

GUSTAV MAHLER

DAS LIED VON DER ERDE

ALICE COOTE – BURKHARD FRITZ

NETHERLANDS PHILHARMONIC ORCHESTRA

MARC ALBRECHT

HYBRID MULTICHANNEL



SUPER AUDIO CD

Gustav Mahler (1860-1911)

Das Lied von der Erde

The Song of Earth – Le Chant de la Terre

I Das Trinklied vom Jammer der Erde	8. 18
II Der Einsame im Herbst	9. 41
III Von der Jugend	3. 01
IV Von der Schönheit	7. 40
V Der Trunkene im Frühling	4. 29
VI Der Abschied	29. 50

Alice Coote, mezzo-soprano

Burkhard Fritz, tenor

Netherlands Philharmonic Orchestra, Amsterdam

conducted by

Marc Albrecht

Total playing time: 63. 03

Recording venue: Beurs van Berlage, Yakult zaal, Amsterdam, June 21,22 - 2012 DSD recording

Executive Producer: Job Maarse
Recording Producer: Wolfram Nehls
Balance Engineer: Jean-Marie Geijssen
Recording Engineer: Roger de Schot
Editing: Wolfram Nehls

Biographien auf Deutsch und Französisch finden Sie auf unserer Webseite.
Pour les versions allemande et française des biographies, veuillez consulter notre site.
www.pentatonemusic.com

Das Lied von der Erde [‘The Song of the Earth’]

I can only compose when I am

experiencing something; I can only experience something when I am composing!”

In the summer of 1908, Gustav Mahler writes his friend, conductor Bruno Walter, from Toblach: “First, I went about making myself at home here. This time, however, I not only have to adjust my surroundings, but the way I live, as well.” What had happened? In the spring of 1907, the Viennese press had launched a new hate and slander campaign against Mahler as director of the court opera, and this time, successfully: Mahler had concluded he had no choice but to relinquish his position. Holidays in Maiernigg by Lake Wörth (German: *Wörthersee*) had been supposed to bring rest and tranquillity following this turbulent period, but only a few days after their arrival, Mahler’s oldest daughter, Maria (‘Putzi’), developed symptoms of scarlet fever, and died on 12 July. And as though this had not been enough, shortly thereafter, Mahler was diagnosed with a heart ailment, which, although at the time not life-threatening, was nevertheless interpreted by the composer as his death sentence.

Mahler spent the summer of 1908 in Toblach, in the Dolomites. But, as he wrote Bruno Walter, this time he forbade himself his favourite forms of relaxation – swimming,

rowing and long climbing hikes. “I intend to avoid every form of stress, constantly to monitor myself, and keep my walking to a minimum. At the same time, in this isolation, which heightens my awareness of my inner processes, I feel more clearly everything in my body that is not as it should be.” In Toblach, although Gustav and his wife Alma initially shared every moment, due to the absorption of each in their own sorrow, the recent events ultimately drove a wedge between them. Gustav immersed himself entirely in his work. In the following winter, he journeyed to New York, where he conducted the Metropolitan Opera for four months.

In 1907, Mahler’s friend Theobald Pollak had given him, as a gift, the poetry collection, ‘The Chinese Flute,’ by the young poet, Hans Bethge. It contained 83 versions of poems by numerous Chinese authors, which Bethge, who himself did not speak Chinese, had based on existing German and French translations. At the time, such ‘versions’ of non-Western poetry were highly fashionable, and ‘The Chinese Flute’ was an immediate success, not lastly because the atmosphere of its poems was entirely in harmony with the orientalism which had been in fashion in Europe since the World Exposition held in Paris in 1889.

Bethge’s poems brought the seem-

ingly timeless Chinese texts upon which they were based closer to the work of the German poets of the late 18th and early 19th centuries, in particular that of Goethe and Rückert. This emerges clearly from the collection's somewhat droning preface: "He [the poet, Li-Tai-Po] created poems about the subtly transient and unutterable beauty of the world, the eternal pain and puzzling nature of all that exists. In his breast he encompasses the entire dull melancholy of the world, and even in moments of highest joy cannot free himself of the earth's shadows. In his works, transience is the ceaseless warning borne by the seal of his emotions. [...] His art is at once earthly and ethereal. He is a medium of powerful symbols. In his poetry, we sense a mystical wind from far-off clouds. The pain of the cosmos is at work within him. In him hammers the inscrutable destiny of the world." Mahler himself would also 'do his bit': in composing *Das Lied*, he further modified Bethge's poems, bringing them closer to the spirit of the *fin de siècle*. This is illustrated in the text of the work's powerful conclusion: *Die Liebe Erde allüberall blüht auf im Lenz und grünt aufs neu! Allüberall und ewig blauen licht die Fernen! Ewig.... Ewig....* ["The beloved earth is everywhere in flower in the springtime and leafs anew! Everywhere and eternally the

distance turns a delicate blue! Forever.... Forever...."]. In contrast, Bethge's version adheres more closely to Wang-Wei's original text: *Die Erde ist die gleiche überall, und ewig, ewig sind die weißen Wolken* ["The earth is the same everywhere, and eternal, eternal are her white clouds"].

Mahler began work on *Das Lied* following the death of Maria, whilst under the spell of Bethge's collection. Alma writes in her memoirs: "Now – after the death of our child, after the doctor's dreadful diagnosis, in that terrible isolation, so far from our home, and so far from his normal place of work (which we had fled), these indescribably sorrowful poems now grabbed hold of him, and he sketched, already in Schluderbach, on expansive lonely paths, the orchestral songs which, a year later, would become *The Song of the Earth*." (Alma's dating can incidentally not be regarded as an entirely accurate representation of the actual sequence of events: whilst she writes that Mahler already began work on *Das Lied* in the summer of 1907, this is not especially plausible, as the collection, 'The Chinese Flute,' first came out in October of that year!)

Composing helped Mahler to come to terms with life – the observation he had made previously, applied once again: "I

can only compose when I am experiencing something: I can only experience something when I am composing!" He writes Bruno Walter: "If I am to find my way to myself again, I must subject myself to the terrors of loneliness. [...] The fact that I must die is nothing new to me. But without trying here to explain or describe to you something for which there is perhaps no word, I want to say to you that, all at once, I simply lost all of the clarity and peace I had ever achieved, and stood face to face with the void, so that now, at the end of my life, I must, like a beginner, again learn to walk and stand."

"the most personal thing I have created up to now"

In September, Mahler announces that the new work is complete: "I worked very diligently [...]. I myself do not know what the whole thing should be called. It was a beautiful time, and I believe that it is probably the most personal thing I have created up to now."

These lines call two interesting aspects to our attention: the question of the new work's title, and the composer's belief that it was his most personal utterance up to then. The latter aspect can come as no surprise: Mahler's music is highly personal. With every note, the composer speaks of his ideas, his

emotions and his life. Only two years earlier, on 18 August 1906, Mahler had already written Willem Mengelberg words with almost the same thrust: "I have just completed my 8th – it is my greatest achievement thus far, and so unique as to content and form that it is not even possible to write about it. Imagine that the universe begins to sound. It is no longer human voices that we hear, but the revolving of planets and suns." The "most personal" as opposed to the "greatest." Whilst the Eighth Symphony focuses, to use a term of Boethius, on the *musica mundana*, or the music of the spheres, *Das Lied von der Erde* concentrates on what the latter called the *musica humana*, or the harmony of the body and spirit. And this is entirely consistent with the zeitgeist. At the start of the 20th century, to be 'modern,' art was generally expected to give expression to a virtually limitless subjectivity, aptly encapsulated by Musicologist Mathias Hansen as follows: "A young generation of artists glorified it [subjectivity] to excess, to the point of mystification, and believed to have found in unbridled self-expression the impulse of life itself, purified of all banal 'reality.'" In Hansen's view, Mahler, who according to him was convinced of his own supremacy, indeed believed that the universal problems of the human condition could only

be transformed into music by means of an extreme personal subjectivity. Bruno Walter wrote: "it [*Das Lied von der Erde*] is a work of the ego, the likes of which Mahler has never produced before, not even in the First. [...] In it, the ego itself becomes the experience, whilst the world sinks below it – an emotional power of limitless proportions unfolds as it [the ego] takes leave; and every tone he has written here speaks only of him, every thousand-year-old word that he has set to music expresses only him [...]"

"Forever.... Forever"

According to Theodor Adorno, even the simplest of phrases in *Das Lied* has a personal quality. Adorno compares the work's tone to the speech of an old man, whose words transcend direct meaning and bring with them the experiences of an entire life. Life and death as the dialectic extremes between the mortal and the eternal, between accepted death and the rebirth of new life, which explains why, for this work, Mahler was forced to abandon sonata form and invent a new, hybrid formal structure.

And this leads us directly to Mahler's question as to the work's title. It is a well-known anecdote that Mahler, superstitious as he was, was afraid to pen his Ninth, as, for Beethoven and Bruckner it had meant their

symphonic swansong. For this reason, so goes the anecdote, Mahler entitled the new work, which to be sure had been composed after the Eighth Symphony, 'Symphony for Alto, Tenor and Large Orchestra,' but did not number it. It would be the *next* symphony, completed in 1909, which would bear the ordinal number, nine. A nice anecdote, but nothing more than that. It is true, though, that *Das Lied von der Erde* is a work that defies categorisation. It represents a synthesis of the two great pillars in Mahler's oeuvre, the symphony and the song. On the face of it, it is cycle of six orchestral songs. But at the same time, it features *three* protagonists: not just the two solo voices, but the orchestra as well, and its formal structure is symphonic in nature.

This structure can be divided into two parts. The first five movements (accounting roughly for half of the piece) exhibit a progression of tonal centres that begins in A minor and ends in A major. The sixth and final movement, *Der Abschied* [Farewell], begins in C minor and ends in C major. Of the first five movements, the first and last are both drinking songs. The first movement, *Das Trinklied vom Jammer der Erde* [The Drinking Song of the Earth's Misery], introduces the thematic material for the entire work: *Schon winkt der Wein im gold'nen*

Pokale, doch trinkt noch nicht, erst sing' ich euch ein Lied! Das Lied vom Kummer soll auflachend in die Seele euch klingen. Wenn der Kummer naht, liegen wüst die Gärten der Seele, welkt hin und stirbt die Freude, der Gesang ["Even though the wine already beckons in the golden cup, do not drink just yet; first I shall sing you a song! You shall hear the Song of Sorrow as it laughs fleetingly in your soul. When sorrow nears, the gardens of the soul lie untended, joy and song wither away and die"]. The movement's conclusion, in which the eternal cycle of nature is celebrated, already announces: *Das Firmament blaut ewig, und die Erde wird lange fest steh'n und aufblüh'n im Lenz* ["The firmament shall blue forever, and the earth shall long stand firm and bloom again in spring"].

The fifth song, *Der Trunkene im Frühling* ['The Drunken One in Spring'] shows us the other side of the coin: *Wenn nur ein Traum das Leben ist, warum denn Müh' und Plag? Ich trinke, bis ich nicht mehr trinken kann, den ganzen, lieben Tag!* ["If life is but a dream, why all the effort and misery? I drink until I can drink no more, all the beloved day!"]. The poet seeks salvation in drunkenness and oblivion and tries, in this way, to let life pass by. This song, too, contains a symbol from the cycle of seasons; the birds announce the spring, but the poet is not interested:

Was geht mich denn der Frühling an? Laßt mich betrunken sein! ["What is the spring to me? Let me be drunk!"]. These five movements are small miniatures – remembrances of, and meditations on, earthly life, nature, youth, beauty. They prepare the listener for the work's long finale: *Der Abschied*.

For this last movement, Mahler employed two poems, the first based on one by Mong-Kao-Jen, the second on one by Wang-Wei. The opening sets the tone with its dull tamtam strokes. The scene is an evening landscape. The birds that previously announced the spring are now still. The weary return home and, in sleep, seek oblivion and new strength (*um im Schlaf vergess'nes Glück und Jugend neu zu lernen* ["to learn forgotten happiness and youth again in sleep"]). The 'lute' that accompanied the Trinklied vom Jammer der Erde is now only a 'prop.' This first portion of the last movement culminates in the ecstatic phrase, *O Schönheit! O ewigen Liebens – Lebens – trunk'ne Welt!* ["Oh beauty! Oh world drunk with eternal love and life!"]. The funeral march from the beginning of the movement returns, and expands into a great intermezzo: a 'rite of passage.' When the solo voice returns, the 'I' perspective of the beginning has changed to that of 'he.' We are the spectators of a farewell ritual. The discourse

once again involves drink: *Er stieg vom Pferd und reichte ihm den Trunk des Abschieds dar* ["He got off his horse and proffered him the farewell drink"]. But who is 'he'? And what is the nature of the farewell drink? Is it death, as traditionally represented on horseback? This interpretation is indeed confirmed later in the text: *Ich suche Ruhe für mein einsam Herz! Ich wandle nach der Heimat, meiner Stätte. Ich werde niemals in die Ferne schweifen. Still ist mein Herz und harret seiner Stunde!* ["I seek peace for my lonely heart! I'm returning home, to my place. I shall never wander off into the distance. My heart is still and awaits its hour!"].

These lines are not by Wang-Wei. It was Mahler himself who added them, as he did those concluding the first movement, which, like the finale, also involves both the eternal cycle of nature and death. The lines are entirely consistent with the philosophy of one Gustav Theodor Fechner, who regarded death as a transition to a third – immaterial – level of existence. In the winter of life, man dies and becomes one with the eternal, but a new spring will begin anew in nature. The final chord of *Der Abschied* is a C major chord with an added sixth (A). In this way, Mahler provides musical illustration of the cyclical in nature, as the notes of this A-G-E-C-chord all come from measures 5 through 6 of the

melody in the violins at the start of the first movement.

Benjamin Britten was extremely moved by this conclusion when he heard it, via a radio broadcast, for the very first time, and found it reminiscent of the *liebestod* from Wagner's 'Tristan und Isolde': *"The same harmonic progressions that Wagner used to colour his essentially morbid love scene (his 'Liebes' is naturally followed by 'Tod') re-used here to paint a serenity literally supernatural. I cannot understand it – it passes over me like a tidal wave – and that matters not a jot either, because it goes on forever, even if it is never performed again – that final chord is printed in the atmosphere."*

In commenting on *Das Lied von der Erde* to Bruno Walter, Mahler was laconic: "What do you think? Is it at all tolerable? Won't people commit suicide after it?" He then he pointed to the piece's rhythmic difficulties and asked jokingly: 'Have you any idea how it can be conducted? I haven't.'" Mahler himself would not live to hear the work's premiere, which took place on 20 November 1911 as part of a memorial concert for the composer, who had died on 18 May of that year. It was under the baton of his friend Bruno Walter, who had witnessed its birth from nearby.

Ronald Vermeulen
Translation: Nicholas Lakides

Alice Coote

Renowned on the great recital, concert and opera stages of the world, Alice Coote's career has taken her from her beginnings in the north of England (born in Cheshire) in local singing festivals and playing Oboe in the Cheshire Youth Orchestra to being regarded as one of the great artists of today.

She trained at Guildhall School of Music & Drama (GSMD), Royal Northern College of Music (RNCM) and The National Opera Studio, receiving during this time the Decca Kathleen Ferrier Prize and the Brigitte Fassbaender Prize for Lieder Interpretation.

The recital platform is central to her musical life. Alice performs throughout the UK, Europe and the US at the Wigmore Hall, the BBC Proms, the Concertgebouw, the Lincoln Centre and Carnegie Hall in New York, among many others. She recently has performed Schubert's *Winterreise* in Chicago and Frankfurt and Mahler's *Das Lied von der Erde* in Amsterdam and with the London Philharmonia. Judith Weir's *The Voice of Desire* was written for her. Most recently, she toured Europe in *La Clemenza di Tito* with Louis Langree and the Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, and is currently a BBC Proms' resident artist, where she has performed with Julius Drake, the

London Philharmonic and the Apostles with the Halle Orchestra

Acclaimed in particular for Mahler, Berlioz, Mozart, Handel and Bach with orchestras such as LSO, BBC Radio Symphony, Boston Symphony Orchestra, New York Philharmonic, Netherlands Philharmonic, Concert D'Astree, Halle and Concertgebouw she has collaborated with conductors including Gergiev, Dohnanyi, Belohavek, Elder and Boulez.

Burkhard Fritz

The German tenor Burkhard Fritz studied at the Johannes Brahms Conservatory in his native Hamburg. He attended the master class of Alfredo Kraus and from 2000 to 2006 pursued further studies with Arturo Sergi. After his first permanent engagement, with the Bremerhaven Stadttheater, he was until 2004 a member of the ensemble of the Musiktheater im Revier in Gelsenkirchen, where he sang numerous lyric rôles, with Max in *Der Freischütz* and Parsifal, achieving great success as Berlioz's *Benvenuto Cellini*. He was a guest artist with the Aalto Theater in Essen in rôles including Florestan, and with the Oldenburg Staatstheater he sang the title rôle in *Idomeneo*. Since the 2004/05 season he has been a permanent member of the ensemble of the Staatsoper Unter

den Linden in Berlin, where he sang Parsifal under the baton of Daniel Barenboim as well as Florestan, Dimitri in *Boris Godunov*, Cavaradossi, and Alvaro in *La forza del destino*. Guest engagements have taken him to the Tiroler Landestheater in Innsbruck and the Hanover Staatsoper, and in Rotterdam and Amsterdam he sang Faust in Berlioz's *La damnation de Faust* under Valery Gergiev. He made his Vienna Staatsoper début in 2006 as Parsifal. In concert he has appeared in, among other works, Schoenberg's *Gurre-Lieder* in Stuttgart and in Beethoven's *Ninth Symphony* under Daniel Barenboim.

Marc Albrecht

Aclaimed for his interpretations of Wagner and Strauss, as well as for his commitment to contemporary music, Marc Albrecht holds the position of Chief Conductor of both the Netherlands Opera and Netherlands Philharmonic and Chamber Orchestras, and is a regular guest at Europe's most prestigious opera houses and orchestras. In the early years of his conducting career, Albrecht spent several seasons at the opera houses of Hamburg and Dresden, and also was appointed personal assistant to Claudio Abbado at the Gustav Mahler Youth Orchestra in Vienna. In 1995 he embarked

on a highly successful 6 year tenure as Music Director of the Staatstheater Darmstadt, and from 2006-2011, he was Artistic Director and Chief Conductor of the Orchestre Philharmonique de Strasbourg.

Marc Albrecht has appeared with many key orchestras in Europe including the Berlin Philharmonic Orchestra, Royal Concertgebouw Orchestra, City of Birmingham Symphony Orchestra, the Accademia di Santa Cecilia in Rome, Chamber Orchestra of Europe, Staatskapelle Dresden, Munich Philharmonic, and the Orchestre National de Lyon. In 2006 he made his BBC Proms debut in London with the BBC Scottish Symphony Orchestra.

Recent successes have included his US debut with the Saint Louis Symphony Orchestra, return visits to the Hallé Orchestra, Vienna Symphony Orchestra and the Radio-Sinfonieorchester Berlin and debut performances with the Oslo Philharmonic Orchestra, Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, the Residentie Orkest (The Hague), Orchestre National de France, Maggio Musicale Firenze and the SWR Sinfonieorchester Stuttgart. Future highlights include debuts with the Danish National Symphony, Gothenburg Symphony, Dallas Symphony, and Bergen Philharmonic Orchestras, and return visits to the Vienna

Symphony Orchestra, the Accademia Nazionale di Santa Cecilia, the Filarmonica della Scala, and the Orchestre Nazionale Sinfonica della RAI Torino.

In the opera house, Marc Albrecht's highly acclaimed work during the past seasons has included a new production of *Der fliegende Holländer* at the Bayreuth Festival (2003–2006), *Die Bacchantinnen* by Wellesz at the Salzburg Festival (2003) as well as Janacek's *From the House of the Dead* at the Opéra National de Paris (2005). From 2001-2004 he was Principal Guest Conductor at the Deutsche Oper Berlin, leading successful productions such as Messiaen's *Saint Francois d'Assise*, and he also maintains a close relationship with the Semperoper Dresden, where amongst others he has conducted *La Damnation de Faust*, *Die Frau ohne Schatten* and *Elektra*. Recent highlights include Henze's *Die Bassariden* at the Bavarian State Opera, his debut at the Royal Opera House Covent Garden with *Der fliegende Holländer*, Henze's *Der Prinz von Homburg* at Vienna's Theater an der Wien, *Lulu* at the Geneva Opera and at the Salzburg Festival (with the Vienna Philharmonic), and a notable success standing in at short notice in 2012 to make his debut at Teatro alla Scala with *Die Frau ohne Schatten*.

At the Netherlands Opera he has conducted productions of *Die Frau ohne Schatten*, *Fidelio*, *Carmen*, and since his appointment as Music Director, *Elektra*, *The Legend of the Invisible City of Kitezh* and the world premiere of *Manfred Trojahn's Orest*, and in their 2012.13 season he will conduct new productions of Schreker's *Der Schatzgräber*, *Die Zauberflöte* and *Die Meistersinger von Nürnberg*. Forthcoming productions elsewhere include *Die Frau ohne Schatten* at the Staatsoper Berlin, a double bill of Zemlinsky's *Eine Florentinische Tragödie* and *Der Zwerg* at the Teatro alla Scala, and *Tannhauser* and *Die Soldaten* at Zurich Opera.

Marc Albrecht has made a sequence of acclaimed recordings for PentaTone records with the Orchestre Philharmonique de Strasbourg, including discs of Strauss tone poems, the piano concertos of Dvorak and Schumann with Martin Helmchen, Korngold's *Symphony in F sharp* and the orchestral music of Berg, Dukas, Koechlin and Ravel. He continues his association with PentaTone with the Netherlands Philharmonic, and their first recording of Mahler's *Das Lied von der Erde* is due for release in 2013.

The Netherlands Philharmonic Orchestra

The Netherlands Philharmonic Orchestra is one of the major orchestras in the Netherlands. Together with the Netherlands Chamber Orchestra it is the resident orchestra of the Netherlands Opera in the Amsterdam Music Theatre, as well as one of the resident orchestras at the Concertgebouw in Amsterdam. It is a welcome guest at other venues in the Netherlands, as well as on the international stages and at the festivals abroad.

The versatility of the orchestra and the hospitality it shows towards its audience are reflected in the programmes it chooses for its concerts. Thanks to its exemplary educational outreach programme NedPhO GO!, the Netherlands Philharmonic has made a great name for itself: to this end, it opens the doors to its 'NedPhO-Koepel' – a monumental converted church in a residential area in the eastern part of Amsterdam.

Under the leadership of its first chief conductor Hartmut Haenchen, the orchestra's performance of Wagner's integral Ring cycle at Netherlands Opera, as well as its integral Mahler cycle at the Concertgebouw, caused a sensation. Over the years, the Netherlands Philharmonic Orchestra has

performed almost all the operas of Wagner and Strauss. Under its second chief conductor Yakov Kreizberg, the orchestra entered into an exclusive recording contract with the PentaTone label, and performed at several major festivals, including the BBC Proms. At the start of the 2011-2012 season, Marc Albrecht was appointed chief conductor of both the Netherlands Philharmonic Orchestra and the Netherlands Opera.

Marc Albrecht has conducted the orchestra in productions of Elektra, Fidelio, The Magic Flute, Kitezh (Rimsky-Korsakov), Der Schatzgräber (Franz Schreker), and Die Frau ohne Schatten, (Richard Strauss). Numerous concert performances with soloists such as Antje Weithaas, Elizabeth Watts, Christian Tetzlaff, Natalie Stutzmann, Kari Krikkku, Lars Vogt, and Jean Guyhen Queras were received exuberantly by audiences and critics alike.

Each year, in addition to numerous concerts and opera productions, the orchestra releases various CDs. Their CD of Richard Strauss' Elektra with Marc Albrecht, released in October 2012, was hailed by the international press as one of the most important recordings of this opera.

Das Lied von der Erde

Nur wenn ich erlebe, 'tondichte' ich – nur, wenn ich tondichte, erlebe ich!"

Den Sommer 1908 verbringt Gustav Mahler in Toblach (Südtirol). Er schreibt von dort an seinen Freund, den Dirigenten Bruno Walter: *"Ich habe mich hier zunächst einzurichten versucht. Diesmal habe ich nicht nur den Ort, sondern auch meine ganze Lebensweise zu verändern."* Was war geschehen? Im Frühling 1907 hatte die Wiener Presse nicht die erste Hass- und Verleumdungskampagne gegen Mahler als Hofoperndirektor ins Rollen gebracht. Diesmal mit Erfolg: Mahler sah sich gezwungen, von seinem Posten zurückzutreten. Der Urlaub in Maiernigg am Wörthersee sollte nach dieser turbulenten Zeit eigentlich Ruhe und Abstand bringen, doch nur wenige Tage nach der Ankunft zeigte Mahlers älteste Tochter Maria, genannt „Putzi“, erste Symptome einer Scharlacherkrankung, der sie am 12. Juli erlag. Zu allem Überfluss stellte man nur kurze Zeit später ein Herzleiden bei Mahler fest, das zwar nicht lebensbedrohlich war, vom Komponisten aber als Todesurteil interpretiert wurde.

Wenngleich Gustav und seine Frau Alma zunächst jede freie Minute gemeinsam verbrachten, so trieben doch die Ereignisse

einen Keil zwischen die Eheleute, die beide in ihrem Kummer gefangen waren. Gustav stürzte sich ganz in seine Arbeit. Ende des Sommers reiste er nach New York, wo er für vier Monate an der Metropolitan Opera dirigierte. Den Sommer 1908 verbrachte Mahler in Toblach in die Dolomiten. Auf das geliebte Schwimmen, Rudern und lange Bergwanderungen musste er aus den genannten gesundheitlichen Gründen allerdings verzichten. *"Nun soll ich jede Anstrengung meiden, mich beständig kontrollieren, nicht viel gehen. Zugleich fühle ich in dieser Einsamkeit, wo ich nach innen aufmerksam bin, alles deutlicher, was in meinem Physischen nicht in Ordnung ist."*

1907 hatte Mahler von seinem Freund Theobald Pollak den Gedichtband Die chinesische Flöte des jungen Dichters Hans Bethge geschenkt bekommen. Der Band umfasste 83 Gedichte aus der Feder verschiedener chinesischer Dichter, die Bethge – selber des Chinesischen nicht mächtig – auf der Grundlage älterer deutscher und französischer Übersetzungen „nachgedichtet“ hatte. Diese Art Bearbeitung fernöstlicher Poesie war damals äußerst populär und so wurde Die *chinesische Flöte* auf Anhieb ein großer Erfolg; nicht zuletzt, weil die Atmosphäre jener Gedichte ganz zum Orientalismus passte, der seit der

Weltausstellung in Paris und Europa in Mode gekommen war. Durch Bethges Neu-Übersetzungen rückten die scheinbar zeitlosen chinesischen Texte näher an die deutsche romantische Literatur heran, insbesondere an die Werke Goethes und Rückerts. Das irgendwie lernernde Vorwort des Gedichtbandes illustriert dies besonders: *“Er [der Dichter Li-Tai-Po] dichtete die verschwebende, verwehende, unaussprechliche Schönheit der Welt, den ewigen Schmerz und die ewige Trauer und das Rätselhafte alles Seienden. In seiner Brust wurzelte die ganze dumpfe Melancholie der Welt, und auch in Augenblicken höchster Lust kann er sich von den Schatten der Erde nicht lösen. ‘Vergänglichkeit’ heisst das immer mahnende Siegel seines Fühlens. [...] Seine Kunst ist irdisch und überirdisch zugleich. Mächtige Symbole gehen in ihm um. Bei ihm spürt man ein mystisches Wehen aus Wolkenfernen, der Schmerz des Kosmos webt in ihm. In ihm hämmert das unbegriffene Schicksal der Welt.”* Übrigens sollte Mahler hierbei auch noch ein Wörtchen mitreden. Für Das Lied von der Erde bearbeitete er Bethges Gedichte und rückte diese somit noch näher an den Geist des fin-de-siècle heran. Als Beispiel hierfür möge sein beeindruckendes Werkende dienen: *“Die liebe Erde allüberall blüht auf im Lenz und grünt aufs neu! Allüberall und*

ewig blauen licht die Fernen! Ewig... Ewig...” Bethge verharrt hier viel dichter beim Originalgedicht eines gewissen Wang-Wei und schreibt: *“Die Erde ist die gleiche überall, und ewig, ewig sind die weißen Wolken.”*

Nach Marias Tod geriet Mahler in den Bann der alten, chinesischen Gedichte und begann mit der Komposition eines neuen Werks: *Das Lied von der Erde*. Alma schreibt in ihren Memoiren: *“Jetzt – nach dem Tode des Kindes, nach der furchtbaren Diagnose des Arztes, in der schrecklichen Stimmung der Einsamkeit, fern von unserem Hause, fern von seiner Arbeitsstätte (die wir geflohen hatten), jetzt überfielen ihn diese maßlos traurigen Gedichte, und er skizzierte schon in Schluderbach, auf weiten, einsamen Wegen, die Orchesterlieder, aus denen ein Jahr später Das Lied von der Erde werden sollte.”* Alma Mahlers hier genannte Datierung muss allerdings hinterfragt werden, behauptet sie doch, dass Mahler bereits im Sommer 1907 die Arbeit an *Das Lied von der Erde* begann. Das ist eher unwahrscheinlich, wurde Die chinesische Flöte doch erst im Oktober dieses Jahres herausgegeben.

Der Akt des Komponierens half Mahler, wieder mit dem Leben ins Reine zu kommen, denn auch jetzt galt jener Satz, den er bereits früher gesagt hatte: *“Nur wenn ich erlebe, ‘tondichte’ ich – nur, wenn ich*

tondichte, erlebe ich!” Er schreibt an Bruno Walter: *“Sollte ich wieder zu meinem Selbst den Weg finden, so muss ich mich den Schrecknissen der Einsamkeit überliefern. [...] Dass ich sterben muss, habe ich schon vorher auch gewusst. – Aber ohne dass ich Ihnen hier etwas zu erklären oder zu schildern versuche, wofür es vielleicht überhaupt keine Worte gibt, will ich Ihnen nur sagen, dass ich einfach mit einem Schlage alles an Klarheit und Beruhigung verloren habe, was ich mir je errungen; und dass ich vis-à-vis de rien stand und nun am Ende eines Lebens als Anfänger wieder gehen und stehen lernen muss.”*

Das Persönlichste [...], was ich bis jetzt gemacht habe.”

Im September schreibt Mahler an Walter, dass das neue Werk nun vollendet sei: *“Ich war sehr fleißig [...]. Ich weiß es selbst nicht zu sagen wie das Ganze benamst werden könnte. Mir war eine schöne Zeit beschieden und ich glaube, dass es wohl das Persönlichste ist, was ich bis jetzt gemacht habe.”*

„Das Persönlichste [...], was ich bis jetzt gemacht habe.” Dieser Satz ist nicht über- raschend, denn Mahlers Musik ist per se zutiefst persönlich. Aus jeder einzelnen Note spricht der Komponist, klingen seine Ideen, seine Gefühle, sein Leben. Lediglich zwei Jahre vorher hatte Mahler am 18. August 1906 an Willem Mengelberg nahezu im iden-

tischen Wortlaut geschrieben: *“Ich habe eben meine 8. vollendet – es ist das Größte, was ich bis jetzt gemacht habe. Und so eigenartig in Inhalt und Form, dass sich darüber gar nicht schreiben lässt. – Denken Sie sich, dass das Universum zu tönen und zu klingen beginnt. Es sind nicht mehr menschl[iche] Stimmen, sondern Planeten und Sonnen, welche kreisen.”* Einerseits also „das Persönlichste“, andererseits „das Größte“. Wo die Achte Symphonie – um Boëthius zu zitieren – die „Musica Universalis“ zum Klingen bringt, nehmen wir in Das Lied von der Erde die „Musica Humana“ wahr, also das innere menschliche Universum. All dies passt natürlich wunderbar in die Zeitenwende. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts müssen Kunst und Musik, um als „modern“ wahrgenommen zu werden, einer schier grenzenlosen Individualität Ausdruck verleihen. Der Musikwissenschaftler Mathias Hansen findet dafür die passenden Worte: *“Eine junge Künstlergeneration verherrlichte sie bis zum Exzess, bis zur Mystifizierung, glaubte im ungebremsen Selbstausdruck die eigentlichen, wahren Lebensimpulse zu finden, gereinigt von jedweder banalen ‘Wirklichkeit’.”* Laut Hansen war Mahler davon überzeugt, die universellen Probleme des Menschen – also „das Größte“ – nur durch eine extrem ausgeprägte persönliche Subjektivität in Klänge verwandeln zu können. Bruno Walter

schrrieb: *“Es ist ein ‘Ichwerk’, wie Mahler noch keines, auch nicht in seiner Ersten, geschaffen. [...] Hier aber wird, während die Welt unter ihm wegsinkt, das Ich selbst zum Erlebnis, eine Gefühlskraft ohne Grenzen entfaltet sich in dem Scheidenden; und jeder Ton, den er schreibt, spricht nicht nur von ihm, jedes von ihm komponierte Wort, das vor tausend Jahren gedichtet wurde, drückt nur ihn aus [...]“*

“Ewig ... Ewig”

Dem Philosophen Theodor W. Adorno zufolge atmen selbst die einfachsten musikalischen Phrasen in *Das Lied von der Erde* Persönlichkeit. Er vergleicht den Grundtenor des Werkes mit der Sprache eines alten Mannes; dessen Worte trügen neben den eigentlichen Bedeutungen auch die Erfahrungen eines ganzen Lebens in sich. Leben und Tod als dialektische Eckpunkte zwischen Sterblichkeit und Ewigkeit, zwischen dem akzeptierten Tod und der Wiedergeburt in einem neuen Leben. Nicht zuletzt deshalb musste sich Mahler in diesem Werk von der strengen Sonatenhauptsatzform lösen und eine neue, hybride Form entwickeln.

Das führt direkt zu Mahlers Frage an sich selbst, wie das Werk zu „benamensn“ wäre. Dazu passt die Anekdote, dass der

abergläubische Mahler, Angst davor hatte, seine Neunte Symphonie zu schreiben. Hatten nicht auch Beethoven und Bruckner damit jeweils ihren Schwanengesang komponiert? Folglich benannte er *Das Lied von der Erde*, das auf seine Achte Symphonie folgte, dann zwar als „Symphonie für Alt- und Tenorstimme und großes Orchester“, verzichtete aber auf eine Nummerierung. Erst die 1909 abgeschlossene Symphonie erhielt die Nummer „9“. Eine schöne Anekdote, mehr aber auch nicht. In der Tat ist *Das Lied von der Erde* nicht einfach zu formal einzuordnen. Es ist eine Synthese aus den wichtigsten formalen Grundpfeilern aus Mahlers Gesamtwerk: aus Symphonie und Lied. Auf den ersten Blick handelt es sich um einen Zyklus von sechs Orchesterliedern. Und gleichzeitig folgt *Das Lied von der Erde* einem symphonischen Aufbau. Das Orchester ist neben den beiden Gesangssolisten der dritte Protagonist und auch der formale Bauplan des Werkes lässt eine symphonische Struktur durchscheinen.

Das Werk folgt einer groben Zweiteilung: Die ersten fünf Sätze (zeitlich etwa die Hälfte des gesamten Werkes) zeigen eine tonartliche Entwicklung von a-moll hin zu A-Dur. Der sechste und letzte Satz, betitelt *Der Abschied*, beginnt in c-moll und endet in C-Dur.

Erster und fünfter Satz sind Trinklieder. Im ersten Satz, *Das Trinklied vom Jammer der Erde*, wird der Hörer in die Thematik des ganzen Werkes eingeführt: *“Schon winkt der Wein im gold’nen Pokale, doch trinkt noch nicht, erst sing’ ich euch ein Lied! Das Lied vom Kummer soll auflachend in die Seele euch klingen. Wenn der Kummer naht, liegen wüst die Gärten der Seele, welkt hin und stirbt die Freude, der Gesang.“ Auch das Ende, in dem der ewige Kreislauf der Natur besungen wird, kündigt Mahler hier bereits an: “Das Firmament blaut ewig, und die Erde wird lange fest steh’n und aufblüh’n im Lenz.“*

Das fünfte Lied, *Der Trunkene im Frühling*, zeigt dann die Kehrseite der Medaille: *“Wenn nur ein Traum das Leben ist, warum denn Müh’ und Plag? Ich trinke, bis ich nicht mehr trinken kann, den ganzen, lieben Tag!“* Der Dichter sucht sein Heil in Trunk und Vergessen und beabsichtigt, auf diese Weise sein Leben an sich vorüber ziehen zu lassen. Auch in diesem Lied findet sich wieder ein Symbol für den ewigen Jahreskreislauf. Die Vögel verkünden den Frühling, aber der Dichter will hiervon nichts wissen: *“Was geht mich denn der Frühling an? Lasst mich betrunken sein!“* Diese fünf Sätze sind Miniaturen – Erinnerungen an und Meditationen über das irdische Leben, die Natur, die Jugend, die Schönheit. Sie bereiten den Hörer auf

den ausgedehnten Schlusssatz vor: *Der Abschied*.

Im letzten Satz verwendet Mahler zwei Gedichte, das erste basiert auf einem Poem von Mong-Kao-Jen, das zweite stammt von Wang-Wei. Die dumpfen Schläge des Tam-Tam zu Beginn bestimmen den Ton. Wir befinden uns in einer Landschaft in Abendstimmung. Die Vögel, die bis eben noch den Frühling ankündigten, schweigen nun. Die müden Menschen kehren ermattet nach Haus und suchen im Schlaf Vergessen und neue Kraft („um im Schlaf vergess’nes Glück und Jugend neu zu lernen“). Die Laute aus dem *Trinklied vom Jammer der Erde* ist hier jetzt nurmehr ein Requisit. Dieser erste Abschnitt kulminiert in einer ekstatischen Phrase „O Schönheit! O ewigen Liebens – Lebens - trunk’ne Welt!“. Danach taucht wieder der Trauermarsch des Beginns auf und entwickelt sich zu einem großen Intermezzo: einer „rite de passage“. Als die Altistin wieder das Wort ergreift, ist aus der Ich-Perspektive des Anfangs nun die Sichtweise einer 3. Person geworden. Die Hörer erfahren nun ein Abschiedsritual. Wieder geht es um das Trinken: „Er stieg vom Pferd und reichte ihm den Trunk des Abschieds dar.“ Aber wer ist „er“? Und auf welchen Trunk lädt er ein? Ist „er“ der Tod, der traditionell als Reiter auf einem Pferd personifiziert wird? Diese

Interpretation stützt der Text, denn es heißt weiter: „*Ich suche Ruhe für mein einsam Herz! Ich wandle nach der Heimat, meiner Stätte. Ich werde niemals in die Ferne schweifen. Still ist mein Herz und harret seiner Stunde!*“

Diese Zeilen stammen nicht von Wang-Wei. Es war Mahler selbst, der sie hinzufügte, genau wie die bereits zitierten Schlusszeilen des ersten Satzes, in denen ebenfalls der ewige Zyklus der Natur besungen wird. Sie knüpfen direkt an die panpsychistische Philosophie Gustav Theodor Fechners an, die den Tod als Übergang zu einer dritten, nicht-körperlichen Daseinsform betrachtete. Am Ende seines Lebens stirbt der Mensch und verschmilzt mit dem Ewigen, während in der Natur erneut der Frühling anbricht. Der Schlusssakkord von *Der Abschied* ist ein C-Dur-Dreiklang mit sixt ajoutée. Auch musikalisch illustriert Mahler hier also das Zyklische der Natur. Jedenfalls finden sich die Töne A – G – E – C in Takt 5 des ersten Liedes, in der Streichermelodie.

Dieser Schluss berührte den Komponisten Benjamin Britten sehr, als er das Werk erstmals im Radio hörte. Britten stellte die Verbindung zum Todestrank in Wagners Tristan und Isolde her: „*Die gleichen harmonischen Fortschreitungen, mit denen Wagner seinen Liebestod kolorierte,*

werden hier erneut zur Zeichnung einer schier übernatürlichen Gelassenheit verwendet. Begreifen kann ich das Geschehene nicht; aber das ist interessiert mich auch kein bisschen (vielmehr übermannt es mich wie eine Flutwelle), denn es geht immer weiter, selbst dann, wenn man es nie wieder spielen würde: Dieser Schlusssakkord ist der Atmosphäre wie ein Stempel aufgedrückt.“

Gegenüber Bruno Walter äußerte sich Mahler äußerst lakonisch über *Das Lied von der Erde*: „*Was glauben Sie? Ist das überhaupt zum Aushalten? Werden sich die Menschen nicht danach umbringen?*“ *Dann wies er auf die rhythmischen Schwierigkeiten und fragte scherzend: ‚Haben Sie eine Ahnung, wie man das dirigieren soll? Ich nicht.‘*“

Mahler sollte die Uraufführung von *Das Lied von der Erde* nicht mehr erleben. Am 20. November 1911 wurde das Werk in einem Gedenkkonzert für den am 18. Mai jenes Jahres verstorbenen Komponisten erstmals öffentlich gespielt. Es dirigierte Mahlers Freund Bruno Walter, der die Entstehung des Werkes aus nächster Nähe miterleben durfte.

Ronald Vermeulen
Aus dem Niederländischen von Franz Steiger

Das Lied von der Erde [Le Chant de la Terre]

« *Je ne compose que quand je ressens, je ne ressens que quand je compose !* »

Au cours de l'été 1908, Gustav Mahler séjourna à Toblach, d'où il écrivit à son ami, le chef d'orchestre Bruno Walter : « J'ai, au début, essayé de m'installer. Mais cette fois-ci, il ne me faut pas simplement changer de lieu, mais modifier toute ma manière de vivre. » Que s'était-il passé ? Au printemps 1907, la presse viennoise avait lancé une nouvelle campagne de haine et de calomnies contre Mahler, alors directeur de l'Opéra de la Cour. Et cette fois-ci avec succès : Mahler s'était senti contraint de renoncer à sa fonction. Des vacances à Maiernigg, sur les bords du lac de Wörther, aurait dû lui apporter le calme, après cette période turbulente, mais quelques jours à peine après leur arrivée, la fille aînée de Mahler, Maria, « Putzi », présenta des symptômes de la rougeole et décéda le 12 juillet. Et comme si cela ne suffisait pas, on décéla peu après chez Mahler une maladie de cœur, qui, si elle ne menaçait pas sa vie à ce moment-là, fut tout de même interprété par le compositeur comme une sentence de mort.

Gustav Mahler passa l'été 1908 à Toblach, dans les Dolomites. Mais comme il

l'écrivit à Bruno Walter, il lui fallait cette fois-ci faire sans ses passe-temps favoris, car la nage, l'aviron et les longues escalades lui étaient interdits. « Je dois désormais éviter tout effort, me contrôler sans cesse, ne marcher qu'avec parcimonie. Et puis, dans cette solitude, où je vis concentré sur moi-même, je ressens clairement tout ce qui n'est pas en ordre dans ma constitution physique. » À Toblach, bien que Gustav et sa femme Alma aient passé initialement chaque minute ensemble, les événements récents semèrent la discorde entre les époux, absorbés comme ils l'étaient dans leur propre chagrin. Gustav s'immergea entièrement dans le travail. À la fin de l'été, il se rendit à New York, où il devait diriger l'Opéra Métropolitain pendant quatre mois.

En 1907, Theobald Pollak, un ami de Mahler, lui avait offert le recueil de poème *La Flûte chinoise*, du jeune poète Hans Bethge. L'ouvrage contenait 83 poèmes d'un grand nombre d'auteurs chinois, que Bethge, qui ne connaissait pas le chinois, avait traduits « en vers libres » à partir de traductions plus anciennes de l'allemand et du français. Ce genre de « traduction en vers libres » de poésie non occidentale était très populaire et *La Flûte chinoise* connut immédiatement un vif succès, notamment parce que l'atmosphère des poèmes correspondait parfaitement à

l'orientalisme, qui était devenu à la mode en Europe depuis l'exposition universelle de Paris, en 1889.

Les « retraductions » de Bethge rapprochèrent les textes chinois apparemment intemporels de la poésie romantique allemande de la fin du XVIII^{ème} et du début du XIX^{ème} siècle, et notamment de l'œuvre de Goethe et de Rückert. La préface quelque peu ronflante du recueil l'illustre bien : « Il [le poète Li-Tai-Po] créa des poèmes sur la beauté subtilement éphémère et indicible du monde, la douleur éternelle et le caractère énigmatique de tout ce qui existe. En son sein, il englobe toute la sourde mélancolie du monde et ne peut se libérer, même dans les instants les plus joyeux, des ombres de la terre. Dans ses œuvres, l'éphémère est l'incessante mise en garde née du sceau de ses émotions. [...] Son art est tant terrestre que surnaturel. Il véhicule des symboles forts. Sa poésie exhale un vent mystique venu de nuages lointain. En lui, la douleur du cosmos est à l'œuvre. En lui, martèle la destinée impénétrable du monde. » Mahler devait d'ailleurs lui aussi « placer son mot ». Lors de la composition du *Chant de la Terre*, il remania à son tour les poèmes de Bethge, les rapprochant encore de l'esprit de la fin de siècle. L'impressionnante conclusion de l'œuvre l'illustre bien : « Partout, la terre

bien-aimée fleurit au printemps et verdit à nouveau ! Partout et éternellement, les lointains bleuissent de lumière ! Éternellement... Éternellement... » Bethge, restant beaucoup plus près du poème d'origine, écrivait pour sa part : « La terre est la même partout, et éternels, éternels, sont les blancs nuages. »

Mahler commença à composer *Le Chant de la Terre* après la mort de Maria, alors qu'il était tombé sous le charme des vieux poèmes chinois. Alma écrivit dans ses mémoires : « Maintenant, après la mort de l'enfant, après le terrible diagnostic du médecin, dans l'atmosphère effrayante de la solitude, loin de notre maison, loin de son lieu de travail, (que nous avions fui), ces poèmes d'une tristesse sans mesure l'assaillirent, et il esqua déjà à Schludersbach, sur les vastes chemins solitaires, les lieder d'orchestre d'où devait sortir, une année plus tard, *Le Chant de la Terre*. » (Il faut d'ailleurs placer des points d'interrogation à la datation d'Alma. Elle affirme que Mahler commença *Le chant de la Terre* dès l'été 1907, mais ceci est peu plausible, puisque le recueil *La Flûte chinoise* ne devait être publié qu'au mois d'octobre de cette année-là.)

Composer aidait Mahler à se réconcilier avec la vie, car, à présent aussi, valait

ce que Mahler avait déjà exprimé : « Je ne compose que quand je ressens, je ne ressens que quand je compose ! » Il écrivit à Bruno Walter : « Si je dois retrouver le chemin de moi-même, alors il faut que je me livre de nouveau aux terreurs de la solitude. [...] J'ai toujours su que j'étais mortel. – Sans essayer de vous expliquer ni de vous décrire quelque chose pour quoi il n'existe sans doute pas de mots, je vous dirai que j'ai perdu d'un seul coup toute la lumière et toute la sérénité que je m'étais conquises, et que je me trouve devant le vide, comme si, à la fin de ma vie, il me fallait apprendre de nouveau à me tenir debout et à marcher comme un enfant. »

« la chose la plus personnelle que j'ai créée jusqu'à présent. »

En septembre, Mahler annonça que la nouvelle œuvre était achevée : « J'ai beaucoup travaillé [...]. Je ne sais pas moi-même comment appeler cette chose. Le temps qui m'a été octroyé a été bon et je pense que c'est la chose la plus personnelle que j'ai créée jusqu'à présent. »

Ces quelques lignes, écrites à l'intention de Walter, portent deux aspects intéressants à notre attention : la question du titre de la nouvelle composition et le fait que Mahler ait pensé qu'il s'agissait de son œuvre la

plus personnelle jusque-là. Cette dernière constatation ne vient pas comme une surprise. La musique de Mahler est personnelle. Le compositeur exprime ses idées, ses émotions, sa vie, à travers chaque note. À peine deux ans auparavant, le 18 août 1906, Mahler avait encore écrit à Willem Mengelberg des mots d'une signification à peu près similaire : « Je viens d'achever ma Huitième. C'est la plus grande chose que j'ai faite jusqu'à présent. Et si unique sur le plan du contenu et de la forme qu'il est impossible d'écrire à son sujet. – Imaginez tout l'univers qui se met à sonner et à résonner. Ce ne sont plus des voix humaines, mais des planètes et des soleils en révolution. » Le « plus personnel » face à la « plus grande ». Là où la Huitième Symphonie fait entendre la « musica mundana » - pour reprendre un terme de Boëthius - c'est la « musica humana », ou l'harmonie du corps et de l'esprit, que fait entendre *Le Chant de la Terre*. Et bien entendu, ceci correspond bien à cette époque cruciale. Au début du XX^{ème} siècle, l'art – et donc aussi la musique – doit, pour être moderne, exprimer une subjectivité presque illimitée. Comme le musicologue Mathias Hansen le décrit si bien : « Une jeune génération d'artistes la glorifie [la subjectivité] à l'excès, jusqu'à la mystification, et imagine avoir trouvé dans l'auto-expres-

sion débridée l'impulsion-même de la vie, purifiée de toute la banale 'réalité' ». Selon Hansen, Mahler était persuadé de ne pouvoir transformer en musique « le principal », les problèmes universels de l'homme, qu'au moyen d'une subjectivité extrêmement personnelle. Bruno Walter écrivit à propos du *Chant de la Terre* : « Il s'agit d'une œuvre de l'égo', d'un genre que Mahler n'avait jamais produit auparavant, même pas avec sa Première. [...] L'égo y devient lui-même l'expérience, tandis que le monde sombre en-dessous de lui – une puissance émotionnelle aux proportions illimitées se déploie lorsqu'il [l'égo] disparaît ; et chaque note qu'il [Mahler] a écrit ici parle uniquement de lui, chacun des mots millénaires qu'il a mis en musique n'exprime que lui [...] »

« Éternellement... Éternellement »

Selon le philosophe Theodor Adorno, dans *Le Chant de la terre*, même les phrases les plus simples ont un contenu hautement personnel. Il compare le ton de l'œuvre aux expressions d'un vieil homme, dont les paroles transcendent une signification directe et sont porteurs de l'expérience de toute une vie. La vie et la mort en tant que relation dialectique entre le mortel et l'éternel, entre la mort acceptée et la renaissance d'une vie nouvelle, ce qui explique que dans cette œuvre, Mahler dut renoncer à la stricte

forme sonate symphonique et créer une nouvelle structure formelle hybride.

Et ceci nous mène directement à la question du titre de l'œuvre, que se posait Mahler. On connaît l'anecdote selon laquelle Mahler, superstitieux comme il l'était, avait peur de composer sa Neuvième Symphonie. Beethoven et Bruckner n'avaient-ils pas écrit leur chant du cygne en écrivant la leur ? Mahler nomma par conséquent « Symphonie pour alto, ténor et grand orchestre » l'œuvre qu'il coucha sur papier après sa Huitième Symphonie mais ne la numérotait pas. Ce n'est que la symphonie suivante, qu'il acheva en 1909, qui reçut du numéro Neuf. Il s'agit d'une anecdote amusante mais rien de plus que cela. Le fait est que *Le Chant de la Terre* se laisse difficilement catégoriser. Il représente la synthèse des deux importants piliers dans l'œuvre de Mahler : la symphonie et le lied.

À première vue, il s'agit d'un cycle de six lieder orchestraux. Mais en même temps, *Le Chant de la terre* offre une structure formelle symphonique, présentant trois protagonistes : non seulement les deux chanteurs solos, mais aussi l'orchestre.

Cette structure peut être divisée en deux parties. Les cinq premiers lieder (en gros la moitié de l'œuvre) affichent des tonalités allant du la-mineur au La-majeur. Le sixième et dernier lied, *L'Adieu*, débute en

do-mineur et s'achève en Do-majeur.

Parmi les cinq premiers lieder, le premier et le dernier sont des chansons à boire. Le premier, *Chant à boire de la Douleur de la Terre*, sert de début. Il est une introduction à la thématique de l'œuvre toute entière : « Le vin dans le gobelet doré nous fait signe déjà, mais ne buvez pas encore, je vais d'abord vous chanter une chanson ! Le chant du chagrin éclatera de rire dans votre âme. Lorsque le chagrin s'approche, les jardins de l'âme sont ravagés, la joie, le chant, s'étiolent et meurent. » La fin, dans laquelle le cycle éternel de la nature est glorifié, est ici également annoncée : « Le firmament est bleu pour toujours et la terre, tiendra fermement pour longtemps, et fleurira au printemps. »

Le cinquième chant, *L'homme ivre au printemps*, montre le revers de la médaille : « si la vie n'est qu'un rêve, pourquoi donc trimer et souffrir ? Je bois, jusqu'à plus soif, toute l'agréable journée ! » Le poète cherche son bonheur dans l'ivresse et l'oubli, et tente de cette façon de laisser la vie lui filer entre les doigts. Dans ce lied également, se trouve un symbole du cycle des saisons. Les oiseaux annoncent le printemps, mais le poète ne veut rien savoir : « Qu'ai-je à faire du printemps ? Laissez-moi m'enivrer ! »

Ces cinq lieder sont de petites miniatures, des souvenirs et méditations sur la vie

terrestre, la nature, la jeunesse, la beauté. Ils préparent à la longue conclusion de l'œuvre : *L'Adieu*.

Pour cette dernière partie, Mahler se basa sur deux poèmes, le premier de Mong-Kao-Jen et le second de Wang-Wei. L'ouverture, avec ses coups de tambour sourds, donne le ton. La scène est celle d'un paysage du soir. Les oiseaux, qui annonçaient plus tôt le printemps, se taisent à présent. Fatigués, les gens rentrent chez eux et cherchent dans le sommeil l'oubli et une force nouvelle (« pour retrouver de nouveau, dans le sommeil, le bonheur et la jeunesse perdus ! »). Le luth, qui accompagnait le *Chant à boire de la Douleur de la Terre*, n'est plus qu'un accessoire. Cette première partie culmine dans la phrase extatique : « O, beauté ! O amour éternel, Monde enivré de vie ! » Ensuite, la marche funèbre du début revient pour devenir un grand intermezzo : un « rite de passage ». Lorsque le chanteur ou la chanteuse prend la parole, le « je » du début a laissé la place au « il » de la troisième personne. Nous sommes les spectateurs d'un rituel d'adieu. Il est de nouveau question de boisson : « Il est descendu de son cheval et lui a offert une boisson d'adieu. » Mais qui est « il » ? Et quelle boisson offre-t-il ? Est-ce la mort qui est traditionnellement

représentée sur un cheval ? Le texte se prête certainement à cette interprétation : « Je cherche la paix pour mon cœur solitaire ! Je vais chez moi, dans ma demeure. Je n'errerais pas loin ! Mon cœur est en paix et attend son heure ! »

Ces lignes ne sont pas de Wang-Wei. C'est Mahler qui les ajouta, de même que celles, déjà citées, qui concluent le premier mouvement, dans lesquelles le cycle éternel de la nature est glorifié. Il s'agit de lignes renvoyant directement à la philosophie de Gustav Theodor Fechner, où la mort est décrite comme un passage vers un troisième niveau – immatériel - d'existence. L'homme meurt à l'hiver de sa vie et devient un avec l'éternel, mais dans la nature, un nouveau printemps naîtra. L'accord final de *L'Adieu* est un accord en Do-majeur avec une sixte (La). Ainsi, Mahler illustre aussi musicalement le caractère cyclique de la nature. Les notes de l'accord, La-Sol-Mi-Do se font en effet entendre, à partir de la 5ème mesure du premier lied, dans la mélodie des instruments à cordes.

Le compositeur Benjamin Britten fut extrêmement ému par cette conclusion, lorsqu'il entendit l'œuvre pour la première fois à la radio. Britten fit le lien avec le lied *Tristan et Isolde* de Wagner: « Les mêmes progressions harmo-

niques que Wagner a utilisées pour colorer sa scène d'amour essentiellement morbide (son « Liebes » est naturellement suivi de « Tod ») sont réemployées ici pour dépeindre une sérénité littéralement sur-naturelle. Je ne peux le comprendre – elles déferlent sur moi comme un raz-de-marée – et cela ne fait absolument rien, parce qu'elles continuent pour toujours, même si elles ne sont jamais plus jouées – ce chœur final est empreint d'atmosphère. »

Dans les commentaires sur *Le Chant de la Terre* qu'il fit à Bruno Walter, Mahler fut pour sa part laconique : « Qu'en pensez-vous ? Est-ce que c'est seulement supportable ? Est-ce que les gens ne vont pas se suicider après l'avoir entendu ? » Alors il sourit et désigne quelques-unes des difficultés rythmiques de ce Finale : « Comment arrivera-t-on à diriger cela ? En avez-vous la moindre idée ? Moi pas ! »

Mahler n'assista pas à la première du *Chant de la Terre*. Celle-ci eut lieu le 20 novembre 1911 au cours d'un concert à la mémoire du compositeur, mort le 18 mai de cette même année. À la baguette se trouvait son ami Bruno Walter, qui avait assisté de près à la création de l'œuvre.

Ronald Vermeulen

Traduction française : Brigitte Zwerver-Berret

I. Das Trinklied vom Jammer der Erde

Schon winkt der Wein im goldenen Pokale,
Doch trinkt noch nicht, erst sing ich euch ein Lied!

Das Lied vom Kummer soll auflachend
in die Seele euch klingen. Wenn der Kummer naht,
liegen wüst die Gärten der Seele,
Welkt hin und stirbt die Freude, der Gesang.
Dunkel ist das Leben, ist der Tod.

Herr dieses Hauses!
Dein Keller birgt die Fülle des goldenen Weins!
Hier, diese lange Laute nenn' ich mein!
Die Laute schlagen und die Gläser leeren,
Das sind die Dinge, die zusammen passen.
Ein voller Becher Weins zur rechten Zeit
Ist mehr wert, als alle Reiche dieser Erde!
Dunkel ist das Leben, ist der Tod.

Das Firmament blaut ewig und die Erde
Wird lange fest stehen und aufblühen im Lenz.
Du aber, Mensch, wie lang lebst denn du?
Nicht hundert Jahre darfst du dich ergötzen
An all dem morschen
Tande dieser Erde,

Seht dort hinab!
Im Mondschein auf den Gräbern hockt
eine wildgespenstische Gestalt – Ein Aff ist's!
Hört ihr, wie sein Heulen hinausgellt
in den süßen Duft des Lebens!
Jetzt nehm den Wein! Jetzt ist es Zeit, Genossen!
Leert eure goldenen Becher zu Grund!
Dunkel ist das Leben, ist der Tod!

I. Drinking song of the sorrow of the earth

The wine already beckons from the golden goblet,
but don't drink just yet – first, I'll sing you a song!
The song of sorrow shall sound out
in laughter in your soul. When sorrow draws near,
the gardens of the soul lie wasted,
both joy and song wilt and die.
Dark is life, dark is death.

Master of this house!
Your cellar holds plenty of golden wine!
Here, this lute shall be mine!
Strumming the lute and draining glasses,
those are the things that go well together.
A full goblet of wine at the right time
is worth more than all the riches of this world!
Dark is life, dark is death.

The firmament is forever blue, and the earth
Will remain for a long time and blossom in spring.
But you, Man/Woman, how long will you live?
Not even for a hundred years are you allowed to revel
in all the rotten trinkets of this earth!

Look down there!
In the moonlight, on the graves
crouches a wild, ghostly figure – It's a monkey!
Listen how the sound of its howls pierce
the sweet fragrance of life!
Now take the wine! Now is the time, Comrades!
Drain your golden goblets to the bottom!
Dark is life, dark is death!

II. Der Einsame im Herbst

Herbstnebel wallen bläulich überm See;
Vom Reif bezogen stehen alle Gräser;
Man meint, ein Künstler habe Staub vom Jade
Über die feinen Blüten ausgestreut.

Der süße Duft der Blumen is verfliegen;
Ein kalter Wind beugt ihre Stengel nieder.
Bald werden die verwelkten, goldnen Blätter
Der Lotosblüten auf dem Wasser ziehn.

Mein Herz ist müde. Meine kleine Lampe
Erlosch mit Knistern;
es gemahnt mich an den Schlaf.
Ich komm zu dir, traute Ruhestätte!
Ja, gib mir Ruh, ich hab Erquickung not!

Ich weine viel in meinen Einsamkeiten.
Der Herbst in meinem Herzen währt zu lange.
Sonne der Liebe, willst du nie mehr scheinen,
Um meine bitteren Tränen mild
aufzutrocknen?

III. Von der Jugend

Mitten in dem kleinen Teiche
Steht ein Pavillon aus grünem
Und aus weißem Porzellan.

Wie der Rücken eines Tigers
Wölbt die Brücke sich aus Jade
Zu dem Pavillon hinüber.

In dem Häuschen sitzen Freunde,
Schön gekleidet, trinken, plaudern,
Manche schreiben Verse nieder.

II. The Lonely one in autumn

Blueish autumn mists hover over the lake;
white frost covers all grasses;
One would think an artist had strewn jade dust
over the delicate stems.

The sweet fragrance of the flowers has been
blown away;
a cold wind bends their stems down.
Soon the withered golden petals
of lotus flowers will float by on the water.

My heart is weary. My little lamp
has gone out with a hiss;
reminding me of sleep.
I am coming to you, beloved resting place!
Yes, give me rest – I need to be refreshed!

I weep a lot in my loneliness.
The autumn in my heart has lasted too long.
Sun of love, will you never shine again,
to gently dry my bitter tears?

III. On youth

In the middle of the small lake
stands a pavilion made of green
and white porcelain.

Like a tiger's back
the bridge of jade arches
across to the pavilion.

Friends sit in the little house,
beautifully dressed, drinking, chatting;
some are writing down verses.

Ihre seidnen Ärmel gleiten
Rückwärts, ihre seidnen Mützen
Hocken lustig tief im Nacken.

Auf des kleinen Teiches stiller
Wasserfläche zeigt sich alles
Wunderlich im Spiegelbilde.

Alles auf dem Kopfe stehend
In dem Pavillon aus grünem
Und aus weißem Porzellan;

Wie ein Halbmond steht die Brücke,
Umgekehrt der Bogen. Freunde,
Schön gekleidet, trinken, plaudern.

IV. Von der Schönheit

Junge Mädchen pflücken Blumen,
Pflücken Lotosblumen an dem Uferrande.
Zwischen Büschen und Blättern sitzen sie,
Sammeln Blüten in den Schoß und rufen
Sich einander Neckereien zu.

Goldne Sonne webt um die Gestalten,
Spiegelt sie im blanken Wasser wider.
Sonne spiegelt ihre schlanken Glieder,
Ihre süßen Augen wider,
Und der Zephyr hebt mit Schmeichelkosen das
Gewebe
Ihrer Ärmel auf, führt den Zauber
Ihrer Wohlgerüche durch die Luft.

O sieh, was tummeln sich für schöne Knaben
Dort an dem Uferrand auf mut'gen Rossen,
Weithin glänzend wie die Sonnenstrahlen;
Schon zwischen dem Geäst der grünen Weiden

Their silk sleeves glide
back, their silk caps
pushed jauntily back on their heads.

On the small lakes' still
surface, all strange things are shown
as a mirror image.

Everything is turned on its head
in the pavilion made of green
and white porcelain.

Like a half-moon seems the bridge,
its arch inverted. Friends,
beautifully dressed, drinking, chatting.

IV. On beauty

Young girls pick flowers,
pick lotus flowers at the water's edge.
They sit among bushes and leaves,
Gathering blossoms in their laps and calling
to one another teasingly.

Golden sunlight weaves around the figures,
mirroring them in the shiny water.
The sun reflects their slender limbs,
their sweet eyes,
and Zephyr lifts with flattering caresses
the fabric of their sleeves, carrying the magic
of their fragrances through the air.

O look, what handsome boys are gathering
there along the shore on their brave horses,
Shining far and bright like sunbeams;
Already among the branches of the green

Trabt das jungfrische Volk einher!
Das Roß des einen wiehert fröhlich auf
Und scheut und saust dahin;
Über Blumen, Gräser, wanken hin die Hufe,
Sie zerstampfen jäh im Sturm die hingesunkenen Blüten.
Hei! Wie flattern im Taumel seine Mähnen,
Dampfen heiß die Nüstern!
Goldne Sonne webt um die Gestalten,
Spiegelt sie im blanken Wasser wider.

Und die schönste von den Jungfrauen sendet
Lange Blicke ihm der Sehnsucht nach.
Ihre stolze Haltung ist nur Verstellung.
In dem Funkeln ihrer großen Augen,
In dem Dunkel ihres heißen Blicks
Schwingt klagend noch die Erregung ihres
Herzens nach.

V. Der Trunkene im Frühling

Wenn nur ein Traum das Leben ist,
Warum denn Müß und Plag?
Ich trinke, bis ich nicht mehr kann,
Den ganzen, lieben Tag!

Und wenn ich nicht mehr trinken kann,
Weil Kehl und Leib voll,
So taumel' ich hin vor bis zu meiner Tür
Und schlafe wundervoll!

Was hör ich beim Erwachen? Horch!
Ein Vogel singt im Baum.
Ich frag ihn, ob schon Frühling sei,
Mir ist als wie im Traum.

Der Vogel zwitschert: "Ja!

willows,
the fresh-faced youth are approaching!
The horse of one of them whinnies merrily,
and shies and dashes away;
over flowers, grasses, hooves are swinging,
crushing the fallen blossoms like a storm.
Ha! How its mane flutters in a frenzy,
How hot the steam is from its nostrils!
The golden sun weaves around the figures,
mirroring them in the shiny water.

And the most beautiful of the young women
sends
long, yearning looks after him.
Her proud posture is only a pretense.
In the sparkle of her wide eyes,
in the darkness of her burning gaze,
the agitation of her heart still lingers on,
lamenting.

V. The drunkard in Spring

If life is only a dream,
why then the toil and misery?
I drink until I can no more,
The whole day long!

And when I can drink no more,
because my body and soul are full,
I stagger to my doorway
and sleep wonderfully!

What do I hear when I awake? Listen!
A bird singing in the tree.
I ask him if it is spring yet,
I think I'm dreaming.

The bird twitters, "Yes! Spring

Der Lenz, sei kommen über Nacht!"
Aus tiefstem Schauen lauscht ich auf
Der Vogel singt und lacht!

Ich fülle mir den Becher neu
Und leer ihn bis zum Grund
Und singe, bis der Mond erglänzt
Am schwarzen Firmament!

Und wenn ich nicht mehr singen kann,
So schlaf ich wieder ein,
Was geht denn mich der Frühling an!?
Laßt mich betrunken sein!

VI. Der Abschied

Die Sonne scheidet hinter dem Gebirge.
In alle Täler steigt der Abend nieder
Mit seinen Schatten, die voll Kühlung sind.
O sieh! Wie eine Silberbarke schwebt
Der Mond am blauen Himmelssee herauf.
Ich spüre eines feinen Windes Wehn
Hinter den dunklen Fichten!

Der Bach singt voller Wohllaut durch das
Dunkel.
Die Blumen blasen im Dämmerchein.
Die Erde atmet voll von Ruh und Schlaf,
Alle Sehnsucht will nun träumen.
Die müden Menschen gehn heimwärts,
Um im Schlaf vergeßnes Glück
Und Jugend neu zu lernen!
Die Vögel hocken still in ihren Zweigen.
Die Welt schläft ein!

Es wehet kühl im Schatten meiner Fichten.
Ich stehe hier und harre meines Freundes;
Ich harre sein zum letzten Lebewohl.

is here, it has come overnight!"
Roused from deep contemplation I listen
The bird sings and laughs!

I fill my goblet once again
and drain it to the bottom
and sing, until the moon shines out
from the pitch-black sky!

And when I can sing no longer,
I fall asleep again,
for what do I care about spring?
Let me be drunk!

VI. The farewell

The sun vanishes behind the mountains.
Evening descends into all the valleys,
with its cool, refreshing shadows.
O look! Like a silver boat,
the moon floats up onto the sky's blue lake.
I feel a fine wind blowing
behind the dark spruce!

The stream sings pleasantly through the
darkness.
The flowers turn pale in the twilight.
The earth breathes, full of peace and sleep,
and all longing wants to dream now.
Weary people make their way home,
to learn again in their sleep
forgotten happiness and youth!
The birds perch silently on their branches.
The world is falling asleep!

A cool breeze blows in the shade of my
spruce.
I stand here and wait for my friend; I wait to

Ich sehne mich, o Freund, an deiner Seite
Die Schönheit dieses Abends zu genießen.
Wo bleibst du? Du läßt mich lang allein!
Ich wandle auf und nieder mit meiner Laute
Auf Wegen, die vom weichen Grase schwellen.
O Schönheit! O ewigen Liebens - Lebenstrunk-
ne Welt!

Er stieg vom Pferd und reichte ihm
Den Trunk des Abschieds dar.
Er fragte ihn, wohin er führe,
und auch warum es müsste sein.
Er sprach, seine Stimme war umflort:
Du, mein Freund,
Mir war auf dieser Welt das Glück nicht hold!
Wohin ich geh? Ich geh, ich wand're in die
Berge.
Ich suche Ruhe für mein einsam Herz.
Ich wandle nach der Heimat, meiner Stätte.
Ich werde niemals in die Ferne schweifen.
Still ist mein Herz und harret seiner Stunde!
Die liebe Erde allüberall
Blüht auf im Lenz und grünt aufs neu!
Allüberall und ewig blauen licht
die Fernen!
Ewig... ewig...

bid him a last farewell. O my friend, I long to
enjoy at your side the beauty of this evening.
Where are you? You leave me alone for so long!
I wander up and down with my lute,
on paths swelling with soft grass.
O beauty! O world, drunk with eternal love
and life!

He climbed down from his horse and offered
his friend the drink of farewell.
he asked him where he was heading, and why
it had to be so.
He spoke - there was sadness in his voice:
You, my friend,
Fortune has not favoured me in this world!
Where am I going? I go away, I'll walk into the
mountains.
I seek peace for my lonely heart.
I walk towards my homeland, my abode.
I shall never wander far from there.
Quiet is my heart as it awaits its hour!
Everywhere the good earth
blossoms in spring and turns green once again!
Everywhere and forever, distant spaces shine
their blue light!
Forever... forever...



Polyhymnia specialises in high-end recordings of acoustic music on location in concert halls, churches, and auditoriums around the world. It is one of the worldwide leaders in producing high-resolution surround sound recordings for SA-CD and DVD-Audio. Polyhymnia's engineers have years of experience recording the world's top classical artists, and are experts in working with these artists to achieve an audiophile sound and a perfect musical balance.

Most of Polyhymnia's recording equipment is built or substantially modified in-house. Particular emphasis is placed on the quality of the analogue signal path. For this reason, most of the electronics in the recording chain are designed and built in-house, including the microphone preamplifiers and the internal electronics of the microphones.

Polyhymnia International was founded in 1998 as a management buy-out by key personnel of the former Philips Classics Recording Center.

For more info: www.polyhymnia.nl

Polyhymnia ist eine Aufnahmefirma, die sich spezialisiert hat in der Einspielung hochwertiger musikalischer Darbietungen, realisiert vor Ort in Konzertsälen, Kirchen und Auditorien in aller Welt. Sie gehört zu den international führenden Herstellern von High-resolution Surroundaufnahmen für SA-CD und DVD-Audio. Die Polyhymnia-Toningenieure verfügen über eine jahrelange Erfahrung in der Zusammenarbeit mit weltberühmten Klassik-Künstlern und über ein technisches Können, das einen audiophilen Sound und eine perfekte musikalische Balance gewährleistet.

Die meisten von Polyhymnia verwendeten Aufnahmegeräte wurden im Eigenbau hergestellt bzw.

substanziell modifiziert. Besondere Aufmerksamkeit gilt dabei der Qualität des Analogsignals. Aus diesem Grunde wird der Großteil der in der Aufnahmekette verwendeten Elektronik in eigener Regie entworfen und hergestellt, einschließlich der Mikrophon-Vorverstärker und der internen Elektronik der Mikrophone.

Polyhymnia International wurde 1998 als Management-Buyout von leitenden Mitgliedern des ehemaligen Philips Classics Recording Centers gegründet.

Mehr Infos unter: www.polyhymnia.nl

Polyhymnia est spécialisé dans l'enregistrement haut de gamme de musique acoustique dans des salles de concerts, églises et auditoriums du monde entier. Il est l'un des leaders mondiaux dans la production d'enregistrements surround haute résolution pour SA-CD et DVD-Audio. Les ingénieurs de Polyhymnia possèdent des années d'expérience dans l'enregistrement des plus grands artistes classiques internationaux. Travailler avec ces artistes pour obtenir un son audiophile et un équilibre musical parfaits fait partie de leurs nombreuses expertises.

La plupart du matériel d'enregistrement de Polyhymnia est construit ou considérablement modifié dans nos locaux. Nous mettons notamment l'accent sur la qualité du parcours du signal analogique. C'est la raison pour laquelle nous élaborons et construisons nous-mêmes la plupart du matériel électronique de la chaîne d'enregistrement, y compris préamplificateurs et électronique interne des microphones.

Polyhymnia International a été fondé en 1998 suite au rachat de l'ancien Philips Classics Recording Center par ses cadres.

Pour de plus amples informations :
www.polyhymnia.nl



PentaTone
classics

HYBRID MULTICHANNEL



SUPER AUDIO CD

PTC 5186 502
Made in Germany