



**FRÉMEAUX
& ASSOCIÉS**

LA VOIX GERMANIQUE

Schubert, Schumann, Brahms, Mahler, Strauss, Wagner...

DU LIED ROMANTIQUE AU CABARET BERLINOIS



Elisabeth Schwarzkopf



Hans Hotter



Christa Ludwig

LA VOIX GERMANIQUE : DU LIED ROMANTIQUE AU CABARET BERLINOIS

La dimension poétique du chant allemand
C'est une traversée de plus d'un siècle de la culture germanique que propose cette anthologie. Elle s'attache au lied romantique du XIX^e siècle et à ses prolongements, au détour du XX^e siècle, avec le lied orchestral et des lectures du lied mâtinées de jazz, de *musical* et de cabaret. Les compositeurs que cette anthologie présente sont soit allemands (Robert Schumann, Johannes Brahms, Richard Strauss, Kurt Weill, Friedrich Hollaender) soit autrichiens (Franz Schubert, Hugo Wolf, Gustav Mahler, Alban Berg). Fins lettrés, ils sauront mettre en musique les textes poétiques d'écrivains majeurs comme

Goethe, Heine et Brecht, même s'ils privilégient aussi, pour la musicalité de leurs vers, des auteurs mineurs.

Pourquoi et comment marier poésie et musique ?

Voilà bien une question essentielle pour éclairer la démarche empruntée par des compositeurs comme Schubert, Schumann, Wolf ou Brahms lorsqu'ils choisissent de mettre en musique des poèmes de l'époque romantique. En esquissant un détour qui peut paraître incongru, on l'admet, vers le dialogue engagé par Léo Ferré et Aragon

au sujet de la poésie mise en musique, on pense largement éclairer la résolution de la question. Le verbe haut de Léo Ferré va droit au but : « La poésie se suffit à elle-même, la musique aussi. Alors pourquoi marier les deux ? » et il livre un élément de réponse : « Je ne crois pas tellement à la musique des vers mais à une certaine forme propice à la rencontre des vers et de la mélodie. Je ne crois pas à la collaboration mais à une double vue, celle du poète qui écrit, celle du musicien qui ensuite perçoit des images musicales derrière la porte des paroles ». Il ne manque pas de préciser : « Ce que déploie Aragon dans la phrase poétique n'a besoin d'aucun support, bien sûr, mais la matière même de son langage est faite pour la mise sur le métier des sons ». Cette précision n'éclaire-t-elle pas la relation de Schubert avec la poésie de Wilhelm Müller et de Schumann avec Heine ? Et le commentaire apporté de son côté par Aragon (« La poésie doublée de la magie musicale impose presque toujours au compositeur un important travail de recomposition textuelle – découpage, création de refrains, changement des titres – pour plus d'efficacité et de clarté ») conforte les enseignements musicologiques historiques sur la conception des lieder qui démontrent qu'insensiblement la mise en musique s'est libérée de la forme strophique des poèmes.

Comment définir le lied romantique ?

« Le phénomène du lied est important », soulignait Laurence Equilbey lors d'une émission sur France Culture ; elle précisait sa pensée en soulignant qu'il s'agissait d'une musique sans insolence, ancrée dans la terre et dans le peuple, venue du mouvement romantique allemand. Bien qu'il ne soit pas exactement contemporain du romantisme littéraire, le lied romantique prend son envol sur ses ingrédients nécessairement ; la mise en musique du poème *Erlkönig* (*Le Roi des Aulnes*) de Goethe en fait foi. C'est l'émergence d'un art populaire (auquel Goethe et Brentano portaient déjà un intérêt) certes, mais qui est propagé par la bourgeoisie et qui lui était avant tout destiné. On pense à ces œuvres écrites pour des réunions amicales, comme les fameuses *schubertiades*, où on ne chante que pour le plaisir. Dans le lied romantique, la mythologie et les figures de l'aristocratie sont écartées. On chante les vies des personnes simples et humbles, comme celle du meunier ou celle du *wanderer*, le vagabond, personnage central du *Winterreise* de Schubert. Des compositeurs du ^{xx}e siècle comme Richard Strauss, Gustav Mahler, Arnold Schoenberg et Alban Berg feront toujours référence au lied, quelquefois dans sa forme classique voix-piano ; mais ils innoveront en élargissant l'expression vers le lied orchestral. Avec Kurt Weill, Hanns Eisler et Paul Dessau, le lied se distinguera par son engagement militant,

politique et social et se parera des oripeaux des univers du cabaret et du jazz.

Une des raisons du succès, à l'époque de sa création et aujourd'hui encore, tient à une forme de simplicité née du caractère populaire du lied. Cette simplicité peut se synthétiser comme suit : le lied est l'exposé d'une idée musicale et poétique enserrée dans une forme brève qui, sur le plan musical, n'exige pas de développement ni de contrepoint, mais fait appel à une forme de dialogue entre la voix qui expose le texte poétique et l'accompagnement du piano qui doit se hisser au diapason du sentiment. Le lied est essentiellement une miniature qui condense un destin en quelques mots, autour de l'exploration d'abîmes existentiels. Ses thèmes de prédilection, peu explorés par la classique chanson populaire privilégiant davantage les désirs et plaintes amoureuses, tournent autour de l'errance, de la mort consolatrice, des affects en lien avec la nature, à quoi il faut ajouter le motif essentiel de toute poésie quel que soit le genre ou le pays, l'amour de la femme inaccessible. Mais soulignons qu'au-delà de ses thèmes récurrents, c'est bien la musique qui a toujours la prééminence dans le dialogue avec la poésie.

Le lied romantique s'impose avec Schubert. Le musicologue Sylvain Fort, dans une remarquable étude pour la revue *Diapason*, démontre qu'avec

lui on assiste à une transfiguration totale du *volkslied* (la chanson du peuple mâtinée d'une forte connotation folklorique). C'est une triple révolution qui s'effectue, une révolution poétique, une révolution de l'imaginaire et une de l'interprétation. Et le lied symbolisera désormais la relation romantique au monde. Pour souligner la révolution poétique, on ne manquera pas de relever les liens amicaux de Schubert avec les poètes Mayrhofer et Schobert et le goût littéraire d'une grande sûreté de Schumann et de Wolf.

La combinaison de la voix et du piano

Roland Barthes, qui prenait des cours de chant et qui détestait l'emphase bourgeoise de la diction d'un Gérard Souzay, commentait, lors d'une émission radiophonique : « Dans l'opéra, c'est le timbre sexuel de la voix qui est important ; au contraire, dans le lied c'est la tessiture qui compte ; donc, ici, pas de notes excessives, point de cris, de débordements, point de prouesses physiologiques. La tessiture est l'espace modeste des sons que chacun de nous peut produire et dans les limites duquel il est possible de fantasmer l'unité rassurante du corps. Dans toute la musique romantique, vocale ou instrumentale, c'est le chant du corps naturel. C'est une musique qui n'a de sens que si je peux la chanter en moi-même avec mon

corps ». Toute la discographie le confirme, tous les timbres vocaux colorent l'univers du lied mais on évite les extrêmes de registres qui relèvent davantage du monde de l'opéra. De fait, dans le lied, la technique du chant se traduit le plus souvent par une fusion de l'air et du récitatif.

Dans la littérature du lied, les mélodies sont envoûtantes et sensuelles. Et le piano n'est jamais contre la voix. De fait, comme le dit si bien le musicologue Sylvain Fort : « le piano module sans cesse, change de tonalité comme dans une conversation, change de ton et la ligne de chant est infusée constamment ». La finalité étant toujours que la musique ait le dernier mot dans le dialogue avec la poésie. D'ailleurs, assez vite, comme le souligne la musicologue Hélène Cao, la musique s'est libérée de la sujétion strophique du poème pour prendre en charge l'évolution dramatique et psychologique; et les formes se sont diversifiées en modifiant l'écriture de la partie de piano pendant que le chanteur répète la mélodie. On ne manquera pas de relever que tous les compositeurs du XIX^e siècle sont des pianistes doués et que cela a favorisé la diversification de l'écriture, qui elle-même va de pair avec celle du langage harmonique.

Franz Schubert (1799-1828)

S'il est un livre qui donne envie de s'immerger dans l'œuvre de Schubert, c'est bien la biographie *Schubert et l'infini : à l'horizon, le désert*. « De nous, les jaloux et les craintifs, de nous, Schubert est le frère » commente son biographe Jacques Drillon qui souligne que Schubert « nous prend par la main, par son humilité ». Il vante la pureté et le raffinement de pensée du compositeur et relève à raison que les lieder organisés par cycles (souvent par les éditeurs) n'égalent pas la somme des parties. Ainsi *Le Chant du Cygne* est supérieur au *Voyage d'Hiver* alors qu'il n'est pas un cycle authentique.

Auteur de 625 lieder – il en écrivait plusieurs par jour –, Schubert est celui qui signe la prééminence du lied. Il va donc de soi que ses lieder ouvrent le premier disque de l'anthologie et que ce soit son œuvre que l'on présente en priorité dans ce livret. Contemporain de Goethe (qui ne le reconnaîtra jamais) et de Beethoven (qu'il admire, sans le rencontrer), il a accompli la transfiguration totale d'un genre musical et littéraire en instillant la relation romantique au monde. Schubert cherche la force de l'expression sur des textes dont l'imaginaire, la puissance intérieure, la suggestion poétique doivent être dévoilées par la musique. De fait, il n'a retenu que des textes qu'il pouvait faire sonner et

raisonner, même ceux de Goethe ou Schiller. Il ressent les mêmes obsessions que Wilhelm Müller (1794-1821) qui était un bibliothécaire considéré comme un poète secondaire mais dont l'écriture appelle la musique, à savoir l'amour pudique, la solitude, l'errance, l'angoisse et le sentiment d'effondrement. Chez Schubert, toujours selon Jacques Drillon, le lied est une donnée immédiate de la conscience : netteté des contours, transparence de l'expression, sûreté de l'instinct mélodique, retenue et pudeur dans la musique, grande économie de moyens malgré la complexité de l'accompagnement avec ses hardiesses harmoniques.

La perfection de ses lieder tient aussi au fait qu'il a donné au piano l'opportunité de devenir une autre voix ; ce qui fut la clé pour ouvrir sans emphase l'arrière-monde du texte littéraire. C'est le cas de *Winterreise*, composé à Vienne en 1827 sur des poèmes de Müller (poète de *Die Schöne Müllerin*) et qui sera donné le 12 décembre après sa mort pour les numéros 13 à 24 et le 14 février 1828 pour les 12 premiers. Il s'agit d'une succession de vignettes, d'états psychologiques et la peinture d'une condamnation à une errance sans fin. Le dernier lieder, *Der Leiermann*, propose une fin ouverte au seuil de la démence. Et c'est inoubliable.

Robert Schumann (1810-1856) et Johannes Brahms (1833-1897)

Les Lieder de Schumann sont, comme ceux de Schubert, imprégnés de tourments, mais ils sont moins spontanés. Il n'en reste pas moins d'une puissance qui subjugué comme ne manque pas de le souligner le compositeur et musicologue André Boucourechliev (*Schumann*, collection Solfèges aux Editions du Seuil). Pour les 248 lieder dont une centaine composée en 1849, l'année du doute existentiel, Schumann puise chez tous les poètes de son temps, des plus illustres aux plus obscurs. Il fait de Rückert le traducteur de son amour pour Clara, emprunte les textes de Mörike et d'Eichendorff qui appellent la mélodie ; mais c'est dans la poésie de Heine qu'il rencontre les tendances ambivalentes et contradictoires de sa personnalité. En 1840, *Les Amours du Poète* (16 mélodies d'une étonnante diversité d'inspiration, d'écriture et d'atmosphère) sont un accomplissement total. Au grand désarroi de Schumann, Henri Heine ne le reconnaîtra jamais. Proche de Robert Schumann et surtout de Clara, Brahms cultivera lui aussi toute sa vie le lied et il supervisera attentivement l'ordre des 33 recueils (190 lieder choisis pour être présentés au public après une longue maturation) parus entre 1853 et 1896. Comme tous les romantiques, il chante l'apaisement conquis dans la nature ainsi que la nostalgie de l'amour non partagé et la solitude de la condition humaine. Les deux

lieder présents dans cette anthologie sont parmi les plus beaux qu'il ait composés. *Meerfahrt* est une sorte de barcarolle et *Der Tod, das ist die kühle Nacht* (La mort, c'est la nuit fraîche) est considéré comme étant un des plus émouvants lieder de toute l'histoire du chant ; il développe l'idée de la mort consolatrice, chère à Brahms.

Hugo Wolf (1860-1903)

Viennois d'origine slovène, Hugo Wolf, qui détestait Brahms (« le Nordique pédant »), s'impose avec un art subtil et novateur comme le dernier des grands maîtres du lied avec piano. Il a composé 345 lieder sur des poèmes de Heine, Eichendorff et Mörike (un théologien aux fantasmes érotiques qui ne manquait pas d'ironie), trois poètes qui ne sont pas de sa génération. Dans *Spanisches Liederbuch* (10 lieder spirituels et 34 profanes), il met en musique des poètes espagnols dont Cervantes, Lope de Vega et Gil Vicente et, en 1897, il compose les *Michelangelo-Lieder*. Il est vrai que Wolf était, comme Schumann, un lettré. Sa conception du déroulement vocal donne naissance à une forme mélodique nouvelle et ses pièces sont conçues comme des poèmes symphoniques en miniature avec modulations rapides, dissonances et structures libres ; au point que Mahler, son contemporain, trouvera ses lieder informes.

Gustav Mahler (1860-1911) et Richard Strauss (1861-1949)

Avec Gustav Mahler et Richard Strauss, on aborde les rives des Lieder avec orchestre où l'influence de Wagner est patente. Si les *Rückert-Lieder* sont le cycle perçu comme le plus séduisant et le plus lyrique de Mahler, il ne faut pas négliger les autres grands cycles que sont *Des Knaben Wunderhorn* ; *Lieder eines fahrenden Gesellen* (deux sont présents dans cette anthologie) et *Kindertotenlieder*. Comme Mahler, Richard Strauss est un génie de l'orchestration. Les *Quatre derniers Lieder* est une œuvre donnée après la disparition du compositeur le 22 mai 1950 à Londres par Kristen Flagstad et l'orchestre Philharmonia sous la direction de Fürtwangler mais c'est Elisabeth Schwarzkopf qui en livrera la version la plus acclamée. Il n'y a pas de lien thématique entre les quatre lieder (trois sont de la plume de Herman Hesse – qui au demeurant haïssait Richard Strauss – et Im Abendrot d'Eichendorff ; notre anthologie n'en retient que deux), seulement une couleur automnale favorisant la transcendance. Cet hymne à la gloire de la voix – l'épouse de Richard Strauss était cantatrice – se conclut par un dernier vers qui résonne comme le testament d'un compositeur octogénaire (« comme nous sommes las d'errer ! Serait-ce déjà la mort ? »).

Alban Berg (1885-1935)

Alban Berg, éminent représentant de la Seconde École de Vienne, pour la composition de ses lieder, s'inscrit dans les pas de Wagner, Schumann, Richard Strauss, Mahler et de son maître vénéré Schoenberg. Ce dernier avait composé en 1900 une partition orchestrale démesurée aux couleurs post-wagnériennes : les *Gurre-Lieder*. Alban Berg, tout en s'inscrivant dans la lignée du lied avec orchestre, vise la concision et fait une large place au silence dans *Fünf Orchesterlieder von Peter Altenberg opus 4*. Ce sont cinq lieder écrits en 1912 d'après les textes de cartes postales de Peter Altenberg (1859-1919), un écrivain dont on dit qu'il avait les traits physiques et les modes de vie de Verlaine. Sur des textes pour le moins elliptiques, ce sont cinq portraits de femmes passionnées, solitaires et aimantes. Avec un accord central de douze sons qui se désagrège, le troisième lied est de loin le plus dramatique (« soudain tout est fini »); le quatrième lied est le plus complexe et le cinquième est une passacaille dodécaphonique; le second, fort érotique, est une pure pièce de bel canto.

Kurt Weill (1900-1950);

Hanns Eisler (1898-1961)

C'est un glissement progressif vers d'autres sphères qu'initient Kurt Weill, Hanns Eisler et Paul Dessau (1894-1976), trois compositeurs aux

idées sociales et politiques tellement marquées à gauche qu'ils seront des compagnons de route des communistes. Leurs œuvres seront considérées comme décadentes par les Nazis. Ils sont passés par les conservatoires, possèdent une technique magistrale (Eisler a été l'élève de Schoenberg, entre autres) mais ils vont quitter les ornières du post-romantisme et celles du dodécaphonisme pour s'acoquiner avec le poète et dramaturge Bertolt Brecht. Leur esthétique : mettre en forme un théâtre musical qui parle à tous sans négliger une écriture audacieuse. Les noms de Brecht et Weill resteront pour l'histoire des arts indissociables de l'effervescence des années berlinoises, même si leurs œuvres communes ne courent que de 1927 à 1933. C'est l'orchestre de Lewis Ruth sous la baguette de Theo Mackeben qui se produisit le 31 janvier 1928 pour la « première » de *L'Opéra de quat'sous*; Lotte Lenya est alors Jenny et c'est un immense succès immédiat. Cette dernière, qui eut une vie sentimentale agitée avec Kurt Weill, enregistrera dans les années 1958 et 1960 plusieurs albums sous son nom, mais nous avons préféré valoriser les illustrations sonores des années 1928-1933 où sa voix unique est à son acmé. Quelques mots sur Hanns Eisler qui, bien que né à Leipzig, est considéré comme autrichien. Il fut l'élève de Schoenberg avant de s'installer à Berlin et de collaborer avec Brecht dès 1929, ils continueront à travailler ensemble lors de leur exil aux USA

et jusqu'à la disparition du dramaturge en 1956 en RDA. Le chanteur Matthias Goerne a donné une excellente version du cycle *Hollywood Liederbuch*, cycle composé en Amérique en 1942 et qui s'inscrit parfaitement dans notre étude sur la continuité de la présence du lied.

Friedrich Hollaender (1896-1976)

Bien que né en Angleterre, il est Allemand et poursuit ses études à Berlin. Après avoir composé pour le théâtre, en se mettant au service du metteur en scène Max Reinhardt, il s'introduit dans le monde du cinéma qu'il ne quittera plus, que ce soit en Allemagne ou aux USA (où il s'exile dès 1933, préfigurant la venue des autres compositeurs juifs que sont Kurt Weill et Hanns Eisler). Il composera la musique de plus d'une centaine de films dont *L'Ange Bleu* de Josef Von Sternberg en 1929 (tourné en deux versions, allemande et anglaise), *La Dame au manteau d'hermine* d'Ernst Lubitsch et *Sabrina* de Billy Wilder. Pour Marlene Dietrich, il écrit paroles et musiques dont le fameux *Falling In Love Again*. On le voit aux côtés de la chanteuse dans le rôle du pianiste-accompagnateur dans le film *La Scandaleuse de Berlin*. Est-il encore possible de le compter parmi des compositeurs de lieder ? On peut répondre positivement si l'on considère qu'il s'inscrit bien dans l'optique de la chanson populaire creusant l'exploration des

abîmes existentiels et qui condense un destin en quelques mots. Et son égérie Marlene Dietrich n'est-elle pas le symbole de la femme allemande libérée, à l'égal d'une Lotte Lenya ?

Teca CALAZANS et Philippe LESAGE

Tous nos remerciements à la musicologue Hélène CAO et à Jean Buzelin, qui est si compétent sur les années berlinoises de Kurt Weill.

Bibliographie

Anthologie du lied, Hélène Cao et Hélène Boisson (Buchet Chastel, Paris)

© 2025 FRÉMEAUX & ASSOCIÉS

GERMAN SONG: FROM ROMANTIC LIEDER TO THE CABARETS OF BERLIN

The poetic dimension of German song

This anthology allows you to discover more than a century of Germany's culture. It deals with the Romantic *Lied* of the 19th century, and its consequent evolutions at the turn of the 20th century with orchestral versions of songs and readings that show the influences of jazz, musicals and cabarets. The composers featured here are either German (Robert Schumann, Johannes Brahms, Richard Strauss, Kurt Weill, Friedrich Hollaender) or Austrian (Franz Schubert, Hugo Wolf, Gustav Mahler, Alban Berg). As elegant men of letters, they would be capable of setting poetic texts to music, pieces written by major writers such as Goethe, Heine and Brecht, although they didn't neglect minor authors known for the musicality of their verse.

How can the Romantic *Lied* be defined?

In a programme she presented on Radio France Culture, Laurence Equilbey would emphasise that “*the Lied phenomenon is important.*” She clarified by saying it was music without insolence, anchored in the country and its people, and its origins lay in Germany's Romantic movement. Even though its form is not exactly contemporary with Romanticism in literature, the *Lied* necessarily achieved popularity due to its ingredients (as shown by the setting to music of Goethe's poem *Der Erlkönig* (“The Era King.”) Of course, it was also the emergence of a popular art-form (one that already interested Goethe and Brentano) but it was propagated by the bourgeoisie at whom it was aimed. It reminds one of the works written for meetings between friends – like the famous *Schubertiades* held to celebrate Schubert – where people sang only for pleasure.

In the Romantic *Lied*, mythology and aristocratic figures are excluded; the songs refer to the lives of people who are simple and humble, like the character of the miller or the wanderer, the vagabond, the central figure in Schubert's *Winterreise*. 19th century composers like Richard Strauss, Gustav Mahler, Arnold Schoenberg and Alban Berg would always make reference to the *Lied*, sometimes in the classic voice-piano format. But they would innovate by broadening its expression towards the orchestral *Lied*. With Kurt Weill, Hanns Eisler and Paul Dessau, this song-form would stand apart by its militancy, both political and social, in its activism, and it would take on the showy guise of the universe to which jazz and the cabarets belonged.

One reason for its success at the time of its creation (and still today) is due to a form of simplicity that stems from the popular nature of the *Lied* itself. It is a simplicity that can be resumed as follows: the *Lied* is the statement of a poetic and musical idea clasped inside a brief form which, musically speaking, demands neither development nor counterpoint, but calls for a form of dialogue between the voice that states the poetic text and the accompaniment of the piano, which has to come forward to be in tune with the sentiment.

The *Lied* is in essence a miniature that in only a few words condenses a destiny over an exploration of existential abysses. Its preferred themes (which are little-explored by classic songs that favour the desire and grievances of love) deal with aimlessness, consolation in death, and the consequences of a bond with nature, to which can be added the essential motif of all poetry, whatever its genre or country: the love for a woman who is unattainable. But we can emphasise that, beyond its recurrent themes, it is indeed the music that always has pre-eminence in the dialogue with poetry.

The romantic *Lied* established itself with Schubert. In his remarkable study published in the magazine *Diapason*, musicologist Sylvain Fort demonstrated that with Schubert we were witnessing a total transfiguration of the *Volkslied* (the “song of the people,” with its nuance and strong folklore connotations). A triple revolution took place, not only in politics and the imagination but also in performing. Henceforward, the *Lied* symbolised Romanticism’s relationship with the world. To underline the poetic revolution, we can point to Schubert’s friendly ties with the poets Mayrhofer (an Austrian) and Schober (born in Sweden to Austrian parents), and the sureness of the literary tastes of Schumann and Wolf.

The combination of voice and piano

Roland Barthes, who took singing lessons and hated the bourgeois pomposity in the voice of a Gérard Souzay, once commented in a radio programme: *“In opera, it is the sexual timbre of the voice that is important; in the Lied, it is the tessitura that counts. So here, no excessive notes, no cries or outbursts, no physiological prowess. The tessitura is that modest space of the sounds that each of us can produce, and within whose limits it is possible to fantasise about the reassuring unity of the body. In all Romantic music, vocal or instrumental, it is the song of the natural body. It is music that has meaning only if I can sing it in my self with my body.”* All recordings confirm this; all vocal timbres colour the universe of the *Lied*, but the extremes in the register that belong more to the world of opera are to be avoided. And so, in the *Lied*, the vocal technique is most often translated by a fusion between the air and the recitative.

In the literature of the *Lied*, the melodies are spellbinding and sensual. And the piano never counters the voice. In fact, as musicologist Sylvain Fort nicely puts it, *“The piano constantly modulates, and it changes its tone as if in a conversation; it changes key, and the line of the song is constantly infused.”* The finality is that the music should always have the last word in the dialogue with poetry. Besides, as the musicologist Héléne Cao has said, the music frees itself from its subjection to the verse in order to take charge of the dramatic and psychological evolution; and the forms are diversified by the changing of the piano part while the singer repeats the melody. It is important to note that all the 19th century composers were gifted pianists, and that this privileged the diversification of their writing, which itself went hand in hand with the diversification of the harmonic language.

Teca CALAZANS and Philippe LESAGE

adapted into english by **Martin Davies**

Our thanks to the musicologist Héléne Cao, and to Jean Buzelin for his knowledge of Kurt Weill’s Berlin years.

Bibliography: *Anthologie du lied*, Héléne Cao & Héléne Boisson (Buchet Chastel, Paris)

LA VOIX GERMANIQUE - DU LIED ROMANTIQUE AU CABARET BERLINOIS

CD1

1) **Ständchen** (Schubert – Ludwig Rellstab)

Du recueil Schwannengesang D 957 (Le Chant du Cygne) D 957

Dieter Fisher-Dieskau (baryton) Gerald Moore (piano)

7 octobre 1951

78 t HMV DB 21349

2) **Abschied** (Schubert – Rellstab)

Du recueil Schwanengesang D 957 (Le Chant du Cygne) D 957

Dieter Fisher – Dieskau (baryton) Gerald Moore (piano)

A Schubert Lieder Recital / 1955

LP HMV 1295

3) **Gute Nacht** (Schubert – Wilhelm Müller)

Recueil Die Winterreise D 911 (Le Voyage d'Hiver)

Hans Hotter (baryton) Gerald Moore (piano)

Mai 1954

Emi Angel Records 3521

4) **Die Post** (Schubert – Müller)

Recueil Die Winterreise D 911 (Le Voyage d'Hiver)

Same as 3

5) **Der Leiermann** (Schubert – Müller)

Recueil Die Winterreise D 911 (Le Voyage d'Hiver)

Same as 3

6) **Erlkönig** (Schubert – Goethe) D328

(Le Roi des Aulnes)

Gérard Souzay (baryton) Dalton Baldwin (piano)

Juin 1961

Philips 835 097 AY

7) **Ganymed D.544 opus 19 N°3** (Schubert – Goethe)

Elisabeth Schwarzkopf (soprano) Edwin Fischer (piano)

Octobre 1952

Columbia 33 CX 1040

8) **Im Frühling D.882** (Schubert – Schulze)

Same as 7

9) **An Die Music D.547 op 88 N°4** (Schubert – Schober)

Same as 7

10) **Gretchen Am Spinnrade D.118 op 2** (Schubert – Goethe)

Same as 7

11) **Nachtviolen D752** (Schubert – Mayrhofer)

Same as 7

12) **Die Florelle D 550** (Schubert – Schubart)

Gérard Suzay (baryton) Dalton Baldwin (piano)

Juin 1961

Philips 835 097 AY

- 13) **Der Dopplegänger** (Schubert – Heine)
 Recueil Schwanengesang D.957 (Le Chant du cygne)
Same as 12
- 14) **Die Rose, Die Lilie, Die Taube** (Schumann – Henri Heine)
 Du recueil Dichterliebe op.48 (Les Amours du Poète)
 Dieter Fisher-Dieskau (baryton) Jorg Demus (piano)
 1960
 DG 18370
- 15) **Und Wüssten's Die Blumen** (Schumann – Heine)
 Du recueil Dichterliebe op.48 (Les Amours du Poète)
Same as 14
- 16) **Das Ist Ein Flötten Und Geign** (Schumann – Heine)
 Du recueil Dichterliebe op.48 (Les Amours du Poète)
Same as 14
- 17) **Hoï Ich Das Liedchen Klingen** (Schumann – Heine)
 Du recueil Dichterliebe op.48 (Les Amours du Poète)
Same as 14
- 18) **Ein Jüngling Liebt Ein Mädchen** (Schumann – Heine)
 Du recueil Dichterliebe op.48 (Les Amours du Poète)
Same as 14
- 19) **Ich Hab' Im Traume Geweinet** (Schumann – Heine)
 Du recueil Dichterliebe op.48 (Les Amours du Poète)
Same as 14
- 20) **Aus Alten Marchen** (Schumann – Heine)
 Du recueil Dichterliebe op.48 (Les Amours du Poète)
Same as 14
- 21) **Meerfahrt op 96 n°4** (Brahms – Heine)
 Dieter Fisher-Dieskau (baryton) Jorg Demus (piano)
 1960
 DG 18370
- 22) **Der Tod, Das Ist Die Kühle Nacht op 96 n° 1**
 (Schumann – Heine)
 (La mort, c'est la nuit fraiche)
Same as 21
- 23) **Gesang Weylas** (Hugo Wolf – Mörrike)
 Du recueil Mörrike-Lieder IHW 22
 Christa Ludwing (mezzo -soprano) Gerald Moore
 (piano)
 1957
 EMI Columbia 33 CX1552
- 24) **Auf Einer Wanderung** (Hugo Wolf – Mörrike)
 Du recueil Mörrike-Lieder IHW 22
Same as 23
- 25) **Mignon** (Wolf – Goethe)
 Du recueil Goethe-Lieder IHW 10
 Irgard Seefried (soprano) Erik Werba (piano)
 LP Anthologie du lied (2)
 1961
 DG 18155

- 1) **Wenn Mein Schatz Hochzeit Macht** (Mahler)
Recueil Lieder Eines Fahrenden Gessellen IGM 5
(chants d'un compagnon errant)
Christa Ludwing (mezzo-soprano) Philharmonia
Orchestra, dir Sir Adrian Boult
18 oct 1958
EMI Angel records S 35776
- 2) **Ging Heut' Morgen Übers Feld** (Mahler)
Recueil Lieder Eines Fahrenden Gessellen IGM 5
(chants d'un compagnon errant)
Same as 1
- 3) **Im Abendrot** (Richard Strauss – Joseph von
Eichendorff)
Recueil 4 Letzte Lieder, TrV 296 (Quatre dernier Lieder)
Elisabeth Schwarzkopf (soprano) Philharmonia
Orchestra, direction Otto Ackermann
25 Sept 1953
EMI Columbia 33 SC 1071
- 4) **September** (Richard Strauss – Herman Hesse)
Recueil 4 Letzte Lieder, TrV 296 (Quatre dernier Lieder)
Same as 3
- 5) **Isoldes Liebestod** (Wagner)
Acte 3 de Tristan & Isolde
Christa Ludwig (mezzo soprano) Philharmonia
Orchestra , dir Otto Klemperer
25 mars 1962
EMI Columbia SAX 2462

- 6) **Seele, Wie Bist Du Schöner** (Alban Berg -Peter
Altenberg)
(Ame, combien tu es plus belle)
Recueil Fünf Orchestenlieder nach Ansichtskar-
tentexten von Peter Altenberg op 4
Betty Beardslee (soprano) Columbia Symphony
Orchestra, direction Robert Craft
5 et 17 juin 1959
Columbia ML 5428 / MF 61035
- 7) **Sahst Du Nach Dem Gewitterregen Den Wald**
(Berg -Altenberg)
(As-tu vu, après la pluie d'orage)
Same as 6
- 8) **Über Die Grenzen Des All** (Berg – Altenberg)
(Par-delà les frontières de l'univers)
Same as 6
- 9) **Nichts Is Gekommen** (Berg – Altenberg)
(Rien n'est venu)
Same as 6
- 10) **Hier Ist Friede** (Berg – Altenberg)
(Ici c'est la paix)
Same as 6
- 11) **Lulu's Song** (Berg)
De Lulu Suite IAB 4
Helga Pilarczyk (soprano) London Symphony
Orchestra, dir Antal Dorati
19 au 22 Juin 1961
Mercury SR -90278

12) **La Complainte de Mackie** (Kurt Weill – Bertold Brecht)

Extrait de L'Opéra de quat'sous

Wolfgang Neuss (Moritatsanger) / Orchestre des Sender Freies Berlin, direction Wilhelm Brückner – Rugeberg

1958

CBS 78279

13) **Duo de la Jalousie / Eifersuchtsduett** (Weill – Brecht)

Lotte Lenya et Willy Trenk -Trebistch ; Lewis Ruth Band, dir Theo Mackeben

1930

Ultrapphon 77752

14) **Barbarasong**

Lotte Lenya, même formation que 13

15) **Surabaya Jonny** (Weill – Brecht)

Chanson de Happy End

Lotte Lenya, Theo Mackeben mit seinen Jazz Orchester
Berlin 1929

Orchestrola 2311

16) **Bilbao Song** (Weill – Brecht)

Chanson de Happy End

Lotte Lenya, même formation que 15

17) **Alabama Song** (Weill – Brecht)

Extrait de Aufstieg und fall der Stadt Mahagonny

Lotte Lenya & The Three Admirals ; direction Theo Mackeben & His Jazz Orchestra

Berlin 24 février 1930

Ultrapphon A 37

18) **Denn Wie Man Sich Bettet, So Liegt Man**

Same as 17

19) **Falling In Love Again** (musique : Friedrich Hollaender – texte : Connelly)

Tiré de Der Blaue Engel (L'Ange Bleu)

Marlene Dietrich

6 février 1930

HMV B3524

20) **Wenn Die Beste Freundin** (Hollaender)

Marlene Dietrich, Margo Lion, Oscar Karlweiss et accompagnement au piano de Mischa Spoliansky

2 juin 1928

Electrola EG 892

21) **Jonny** (Hollaender)

Marlene Dietrich ; orchestre Peter Kreuder

1931

Ultrapphon A887

22) **Lili Marlene** (musique : Norbert Schultze – texte : Hans Leip & Marlene Dietrich)

Marlene Dietrich ; orchestre Charles Magnante

7 septembre 1945

Decca 73031

23) **Das Nachtgespenst** (Rudolf Nelson ; texte : Friedrich Hollaender)

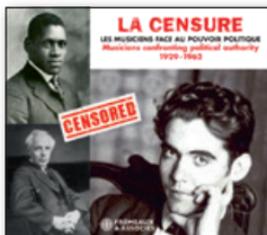
Kurt Gerron (chant) Rudolf Nelson (piano)

Mars 1930

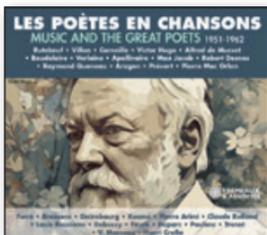
Ultrapphon Telefunken A388



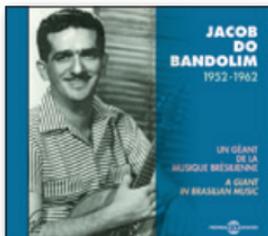
FA8052



FA5818



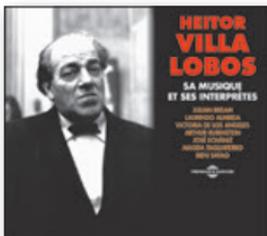
FA5866



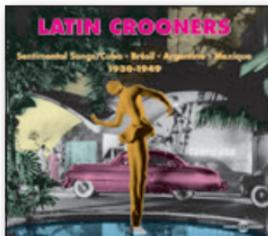
FA5741



FA5695



FA5697



FA191



FA5611



FA5624