Zeitpunkt Chorleiter und Kapellmeister in Kassel, war damals unglücklich in die Sopranistin Johanna Richter verliebt, die aber seine Liebe nicht erwiderte. Die Ausarbeitung zu den heute bekanntesten Fassungen mit Orchester bzw. Klavier erfolgte erst etwa 1891–93, rev. bis 1896, möglicherweise in Antizipation des erhofften Wechsels von Hamburg an

die Wiener Hofoper (der im Frühjahr 1897 tatsächlich erfolgte); die Uraufführung der Lieder fand in der Berliner Philharmonie am 16. März 1896 mit dem Bariton Anton Sistermanns und dem Philharmonischen Orchester unter Leitung des Komponisten statt. Sowohl die Klavier- als auch die Orchesterfassungen erschienen 1897 im Verlag Joseph Weinberger im Druck. Umfassend ist die Frage diskutiert worden, warum Mahler mit den „Liedern eines fahrenden Gesellen“ (dessen Vorbilder bei Franz Schubert vielfach erwähnt worden sind) scheinbar eine Tradition bediente, die längst musikhistorisch in den Hintergrund getreten war; doch liegt diese Sichtweise in einer Verengung unserer Kenntnis der Musikgeschichte begründet – im Gegenteil wurde bis in und sogar weit über den Ersten Weltkrieg hinaus die Tradition des Liederzyklus nicht nur im deutschsprachigen Raum, sondern auch international ebenso rege gepflegt wie Sammlungen einzelner Lieder, die unter einem Sammeltitle zusammengefasst wurden, aber im Handel zumeist auch einzeln erhältlich waren.

Die Lieder zeigen den „fahrenden Gesellen“ zwischen bitterer Realität und Flucht in die Imagination – ein typischer Topos spätestens seit der Romantik, stärker noch in der „dekadenten“ Welt des fin de siècle. Auch in Mahlers Leben kollidierten nicht selten die Realität, die idealistische Geradlinigkeit nicht immer ermöglichte, und die musikalische Sublimierung in Traum und Transzendierung.

Dr. Jürgen Schaarwächter
Max-Reger-Institut Karlsruhe

**Max Reger: To Hope, Op. 124;
The Hermit, Op. 144a; Requiem, Op. 144b;
Gustav Mahler: Rückert Songs;
Songs of a Wayfarer**

Although almost the same age, Max Reger and Gustav Mahler seem at first glance to have relatively little in common. Their two backgrounds and musical environments contain few points of intersection, and while as a practicing musician Mahler distinguished himself mostly as an opera conductor, Reger was more active as a chamber music pianist and later also as a concert conductor.

Early on, Max Reger showed a particular affinity with the alto voice. After his first experiences performing as a lied accompanist with male lied singers and sopranos, his acquaintance with the singers Gertrud Fischer-Maretzki, Lula Mysz-Gmeiner, and Anna Erler-Schnaudt enriched him both musically and personally. Fischer-Maretzki's husband became Reger's trusted doctor, who, shortly before Reger's breakdown in 1914, urgently recommended that he take "sufficient rest and give up nighttime journeys, alcohol, nicotine, fatty and sweet foods". Mysz-Gmeiner would be the dedicatee of the *Four Songs*, Op. 88, and Fischer-Maretzki of *Weihe der Nacht* for alto, male choir, and orchestra, Op. 119. Reger enjoyed a particularly close friendship with Erler-Schnaudt, for whom he composed the orchestral song *An die Hoffnung*, Op. 124 in 1912 during his time in Meiningen. He had probably met the singer, who also took part in the world premiere of Gustav Mahler's *Eighth Symphony*, in 1906 by the intermediary of her then-fiancé, the

singing teacher Karl Erler. In an interview conducted by WDR in 1958, Erler-Schnaudt spoke about Reger with great sympathy and reported how he was able to concentrate on his composing undisturbed by the clamor of children and other background noises – doubtless a legacy of his school days when, during music lessons, several instruments would be maltreated simultaneously. Reger was very fond of playing with the singer, and during the concerts they performed together, they enjoyed a largely unclouded artistic friendship. He asked her to sing some of his sacred songs at his funeral service if he were to die. Elsa Reger reports that "Mrs. Erler looked at him almost aghast, then said, 'I will certainly be happy to do so, but I hope that by that time I will already be tottering with age.'" Erler-Schnaudt would be the dedicatee of the large-scale solo song with orchestral accompaniment *An die Hoffnung*, Op. 124 to a text by Hölderlin, whose premiere took place on October 12, 1912 at the Eisenach Stadttheater. Reger himself stood on the podium and conducted the Meininger Hofkapelle, of which he had become director the previous year. It took him just a few days to prepare the performance, and the work's significance is evident in the fact that he insisted that it not be printed by his main contractual publisher, but by his favorite publisher, C. F. Peters. In rehearsing for the premiere, Erler-Schnaudt drew his attention to a textual error in the first edition, which Reger confirmed: "Of course it must be the 'immer frohen' [instead of: 'frommen'] flowers." ["Always happy" instead of "pious" flowers.] Susanne Popp has pointed out that "Reger [was] very familiar with Hölderlin's idea of the unfreedom of the earthly and

freedom of the ideal – hope is ‘the ether’s daughter’ – [...] and this [inspired] him to write a Late Romantic night song in the tradition of Wagner’s *Tristan* which avows its model in terms of its musical language and style, and where hope is personified by a beloved woman.” With such a work, Reger entirely adhered to the trend of the time; the large-scale idea, which would have had no place in the operas of the period, is transferred to the concert hall, so to speak, and is as far removed from the “simple” orchestral song as was some of Mahler’s *Rückert-Lieder*.

When Reger was planning a work for alto, male choir, and orchestra in 1914, he asked his friend Karl Straube to propose a text. In late September, Straube recommended Joseph Freiherr von Eichendorff’s *Der Einsiedler*, a poem already famous for Robert Schumann’s setting. Reger had known the poem since 1903, when he arranged Hugo Wolf’s *Six Sacred Songs* for male choir. “I can make very good use of the Eichendorff text – but not for male choir with alto solo – instead: one can make a very fine, ‘intimate’ piece with it, for baritone solo, mixed choir, and orchestra!” The outbreak of war initially pushed this project into the background, as Reger now felt his central task was to write a large-scale Latin requiem (WoO V/9) to commemorate those who died in the war. Straube vehemently advised against this project, and interrupting the unfinished composition plunged Reger into a deep crisis. Only a change of scenery, when he relocated from Meiningen to the university city of Jena, provided new inspiration. On July 10, 1915, four months after moving to the new house, he reported: “I can say that I have been diligent in setting the wonderful poem *Der Einsiedler* – completely authentic

Eichendorff – for baritone solo, 5-part mixed choir, and orchestra; I hope I have succeeded in evoking in the music the same wondrous mood of the poem.” As is not uncommon in Reger’s works, the piece also contains a religious, transcendental component in the form of a chorale quotation. It is thus not surprising that in August 1915, immediately after the completion of *Der Einsiedler* (initially Op. 144, now Op. 144a), Reger had the idea of supplementing it with a sister work that also included a transcendental component. Peter Cornelius’ famous setting of Friedrich Hebbel’s poem *Requiem*, composed in 1872 and published posthumously by Breitkopf & Härtel in 1904, was certainly familiar to Reger; the chromatic depth and contrapuntal density of this six-part a cappella choral work seem to anticipate typical Regerian compositional techniques. In 1912, Reger had already made use of the Hebbel poem, adding a setting of it to the Op. 83 *Songs for male choir* as a final piece culminating the collection. In the new setting of the poem for alto solo, mixed choir, and orchestra, Reger, as Susanne Popp has pointed out, not only drew on the score originally intended for the *Latin Requiem*, but also on the fragment from 1914. As in the *Latin Requiem*, Reger included audible parallels with Johannes Brahms’ *German Requiem* in his Hebbel setting, whose central message is expressed in the line “Seele, vergiss nicht die Toten” [Soul, do not forget the dead]. While he dedicated the Eichendorff setting to his frequent concert partner, the long-standing Heidelberg University Music Director Philipp Wolfrum, and his Heidelberg Bach Society, the *Hebbel Requiem*, Op. 144b was Reger’s memorial for the German soldiers killed in the war.

A few days before his death, Reger released the double opus for publication, which inevitably, like the premiere (on July 16, 1916 in Heidelberg under Philipp Wolfrum with Rolf Ligniez and Eva Katharina Lissmann as soloists), only took place posthumously.

A sense of the controversy that Gustav Mahler's music provoked during his lifetime, and of its incomprehensibility even to fellow musicians, can be gleaned from Reger's review of the premiere of the *Fourth Symphony* in the *Rheinische Musik- und Theater-Zeitung*: "An artist sitting in front of us, of great standing and also very well known in Cologne, said: 'It is music for unmusical people'" Reger also attended the premiere of the *Eighth Symphony* in Munich (in which Eler-Schnaudt sang the alto part), but Mahler's music remained alien to him. Conversely, we do not know what Mahler thought of Reger's music; there is no evidence of Mahler having performed any of Reger's works. And while Reger mostly worked as an instrumentalist, Mahler's collaboration with vocalists in the operatic sphere was an everyday, pragmatic activity. The fact that the vocal parts of most of his songs are notated in the treble clef suggests an affinity with higher singing voices, and the discography of the past hundred years shows that a clear majority of the recordings of his vocal works were made, with a few significant exceptions, by mezzo-sopranos.

Mahler's songs to texts by Friedrich Rückert were written during the summer holidays of 1901 and 1902, concurrently with his work on the *Fifth Symphony*. It is not a clearly defined collection, and he initially composed a version for voice and piano

before proceeding to orchestrate it (with *An die Hoffnung*, in contrast, Reger wrote the version with piano only after the orchestral version). *Liebst du um Schönheit*, the only one of the five songs written in 1902, according to Alma Mahler a "privatissimum" and "the first love song he wrote," can be regarded as an afterthought; it is the only one of the songs that Mahler did not orchestrate. For this reason, the orchestral version of all five songs, including Max Puttmann's orchestration of *Liebst du um Schönheit*, was published only in 1913, after Mahler's death. The premiere of the orchestral version of the four songs composed in 1901 took place on January 29, 1905 in Vienna under the composer's direction. The same concert also featured the premieres of the *Kindertotenlieder* (also to Rückert poems) and six songs from *Des Knaben Wunderhorn*, all with male vocal soloists. Although the performance featured the orchestra of the Vienna State Opera, Mahler chose the small Brahms Hall of the Musikverein so the songs could be presented "like chamber music," with appropriate acoustics.

Mathias Hansen has called Friedrich Rückert a "Romantic word artist" who, like Hölderlin, broke up traditional rhyme schemes and accommodated the new tendency in composition of freer metric treatment, even if Mahler, "despite a strangely persistent adherence to the verse structure, summons a maximum of imagination in order to disrupt "regular" forms everywhere; the ensemble playing of the instruments acquires a genuine chamber-music character, thereby gaining that fragile timbre which is often – and probably not wrongly – associated with influences of

Art Nouveau.” A fixed order is not specified for the songs, and their sequence of performance is not invariable. The piano versions were composed in the following order: *Blicke mir nicht in die Lieder!* (June 14, 1901) – *Ich atmet' einen linden Duft* (July 1901) – *Ich bin der Welt abhanden gekommen* (August 16, 1901) – *Um Mitternacht* (Summer 1901) – *Liebst du um Schönheit* (August 1902).

Almost twenty years earlier in 1884–85, Mahler wrote the *Lieder eines fahrenden Gesellen* (this early version is now considered lost). At that time choirmaster and Kapellmeister in Kassel, he was then unhappily in love with the soprano Johanna Richter, who did not return his affection. It was not until around 1891–93 (with revisions lasting up to 1896), possibly in anticipation of his hoped-for move from Hamburg to the Vienna Hofoper (which would indeed take place in the spring of 1897), that he prepared the versions with orchestra or piano that are known today. The songs were premiered in the Berlin Philharmonie on March 16, 1896 with the baritone Anton Sistermans and the Philharmonisches Orchester under the composer's direction. Both the piano and orchestral versions were published by Joseph Weinberger in 1897. The question has been extensively discussed as to why Mahler, with the *Lieder eines fahrenden Gesellen* (whose models were referred to on several occasions by Franz Schubert), evidently drew from a tradition that had long since receded into the background of music history. But this view is based on a narrow understanding of the latter: on the contrary, not only in German-speaking countries, but also internationally up to well after the First World War, the tradition of the song cycle was

actively fostered, along with collections of individual songs grouped together under a single collective title but usually also available for sale separately.

The songs reveal the “wayfarer” alternating between bitter reality and flight into his imagination – a typical topos at the latest since the Romantic period, and even more strongly present in the “decadent” world of the *fin de siècle*. In Mahler's life, too, reality, which did not always permit idealistic directness, often clashed with musical sublimation into dream and transcendence.

Dr. Jürgen Schaarwächter
Max-Reger-Institut Karlsruhe
(Translation: Aaron Epstein)

Anke Vondung wurde in Speyer geboren und studierte bei Professor Rudolf Piernay an der Musikhochschule Mannheim. Im Jahr 1998 war sie Erste Preisträgerin des Robert-Saar-Gesangswettbewerbes in Bad Kissingen, Erste Preisträgerin des intern. Hans-Gabor-Belvedere-Wettbewerbs in Wien, Dritte Preisträgerin des intern. ARD-Musikwettbewerbes in München (unter Nichtvergabe eines 1. Preises) und Erste Preisträgerin des Bundeswettbewerbes Gesang in der Sparte Konzert. 1999 erhielt sie den 1. Preis des Mendelssohn-Bartholdy-Wettbewerbes, ein Stipendium des Bundespräsidenten, sowie ein Stipendium des Ravinia-Festivals in Chicago. Von der Spielzeit 1999/2000 bis Ende der Spielzeit 2001/02 war sie Ensemblemitglied des Tiroler Landestheaters in Innsbruck. In den folgenden Jahren debütierte Anke Vondung am Théâtre Chatelet in Paris, an der Staatsoper München und bei den Salzburger Festspielen. Weitere Engagements führten sie an die Opéra Bastille in Paris, die Salzburger Festspiele, zum Glyndebourne Festival, an die Bayerische Staatsoper München und an die Metropolitan Opera New York. Konzerte in den USA und Europa (u. a. auch mit der Bremer Kammerphilharmonie, dem Rias-Kammerchor, der Bachakademie Stuttgart, der Staatskapelle Dresden und mit den Ensembles von Christoph Spering) sowie Liederabende sind fester Bestandteil ihres Konzertkalenders.

Anke Vodling was born in Speyer and studied with Professor Rudolf Piernay at the Mannheim University of Music. In 1998 she was the first prizewinner of the Robert Saar singing competition in Bad Kissingen, first prizewinner of the international Hans Gabor



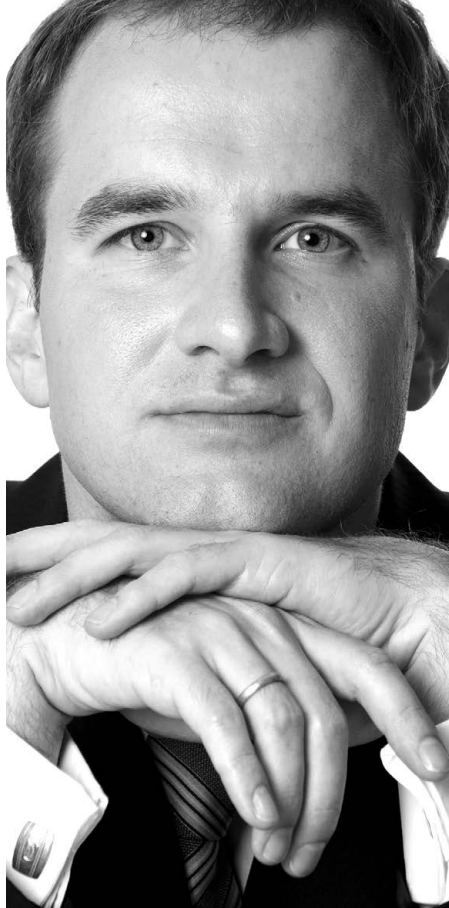
Belvedere competition in Vienna, third prizewinner of the international ARD music competition in Munich (with a 1st prize not being awarded), and first prizewinner of the federal singing competition in the concert category. In 1999 she received first prize in the Mendelssohn-Bartholdy Competition, a grant from the Federal President and a grant from the Ravinia Festival in Chicago. From the 1999/2000 season to the end of the 2001/02 season she was a member of the ensemble at the Tiroler Landestheater in Innsbruck. Further on she made her debut at the Théâtre Chatelet in Paris, at the Munich State Opera and at the Salzburg Festival. Other engagements have taken her to the Opéra Bastille in Paris, the Salzburg Festival, the Glyndebourne Festival, the Bavarian State Opera in Munich, and the Metropolitan Opera in New York. Concerts in the USA and Europe (including with the Bremen Chamber Philharmonic, the Rias Chamber Choir, the Bach Academy Stuttgart, the Staatskapelle Dresden, the ensembles of Christoph Spering, and at the Bavarian Radio) as well as recitals are an integral part of her concert calendar.

Der gebürtige Berliner **Tobias Berndt** begann seine musikalische Ausbildung beim Dresdner Kreuzchor. Er studierte bei Hermann Christian Polster in Leipzig und setzte seine Ausbildung bei Rudolf Piernay in Mannheim fort. Zu seinen Lehrern gehören außerdem Dietrich Fischer-Dieskau, Thomas Quasthoff, Wolfram Rieger, Norman Shetler und Irwin Gage. Ausgezeichnet mit mehreren Stipendien, gewann Tobias Berndt den Wettbewerb „Das Lied“ – International Song Competition in Berlin, den Internationalen Johannes-Brahms-Wettbewerb in Pörtschach und den Cantilena Gesangswettbewerb in Bayreuth. Zudem wurde er Preisträger beim Bundeswettbewerb Gesang Berlin, beim internationalen Wettbewerb für Liedkunst der Hugo-Wolf-Akademie in Stuttgart, bei der internationalen Sommerakademie des Mozarteums in Salzburg, beim Internationalen Wettbewerb „Franz Schubert und die Musik der Moderne“ in Graz und beim Internationalen Schubert Wettbewerb in Dortmund. Als Konzertsänger hat sich Tobias Berndt mittlerweile weit über die Landesgrenzen hinaus etabliert. <https://www.tobiasberndt.com/vita/>

Born in Berlin, **Tobias Berndt** began his musical education in the Dresdner Kreuzchor. He studied with Hermann Christian Polster in Leipzig and continued his education with Rudolf Piernay in Mannheim. His teachers also include Dietrich Fischer-Dieskau, Thomas Quasthoff, Wolfram Rieger, Norman Shetler and Irwin Gage. Awarded several scholarships, Tobias Berndt won the Wettbewerb "Das Lied" – International Song Competition in Berlin, the International Johannes Brahms Competition in

Pörtschach and the Cantilena Singing Competition in Bayreuth. He was also a prizewinner at the National Singing Competition in Berlin, at the International Competition for the Art of Song of the Hugo Wolf Academy in Stuttgart, at the International Summer Academy of the Mozarteum in Salzburg, at the International Competition Franz Schubert and Modern Music in Graz and at the International Schubert Competition in Dortmund. As a concert singer, Tobias Berndt has meanwhile established himself far beyond national borders.

<https://www.tobiasberndt.com/vita/>





Der **Chorus Musicus Köln** wurde 1985 von Christoph Spering gegründet und ist als Kammerchor der Mülheimer Kantorei weit über die Grenzen Kölns hinaus bekannt geworden. Inspirierte und musikwissenschaftlich fundierte Aufführungen begründen diesen Ruf. Das breit gefächerte Repertoire reicht vom Barock bis ins 20. Jahrhundert; ein Schwerpunkt der Arbeit liegt dabei auf weniger bekannten Werken der Klassik und Romantik, deren Interpretation im Sinne einer an historischer Aufführungspraxis orientierten Sicht immer mehr Beachtung findet. Die Fachkritik bescheinigt dem Chor durchweg hohe Virtuosität, frische Dynamik, ausgewogene Klangschönheit und Intonationsreinheit. Seinen hervorragenden

Ruf festigte der Chor mit inzwischen über 20 CD-Einspielungen, viele davon preisgekrönt.

Das junge Vokalensemble, das sich aus Musikstudenten und professionellen Sängern zusammensetzt, hat bei zahlreichen Festivals gastiert. Bedeutenden Anteil hat der Chorus Musicus Köln an den beiden mit dem deutschen Echo-Klassik-Preis ausgezeichneten CD-Produktionen: „Elias“ von Felix Mendelssohn Bartholdy (2011) und an dem CD-Schuber von Johann Sebastian Bachs Kantaten nach Texten von Martin Luther (2017).

The **Chorus Musicus Köln** was founded in 1985 by Christoph Spering and has become known far beyond the borders of Cologne as the chamber

choir of the Mülheimer Kantorei. Inspired and musicologically founded performances justify this reputation. The wide-ranging repertoire ranges from the baroque to the 20th century; one focus of the work is on lesser-known works from the Classical and Romantic eras, whose interpretation in the sense of a view oriented towards historical performance practice is attracting more and more attention. Professional criticism attests to the choir's consistently high virtuosity, fresh dynamics, balanced beauty of sound and purity of intonation.

Chorus Musicus Köln (SSATTBB – 57)

Sopran / soprano (22): Regina Achtelik, Maria Adolphs, Evelin Affolderbach, Lisbeth Amberger, Nihal Azak, Giorgia Cappello, Annette Heuser, Lavinia Husmann, Julia Hagenmüller, Christine Beatrix Fischer, Sabine Laubach, Yunfei Li, Cornelia Nußberger, Elena Plaza, Ilona Popova, Anne Savignano, Anna Lucia Struck, Birgit Wegemann, Katharina Woesner, Xinyi Zhang, Susanne Heydasch-Lehmann, Stephanie Wilkens

Alt / alto (11): Helga Blume, Dagmar Brinken, Carolien Flury, Natalie Hüskens, Mylène Kroon, Martine Rasker, Angéla Rupprecht, Eva Sauerland, Birgit Scheler, Juliane Wenzel, Britta Wurm

The choir has consolidated its outstanding reputation with more than 20 CD recordings, many of which have won awards.

The young vocal ensemble, made up of music students and professional singers, has performed at numerous festivals. The Chorus Musicus Köln played a significant role in two CD productions that were awarded the German Echo Klassik Prize: *Elias* by Felix Mendelssohn Bartholdy (2011), and the CD slipcase of Johann Sebastian Bach's Cantatas based on texts by Martin Luther (2017).

Tenor (12): Timur Ahmad, Jakob Buch, Maximilian Fieth, Fabio Freund, Raimund Fürst, Wilhelm Gries, Heiko Köpke, Raimonds Linājs, Johannes Mang, Bruno Michalke, Markus Petermann, Thomas Weiß

Bass (12): Bernhard Behr, Thomas Büscher, Guillermo Cardon, Matthias Grubmüller, Thomas Huy, Yile Joung, Karsten Lehl, Thomas Lehmann, Clarke Ruth, Frederik Schauhoff, Joel Urch, Yongsuk You



Das Neue Orchester – 1988 von von Christoph Spering gegründet, ist das erste deutsche Ensemble, das aufführungspraktische Überlegungen auch auf die Musik der Romantik anwandte. Zügige Tempi, kantige, ausdrucksstarke Klänge und interpretatorische Frische sind das Markenzeichen des Orchesters, dessen Aufführungen immer wieder zu neuen Hörerlebnissen führen. Sowohl bekannte als auch zu Unrecht vergessene Meisterwerke stehen im Mittelpunkt der musikalischen Arbeit des Orchesters, dessen Mitglieder alle über umfassende Erfahrungen und Fähigkeiten im Bereich des historischen Instrumentariums verfügen.

In immer wieder anderen Besetzungen und mit den jeweiligen Instrumenten der Epochen, arbeiten die Musiker daran, den überlieferten Vorgaben der

Komponisten möglichst exakt zu folgen. Dabei ist die Bedeutung des Instrumentalklangs ebenso wichtig wie die interpretatorischen Extreme, zu denen Christoph Spering sein Ensemble herausfordert. „Aufbrausend und weit entfernt von zurückhaltenden Interpretationen der Vergangenheit“, bieten die Musiker ihrem Publikum stets eine neue Sicht auf vermeintlich gut bekanntes Repertoire. In Artikulation, Tonbildung und Dynamik bestätigt die Fachwelt dem Neuen Orchester eine beeindruckende musikalische Geschlossenheit.

An der Einspielung des Oratoriums „Elias“ von Felix Mendelssohn-Bartholdy, die 2011 mit dem deutschen Echo-Klassik-Preis ausgezeichnet wurde, war Das Neue Orchester ebenso beteiligt, wie an dem 2017

verliehenen Echo-Klassik-Preis für den CD-Schuber mit Bach-Kantaten nach Texten von Martin Luther, und wie an vielen anderen mit Schallplattenpreisen ausgezeichneten CD-Produktionen.

Founded in 1988 by Christoph Spering, **Das Neue Orchester** is the first German ensemble to apply concepts from historically informed performance practice to Romantic music. Brisk tempi, edgy, expressive sounds and interpretative freshness are the hallmarks of the orchestra, whose performances always lead to new listening experiences. Both well-known and unjustly forgotten masterpieces are the focus of the orchestra's musical work, whose members all have extensive experience and skills in the field of historical instruments.

In constantly changing line-ups and with the respective instruments of the epoch, the musicians

work to follow the handed-down specifications of the composers as precisely as possible. The instrumental sound is just as important as the extremes of interpretation to which Christoph Spering challenges his ensemble. "Excited and far removed from the restrained interpretations of the past", the musicians always offer their audience a new perspective on supposedly well-known repertoire. In terms of articulation, tone formation and dynamics, experts confirm the impressive musical unity of Das Neue Orchester.

Das Neue Orchester was involved in the recording of the oratorio *Elias* by Felix Mendelssohn-Bartholdy, which was awarded the German Echo Klassik Prize in 2011, as well as in the 2017 Echo Klassik Prize for the CD slipcase with Bach Cantatas based on texts by Martin Luther and in many other award-winning CD productions.

Das Neue Orchester (69):

Violine I / violin I (10-12): Emilio Percan (Konzertmeister / concertmaster) / Erika Apro / Marika Apro-Klos / Christof Boerner / Christian Friedrich / Elisabeth Moog / Salma Sadek / Mark Schimmelfmann / Stefan Steinröhder / Christine Wasgindt / Almut Frenzel / Silke Sabinski

[Die Einteilung unten bezieht sich insbesondere auf die Reger-Kantaten mit ihren Teilungen. / The division below is based in particular on the division of the Reger cantatas]

Pult 1 senza sordino
Emilio Percan
Salma Sadek

Pult 2 senza sordino
Almut Frenzel
Christian Friedrich

Pult 3 senza sordino
Elisabeth Moog
Stefan Steinröhder

Pult 4 con sordino
Christof Boerner
Mark Schimmelfmann

Pult 5 con sordino
Christine Wasgindt
Silke Sabinski

Pult 6 con sordino
Marika Apro-Klos
Erika Apro

Violine II / violin II (8-10): Sebastian Gässlein (Stimmführung / voice-leading) / Zsuzsana Czentnar / Martin Ehrhardt / Ye-Young Hwang / Malina Mantcheva / Anna-Maria Smerd / Sylvie Kraus / Bettina Luise Weber / Valentina Resnyanska / Marija Radanovic / Eva Maria Wolsing

Pult 1 senza sordino
Sebastian Gässlein
Marija Radanovic

Pult 2 senza sordino
Anna-Maria Smerd
Martin Ehrhardt

Pult 3 senza sordino
Malina Mantcheva

Pult 4 con sordino
Zsuzsana Czentnar
Bettina Luise Weber

Pult 5 con sordino
Ye-Young Hwang
Valentina Resnyanska

Pult 6 con sordino
Sylvie Kraus

Viola (6-8): Valentin Holub (Stimmführung / voice-leading) / Gabrielle Kancachian / Antje Sabinski / Michaela Thielen / Andres Mehne / Bettina Ecken / Yuichu Yazaki / Lukas Kmit

Pult 1 senza sordino
Valentin Holub
Yuichu Yazaki

Pult 2 senza sordino
Antje Sabinski
Andres Mehne

Pult 3 con sordino
Lukas Kmit
Bettina Ecken

Pult 4 con sordino
Michaela Thielen
Gabrielle Kancachian

Violoncello / cello (6): Werner Matzke (Stimmführung / voice-leading) / Hannah Freienstein / Helga Löhner / Edward John Semon / Marie-Louise Wundling / Felix Zimmermann

Pult 1 senza sordino
Werner Matzke
Marie-Louise Wundling

Pult 2 senza sordino
Helga Löhner
Felix Zimmermann

Pult 3 con sordino
Hannah Freienstein
Edward John Semon

Bass (4): Timo Hoppe (Stimmführung / voice-leading) / Thomas Falke / Jörg Lühring / Miriam Shalinsky

Pult 1
Timo Hoppe
Jörg Lühring

Pult 2
Miriam Shalinsky
Thomas Falke

3 Flöten / Picc.

3 flutes / piccolo:

Marten Root / Annie Laflamme / David Westcombe

3 Oboen / EH

3 oboes / english horn:

Michael Niesemann / Mark Baigent / Thomas Jahn

3 Klarinetten / Basskl.

3 clarinets / bass clarinet:

Michael Reich / Ernst Schlader (auch Basskl. / also on bass clarinet) /
Christine Foidl

2 Fagotte / Kfg.

2 bassoons / contrabassoon:

Veit Scholz / Naoko Matsutani / Matthias Ernst

4 Hörner / 4 horns:

Christian Binde / Jörg Schulteß / Federico Ruiz / Johannes Birk

3 Posaunen / Tuba

3 trombones / tuba:

Raphael Vang / Michael Scheuermann / Uwe Haase Guido Gorny (Tuba)

3 Trompeten /

3 trumpets:

Ute Hartwich / David Rodeschini / Daniel Grieshammer

Pauken / timpani:

Bärbel Hammer-Schäfer

Percussion (1-2): [Glockenspiel;

Celesta / celeste; Triangel / triangle;

Große Trommel / bass drum;

Becken / cymbal; Tamtam / tam-tam]

Jürgen Karle / Tibor Herczeg / Vera Seedorf

Harfe / harp:

Carla Bos



Christoph Spering gehört zur Generation international renommierter Dirigenten, die in ihren Interpretationen den neuesten Erkenntnissen historischer Aufführungspraxis folgen. Kein anderer Dirigent hat dabei in den letzten Jahrzehnten so viele in Vergessenheit geratene bedeutende Werke wieder entdeckt und dem musikalischen Repertoire zurückgegeben wie Christoph Spering. Als einer der ersten Dirigenten ist er schon in den 1980er Jahren mit Aufführungen von Werken des 18. und vor allem des 19. Jahrhunderts im historisch informierten Aufführungsstil hervorgetreten und hat damit einen innovativen Weg der Interpretation beschritten. Seinen internationalen Schlüsselerfolg hatte er mit der Erstaufführung der von ihm wieder entdeckten Mendelssohn'schen Fassung von Bachs „Matthäus-Passion“.

Durch die Gründung seiner Ensembles Chorus Musicus Köln und Das Neue Orchester konnte er die Gattungen Oper und Oratorium zu wesentlichen Schwerpunkten seines Repertoires entwickeln. Gastspiele führten ihn in die Konzerthäuser bedeutender Musikmetropolen. Im symphonischen Bereich gastierte Christoph Spering mit vielen nationalen und internationalen Symphonieorchestern.

Aus der Zusammenarbeit mit führenden Labels sind seit den 1990er Jahren über 35 CD-Einspielungen hervorgegangen; zahlreiche Aufnahmen sind mit Preisen der deutschen und europäischen Schallplattenkritik ausgezeichnet worden. Die Einspielung von Mendelssohn-Bartholdys Oratorium „Elias“ in historischer Aufführungspraxis wurde 2011 mit dem Echo Klassik-Preis ausgezeichnet. Insbesondere der zum Reformationsjubiläum 2017

für dhm/Sony Classical produzierte CD-Schuber mit sämtlichen Kantaten Johann Sebastian Bachs nach Texten von Martin Luther fand eine außerordentlich positive Resonanz bei Kritik und Publikum; er wurde mit dem deutschen Echo-Klassik-Preis 2017 für die „beste Chorwerkeinspielung des Jahres“ ausgezeichnet.

Christoph Spering belongs to the generation of internationally renowned conductors who follow the latest findings of historical performance practice in their interpretations. No other conductor has rediscovered so many forgotten important works and returned them to the musical repertoire in recent decades as Christoph Spering. As one of the first conductors, he emerged in the 1980s with performances of works from the 18th and especially the 19th century in a historically informed style of performance, thereby breaking new ground in interpretation. He had his key international success with the first performance of Mendelssohn's version of Bach's *St Matthew Passion*, which he had rediscovered.

By founding his ensembles Chorus Musicus Köln and Das Neue Orchester, he was able to develop the genres of opera and oratorio into key areas of his repertoire. Guest performances have taken him to the concert halls of major music metropolises. In the symphonic field, Christoph Spering has made guest appearances with many national and international symphony orchestras. For the first time and to great acclaim, Christoph Spering and Das Neue Orchester have performed all the symphonies by Ludwig van Beethoven, Felix Mendelssohn Bartholdy, Robert

Schumann and Johannes Brahms with original instruments, as a part of various concert cycles.

Cooperation with leading labels has resulted in more than 35 CD recordings since the 1990s; numerous recordings have been awarded prizes from the German and European record critics. The recording of Mendelssohn-Bartholdy's oratorio *Elias* in historical performance practice was awarded the Echo Klassik Prize in 2011. In particular, the CD slipcase with the complete cantatas of Johann Sebastian Bach based on texts by Martin Luther, produced for dhm/Sony Classical for the Reformation anniversary in 2017, received an extremely positive response from critics and the public alike; it was awarded the German Echo Klassik Prize 2017 for the "Best Choral Work Recording of the Year".





[1] **An die Hoffnung, op. 124** (1912)

(Text: Friedrich Hölderlin)

O Hoffnung! Holde, gütiggeschäftige!
Die du das Haus der Trauernden nicht verschmähst,
Und gerne dienend, Edle! zwischen
Sterblichen waltest und Himmelmächten

Wo bist du? wenig lebt' ich; doch atmet kalt
Mein Abend schon. Und stille, den Schatten gleich,
Bin ich schon hier; und schon gesanglos
Schlummert das schauernde Herz im Busen.

Im grünen Tale, dort, wo der frische Quell
Vom Berge täglich rauscht, und die liebliche
Zeitlose mir am Herbsttag aufblüht,
Dort, in der Stille, du Holde, will ich

Dich suchen, oder wenn in der Mitternacht
Das unsichtbare Leben im Haine wallt,
Und über mir die immerfrohen
Blumen, die blühenden Sterne, glänzen,

O du des Äthers Tochter! erscheine dann
Aus deines Vaters Gärten, und darfst du nicht
Mir sterblich' Glück verheißen,
Schrecke mit anderem nur das Herz mir.
O Hoffnung, O Hoffnung, holde Hoffnung.

[2] **Der Einsiedler, op. 144a** (1912)

(Text: Joseph von Eichendorff)

Komm, Trost der Welt, du stille Nacht!
Wie steigst du von den Bergen sacht,
Die Lüfte alle schlafen,
Ein Schiffer nur noch, wandermüd',

[1] **To Hope, Op. 124** (1912)

O hope, sweet generous benefactor!
You, who does not disdain the house of the grieving,
and gladly serving, noble one!, rules
between mortal and heavenly powers,

Where are you? I have lived but little;
yet my evening already blows cold, and I
am here, quiet as the shadows; and within my breast
my shuddering heart slumbers songless.

In the green valley, where the limpid stream
daily sweeps down from the mountain.
and on an autumn day the charming late flower
blossoms forme, there in the stillness, lovely one,

will I look for you, or when at midnight
invisible creatures stir in the copse,
and above me the ever joyful flowers.
the blossoming stars, are shining,

then, O daughter of Aether, appear
from your fathers gardens, and if
you may not promise me mortal happiness,
only affright my heart with another kind.
O hope, O hope, sweet hope.

[2] **The Hermit, Op. 144a**

Come, comfort of the world, you still night!
How softly you climb from the hills!
The breezes are all sleeping,
only one sailor still, weary with travel,

Singt übers Meer sein Abendlied
Zu Gottes Lob im Hafen.

Die Jahre wie die Wolken gehn
Und lassen mich hier einsam stehn,
Die Welt hat mich vergessen,
Da tratst du wunderbar zu mir,
Wenn ich beim Waldesrauschen hier
Gedankenvoll gesessen.

O Trost der Welt, du stille Nacht!
Der Tag hat mich so müd' gemacht,
Das weite Meer schon dunkelt,
Laß ausruhn mich von Lust und Not,
Bis daß das ew'ge Morgenrot
Den stillen Wald durchfunkelt.

[3] **Requiem, op. 144b** (1915)
(Text: Friedrich Hebbel)

Solo: Seele, vergiß sie nicht,
Seele, vergiß nicht die Toten,
Seele, vergiß sie nicht!

Chor: Sieh, sie umschweben dich,
Schauernd, verlassen,
Und in den heiligen Gluten,
Die den Armen die Liebe schürt,
Atmen sie auf und erwärmen,
Und genießen zum letzten Mal
Ihr verglimmendes Leben.

Solo: Seele, vergiß sie nicht,
Seele, vergiß nicht die Toten,
Seele, vergiß sie nicht!

sings across the sea an evening song
to praise God from the harbor.

The years go by like clouds
and leave me standing here alone;
the world has forgotten me.
Then amazingly, you came to me
when I was here by the rustling wood,
sitting lost in thought.

O comfort of the world, you still night!
The day has made me so weary;
the wide sea is darkening already.
Let me rest from joy and suffering
until the eternal dawn
illuminates the still wood throughout.

[3] **Requiem, Op. 144b** (1915)

Solo: Soul, forget them not,
soul, forget not the dead,
soul, forget them not!

Chor: See, they hover around you
shuddering, forsaken,
and in the holy ardour
which love rouses for the poor souls
they breathe again and take on warmth,
and for the last time enjoy
their fading life

Solo: Soul, forget them not,
soul, forget not the dead,
soul, forget them not!

Chor: Sieh, sie umschweben dich,
Schauernd verlassen,
Und wenn du dich erkaltend
Ihnen verschließe, erstarren sie
Bis hinein in das Tiefste.
Dann ergreift sie der Sturm der Nacht,
Dem sie, zusammengekrampft in sich,
Trotzten im Schoße der Liebe,
Und er jagt sie mit Ungestüm
durch die unendliche Wüste hin,
wo nicht Leben ist, nur Kampf
losgelassener Kräfte, nur Kampf
um erneuertes Sein!

Solo: Seele, veriß sie nicht

Chor: Seele, veriß nicht die Toten!

Lieder eines fahrenden Gesellen

[4] **Wenn mein Schatz Hochzeit macht**
(Text: aus „Des Knaben Wunderhorn“)

Wenn mein Schatz Hochzeit macht,
Fröhliche Hochzeit macht,
Hab' ich meinen traurigen Tag!
Geh' ich in mein Kämmerlein,
Dunkles Kämmerlein,
Weine, wein' um meinen Schatz,
Um meinen lieben Schatz!

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

Chor: See, they hover around you
shuddering, forsaken.
And if you grow cool
and steel your heart, they stiffen
down into the utmost depths.
There the storm of night seizes them
which, huddled together,
they defied in the womb of love,
and it hounds them with violence
through the endless wastes
where there is no life, only struggle
for unleashed strength, only struggle
for renewed being!

Solo: Soul, forget them not

Chor: soul, forget not the dead!

Songs of a Wayfarer

[4] **When my darling has her wedding-day**

When my darling has her wedding-day,
her joyous wedding-day,
I will have my day of mourning!
I will go to my little room,
my dark little room,
and weep, weep for my darling,
for my dear darling!

Blue flower! Do not wither!
Sweet little bird - you sing on the green heath!
Alas, how can the world be so fair?
Chirp! Chirp!
Do not sing! Do not bloom!
Spring is over!

Alles Singen ist nun aus.
Des Abends, wenn ich schlafen geh',
Denk' ich an mein Leide.
An mein Leide!

[5] **Ging heut morgen übers Feld**

Ging heut morgen übers Feld,
Tau noch auf den Gräsern hing;
Sprach zu mir der lust'ge Fink:
„Ei du! Gelt? Guten Morgen! Ei gelt?
Du! Wird's nicht eine schöne Welt?
Zink! Zink! Schön und flink!
Wie mir doch die Welt gefällt!“

Auch die Glockenblum' am Feld
Hat mir lustig, guter Ding',
Mit den Glöckchen, klinge, kling,
Ihren Morgengruß geschellt:
„Wird's nicht eine schöne Welt?
Kling, kling! Schönes Ding!
Wie mir doch die Welt gefällt! Heia!“

Und da fing im Sonnenschein
Gleich die Welt zu funkeln an;
Alles Ton und Farbe gewann
Im Sonnenschein!
Blum' und Vogel, groß und klein!
„Guten Tag, ist's nicht eine schöne Welt?
Ei du, gelt? Schöne Welt?“

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

All singing must now be done.
At night when I go to sleep,
I think of my sorrow,
of my sorrow!

[5] **I walked across the fields this morning**

I walked across the fields this morning;
dew still hung on every blade of grass.
The merry finch spoke to me:
“Hey! Isn't it? Good morning! Isn't it?
You! Isn't it becoming a fine world?
Chirp! Chirp! Fair and sharp!
How the world delights me!”

Also, the bluebells in the field
merrily with good spirits
tolled out to me with bells, ding, ding,
their morning greeting:
“Isn't it becoming a fine world?
Ding, ding! Fair thing!
How the world delights me!”

And then, in the sunshine,
the world suddenly began to glitter;
everything gained sound and color
in the sunshine!
Flower and bird, great and small!
“Good day, is it not a fine world?
Hey, isn't it? A fair world?”

Now will my happiness also begin?
No, no – the happiness I mean
can never bloom!

[6] **Ich hab' ein glühend Messer**

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

Wenn ich in dem Himmel seh',
Seh' ich zwei blaue Augen stehn.
O Weh! Wenn ich im gelben Felde geh',
Seh' ich von fern das blonde Haar
Im Winde wehn.
O Weh!

Wenn ich aus dem Traum auffahr'
Und höre klingen ihr silbern' Lachen,
O Weh!
Ich wollt', ich läg auf der schwarzen Bahr',
Könnt' nimmer die Augen aufmachen!

[7] **Die zwei blauen Augen von meinem Schatz**

Die zwei blauen Augen von meinem Schatz,
Die haben mich in die weite Welt geschickt.
Da muß't ich Abschied nehmen vom allerliebsten Platz!
O Augen blau, warum habt ihr mich angeblickt?
Nun hab' ich ewig Leid und Grämen.

Ich bin ausgegangen in stiller Nacht
Wohl über die dunkle Heide.

[6] **I have a red-hot knife**

I have a red-hot knife,
a knife in my breast.
O woe! It cuts so deeply
into every joy and delight.
Alas, what an evil guest it is!
Never does it rest or relax,
not by day or by night, when I would sleep.
O woe!

When I gaze up into the sky
I see two blue eyes there.
O woe! When I walk in the yellow field,
I see from afar her blond hair
waving in the wind.
O woe!

When I start from a dream
and hear the tinkle of her silvery laugh,
O woe!
Would that I lay on my black bier –
Would that I could never again open my eyes!

[7] **The two blue eyes of my darling**

The two blue eyes of my darling –
they have sent me into the wide world.
I had to take my leave of this well-beloved place!
O blue eyes, why did you gaze on me?
Now I will have eternal sorrow and grief.

I went out into the quiet night
well across the dark heath.

Hat mir niemand Ade gesagt.
Ade! Mein Gesell' war Lieb' und Leide!

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

Rückert-Lieder

[8] Blicke mir nicht in die Lieder!

(Text: Friedrich Rückert)

Blicke mir nicht in die Lieder!
Meine Augen schlag' ich nieder,
Wie ertappt auf böser That;
Selber darf ich nicht getrauen,
Ihrem Wachsen zuzuschauen:
Deine Neugier ist Verrath.

Bienen, wenn sie Zellen bauen,
Lassen auch nicht zu sich schauen,
Schauen selber auch nicht zu.
Wann die reichen Honigwaben
Sie zu Tag gefördert haben,
Dann vor allen nasche du!

[9] Liebst du um Schönheit

Liebst du um Schönheit,
O nicht mich liebe!
Liebe die Sonne,

To me no one bade farewell.
Farewell! My companions are love and sorrow!

On the road there stands a linden tree,
and there for the first time I found rest in sleep!
Under the linden tree
that snowed its blossoms onto me –
I did not know how life went on,
and all was well again!
All! All, love and sorrow
and world and dream!

Rückert Songs

[8] Look not into my songs!

Look not into my songs!
My eyes I lower,
as if I've been caught in an evil deed.
I can't even trust myself
to watch them grow.
Your curiosity is a betrayal!

Bees, when they build their cells,
also do not let anyone observe them;
even themselves.
When the rich honeycombs
are brought out to the light of day,
then you shall taste them before everyone else!

[9] If you love for beauty

If you love for beauty,
Oh, do not love me!
Love the sun,

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,
Die hat viel Perlen klar.

Liebst du um Liebe,
O ja, mich liebe!
Liebe mich immer,
Dich lieb' ich immerdar!

[10] **Um Mitternacht**

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

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

Um Mitternacht
Nahm ich in Acht

It has gold hair!
If you love for youth,
Oh, do not love me!
Love the spring-time
that is young each year!

If you love for wealth,
Oh, do not love me!
Love the mermaid,
who has many lily-pearls!

If you love for love,
Oh yes, love me!
Love me forever;
I will love you forevermore!

[10] **At midnight**

At midnight
I awoke
and gazed up to heaven;
No star in the entire mass
did smile down at me
at midnight.

At midnight
I projected my thoughts
out past the dark barriers.
No thought of light
brought me comfort
at midnight.

At midnight
I paid close attention

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

Um Mitternacht
Kämpft' 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!

[11] **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
Brachst du gelinde!
Ich atme leis
Im Duft der Linde
Der Liebe linden Duft.

to the beating of my heart;
One single pulse of agony
flared up
at midnight.

At midnight
I fought the battle,
O Mankind, of your suffering;
I could not decide it
with my strength
at midnight.

At midnight
I surrendered my strength
into your hands!
Lord! over death and life
You keep watch
at midnight!

[11] **I breathed a gentle fragrance!**

I breathed a gentle fragrance!
In the room stood
a sprig of linden,
a gift
from a dear hand.
How lovely was the fragrance of linden!

How lovely is the fragrance of linden!
That twig of linden
you broke off so gently!
Softly I breathe in
the fragrance of linden,
the gentle fragrance of love.

[12] **Ich bin der Welt abhanden gekommen**

Ich bin der Welt abhanden gekommen,
Mit der ich sonst viele Zeit verdorben,
Sie hat so lange von mir nichts 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 Weltgewimmel,
Und ruh' in einem stillen Gebiet.
Ich leb' allein in mir und meinem Himmel,
In meinem Lieben, in meinem Lied.

[12] **I am lost to the world**

I am lost to the world
with which I used to waste so much time,
it has heard nothing from me for so long
that it may very well believe that I am dead!

It is of no consequence to me
whether it thinks me dead;
I cannot deny it,
for I really am dead to the world.

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



Aufnahme / Recording: 30.05.–04.06.2022, Herz-Jesu-Kirche, Köln-Mülheim
Aufnahmeleitung und Schnitt / Recording Supervision and Editing: Jens Schünemann

Cover-/ Inlayfoto: © Nejron Photo / stock.adobe.com
Photo Anke Vondung © Undine Hess
Photo Berndt Tobias © Peter B. Kossok.
Photo Chorus Musicus Köln © WDR
Photo Christoph Spering © Kunde
Photo pages 34-35 © Musicforum

© + © 2023 CAPRICCIO, 1040 Vienna, Austria
www.capriccio.at
Made in Germany

Also available



C5274 MAX REGER
Orchestral Songs



C5137 MAX REGER
Violin Concerto
(Chamber Music Version)



MAX REGER (1873-1916)

- 1 **An die Hoffnung, op. 124** (1912) für Mezzosopran und Orchester
To Hope, Op. 124 for mezzo-soprano and orchestra
(Text: Friedrich Hölderlin)
- 2 **Gesänge op. 144 / 2 Songs Op. 144**
- 2 **Der Einsiedler, op. 144a** (1912) für Bariton, Chor und Orchester
The Hermit, Op. 144a for baritone, chorus and orchestra
(Text: Joseph von Eichendorff)
- 3 **Requiem op. 144b** (1915) für Mezzosopran, Chor und Orchester
Requiem, Op. 144b for mezzo-soprano, chorus and orchestra
(Text: Friedrich Hebbel)

GUSTAV MAHLER (1860-1911)

- 4-7 **Lieder eines fahrenden Gesellen** (1884/85) für Bariton und Orchester
Songs of a Wayfarer for baritone and orchestra
(Text: aus / from: Des Knaben Wunderhorn)
- 8-12 **Rückert-Lieder** (1901/02) für Mezzosopran und Orchester
Rückert Songs for mezzo-soprano and orchestra
(Text: Friedrich Rückert)

Anke Vondung Mezzosopran / mezzo-soprano

Tobias Berndt Bariton / baritone

Chorus Musicus Köln • Das Neue Orchester

CHRISTOPH SPERING

Aufnahme / Recording: Köln Mülheim,
Herz-Jesu-Kirche, 23.05.-04.06.2022
Aufnahmeleitung und Schnitt /
Recording Supervision and Editing:
Jens Schünemann

Cover- / Inlayfoto:
Nejron Photo / stock.adobe.com

© + © 2023 Capriccio, A-1040 Vienna
www.capriccio.at • Made in Germany

C5512



Total Time
78:36

Booklet contains
articles, sung text
and translations

