Mahler Song Cycles

Kindertotenlieder
Lieder eines fahrenden Gesellen
Rückert-Lieder

Alice Coote, mezzo-soprano
Netherlands Philharmonic Orchestra
Marc Albrecht

Gustav Mahler (1860 – 1911)

Lieder eines fahrenden Gesellen

1	1. Wenn mein Schatz Hochzeit macht	4. 03
2	2. Ging heut' morgen über's Feld	4. 18
3	3. Ich hab' ein glühend Messer	3. 17
4	4. Die zwei blauen Augen	5. 25

Rückert-Lieder

5	1. Ich atmet einen linden Duft	2. 40
6	2. Blicke mir nicht in die Lieder!	1. 28
7	3. Liebst du um Schönheit	2. 09
8	4. Um Mitternacht	6. 05
9	5. Ich bin der Welt abhanden gekommen	6. 33

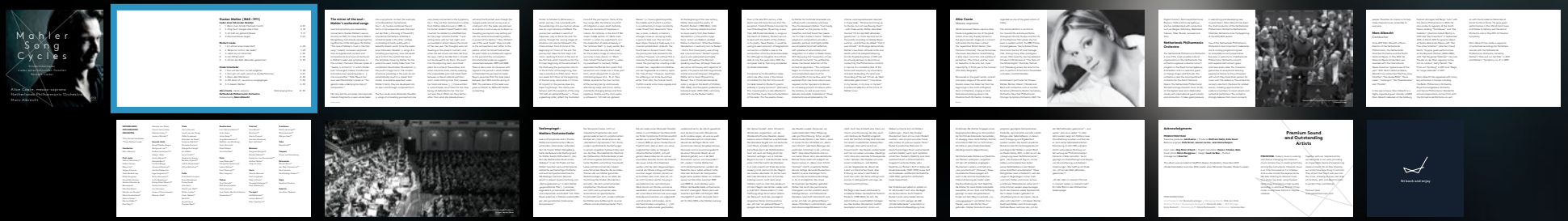
Kindertotenlieder

10	1. Nun will die Sonn' so hell aufgehen	5. 38
11	2. Nun seh' ich wohl. warum so dunkle Flammen	4. 47
12	3. Wenn dein Mütterlein	4. 46
13	4. Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen	3. 06
14	5. In diesem Wetter!	6. 59

Alice Coote, mezzo-soprano — Total playing time: 61. 35

Netherlands Philharmonic Orchestra

Conducted by **Marc Albrecht**

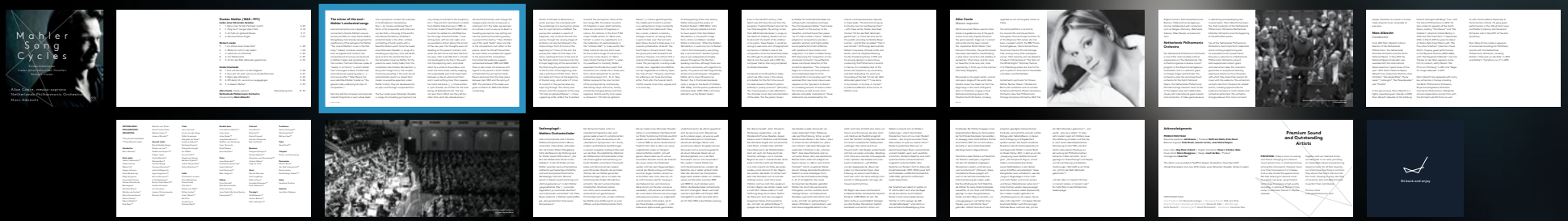


The mirror of the soul – Mahler's orchestral songs

Lied and symphony are inseparably connected in Gustav Mahler's oeuvre. As early as 1923, his close friend, Willem Mengelberg, had already recognized the significance of the lied genre for Mahler: "The core of Mahler's music is the folk song." Indeed, numerous reciprocal links as regards both content and compositional structure can be found in Mahler's lieder and symphonies. In this context, Hermann Danuser spoke of "duality in art forms," in which Mahler had "converged, indeed, transformed and interwoven opposing poles [...] into one another." Peter Revers has even identified Mahler's lieder as "the genetic code underlying his style of composition."

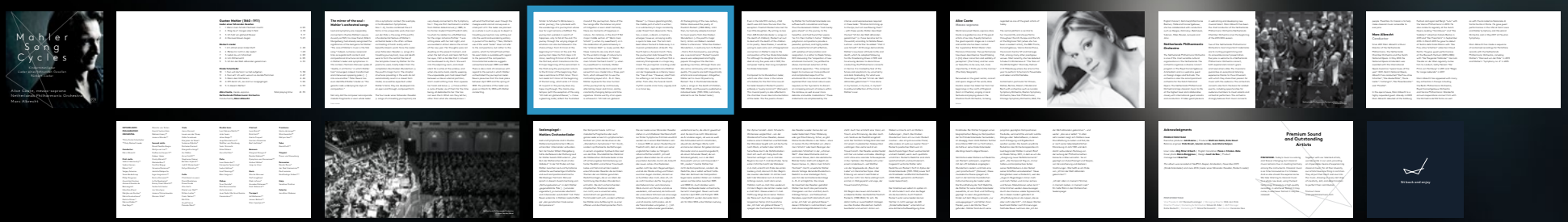
Not only did the composer reincorporate melodic fragments or even whole lieder into a symphonic context (for example, in his *Wunderhorn* Symphonies, Nos. 1–4), he also combined the art forms in his unique late work, *Das Lied von der Erde* (= the song of the earth). A fundamental feature of Mahler's orchestral lieder is the often ruthless contrasting of harsh reality with a beautiful dream world. Since the *Lieder eines fahrenden Gesellen* (= songs of a travelling journeyman), love and death were to form the central themes of the template chosen by Mahler for the poems he used, mostly taken from the compilation *Des Knaben Wunderhorn* (= the youth's magic horn). The strophic structures prevailing in the work do not automatically result in a closed form model, as would be expected: under Mahler's hand, they are developed into an open and through-composed form.

The four *Lieder eines fahrenden Gesellen* (= songs of a travelling journeyman) are very closely connected to the Symphony No. 1. They are first mentioned in a letter from Mahler dated January 1, 1885, to his former student friend Friedrich Löhr, to whom he relates his unfulfilled love for the singer Johanna Richter: "I was sitting alone with her last night, and we awaited in all but silence the arrival of the new year. Her thoughts were not dwelling on the present moment, and when the bell struck and tears fell from her eyes, I felt so terrible that I, I should not be allowed to dry them. She went into the adjoining room, and stood silent for a while at the window; and when she came back, silently weeping, the unspeakable pain had raised itself between us like an eternal partition, and I could nothing more than squeeze her hand and leave. [...] I have written a cycle of lieder, six of them for the time being, all dedicated to her. She has not seen them. What can they tell her, other than what she already knows. I will send the final lied, even though the meagre words cannot convey even a small part of it. The lieder are planned as a whole in such a way as to depict a travelling journeyman now setting out into the world and wandering solitary in pursuit of his destiny." Here, Mahler's use of the word "lieder" does not refer to the compositions, but rather to the poems, which he himself had written. No exact data is available with regard to the period of the composition. Circumstantial evidence suggests somewhere between 1885 and 1888. There is also a lack of consensus with regard to the period in which Mahler orchestrated the journeyman lieder. Revers presumes that this took place between April 1891 and the spring of 1893. The première of the lieder was given on March 16, 1896 with Mahler conducting.



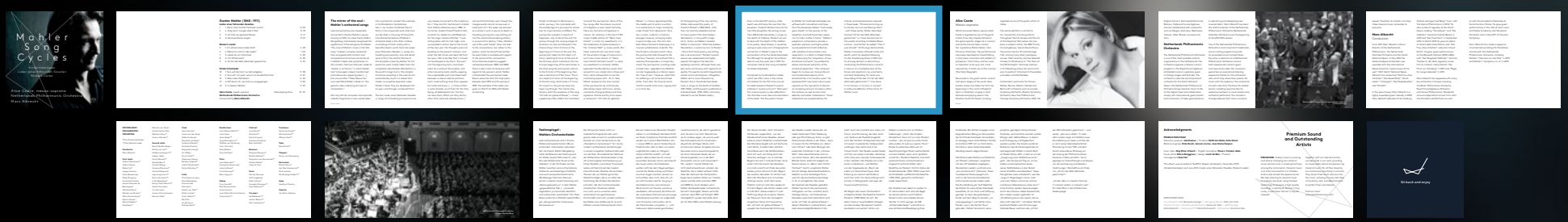
Similar to Schubert's *Winterreise* (= winter journey), the cycle deals with the wanderings of a journeyman whose love for a girl remains unfulfilled. The journeyman wanders in search of happiness, only to fail at the end. His journey through the varying stages of emotions can also be followed in the choice of keys: from D minor at the beginning to F minor at the end. The journeyman takes his first steps in D minor, reaching G minor at the end of the first lied, which transitions into the D major beginning of the second lied. In the third song the journeyman returns to the D minor of the beginning, then rises a semitone to E flat minor. This in turn leads to E minor at the beginning of the last song, which ends in F minor. At no point in the journey does any hope ring through. The mainly slow tempos (with the exception of the song "Ich hab' ein glühend Messer," = I have a gleaming knife) reflect the frustrated mood of the journeyman. None of the four songs offer the listener any kind of mitigation or even relief. Certainly, there are moments of happiness in nature – for instance, in the short E flat major middle section of "Wenn mein Schatz" (= when my sweetheart) or in the celebration of pastoral beauty in the "schönen Welt" (= lovely world). But these moments are only short-lived, for the ecstatic image of nature turns out to be a mere illusion. In "Wenn mein Schatz Hochzeit macht" (= when my sweetheart is married), Mahler expanded the *Wunderhorn* poem that served him as a model into a three-part form, which allowed him to use the contrasting layout of A - B – A'. Here, Mahler represents the inner turmoil of the journeyman by continuously alternating major and minor, and by constantly changing tempo and time signature. Drama worthy of an opera is achieved in "Ich hab' ein glühend Messer" (= I have a gleaming knife), the middle part of which is written in a rudimentary C major constantly under threat from dissonants. Here, too, a vision, a dream, a memory emerges; however, annoying reality is quick to take over. The tam-tam beat allows the lied to fade away in a musical symbolisation of death. The fourth lied is a funeral march. Here, the journeyman bids farewell to life and love. However, not without first a visionary final episode in a major-key mood. The journeyman is resting under a linden tree – regarded since Walther von der Vogelweide as a literary topos: the "tree of love." However, relief from his suffering is not to be found here either. From afar, the funeral march rhythm sounds once more, vaguely and in a minor key.

At the beginning of the new century, Mahler discovered the poetry of Friedrich Rückert (1788-1866). Until then, he had only adapted and set to music poems from *Des Knaben Wunderhorn* (= the youth's magic horn). Anton von Webern recalled Mahler's utterances: "After *Des Knaben Wunderhorn*, I could only turn to Rückert – that is first-hand poetry, everything else is second-hand." Rückert's poetic oeuvre was widespread and highly popular throughout the German-speaking countries, although there was also some controversy with regard to its quality. His poems are both linguistically artistic and onomatopoeic. Altogether, Mahler set to music 10 poems by Rückert: five in the *Kindertotenlieder* cycle (= songs on the death of children, 1901-1904); and five poems published as individual lieder (1901-1902, commonly referred to as the *Rückert* lieder).



Even in the late 19th century, child death was still more the rule than the exception. Friedrich Rückert also lost his two little daughters. By writing no less than 428 *Kindertotenlieder* (= songs on the death of children), Rückert set out to deal with the death of the children in his poetry. Nevertheless, it would be wrong to seek some sort of biographical connection in Mahler's case to the composition of his five *Kindertotenlieder*. For although his daughter Anna Maria died at only five years old in 1907, the composer had by then long completed his *Kindertotenlieder*.

Compared to his *Wunderhorn* lieder, which are often more in the nature of a ballad, for the first time now all his lieder based on Rückert's poems embody a "purely lyrical art" (Danuser). This musical poetry is also reflected in the chamber music-like instrumentation of the lieder. The five poems chosen by Mahler for his *Kindertotenlieder* are suffused with consolation and hope. Thus the deceased children "had merely gone ahead" on the journey to the hereafter, and had found their peace "as if in their mother's home." Mahler's polyphonic compositions provide a peaceful, spiritual, and highly subtle sound palette full of self-reflection, with splashes of renunciation and resignation. In a letter to Gisela Tolnay-Witt discussing the "acquisition of new emotional moments", he justified his above-mentioned reduction of the orchestral apparatus. "The composer began to involve ever more profound and complicated aspects of his emotional life in his creative work." He explained that new tonal colours were required, as the "eye learns to discern an increasing amount of colours within the rainbow, as well as ever more delicate and subtle modulations." These statements are emphasized by the intense vocal expressiveness required in these lieder. "Emotion brimming up to the lips, but not overflowing them" – with these words, Mahler described the lied "Ich bin der Welt abhanden gekommen" (= I have become lost to the world) according to Natalie Bauer-Lechner – and further he added: "that it was himself." All 10 songs demonstrate Mahler's new basic attitude to life and death, which he adopted following his life-threatening illness in 1901 and his ensuing decision to discontinue conducting the Philharmonic concerts in Vienna. It is marked by fear of the future and scepticism, by uncertainty and dark foreboding. For what was the ending of the lied "Ich bin der Welt abhanden gekommen"? "I live alone in my heaven, in my love, in my lied." A profound reflection of the mirror of Mahler's soul.



Alice Coote

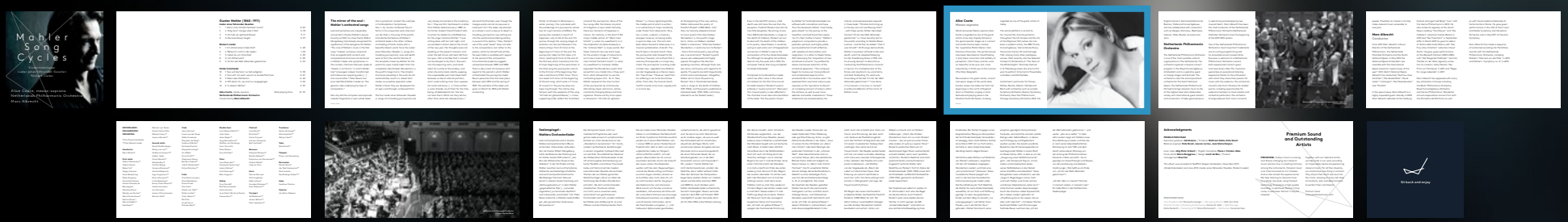
Mezzo-soprano

World renowned Mezzo-soprano Alice Coote is regarded as one of the great artists of our day. Equally famed on the great operatic stages as in concert and recital she has been named the 'superlative British Mezzo' (San Francisco Chronicle). Her performances have been described as 'breathtaking in [its] sheer conviction and subtlety of perception' (The Times) and her voice as 'beautiful, to be sure, but, more importantly, it thrills you to the marrow.' (The Daily Telegraph).

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), singing in local festivals and playing oboe in the Cheshire Youth Orchestra, to being regarded as one of the great artists of today.

The recital platform is central to her musical life, and she performs throughout the UK, Europe and the US, at the Wigmore Hall (where she has been a resident artist), the BBC Proms, Concertgebouw, Vienna Konzerthaus, the Lincoln Centre NY and Carnegie Hall, among many other prestigious venues. Most recently, she has debuted Schubert's Winterreise at ''The Stars of the White Nights'' Mariinsky Festival in St Petersburg where she returns this year to perform Schumann's Frauenliebe und Leben and Dichterliebe.

Acclaimed in particular for Strauss, Mahler, Berlioz, Mozart, Händel and Bach with orchestras such as London Symphony Orchestra, Boston Symphony Orchestra, New York Philharmonic, Chicago Symphony Orchestra, OAE, The



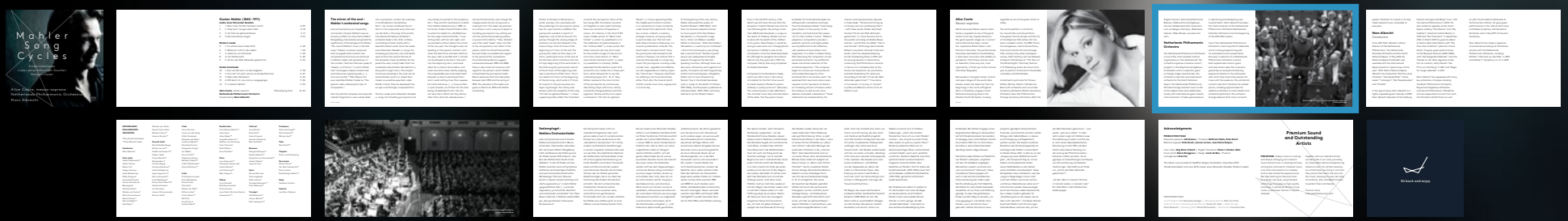
English Concert, Kammerphilharmonie Bremen, Hallé and Concertgebouw; she has collaborated with conductors such as Gergiev, Dohnanyi, Belohavek, Salonen, Elder, Boulez, Jurowski and Järvi.

Netherlands Philharmonic Orchestra

The Netherlands Philharmonic Orchestra is one of the most versatile cultural organisations in The Netherlands. The orchestra organises a diverse concert program in The Royal Concertgebouw Amsterdam and is a welcome guest on foreign stages and festivals. The orchestra is also the accompaniment orchestra for the Dutch National Opera. The Netherlands Philharmonic Orchestra brings classical music to life at the highest level and collaborates closely with international guest soloists and conductors. It takes great pleasure in welcoming and developing new musical talent. Marc Albrecht has been the chief conductor of the Netherlands Philharmonic Orchestra/Netherlands Chamber Orchestra since the beginning of the 2011/2012 season.

Two of the Netherlands Philharmonic Orchestra's most important trademarks are its inviting programming and its accessible concert presentation. Everyone is welcome to a Netherlands Philharmonic Orchestra concert, both experienced concert-goers and newcomers alike. The musicians guarantee an exceptional listening experience thanks to the enthusiasm with which they share their passion for music with the audience. The orchestra's concerts also form the basis for related events, including opportunities for audience members to meet soloists and orchestral performers. The orchestra strongly believes that music connects

Netherlands Philharmonic Orchestra & Marc Albrecht
© Ronald Knapp



people. Therefore its mission is to help make classical music accessible to everyone.

Marc Albrecht
Conductor

Since 2011 Marc Albrecht is Music Director of the Netherlands Philharmonic, the Netherlands Chamber Orchestra and the Dutch National Opera. In May 2016 the National Opera Amsterdam was awarded with the International Opera Award as "opera house of the year". With Dutch National Opera, Albrecht has conducted "Die Frau ohne Schatten","Die Zauberflöte","Gurre-Lieder","Lohengrin","Der Rosenkavalier" and "Parsifal".

In the opera house, Marc Albrecht is a highly requested guest. Already in 2003 Marc Albrecht debuted at the Salzburg Festival and again led Berg's "Lulu" with the Vienna Philharmonic in 2010. He also conducts regularly at the Zurich Opera, leading "Tannhäuser" and "Die Soldaten" (direction Calixto Bieito) in 2013 and "Der Freischütz" in September 2016. In March 2013 he gave his debut at Teatro della Scala Milano with "Die Frau ohne Schatten" (direction Claud Guth). He gave guest performances at the Bayreuth Festival (2003-2006) with "Der fliegende Holländer". Vienna's Theater an der Wien regularly invites him to conduct, lastly Henze's "Der Prinz von Homburg" in 2011 and "Elegie für Junge Liebende" in 2017.

Marc Albrecht has appeared with many key orchestras in Europe including the Berlin Philharmonic Orchestra, Royal Concertgebouw Orchestra and Vienna Philharmonic. Wonderful annual cooperations connect him with the Orchestra de RAI Torino as well as with the Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rome. He gave guest performances in the USA at Saint Louis and Dallas Symphony and Cleveland Orchestra and in May 2017 at Houston Symphony.

Marc Albrecht has made a sequence of acclaimed recordings for PentaTone records with the Netherlands Philharmonic Orchestra, including Mahler's "Das Lied von der Erde" in 2013 and Mahler's "Symphony no. 4" in 2015.

NETHERLANDS PHILHARMONIC ORCHESTRA

*Only Kindertotenlieder
**Only Rückert Lieder

Conductor
Marc Albrecht

First violin
Vadim Tsibulevsky**
Saskia Viersen
Robert Lis*
Sergey Arseniev
Tessa Badenhoop
Philip Dingenen
Anuschka Franken
Armand Gouder de Beauregard
Hike Graafland
Marijke van Kooten*
Maria Kouznetsova*
Derk Lottman*
Marina Malkin**
Paul Reijn**
Mascha van Sloten
Henrik Svahnström
Melissa Ussery**
Joanna Wronko**

Second violin
David Peralta Alegre
Mintje van Lier**
Guillaume Serpenti**
Heleen Veder
Cindy Albracht*
Marieke Boot*
Cynthia Briggs
Vanessa Damanet*
Jarmila Delaporte
Inge Jongerman**
Karina Korevaar**
Lotte Reeskamp*
Emmy Stoel-Mourits**
Saskia Schröeder
Jos Schutjens
Joanna Trzcionkowska
Monica Vitali*

Viola
Janos Konrad
Laura van der Stoep
Odile Torenbeek
Marjolein de Waart
Suzanne Dijkstra*
Nicholas Durrant
Margrietha Isings*
Avi Malkin
Anna Smith**
Stephanie Steiner
Berdien Vrijland**
Judith Wijzenbeek*
Katya Woloshyn**

Cello
Christiaan Louwens
David Bordeleau
Douw Fonda
Atie Aarts
Mariet van Dijk**
Nitzan Laster*
Carin Nelson**
Rik Otto
Anjali Tanna
Pascale Went*

Double bass
Luis Cabrera Martin**
João Seara
Julien Beijer**
Jaap Branderhorst*
Walther van Domburg
Sorin Orcinschi
Peter Rikkers
Annette Zahn*

Flute
Leon Berendse**
Hanspeter Spannring*
Levke Hollmer*
Liset Pennings**
Ellen Vergunst

Oeboe
Toon Durville*
Rob Bouwmeester
Anita Janssen
Juan Pedro Martinez García-Casarrubios**

Clarinet
Leon Bosch*
Rick Huls**
Harrie Troquet
Herman Draaisma
Bart de Kater*

Bassoon
Margreet Bongers*
Remko Edelaar**
Dymphna van Dooremaal**
Amber Mallee*
Jaap de Vries

Horn
Wouter Brouwer
Stef Jongbloed
Miek Laforce*
Annelies Molenaar**
Fred Molenaar**

Trumpet
Ad Welleman**
Jeroen Botma**
Marc Speetjens**

Trombone
Harrie de Lange**
Wim Hendriks**
Matyas Veer**

Tuba
David Kutz**

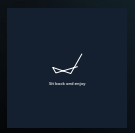
Timpani
Theun van Nieuwburg

Percussion
Nando Russo*
Jan Roel Hamersma**
Paul Lemaire
Noè Rodrigo Gisbert**

Harp
Sandrine Chatron

Celesta
Jonathan Waleson

Netherlands Philharmonic Orchestra
© Elmer van der Marel



Seelenspiegel – Mahlers Orchesterlieder

Lied und Symphonie sind in Gustav Mahlers kompositorischem Œuvre untrennbar miteinander verbunden. Sein Vertrauter Willem Mengelberg hatte die Relevanz der Gattung Lied für Mahler bereits 1923 erkannt: *„Der Kern der Mahlerschen Musik ist das Volkslied."* In der Tat finden sich bei Mahler zwischen Lied und Symphonie zahlreiche wechselseitige inhaltliche und auch kompositionstechnische Werkbezüge. Hermann Danuser sprach in diesem Zusammenhang vom *„Gattungsdualismus"*, in dem Mahler *„gegensätzliche Pole* [...] *einander angenähert, ja ineinander überführt und miteinander verschränkt"* hat. Peter Revers erkannte in Mahlers Liedschaffen gar *„den genetischen Code seines Komponierens"*.

Der Komponist baute nicht nur melodische Fragmente oder auch ganze Lieder erneut im symphonischen Kontext ein (man denke etwa an die „Wunderhorn-Symphonien" Nr. 1 bis 4), sondern synthetisierte die Gattungen in seinem singulären Spätwerk *Das Lied von der Erde*. Grundsätzliches Merkmal der Mahlerschen Orchesterlieder ist die oft schonungslose Kontrastierung von harter Realität und schöner Traumwelt. Liebe und Tod sind seit den *Liedern eines fahrenden Gesellen* die zentralen Themen der von Mahler genutzten Gedichtvorlagen, die er vor allem der Sammlung *Des Knaben Wunderhorn* entnahm. Die dort vorherrschenden strophischen Strukturen ziehen nun nicht, wie zu erwarten wäre, automatisch ein geschlossenes Formmodell nach sich, sondern erfahren bei Mahler eine Auflösung hin zu einer offenen und durchkomponierten Form.

Die vier *Lieder eines fahrenden Gesellen* stehen in unmittelbarer Nachbarschaft zur Ersten Symphonie. Erstmals erwähnt werden sie in einem Brief Mahlers vom 1. Januar 1885 an seinen Studienfreund Friedrich Löhr, dem er darin von seiner unglücklichen Liebe zur Sängerin Johanna Richter erzählt: *„Ich saß gestern Abend allein bei ihr und wir erwarteten beinahe stumm die Ankunft des neuen Jahres. Ihre Gedanken weilten nicht bei dem Gegenwärtigen, und als die Glocke schlug und Tränen aus ihren Augen stürzten, da kam es so furchtbar über mich, dass ich, ich sie nicht trocknen durfte. Sie ging in das Nebenzimmer und stand eine Weile stumm am Fenster und als sie wiederkam, still weinend, da hatte sich der unnennbare Schmerz wie eine ewige Scheidewand zwischen uns aufgestellt, und ich konnte nicht anders, als ihr die Hand drücken und gehen.* [...] *Ich habe einen Zyklus Lieder geschrieben, vorderhand sechs, die alle ihr gewidmet sind. Sie kennt sie nicht. Was können sie ihr anderes sagen, als was sie weiß. Das Schlusslied will ich mitschicken, obwohl die dürftigen Worte nicht einmal einen kleinen Teil geben können. Die Lieder sind so zusammengedacht, als ob ein fahrender Gesell, der ein Schicksal gehabt, nun in die Welt hinauszieht und vor sich hinwandert."* Mit *„Liedern"* meinte Mahler hier nicht die Kompositionen, sondern die Gedichte, die er selbst verfasst hatte. Über den Zeitraum der Komposition liegen keine exakten Daten vor. Indizien weisen auf die Jahre zwischen 1885 und 1888 hin. Auch darüber wann Mahler die Gesellenlieder orchestrierte, herrscht Uneinigkeit. Revers vermutet zwischen April 1891 und Frühjahr 1893. Uraufgeführt wurden die Lieder dann am 16. März 1896 unter Mahlers Leitung.

Der Zyklus handelt – darin Schuberts *Winterreise* vergleichbar – von der Wanderschaft eines Gesellen, dessen Liebe zu einem Mädchen unerfüllt blieb. Der Wanderer begibt sich auf die Suche nach Glück, scheitert aber letztlich. Seine Reise durch die Gefühlsstadien lässt sich auch am Gang durch die Tonarten verfolgen: von d-moll des Beginns bis zum f-moll des Endes. Seine ersten Schritte macht der Wanderer in d-moll, erreicht am Ende des ersten Liedes g-moll, das zum D-Dur-Beginn des zweiten überleitet. Im dritten Lied kehrt der Wanderer zum d-moll des Anfangs zurück, rückt dann einen Halbton nach es-moll. Das wiederum mit dem Beginn des letzten Liedes nach e-moll führt. Dieses endet in f-moll. Hoffnung klingt da an keiner Station der Reise auf. Auch die vorwiegend langsamen Tempi (mit Ausnahme des „Ich hab' ein glühend Messer") spiegeln die frustrierende Stimmung des Gesellen wieder. Keines der vier Lieder bietet dem Hörer Milderung oder gar Erleichterung. Sicher, es gibt Momente des Glücks in der Natur – etwa im kurzen Es-Dur-Mittelteil von „Wenn mein Schatz" oder beim Besingen der pastoralen Schönheit in der „schönen Welt". Aber diese Momente sind nur von kurzer Dauer, denn das ekstatische Bild der Natur stellt sich lediglich als Illusion heraus. In „Wenn mein Schatz Hochzeit" macht, erweiterte Mahler das als Vorlage dienende *Wunderhorn*-Gedicht zu einer dreiteiligen Form, was ihm die kontrastierende Anlage A – B – A' ermöglichte. Die innere Zerrissenheit des Gesellen gestaltet Mahler hier durch das permanente Changieren von Dur und Moll, durch ständige Tempo- und Taktwechsel. Geradezu opernhaft dramatisch wird es bei „Ich hab' ein glühend Messer", dessen Mittelteil in rudimentärem, weil stets dissonanzgefährdetem C-Dur steht. Auch hier entsteht eine Vision, ein Traum, eine Erinnerung, die aber rasch vom Verdruss der Realität eingeholt wird. Der TamTam-Schlag lässt das Lied mit einem musikalischen Todessymbol verklingen. Das vierte Lied ist ein Trauermarsch. Der Geselle verabschiedet sich hier von Leben und Liebe. Allerdings nicht ohne eine visionäre Schlussepisode in Dur-Sphären. Der Geselle ruht unter einem Lindenbaum – seit Walther von der Vogelweide als „Baum der Liebe" ein literarisches Topos. Aber Erlösung von seinem Leid findet er auch hier nicht. Von ferne erklingt noch einmal, in Moll gepackt und vage, der Trauermarschrhythmus.

Mit Beginn des neuen Jahrhunderts entdeckte Mahler die Gedichte Friedrich Rückerts (1788-1866) für sich. Bis dahin hatte er ausschließlich Vorlagen aus *Des Knaben Wunderhorn* textlich bearbeitet und vertont. Anton von Webern erinnerte sich an Mahlers Äußerungen: *„Nach ‚Des Knaben Wunderhorn' kann ich nur mehr Rückert machen – das ist Lyrik aus erster Hand, alles andere ist Lyrik aus zweiter Hand."* Rückerts poetisches Werk war im deutschsprachigen Raum weitverbreitet und sehr beliebt, wenn auch qualitativ umstritten. Rückerts Gedichte sind stark sprachartistisch und lautmalerisch. Insgesamt vertonte Mahler zehn Gedichte von Rückert, fünf im Zyklus der *Kindertotenlieder* (1901-1904) sowie fünf als Einzellieder veröffentlichte Gedichte (1901-1902, gemeinhin als Rückert-Lieder bezeichnet).

Der Kindstod war selbst im späten im 19. Jahrhundert noch eher die Regel als die Ausnahme. Auch Friedrich Rückert verlor seine beiden kleinen Töchter. In nicht weniger als 428 „Kindertodtenlieder" unternahm er eine dichterische Bewältigung ihres

Kindstodes. Bei Mahler hingegen einen biographischen Bezug zur Komposition der fünf *Kindertotenlieder* herzustellen, ist abwegig. Zwar starb Mahlers Tochter Anna Maria 1907 mit nur fünf Jahren, da hatte er seine *Kindertotenlieder* allerdings bereits abgeschlossen.

Sämtliche Lieder Mahlers auf Gedichte von Rückert verkörpern, verglichen mit den oft balladesk angelegten *Wunderhorn*-Liedern, erstmals eine *„rein lyrische Kunst“* (Danuser). Diese musikalische Poesie spiegelt sich auch in der kammermusikalischen Instrumentierung der Lieder wider. Die Grundhaltung der fünf Gedichte, die Mahler für seine *Kindertotenlieder* auswählte, ist von Trost und Hoffnung geprägt. So seien die gestorbenen Kinder auf dem Weg ins Jenseits *„nur vorausgegangen“* und hätten ihren Frieden *„wie in der Mutter Haus“* gefunden. Mahler fand durch seine polyphon geprägten Kompositionen friedvolle, verinnerlichte und sehr subtile Klänge voller Selbstreflexion, in denen auch Entsagung und Ergebenheit spürbar werden. Die bereits erwähnte Reduktion des Orchesterapparates im Lied begründet Mahler in einem Brief an Gisela Tolnay-Witt, in dem es um die *„Aneignung neuer Gefühlsmomente“* geht. *„Der Komponist fing an, immer tiefere und kompliziertere Seiten seines Gefühlslebens in das Gebiet seines Schaffens einzubeziehen“.* Neue Klangfarben seien erforderlich, weil das *„Auge im Regenbogen immer mehr und mehr Farben und immer zartere und feinere Modulationen sehen lernt.“* Unterstrichen werden diese Aussagen durch die intensive vokale Expressivität, die in diesen Liedern gefordert ist. *„Empfindung bis an die Lippen, die sie aber nicht übertritt“* – mit diesen Worten beschrieb Mahler nach Erinnerungen Nathalie Bauer-Lechners das *„Ich bin der Welt abhanden gekommen“* – und weiter: „das sei er selbst.“ In allen zehn Liedern zeigt sich Mahlers neue Grundhaltung zu Leben und Tod, die er nach seiner lebensbedrohlichen Erkrankung im Jahr 1901 und dem damit verbundenen Rückzug von der Leitung der Philharmonischen Konzerte in Wien einnahm. Sie ist geprägt von Zukunftsangst und Skepsis, von Verunsicherung und düsteren Vorahnungen. Wie heißt es am Ende von „Ich bin der Welt abhanden gekommen“?

„Ich leb’ allein in meinem Himmel,
in meinem Lieben, in meinem Lied.“
Ein tiefer Blick in den Mahlerschen Seelenspiegel.

Acknowledgments

PRODUCTION TEAM
Executive producer **Job Maarse** | Producer **Wolfram Nehls, Erdo Groot**
Balance engineer **Erdo Groot, Lauran Jurrius, Jean Marie Geijsen**

Liner notes **Jörg Peter Urbach** | English translation **Fiona J. Stroker-Gale**
Cover photo **Marco Borggreve** | Design **Joost de Boo** | Product management **Max Tiel**

This album was recorded at NedPhO-Koepel, Amsterdam, November 2015 (Kindertotenlieder) and June 2016 (Lieder eines fahrenden Gesellen, Rückert-Lieder)

PENTATONE TEAM
Vice President A&R **Renaud Loranger** | Managing Director **Dirk Jan Vink**
Director Product, Marketing & Distribution **Simon M. Eder** | A&R Manager **Kate Rockett** | Marketing & PR **Silvia Pietrosanti** | Distribution **Veronica Neo**

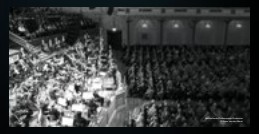
Premium Sound and Outstanding Artists

PENTATONE. Today's music is evolving and forever changing, but classical music remains true in creating harmony among the instruments. Classical music is as time-honoured as it is timeless. And so also should the experience be. We take listening to classical music to a whole new level, using the best technology to produce a high-quality recording, in whichever format it may come, in whichever format it may be released.

Together with our talented artists, we take pride in our work, providing an impeccable means of experiencing classical music. For all their diversity, our artists have one thing in common. They all put their heart and soul into the music, drawing on every last drop of creativity, skill, and determination to perfect their contribution.

Find out more:
www.pentatonemusic.com

Sit back and enjoy



DISCOVER MORE

MARC ALBRECHT