

# Ablösung

Barbara Fuchs, Sopran

Judit Polgar, Klavier

Lieder von

Viktor Ullmann

Gustav Mahler

Alban Berg

Richard Strauss

Tonregie

Aufnahme

Cover

Design

Redaktion, Texte

Michaela Wiesbeck, Zürich

Radiostudio Zürich

Foto Dr. Gudrun Föttinger, Bayreuth

werbeformat Rombach, Daniela Müller

Dr. Verena Naegele, Rombach bei Aarau

Disques VDE-GALLO, rue de l'Alc 31, CH-1003 Lausanne

Tél. ++41 (0)21 312 11 54, Fax ++41 (0)21 312 11 34, info@vdegallo.ch, www.vdegallo.ch

## ABLÖSUNG

Aufbruchstimmung und Regression, Weltschmerz und Leichtlebigkeit, das sind die prägenden Attribute des Fin de siècle. Es war eine Zeit der Ablösung und des Aufbruchs. Neue, teilweise divergierende Strömungen wie Neoimpressionismus, Symbolismus und Jugendstil belebten die Kultur. Musikalisch ist im Nachgang zu Richard Wagners Musikdramen vor allem Monumentalität angesagt. Ob Richard Strauss' *Salome* (1905) mit ihrer Mischung aus Psychoanalyse, Dekadenzgenuss und Endzeitbeschwörung, Schönbergs gigantische *Gurre-Lieder* (1900/1901) oder Gustav Mahlers *2. Symphonie c-moll, Auferstehung*, mit ihrem volksliedhaft naiven und todessehnsüchtigen Charakter, immer sind überproportional grosse Orchester und rauschende Klangorgien gefragt. Umso erstaunlicher ist es, dass das Klavierlied, diese zutiefst romantisch-intime Gattung, durch eben diese Komponisten und deren Schüler zu neuer Qualität findet.

Gerade das Klavierlied ist es, mit dem musikalisch experimentiert wurde und worin sich der Übergang zur Atonalität vollzog. Sowohl Schönberg als auch dessen Schüler Alban Berg und Viktor Ullmann haben früh Klavierlieder von bleibendem Wert komponiert. Gleiches gilt auch für die konservativeren Gustav Mahler und Richard Strauss, wobei letzterer in den Formschemata gängige lyrische Modelle bevorzugte, während Mahler in seinen Wunderhorn-Liedern eine volksliedhaft-naive Erweiterung anstrebte. Bezeichnend für die neue Art des Klavierlieds ist, dass einige davon auch instrumentiert wurden und so ihren prächtigen Charakter noch mehr entfalteten. Diese für den Konzertsaal bestimmten Orchesterlieder fügten sich naturgemäss nicht der konventionellen Liedästhetik. Folgerichtig ging auch das Klavierlied formal eine Verbindung von Intimität und Öffnung ein.

Das Fin de siècle ist nicht einfach nur eine Zeit des Abschieds und Aufbruchs, des Schillens und des Skandals, es ist auch eine Zeit der Ablösung und des Sublimen, in dem inhaltliche Qualitäten wie Ironie, Innehalten und Traum

gefragt sind. Die hier eingespielten Lieder mit Texten, die von phantastischer Fabulierlust bis zur Todessehnsucht reichen, stehen für diese Epoche der Ablösung.

Gustav Mahlers Klavierlieder standen lange Zeit im Schatten seiner Orchesterlieder und Symphonien, in die er oft Liedzitate integrierte, und die mit ihrer Klangpracht glänzen. Dies mag auch damit zusammenhängen, dass er die Literarisierung des Liedes nicht mitrug, sondern schlichte, aus dem Volkstümlichen stammende Verse bevorzugte. Zudem galten die Klavierlieder als „nur“ die Vorstufe zum Orchesterlied, obwohl sie sich sehr deutlich voneinander unterscheiden und als eigenständige Kompositionen hohe Qualität besitzen. Die einfachen melodischen Linien in seinen Wunderhorn-Vertonungen sind dem Jugendstil verwandt und kompensieren die fehlende, unmittelbar emotionale Ebene. Mahler empfand die Wunderhorn-Texte als Lyrik, „die sich von jeder anderen Art Literaturpoesie unterscheidet und beinahe mehr Natur und Leben als Kunst genannt werden kann.“

Inhaltlich reichen die Lieder vom Naiv-Konventionellen über die bissige Humoreske bis zum Nachdenken über Leben und Tod. Das mit neckenden Rhythmen ausgestattete Tanzlied *Rheinlegendchen* (1893) bezeichnete Mahler als „kindlich schalkhaft und innig ... trotz aller Einfachheit und Volkstümlichkeit“ aber besonders in der Harmonisierung als „höchst eigentümlich“. Zur typischen Todesthematik jener Jahre gehört *Wo die schönen Trompeten blasen* (1898), in dem Mahler ferne Militärfanfarenen im Morgengrauen mit strömender Liebesmusik verbindet, in der das Mädchen hört, wie ihr Soldaten-Verlobter seinen eigenen Tod vorausagt. Bitterböse thematisiert das volksliedhaft schlichte *Ablösung im Sommer* (1887 – 89) den Tod und neues Leben.

Liedhaftere Züge tragen die Rückert-Vertonungen, so das virtuos mit der Sprache spielende *Ich atmet' einen linden Duft* (1901). Eine besondere Stellung nimmt das berühmte *Liebst du um Schönheit* (1902) ein, ist es doch entgegen Mahlerscher Gepflogenheiten ein Kleinod privatester Prägung, ein Geburtstagsgeschenk für seine Ehe-

frau Alma. Das Lied reflektiert, wie die emotionale Beziehung Almas zum wesentlich älteren Gustav keinesfalls gefestigt war. Davon „erzählt“ das Lied in der Strophe „Liebst du um Jugend“ mit seiner plötzlichen Moll-Wendung, während in den beiden Schlussversen „Liebst Du um Liebe“ mit der Kumulation der Worte „Liebe“, „liebe“ und „immer“ die Versicherung der Beziehung gleichsam zum kompositorischen Programm wird.

Nicht weniger als 88 Lieder hat Alban Berg komponiert, wobei die überwiegende Zahl seiner Klavierlieder während der Ausbildung bei Arnold Schönberg entstand. Sie zeugen sowohl von der Auseinandersetzung mit der Kompositionsweise des Lehrers, als auch mit der Liedtradition des 19. Jahrhunderts. Melodische und gestalterische Charakterzüge romantischer Provenienz verarbeitete Berg höchst einfallsreich zu Traumbildern und Nachtgesängen und nähert sich dabei auch immer wieder den Grenzen der Tonalität. Adorno, selbst Kompositionsschüler von Berg, bezeichnete die Lieder als „Ausdrucks-musik, in der die ausgedrückte Subjektivität sich eher verschweigt als mitteilt“; ein typisches Attribut des Fin de siècle.

Jedes der *Sieben frühen Lieder op. 1* (1905 – 1908) hat seine Besonderheit. In *Nacht*, das Berg zuletzt komponiert hatte, entfernte er sich am stärksten von der Tonalität, während Lenaus *Schilflied* von starker Stimmungskraft geprägt ist und *Im Zimmer* als schlichtes Intermezzo fungiert. Rilkes *Traumgekrönt* wiederum ist ein Gesang von zart-ekstatischem Impetus bei strenger architektonischer Form. Ein besonderes Stück ist schliesslich *Liebesode*, dessen dichtes motivisches Gewebe und Lyrik von der Brangäne in Wagners *Tristan* inspiriert scheint und von Adorno als „Dialektik zwischen Wagner und Schönberg“ gedeutet wurde. Die Tatsache, dass Berg die Lieder zwanzig Jahre später für Orchester bearbeitete, zeigt einerseits, dass er zu seinen Jugendwerken stand, andererseits aber auch, wie sehr die Öffnung zum grossen Konzertstück hier bereits vollzogen ist.

Der 1898 geborene Viktor Ullmann, ebenfalls ein Schüler von Arnold Schönberg, war ein glühender Verehrer Alban

Bergs. In zwei Aufsätzen zur Aufführung des *Wozzeck* in Zürich 1930 und zu Bergs Tod 1936 hob er die Synthese in Bergs „von Melos und Ethos getragener Musik“ hervor und attestierte dem „grossen Wiener Komponisten“, dass er die Ablösung zu Neuem geschafft habe. Ullmann selber aber blieb ein Kind des Übergangs: Aufgewachsen in der Fin de siècle-Atmosphäre Wiens, blieb er darin verwurzelt; wohl auch, weil er als jüdischer Komponist im sich ankündigenden Nationalsozialismus keine Chance hatte, sich in einer öffentlichen Auseinandersetzung mit der Avantgarde zu messen.

So blieb Ullmann ausser seinen *Variationen über ein Thema von Schönberg op. 3* weitgehend der Tonalität verbunden, erweiterte sie aber mit einer von Skrjabin gepflegten Quartenharmonik. Ullmann komponierte neben heute verschollenen Orchesterliedern auch zahlreiche Klavierlieder. Im Konzentrationslager Theresienstadt, wo er unter schwierigsten Bedingungen komponierte, pflegte er insbesondere Kleinformen wie Klavieronaten und Lieder. Ullmann, der vermutlich am

18. Oktober 1944 in Auschwitz vergast wurde, äusserte einmal: „Ich begann an meinem dreizehnten Geburtstag zu komponieren, Lyrik, Epik, bald auch die ersten dramatischen Versuche.“ Bezeichnend daher, dass seine Komponistenlaufbahn 1923 mit einer glanz-vollen Aufführung von *Sieben Liedern mit Klavier* (verschollen) in Prag begann.

Einen gewichtigen Zyklus von Klavierliedern beinhalten die *Fünf Lieder von Ricarda Huch op. 18*, die dank der Herausgabe durch Ullmann im Eigenverlag 1939 erhalten sind. Zu diesem Zeitpunkt war es dem in Prag lebenden Komponisten nicht mehr möglich, öffentlich in Erscheinung zu treten. Seine Huch-Lieder stehen in seltsamem Kontrast zur real erlebten Repression. Ganz der romantischen und lyrischen Welt verbunden, strotzt die Singstimme vor schönen Kantilenen, untermalt von einem zuweilen an Berg anklingenden Klaviersatz. Innere Erregung und Virtuosität der musikalischen Faktur korrespondieren mit den metaphernreichen Texten von Ricarda Huch. Ein besonderes Stück ist *Wendla*

im Garten für Singstimme und Klavier, das die Schlussdatierung Theresienstadt 1918 – 1943 trägt und auf Wedekinds *Frühlings Erwachen* basiert. Der traumhafte Zustand des 14jährigen Mädchens zwischen Schlafen und Wachen ist von Ullmann meisterhaft eingefangen. Die Datierung zeigt zudem die Spannweite der Ablösung an, die vom Ausgang des Fin de siècle bis zur nationalsozialistischen Katastrophe reicht.

Es war Richard Strauss, der die Kunstform Lied durch die raffinierte Verwendung blendender musikalischer Mittel in den modernen Konzertsaal getragen hat. Die hier eingespielten *Lieder aus Opus 10*, die ab 1885 entstanden und welche die Atmosphäre des spätbürgerlich-dekadenten Zeitalters wiedergeben, gehören zu den Werken dieser Prägung. Strauss-Lieder sind generell keine persönlichen Bekenntnisse, sondern artifiziell gekonnt komponierte Kleinode. Schon als junger Komponist stürzte er sich dafür auf die Dichter des Münchner Fin de siècle, ihm war der Zeitgeist und dessen Nähe zum Jugendstil wichtig, wovon die Lieder noch heute zehren.

Die *Lieder op. 10* auf Dichtungen von Heinrich von Gilm und John Henry Mackay leben weniger von Expressivität als von der kunsthandwerklichen Perfektion mit blühender, bestrickender Sensibilität und Kantabilität. Strauss erweist sich schon hier als Meister der Stimmführung, sein *Zueignung* (1885) mit dem dreimaligen Wiederholen des „Habe Dank“ ist zum eigentlichen Gassenhauer des Klavierliedes geworden. *Die Verschwiegenen* wiederum ist ein humorvolles Couplet in Überbrettlmanier, wie sie auch Arnold Schönberg geschaffen hat. Mit dem 1898 komponierten *Hat gesagt op. 36* aus des Knaben Wunderhorn schliesst sich der Kreis zu Gustav Mahler. Die übermütige Burleske um ein Mädchen, das dem Geliebten drei Küsse schenken will, ist ein balladeskes dreistrophiges Lied, das Strauss als Meister der lustigen Tonmalerei zeigt, in dem er in nichts seinem Kollegen Mahler nachsteht.

*Verena Naegele*

## RELÈVE

Ambiance de départ et régression, mélancolie et insouciance : telles sont les caractéristiques ayant marqué la Fin de siècle. Au niveau musical, pour succéder aux drames musicaux de Richard Wagner, la monumentalité avant tout est de mise. Qu'il s'agisse de *Salomé* (1905) de Richard Strauss avec son mélange entre psychanalyse, goût pour la décadence et prophéties apocalyptiques, des gigantesques *Gurre-Lieder* d'Arnold Schönberg ou de la *Symphonie n°2* en ut mineur « *Résurrection* » de Gustav Mahler, orchestres démesurés et orgies de sons tonitruants sont au goût du jour. D'autant plus étonnant que les lieder pour piano, ce genre profondément romantique et intime, se voit conférer une nouvelle qualité précisément à travers ces compositeurs.

La transition vers l'atonalité s'effectue justement au niveau des lieder pour piano, objets d'expérimentations musicales. Tant Schönberg que ses élèves

Alban Berg et Viktor Ullmann ont composé très tôt des lieder pour piano, qui persisteront grâce à leur qualité. Gustav Mahler et Richard Strauss, plus conservateurs, ont connu le même sort. Le nouveau genre de lieder pour piano est caractérisé par le fait que certains d'entre eux ont également été orchestrés, déployant ainsi davantage encore leur caractère brillant. La nature des lieder pour orchestre destinés aux salles de concerts n'obéissait pas aux règles de l'esthétique musicale conventionnelle. Au niveau de la forme, les lieder pour piano consistaient donc aussi en une liaison entre intimité et ouverture.

La Fin de siècle n'est pas seulement une époque d'adieux et de départs, de scandales et de retentissements, elle évoque aussi le renouveau et le sublime, où des qualités de contenu, telles que l'ironie, la relâche et le rêve sont très demandés. Cette période de relève se démarque par des préludes de lieder aux textes empreints de sentiments très divers, allant de la fabulation au désir de mourir.

Les lieder pour piano de Gustav Mahler sont longtemps restés dans l'ombre de

ses lieder pour orchestre et de ses symphonies, dans lesquels il incluait souvent des citations, sans doute du fait qu'il ne soutenait pas la littérisation, préférant les vers simples, à caractère populaire. En outre, si les lieder pour piano se différenciaient clairement des lieder d'orchestre, ils ne passaient « que » pour l'ébauche de ces derniers, et ce, malgré la grande qualité de leurs compositions autonomes. Les lignes simples et mélodieuses de son adaptation musicale du Cor merveilleux s'apparentent à l'Art nouveau et compensent l'absence d'aspect émotionnel immédiat.

Au niveau du contenu, les lieder vont du naïf/conventionnel à la réflexion sur la vie et la mort en passant par l'humour mordant. Mahler qualifiait la chanson à danser *Rheinlegendchen* (« Petite légende du Rhin », 1893) aux rythmes taquins d'« espiègle, enfantine et intime... malgré toute sa simplicité et popularité » mais de « hautement caractéristique » au niveau de l'harmonisation. Parmi la thématique de la mort typique de cette époque, citons *Wo die schönen Trompeten blasen* (« Où sonnent les belles trompettes », 1898), où Mahler allie fanfares

militaires et affluence de musique romantique : à l'aube, une fille entend au loin son soldat bien-aimé annoncer sa propre mort. La chanson populaire simple *Ablösung im Sommer* (« Relève en été », 1887 – 89) thématise de manière très agressive la mort et la nouvelle vie.

Les adaptations musicales de Friedrich Rückert possèdent des caractéristiques des lieder, notamment son œuvre *Ich atmet' einen linden Duft* (« Je respirais un doux parfum », 1901), où il joue avec la langue de manière extrêmement habile. Le très célèbre *Liebst du um Schönheit* (« Aimes-tu pour la beauté », 1902), cadeau d'anniversaire pour sa femme Alma, a pris une place importante. Ce lied montre bien à quel point la relation émotionnelle d'Alma avec Gustav, bien plus âgé qu'elle, n'était pas consolidée. Le changement soudain en mineur dans la strophe « Aimes-tu pour la jeunesse » illustre bien ce fait, alors que, avec l'accumulation des mots « amour », « amour » et « toujours », la sécurité de la relation devient pour ainsi dire un programme de composition dans les deux derniers vers de « Aimes-tu pour amour ».

Alban Berg a composé pas moins de 88 lieder : la plupart de ses lieder pour piano a vu le jour au cours de sa formation auprès de Schönberg. Ils témoignent de la confrontation avec la manière de composer de son maître mais aussi avec la tradition des lieder du 19<sup>e</sup> siècle. Avec énormément d'imagination, Berg a composé des visions et des chants nocturnes à partir de caractéristiques mélodieuses et créatrices du romantisme, ce qui l'a toujours plus rapproché des limites de la tonalité.

Chacun des *Sept lieder de jeunesse, opus 1* (1905 – 1908) possède sa particularité. C'est dans sa dernière création *Nacht* (« nuit ») que Berg s'éloigne le plus de la tonalité, alors que *Schilffied* (« Chant du roseau ») de Nikolaus Lenau est fortement empreint d'émotions et que *Im Zimmer* (« Dans la chambre ») fait office de simple intermezzo. Finalement, *Liebesode* (« Ode à l'amour ») représente une partie importante. Son tissu et son lyrisme denses et motivants semblent s'inspirer du personnage Brangäne dans *Tristan et Isolde* de Wagner ; Adorno les interprète comme « dialectique entre Wagner et Schönberg ». Le fait que Berg

adapte ses lieder pour les orchestres vingt ans plus tard illustre d'une part qu'il assumait totalement ses œuvres de jeunesse et, d'autre part, à quel point l'ouverture aux grandes pièces de concert était déjà établie.

Viktor Ullmann, né en 1898, était un fervent admirateur d'Alban Berg. Il a attesté par écrit à deux reprises aux « grands compositeurs viennois » qu'Alban Berg avait donné un visage nouveau à la relève : lors de la représentation de *Wozzeck* à Zurich en 1930 et à la mort de celui-ci en 1936. Lui-même restera un enfant de la transition. Il a grandi à Vienne dans l'atmosphère de la fin de siècle et y restera enraciné, sans doute également du fait qu'un compositeur juif à l'aube du nationalisme n'avait aucune chance de se mesurer publiquement à l'avant-garde.

Ainsi, hormis ses *Variations sur un thème d'Arnold Schönberg (opus 3)*, Ullmann restera fortement attaché à la tonalité, qu'il enrichira pourtant avec un accord de quarts tiré d'Alexandre Scriabine. Outre des lieder pour orchestre aujourd'hui disparus, il a composé de

nombreux lieder pour piano. Lors de sa détention dans le camp de concentration de Theresienstadt, dans des conditions de composition des plus difficiles, Ullmann a travaillé avant tout sur des petites formes telles que sonates pour piano et lieder. Ullmann, probablement gazé le 18 octobre 1944 à Auschwitz, a un jour exprimé : « J'ai commencé à composer à mon treizième anniversaire, du lyrisme, de la littérature narrative et très vite mes premiers essais dramatiques. » Le fait que sa carrière de compositeur commence en 1923 avec une représentation de *Sieben Lieder mit Klavier* (« Sept lieder avec piano », disparu) à Prague est là pour en témoigner.

*Die Fünf Liebeslieder von Ricarda Huch op. 18* (« les cinq lieder de Ricarda Huch, opus 18 »), préservés grâce à la publication de Viktor Ullmann par son propre éditeur en 1939, représentent une série fondamentale. A ce point là, il n'était plus possible pour le compositeur vivant à Prague de faire des apparitions publiques. Ses lieder de Huch sont en étrange contradiction avec la répression réellement vécue. Partie intégrante

du monde du romantisme et du lyrisme, la voix déborde de jolies cantilènes, accompagnées d'une œuvre pour piano évoquant parfois Alban Berg. Emotion intérieure et virtuosité de la facture musicale correspondent aux textes riches en métaphores. *Wendla im Garten*, daté 1918 – 1943, Theresienstadt, se base sur *Frühlings Erwachen* (« L'Éveil du printemps ») de Frank Wedekind et revêt une grande importance. Ullmann capture de manière magistrale l'état second entre sommeil et éveil dans lequel se trouve l'adolescente de 14 ans. La datation témoigne en outre de l'envergure de la relève, qui s'étend du crépuscule de la Fin de siècle à la catastrophe nationale-socialiste.

Les lieder sont parvenus dans les salles de concerts modernes grâce à Richard Strauss et à son utilisation raffinée de moyens musicaux impressionnants. Les lieder de prélude de l'opus 10 ont été créés à partir de 1885 et reflètent l'atmosphère de la fin du siècle bourgeois, décadent. Tout jeune déjà, Strauss abordait les poètes de la Fin de siècle munichoise. A ses yeux, l'esprit du temps et sa proximité avec l'Art

nouveau étaient importants : les lieder vivent de cela aujourd'hui encore.

*Les lieder de l'opus 10* se nourrissent de la perfection artisanale, associée à une sensibilité et à une mélodie resplendissantes et ensorcelantes. Strauss s'impose d'ores et déjà en maître au niveau de la conduite des voix ; sa Zueignung (« dédicace », 1885) avec la répétition à trois reprises de Habe Dank (« merci ») est devenue un refrain populaire parmi les lieder pour piano. Die Verschwiegenen (« Les discrets ») consiste en un couplet humoristique à la mode Überbrettel, tout comme Schönberg l'avait déjà réalisé. Avec Hat gesagt op. 36 (« A dit, opus 36 »), composé en 1898, de Knaben Wunderhorn (« Le Cor enchanté de l'enfant »), la boucle de Mahler est bouclée. Le burlesque très courageux à propos d'une fille désirant offrir trois baisers à son bien-aimé consiste en un lied de trois strophes, où Strauss manie avec virtuosité l'harmonie imitative comique, du fait qu'il n'est en rien inférieur à son confrère Mahler.

Verena Naegele  
(traduction Rachel Charmillot)

## RENEWAL

An emerging spirit of optimism and regression, weltschmerz and insouciance: These are the defining characteristics of the Fin de siècle. Still under the influence of Richard Wagner's musical dramas, there is a marked preference for monumentality. Whether Richard Strauss' *Salome* (1905) and its mixture of psychoanalysis, desire for decadence and the evocation of the last days, Schoenberg's spectacular *Gurre-Lieder* (Songs of Gurre, 1900/1901) or Gustav Mahler's *Symphony No. 2 in C-Minor Resurrection*: Disproportionally large orchestras and lavish sound orgies were always highly in demand. It is therefore even more astonishing that precisely these composers provided the deeply intimate genre of the piano Lied with a new quality.

It is precisely the piano Lied with which musical experiments were carried out and where the transition to atonality can be identified. Schoenberg as well as his students Alban Berg and Viktor Ullmann started composing piano Lie-

der of lasting value early. The same can be said of the more conservative Gustav Mahler and Richard Strauss. It is typical of the new kind of piano Lied that some of them were also instrumented; thus allowing their superb character to unfold even more. These orchestra Lieder were intended for the concert hall; by their nature, they did not conform to the conventional Lied-aesthetic. Consequentially, the piano Lied formally merged intimacy and opening.

The Fin de siècle is not only a time of farewell and a new dawn, of shrillness and scandal; it is also a time of renewal and the sublime; a time during which content and qualities such as irony, ease and dream become important. The lyrics of the Lieder recorded on this CD range from a fantastic desire to spin tales to a longing for death; they are representative of this time of renewal.

For a long time, Gustav Mahler's piano Lieder have been standing in the shadow of both his Lieder for orchestra and his symphonies, which often contained excerpts from the Lieder. One of

the reasons for this may be the fact that he did not back the literary value of the Lied, instead favouring simple, traditional and folkloristic verses. In addition, the piano Lieder were considered as "just" the preliminary stage of the orchestra Lied, even though they differ from it and exhibit a high quality as independent compositions. The simple, melodic lines in his musical settings of the Wunderhorn (Magic Horn) poems are related to Jugendstil (Art Nouveau) and compensate for the missing, directly emotional level.

The Lieder's content ranges from the naive-conventional and the cutting humoresque to reflections on life and death. Mahler described the Tanzlied (Dance Song) *Rheinlegendchen* (Little Rhine Legend, 1893) as „childish, roguish and intimate ... despite its simplicity and folkloristic character" but particularly in the harmonisation as "highly peculiar".

*Wo die schönen Trompeten blasen* (Where the beautiful trumpets blow, 1898) revolves around death, a typical theme of that time. In this Lied, Mahler

combines distant military fanfares heard in the crack of dawn with flowing love music, in which the girl hears her fiancé, a soldier, predicting his own death. Death and new life are the subjects of the simple, folkloristic and yet sardonic *Ablösung im Sommer* (Change in summer, 1887 – 89).

Rückert's musical settings bear more typical attributes of the Lied, for example *Ich atmet' einen linden Duft* (I breathed a gentle fragrance, 1901), which plays with the language in a virtuosic way. The famous Lied *Liebst du um Schönheit* (If you love for beauty, 1902) is of special importance; it is a birthday present for Mahler's wife Alma. The Lied shows that the emotional relationship between Alma and the much older Gustav was by no means steady. This is reflected in the verse *Liebst du um Jugend* (If you love for youth) with its sudden turn to minor, whilst the affirmation of the relationship becomes the composition's purpose with the accumulation of the words Liebe (love), liebe (to love) and immer (always) in the two final verses *Liebst Du um Liebe* (If you love for love).

Alban Berg composed no less than 88 Lieder; the predominant part of his piano Lieder was written while he was under the tutelage of Arnold Schoenberg. They show the exploration of both his teacher's method of composing and the 19th century's Lied tradition. Berg turned the melodic and creative characteristics of Romantic origin in an utterly imaginative manner into fantasy visions and night songs. While doing so, he also consistently approached the limits of tonality.

Each of the *Sieben frühe Lieder op. 1* (Seven early songs Op. 1, 1905 – 1908) has its own characteristics. In *Nacht* (Night), the last Lied composed, Berg moved farthest away from tonality, whereas Lenau's *Schilflied* (Reed poem) is characterised by an intense atmosphere and *Im Zimmer* (In the chamber) serves as a simple intermezzo. Last but not least, there is *Liebesode*, an outstanding composition, the dense motivic mesh and lyrics of which seem to be inspired by Brangäne in Wagner's *Tristan*. Adorno interpreted it as “dialectic between Wagner and Schoenberg”. The fact that Berg reworked the Lieder for

orchestra 20 years later shows that he stuck to his youth compositions on the one hand and on the other hand, how far the opening to the grand concert composition had already taken place here.

Viktor Ullmann, born in 1898, was a fervent admirer of Alban Berg. In two essays written for the performance of *Wozzeck* in Zurich in 1930 and at Berg's death in 1936, he acknowledged that the "great Viennese composer" had managed to create something new. Ullmann himself, however, remained a child of the transition. He grew up during Vienna's *Fin de siècle* atmosphere and stayed rooted in it. One of the reasons is certainly that as a Jewish composer, he had no chance in the emerging National Socialism to measure himself with the *avant-garde* in a public debate.

Except for *Variationen über ein Thema von Schönberg op. 3* (Variations on a theme of Arnold Schoenberg Op. 3), Ullmann thus mainly stayed connected to tonality, but expanded it by a quartal harmony derived from Skriabin. In addition to orchestra *Lieder*, which are

unaccounted for today, Ullmann also composed numerous piano *Lieder*. In the concentration camp Theresienstadt, where Ullmann composed under the most difficult circumstances, he engaged in small compositions such as piano sonatas and *Lieder*. Ullmann, who presumably died in a gas chamber in Auschwitz on 18th October 1944, once said: "I started composing on my 13th birthday: lyric, epic; soon, also the first dramatic attempts." It is therefore telling, that his career as a composer began in 1923 in Prague with a performance of *Sieben Lieder mit Klavier* (7 Songs with Piano, unaccounted for).

*Fünf Lieder von Ricarda Huch op. 18* (Five Love Songs to Poems by Ricarda Huch, Op. 18) is an important cycle which was preserved thanks to Ullmann's self-publishing in 1939. At that time, the composer, who was living in Prague, could not appear in public anymore. His Huch-*Lieder* stand in a strange contrast to the actual repression he had to experience. The singing voice, deeply connected with the world of romanticism and lyric, is bursting with beautiful cantilena; it is accompanied by a piano

movement which is sometimes reminiscent of Berg. Inner excitement and virtuosity of the skilful composition correspond with the highly metaphorical texts. *Wendla im Garten* (Wendla in the garden) is a particular Lied: It bears the date 1918 – 1943, Theresienstadt, and is based on Wedekind's *Frühlings Erwachen* (Spring awakening). Ullmann masterly captured the 14-year-old girl's dream-like state between sleeping and being awake. Additionally, the date shows that the renewal ranged from the Fin de siècle to the National Socialist catastrophe.

By the sophisticated use of brilliant musical means, Richard Strauss brought the art form of the Lied into the modern concert hall. The *Lieder from Op. 10* recorded on this CD were composed from 1885 on and reflect the atmosphere of the late bourgeois, decadent period. Already as a young composer, he dedicated himself to the poets of Munich's Fin de siècle. He attached great importance to the zeitgeist and its proximity to the Art Nouveau movement; still to this day, the *Lieder* reminisce about it. The *Lieder Op. 10*, based

on poems by Heinrich von Gilm and John Henry Mackay, thrive on the perfect craftsmanship with a vibrant, captivating sensitivity and vocal, melodic beauty. Strauss proves to be the master of voice leading; his *Zueignung* (Dedication, 1885) with its triple repetition of "Habe Dank" ("Have thanks") became one of the most popular piano Lieder. *Die Verschwiegenen* (The discreet ones), on the other hand, is a witty couplet in the manner of the Überbrettel cabaret, just like Schoenberg created them. *Hat gesagt Op. 36* (He has said), composed in 1898, brings us back to Mahler. The exuberant burlesque about a girl wanting to give her lover three kisses is a Lied with three verses; Strauss proves himself to be the master of the cheerful play with notes; thusly being on a par with his colleague Mahler.

Verena Naegele

(translation Alessandra Frank)

# VIKTOR ULLMANN

## Fünf Liebeslieder von Ricarda Huch

### 1. Die Schönheit

Wo hast du all  
die Schönheit hergenommen,  
Du Liebesangesicht, du Wohlgestalt!  
Um dich ist alle Welt  
zu kurz gekommen.  
Weil du die Jugend hast, wird alles alt,  
Weil du das Leben hast,  
muss alles sterben,  
Weil du die Kraft hast,  
ist die Welt kein Hort,  
Weil du vollkommen bist,  
ist sie ein Scherben,  
Weil du der Himmel bist,  
gibt's keinen dort!

### 2. Am Klavier

Die lass mich hören, alte Töne,  
Die duften Erinnerungen:  
Vergangne Zeit, traurige, schöne,  
silbern Meer, summende Heide.  
Rast und Traum auf ewigen Steinen,  
Vom Himmel umschlungen wir beide,  
Fülle des Glücks, verhaltenes Weinen.

Deine Küsse sind so:  
Süss wie einst, süsser als einst.  
Was du denkst, was du hoffst,  
Was du weinst, was in Jahren entfloh,  
Ungeküsster Küsse Glut,  
Ungestillter Sehnsucht Drang,  
Götterkraft, Jugendblut,  
Liebe das Leben lang  
Überglüht mich heiss,  
Überfließt mich ganz,  
Wie von den Bergen Weiss  
Des Mondes fließt,  
Fern ferner Sonnenglanz,  
Durch Nacht versüsst.

### 3. Sturmlied

O Brausen des Meers  
und Stimme des Sturms  
Und Irren im Nebelschwarm!  
In Hafens Ruhe, im Schutze des Turms,  
Wie eng und arm.  
Ich will kein Kissen mir unters Haupt,  
Kein Schreiten auf Teppichen weich;  
Hat mir der Sturm  
auch die Segel geraubt,  
Da war ich reich!

O herrliche Fahrt im Windeshauch  
Hinauf und hinab und zurück!  
Nur kämpfend, und unterlieg ich auch,  
Ist Leben Glück.

#### 4. Ein Schönes

Wenn je ein Schönes  
mir zu bilden glückte,  
War's, weil ich hingegeben  
deinem Wesen,  
Mit meiner Seele  
mich in dich verzückte,  
Und, wie der Winzer  
nach dem Traubenlesen  
Erglüht und schwankt  
in Purpurgest gebadet,  
Wie Kranke,  
die nach tiefem Schlaf genesen,  
Wie ein Geliebter,  
den ein Gott sich ladet,  
Ihm teilt an goldnem Tisch  
des Nektars Blüte,  
Zurück mir kam mit Harmonie  
begnadet,  
Lebendigen Feuers Wogen im Gemüte.

#### 5. O schöne Hand

O schöne Hand, Kelch,  
dessen Duft Musik  
Wie Töne schweben, geht der,  
den du führst,  
Melodisch wird der Stein,  
den du berührst,  
Wenn sie dich einhüllt,  
wird die Luft Musik.

Du tust dich auf,  
um Wohl laut zu verschwenden,  
Der ordnet,  
was Gewalt und Wahn verwirren,  
Und Seelen, die auf Erden sich verirren,  
Hinüberlockt,  
wo Wunsch und Zweifel enden.

O Hand, Gebieterin der Töne,  
Bleib auf diesem Herzen ruhen,  
Das ruhelos schwingt,  
So wandelst du in Frieden  
sein Verlangen.

Dämonische, berühre diesen Leib,  
Er bebt wie Saiten, wird ein Meer  
Und klingt und rauscht empor,  
Die Sonne zu empfangen.

#### 6. Wendla im Garten

aus „Frühlingserwachen“  
(Frank Wedekind)

Warum hast du dich  
in den Garten geschlichen?  
Veilchen suchen.  
Warum bringst du auch die Lippen  
nicht mehr zusammen?  
Ich weiss es nicht,  
ich finde nicht Worte!  
Der Weg ist wie ein Pelüchetepich,  
Kein Steinchen, kein Dorn.

O, wie ich  
die Nacht geschlummert habe ...!  
Süße Veilchen!  
Ruhig, Mütterchen!  
Ich will mein Bussgewand anziehen ...  
Ach Gott! Wenn doch jemand käme,  
dem ich um den Hals fallen  
und erzählen könnte!

### Drei Sonette aus dem Portugiesischen (Rainer Maria Rilke)

#### 7. I. Briefe nun mein!

Briefe, nun mein! Tot,  
bleich und lautlos dauernd!  
Und doch wie meine Hand  
sie bebend heut  
am Abend aufband:  
wunderlich erschauernd  
und wie belebt  
in meinen Schoß gestreut.  
In diesem wünscht er mich  
zum Freund. Und der  
bestimmt, an dem ich ihm  
die Hand gereicht,  
den Tag im Frühling ...  
Und ich weinte mehr  
darum als nötig scheint.  
Und der, sehr leicht,

enthält: Ich liebe dich;  
und warf mich hin  
wie Gott mit Kommendem  
verwirft was war.  
Und der sagt: Ich bin dein,  
– die Tinte drin  
verblich an meines Herzens Drängen.  
Gar erst dieser ... Lieber,  
du hast selbst verwirkt,  
dass ich zu sagen wagte, was er birgt.

#### 8. II. Sag immer wieder

Sag immer wieder und noch einmal sag,  
dass du mich liebst.  
Obwohl dies Wort vielleicht,  
so wiederholt,  
dem Lied des Kuckucks gleicht  
wie du's empfandest: über Tal und Hag  
und Feld und Abhang, beinah allgemein  
und überall,  
mit jedem Frühling tönend.  
Geliebter, da im Dunkel redet höhnend  
ein Zweifolgeist mich an;  
ich möchte schreien:  
„Sag wieder, dass du liebst.“  
Wer ist denn bang,  
dass zu viel Sterne werden: ihrem Gang  
sind Himmel da. Und wenn  
sich Blumen mehren,  
erweitert sich das Jahr.

Lass wiederkehren  
den Kehrreim deiner Liebe.

Doch entzieh  
mir ihre Stille nicht. Bewahrst du sie?

### 9. III. Sein erster Kuss

Sein erster Kuss berührte nur die Finger,  
womit ich schreibe:

wie sie seither leben  
geweiht und weiss, unfähig zu geringer  
Begrüßung, doch bereit,  
den Wink zu geben,  
wenn Engel sprechen.

Und es könnte nicht  
ein Amethyst sichtbarer sein im Tragen  
als dieser Kuss. Der zweite, zum Gesicht  
aufsteigend, blieb,

wo meine Haare lagen,  
verloren liegen.

Unwert der Verwöhnung  
empfang ich seine Salbung  
vor der Krönung.

Doch feierlich wie im Zeremonial  
war mir der dritte auf den Mund gelegt  
in Purpur, und seitdem

sag ich bewegt:  
o mein Geliebter,  
– stolz mit einem Mal.

## GUSTAV MAHLER

### 10. Rheinlegendchen (Des Knaben Wunderhorn)

Bald gras' ich am Neckar,  
bald gras' ich am Rhein,  
Bald hab ich ein Schätzel,  
bald bin ich allein!

Was hilft mir das Grasen,  
wenn d'Sichel nicht schneidt',  
Was hilft mir ein Schätzel,  
wenn's bei mir nicht bleibt!

So soll ich denn grasen,  
am Neckar, am Rhein;  
So werf' ich  
mein goldenes Ringlein hinein!

Es fließet im Neckar  
und fließet im Rhein,  
Soll schwimmen hinunter  
ins Meer tief hinein!

Und schwimmt es, das Ringlein,  
so frisst es ein Fisch!  
Das Fischlein soll kommen  
auf's König's sein Tisch!  
Der König tät fragen,  
wem's Ringlein sollt' sein?  
Da tät mein Schatz sagen:

„Das Ringlein g'hört mein!“

Mein Schätzlein tät springen  
Berg auf und Berg ein,  
Tät mir wied'rum bringen  
das Goldringlein fein!

Kannst grasen am Necker,  
kannst grasen am Rhein!  
Wirf du mir nur immer  
dein Ringlein hinein!

### 11. Wo die schönen Trompeten blasen

(Des Knaben Wunderhorn)

Wer ist denn draußen  
und wer klopfet an,  
Der mich so leise wecken kann?  
Das ist der Herzallerliebste dein,  
Steh' auf und lass mich zu dir ein!

Was soll hier ich nun länger steh'n?  
Ich seh' die Morgenröt' aufgeh'n,  
Die Morgenröt', zwei helle Stern'.  
Bei meinem Schatz, da wär ich gern!  
Bei meinem Herzallerlieble!

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

Sie reicht' ihm auch  
die schneeweiße Hand.  
Von Ferne sang die Nachtigall,  
Das Mädchen fing zu weinen an.

Ach weine nicht, du Liebste mein,  
Auf's Jahr sollst du mein Eigen sein.  
Mein Eigen sollst du werden gewiss,  
Wie's Keine sonst auf Erden ist!  
O Lieb auf grüner Erden.

Ich zieh' in Krieg auf grüne Haid;  
Die grüne Haide, die ist so weit!  
Allwo dort die schönen  
Trompeten blasen,  
Da ist mein Haus von grünem Rasen!

### 12. Ich atmet' einen linden Duft

(Friedrich Rückert)

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

### **13. Liebst du um Schönheit**

(Friedrich Rückert)

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.

### **14. Ablösung im Sommer**

(Des Knaben Wunderhorn)

Kukuk hat sich zu Tode gefallen  
An einer grünen Weiden!  
Kukuk ist todt!  
Hat sich zu Tod' gefallen!

Wer soll uns denn den Sommer lang  
Die Zeit und Weil' vertreiben?  
Ei! Das soll thun Frau Nachtigall!  
Die sitzt auf grünem Zweige!

Die kleine, feine Nachtigall!  
Die liebe, süsse Nachtigall!  
Sie singt und springt,  
Ist all'zeit froh,  
wenn andre Vögel schweigen!

Wir warten auf Frau Nachtigall;  
Die wohnt im grünen Hage,  
Und wenn der Kukuk zu Ende ist,  
Dann fängt sie an zu schlagen!

## ALBAN BERG

### 15. Nacht

(Carl Hauptmann)

Dämmern Wolken über Nacht und Tal,  
Nebel schweben, Wasser rauschen sacht.  
Nun entschleiert sich's mit einemmal:  
O gib Acht! Gib Acht!

Weites Wunderland ist aufgetan.  
Silbern ragen Berge, traumhaft groß,  
Stille Pfade silberlicht talan  
Aus verborgnem Schoß;  
Und die hehre Welt so traumhaft rein.  
Stummer Buchenbaum am Wege steht  
Schattenschwarz, ein Hauch  
vom fernen Hain

Einsam leise weht.  
Und aus tiefen Grundes Dusterheit  
Blinken Lichter auf in stummer Nacht.  
Trinke Seele! Trinke Einsamkeit!  
O gib Acht! Gib Acht!

### 16. Schilflied

(Nikolaus Lenau)

Auf geheimem Waldespfade  
Schleich' ich gern im Abendschein  
An das öde Schilfgestade,  
Mädchen, und gedenke dein!

Wenn sich dann der Busch verdüstert,  
Rauscht das Rohr geheimnisvoll,  
Und es klaget und es flüstert,  
Dass ich weinen, weinen soll.

Und ich mein', ich höre wehen  
Leise deiner Stimme Klang,  
Und im Weiher untergehen  
Deinen lieblichen Gesang.

### 17. Die Nachtigall

(Theodor Storm)

Es macht, es hat die Nachtigall  
Die ganze Nacht gesungen;  
Da sind von ihrem süßen Schall,  
Da sind in Hall und Widerhall  
Die Rosen aufgesprungen.

Sie war doch sonst ein wildes Blut,  
Nun geht sie tief in Sinnen,  
Trägt in der Hand den Sommerhut  
Und duldet still der Sonne Glut  
Und weiss nicht, was beginnen.

Das macht, es hat die Nachtigall  
Die ganze Nacht gesungen;  
Da sind von ihrem süßen Schall,  
Da sind in Hall und Widerhall  
Die Rosen aufgesprungen.

### 18. Traumgekrönt

(Rainer Maria Rilke)

Das war der Tag  
der weißen Chrysanthemen,  
Mir bangte fast vor seiner Pracht...  
Und dann,  
dann kamst du mir die Seele nehmen  
Tief in der Nacht.  
Mir war so bang,  
und du kamst lieb und leise,  
Ich hatte grad im Traum  
an dich gedacht.  
Du kamst,  
und leis' wie eine Märchenweise  
Erklang die Nacht.

### 19. Im Zimmer

(Johannes Schlaf)

Herbstsonnenschein  
Der liebe Abend blickt so still herein.  
Ein Feuerlein rot  
Knistert im Ofenloch und loht.  
So, mein Kopf auf deinen Knie'n,  
So ist mir gut.  
Wenn mein Auge so in deinem ruht,  
Wie leise die Minuten zieh'n.

### 20. Liebesode

(Otto Erich Hartleben)

Im Arm der Liebe schiefen wir selig ein,  
Am offenen Fenster lauschte  
der Sommerwind,  
Und unsrer Atemzüge Frieden trug er  
hinaus in die helle Mondnacht. --  
Und aus dem Garten tastete zagend sich  
ein Rosenduft an unserer Liebe Bett  
Und gab uns wundervolle Träume,  
Träume des Rausches,  
so reich an Sehnsucht.

### 21. Sommertage

(Paul Hohenberg)

Nun ziehen Tage über die Welt,  
Gesandt aus blauer Ewigkeit,  
Im Sommerwind verweht die Zeit.  
Nun windet nächstens der Herr  
Sternenkränze mit seliger Hand  
Über Wander- und Wunderland.  
O Herz, was kann in diesen Tagen  
Dein hellstes Wanderlied denn sagen  
Von deiner tiefen, tiefen Lust:  
Im Wiesensang verstummt die Brust,  
Nun schweigt das Wort,  
wo Bild um Bild  
Zu dir zieht und dich ganz erfüllt.

## RICHARD STRAUSS

### 22. Morgen

(John Henry Mackay)

Und morgen wird die Sonne  
wieder scheinen

Und auf dem Wege,  
den ich gehen werde,

Wird uns, die Glücklichen,  
sie wieder einen

Inmitten dieser sonnenatmenden Erde  
...

Und zu dem Strand,  
dem weiten, wogenblauen,  
Werden wir still

und langsam niedersteigen  
Stumm werden wir uns  
in die Augen schauen,

Und auf uns sinkt des Glückes  
stummes Schweigen ...

### 23. Die Nacht (Hermann von Gilm)

Aus dem Walde tritt die Nacht,  
Aus den Bäumen schleicht sie leise,  
Schaut sich um in weitem Kreise,  
Nun gib acht.

Alle Lichter dieser Welt,  
Alle Blumen, alle Farben

Löscht sie aus und stiehlt  
Die Garben weg vom Feld.

Alles nimmt sie, was nur hold,  
Nimmt das Silber weg des Stroms,  
Nimmt vom Kupferdach des Doms  
Weg das Gold.

Ausgeplündert steht der Strauch,  
Rücke näher Seel' an Seele  
O die Nacht, mir bangt, sie stehle  
Dich mir auch.

### 24. Allerseelen (Hermann von Gilm)

Stell auf den Tisch  
Die duftenden Reseden,  
Die letzten roten A stern trag' herbei,  
Und lass uns wieder von der Liebe reden,  
Wie einst im Mai.

Gib mir die Hand,  
dass ich sie heimlich drücke,  
Und wenn man's sieht, mir ist es einerlei,  
Gib mir nur einen deiner süßen Blicke,  
Wie einst im Mai.

Es blüht und duftet  
heut auf jedem Grabe,  
Ein Tag im Jahr ist ja den Toten frei,  
Komm an mein Herz,  
dass ich die wieder habe  
Wie einst im Mai.

## 25. Zueignung

(Hermann von Gilm)

Ja, du weißt es theure Seele,  
Dass ich fern von dir mich quäle  
Liebe macht die Herzen krank,  
Habe Dank.  
Einst hielt ich, der Freiheit Zecher,  
Hoch den Amethisten Becher  
Und du segnestest den Trank  
Habe Dank.

Und beschworst darin die Bösen,  
Bis ich, was ich nie gewesen,  
Heilig, heilig ans Herz dir sank  
Habe Dank.

## 26. Die Verschwiegenen

(Hermann von Gilm)

Ich habe wohl, es sei hier laut  
Vor aller Welt verkündigt,  
Gar vielen heimlich anvertraut,  
Was du an mir gesündigt;

Ich sagt's dem ganzen Blumenheer,  
Dem Veilchen sagt' ich's stille,  
Der Rose laut und lauter  
Der grossäugigen Camille.  
Doch hat's dabei noch keine Noth,  
Bleib' munter nur und heiter;

Die es gewusst sind alle tod,  
Und sagens nicht mehr weiter.

## 27. Hat gesagt – bleibt's nicht dabei

(Des Knaben Wunderhorn)

Mein Vater hat gesagt,  
Ich soll das Kindlein wiegen,  
Er will mich auf den Abend  
Drei Gaggeleier sieden;  
Siedt er mir drei,  
Isst er mir zwei  
Und ich mag nicht wiegen  
Um ein einziges Ei.

Mein Mutter hat gesagt,  
Ich soll die Mägdlein verraten,  
Sie wollt' mir auf den Abend  
Drei Vögelein braten;  
Brat sie mir drei,  
Isst sie mir zwei  
Um ein einzig Vöglein  
Treib' ich kein Verräterein.

Mein Schätzlein hat gesagt,  
Ich soll sein gedenken,  
Er wollt mir auf den Abend  
Drei Küsslein auch schenken;  
Schenkt er mir drei  
Bleibt's nicht dabei  
Was kümmert mich's Vöglein  
Was schiert mich das Ei.

## Barbara Fuchs (Sopran)

Barbara Fuchs trägt das Theaterblut in sich und ist auf den grossen Bühnen Deutschlands eine gefragte Interpretin des lyrischen Koloraturfachs. Mit ihrem schlank geführten, beweglichen Sopran von grosser Strahlkraft ist sie eine ideale Interpretin von Rollen wie Zerbinetta oder Königin der Nacht. Als Liedsängerin besticht sie durch klare Diktion und faszinierende Verschmelzung von musikalischem Ausdruck und inhaltlichem Bezug.

Das Musikstudium am Konservatorium in Zürich absolvierte Barbara Fuchs bei der bekannten Sängerin Kathrin Graf. Es folgten zwei Jahre Bühnenausbildung am Internationalen Opernstudio in Zürich, worauf sie nach Ulm engagiert wurde. Hier sang sie Rollen wie Blondchen, Susanna und Rosina. Parallel dazu war sie Studentin bei Elisabeth Schwarzkopf, die über Jahre ihre Mentorin blieb.

Die mustergültige Verschmelzung von Wort und Ton durch Technik, Farbschattierungen und weitatmige Legati hat Barbara Fuchs anschliessend auch für den Liedgesang urbar machen können. Höhepunkte ihrer erfahrungsreichen Bühnenkarriere sind die Interpretation der Zerbinetta in Peter Mussbachs Inszenierung der „Ariadne auf Naxos“ in Frankfurt und die Königin der Nacht unter Ingo Metzmacher. Als Liedsängerin hat sie sich vor allem in den letzten Jahren einen klingenden Namen geschaffen. Weitere Schwerpunkte liegen beim Konzert und Oratorium. Daneben unterrichtet Barbara Fuchs in Zürich eine Sologesangsklasse.

## Judit Polgar (Klavier)

Judit Polgar, geboren in Budapest, studierte an der Musikhochschule Zürich bei Hadassa Schwimmer und Homero Francesch. Nach dem Konzertdiplom 2005 weitere Studien in Liedbegleitung an den Musikhochschulen Zürich und Karlsruhe bei Irwin Gage und Hartmut Höll. 2008 Masterabschluss. Meisterkurse führten Judit Polgar u.a. zu Elisabeth Glauser, Brigitte Fassbaender, Wolfgang Holzmair, Johannes Sonnleitner und Daniel Fueter.

Judit Polgar etabliert sich als vielseitige Pianistin; so ist sie eine gefragte Begleiterin von Sängern und Instrumentalisten. Ihre Bühnentätigkeit umfasst Konzerte und Liederabende u.a. in der Tonhalle Zürich, im ZKO-Haus Zürich, an der Schubertiade Zürich, im Goetheanum Basel und im Ausland (Deutschland, Österreich, Italien, Ungarn). Als Liedbegleiterin bestritt Judit Polgar ausserdem wichtige internationale Wettbewerbe u.a. Hugo Wolf Stuttgart, Halbfinale; Schubert und die Moderne Graz, Finale. Im Sommer 2009 debütierte sie im Rahmen des Internationalen Opernfestivals in Miskolc (Ungarn).

Die intensive Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Musik führte sie an internationale Festivals wie die World New Music Days 2004, Schweiz und an das Europäischen Zentrum der Künste Dresden, Deutschland. Als Korrepetitorin wirkte sie bei diversen Opern- und Operettenproduktionen mit. Sie begleitet regelmässig Diplomkonzerte. 2009 erhielt sie den für Liedbegleitung ausgeschriebenen Nico-Kaufmann-Preis.