



Strauss Ein Heldenleben Mahler Rückert-Lieder

RAFAEL PAYARE · ORCHESTRE SYMPHONIQUE
DE MONTRÉAL · SONYA YONCHEVA



Richard Strauss (1864-1949)

Ein Heldenleben (A Hero’s Life), Op. 40, TrV 190 (1899) +

1	I. Der Held (The Hero)	4. 20
2	II. Des Helden Widersacher (The Hero’s Adversaries)	3. 27
3	III. Des Helden Gefährtin (The Hero’s Companion)	7. 11
4	IV. Des Helden Glück (The Hero’s Luck)	5. 51
5	V. Des Helden Walstatt (The Hero at Battle)	6. 20
6	VI. Gewissheit des Sieges (Certainty of Victory)	9. 24
7	VII. Des Helden Weltflucht (The Hero’s Retirement from this World)	4. 59
8	VIII. Des Helden Vollendung (The Hero’s Completion)	4. 56

Gustav Mahler (1860-1911)

Rückert-Lieder (1901) *

9	Ich atmet’ einen linden Duft	2. 26
10	Blicke mir nicht in die Lieder!	1. 32
11	Um Mitternacht	5. 33
12	Liebst du um Schönheit	2. 15
13	Ich bin der Welt abhanden gekommen	6. 01
Total playing time:		64. 15

* **Sonya Yoncheva**, soprano

Orchestre symphonique de Montréal

+ **Andrew Wan**, solo violin

conducted by **Rafael Payare**

Violins 1

Andrew Wan, concertmaster
Olivier Thouin, associate
concertmaster
Marianne Dugal, 2nd
associate concertmaster
Jean-Sébastien Roy, 1st
assistant
Ramsey Husser, 2nd
assistant
Marc Béliveau
Marie Doré
Sophie Dugas
Marie Lacasse
Ariane Lajoie
Ingrid Matthiessen
Abby Walsh
Richard Zheng
Annie Guénette
Laura d’Angelo
Lauren DeRoller

Violins 2

Alexander Read, principal
Marie-André Chevrette,
associate
Brigitte Rolland, 1st assistant
Joshua Peters, 2nd assistant
Éliane Charest-Beauchamp
Ann Chow
Mary Ann Fujino
Jean-Marc Leclerc
Isabelle Lessard
Alison Mah-Poy
Monique Poitras
Daniel Yakymyshyn
Katherine Manker
TJ Skinner

Violas

Victor Fournelle-Blain,
principal
Jean Fortin, 1st assistant
Charles Pilon, 2nd assistant
Sofia Gentile
Natalie Racine
Rosemary Shaw
Catherine Arsenault
Justin Almazan
Scott Chancey
Magali Gavazzi-April
Véronique Potvin
Amina Téбини

Cellos

Brian Manker, principal
Tavi Ungerleider, 1st assistant
Karen Baskin
Gerald Morin
Peter Parthun
Joshua Morris
Christine Giguère
Anne-Marie Leblanc
Gary Russell
Emily Taubl

Double Basses

Ali Yazdanfar, principal
Eric Chappell, assistant
Andrew Goodlett
Scott Feltham
Peter Rosenfeld
Edouard Wingell
Elan Simon
Brandyn Lewis

Flutes

Timothy Hutchins, principal
Albert Brouwer, associate
interim
Christopher James, piccolo
Ariane Brisson

Oboes

Theodore Baskin, principal
Vincent Boilard, associate
Pierre-Vincent Plante,
English Horn
Josée Marchand

Clarinets

Todd Cope, principal
Alain Desgagné, associate
André Moisan, bass clarinet
and saxophone
Eirin Fung

Bassoons

Stéphane Lévesque,
principal
Mathieu Harel, associate
Martin Mangrum, 2nd
bassoon
Michael Sundell,
contrabassoon

Horns

Catherine Turner, principal
Denys Derome, associate
Florence Rousseau, 3rd cor
Nadia Côté, 4th cor
Xavier Fortin, interim
Corine Chartré-Lefebvre
Patricia Evans
Audrey Good

Trumpets

Paul Merkelo, principal
Stéphane Beaulac,
associate and 3rd trumpet
Robert Weymouth, 2nd
trumpet
Samuel Dusinberre, 4th
trumpet
Tazmyn Eddy

Trombones

James Box, principal
Charles Benaroya, 2nd
trombone
Pierre Beaudry, bass
trombone
Matthieu Bourget

Tuba

Austin Howle, principal

Timpani

Andrei Malashenko,
principal
Hugues Tremblay, associate

Percussions

Serge Desgagnés, principal
Corey Rae
Joshua Wynnyk

Harp

Jennifer Swartz, principal
Antoine Malette-Chénier

Piano & Celesta

Olga Gross

Music Library

Michel Léonard

Orchestra Staff

Madeleine Careau, Chief Executive Officer
Ines Lenzi, Chief Operating Officer
Marianne Perron, Senior Director, Artistic
Department
Marie-Claude Briand, Director, Production
Sébastien Almon, Director, Artistic
Operations and international development
Ronald Vermeulen, Director of
Programming

Jean Gaudreault, Director, Personnel –
Musician
Marlène Chapelain, Director, Marketing-
Communications
Charlie Gagné, Head of Communications-
Marketing
Florence Leyssieux, Advisor, Musical
Content and Editor
Pascale Ouimet, Head of Public Relations
and Medias Relations
Luc Berthiaume, Technical Director
Carl Bluteau, Head Carpenter
Bernard Frenette, Head of Accessories
Nicola Lombardo, Head of Sound
Henry Skerrett, Head of Lighting
Arnaud Chevalier, Head of Video
Marc-André Théoret, Sound technician



**ORCHESTRE SYMPHONIQUE
DE MONTRÉAL**



Rafael Payare
© Sasha Onyshchenko

Mahler's *Rückert-Lieder* and Strauss's *Ein Heldenleben* may not seem like the most obvious pairing for an album. This is Strauss at his most exuberant and Mahler at his most introspective. However, the two composers were contemporaries and friendly rivals who admired one another, and these works offer an individual interpretation of the world in which they struggled to find a place as human beings and as artists. In this deeply personal music, they reflect on the most fundamental aspects of human existence.

Strauss casts himself as the figure of a hero in his immense and richly coloured musical canvas, *Ein Heldenleben*, which took the genre of the tone poem to unprecedented heights. The work's poetic approach and combative spirit are tempered by the tender, lyrical portrayal of the composer's beloved wife, Pauline. Mahler opted for the intimacy and introspection of Friedrich Rückert's poems, creating an array of different atmospheres through his bare and varied orchestration. With *Ich bin der Welt abhanden gekommen*, Mahler describes his sense of estrangement from a world whose meaning he once strove to grasp.

It has been a fascinating experience to explore this repertoire with the Orchestre Symphonique de Montréal. Reconnecting with Mahler while immersing ourselves in the sound world of Strauss marks an important milestone in our musical trajectory together. It is also our first collaboration with the great Sonya Yoncheva, whose extraordinary voice is blessed with an endless palette of expressive nuances and colours. We are very pleased to share with you the poetic and musical world of these two towering composers.

Rafael Payare, music director of the
Orchestre symphonique de Montréal

Of the lied *Ich bin der Welt abhanden gekommen* (I am lost to the world), Gustav Mahler modestly confessed, "It is truly me." A more brazen Richard Strauss later remarked, concerning *Ein Heldenleben* (A Hero's Life): "I do not see why I should not compose a symphony about myself; I find myself quite as interesting as Napoleon or Alexander." Berlioz before them defended his *Symphonie fantastique*, writing, "My life is a novel which interests me greatly." Herein lies the challenge: as with Nietzsche's "Human, all too human," for the 1860s generation of composers who lived in the long shadows of Beethoven, Berlioz, Liszt, Wagner, and Brahms, how were they to express their inner selves through sound, moreover, in Freud's Germania, at the turn of the 20th century?

"*Prima la musica e poi le parole?*" ("First the music and then the words?") is the other question that haunted Mahler and Strauss, who — following Mendelssohn's

example — were both towering orchestrators and conductors. Mahler built his "music world" upon ten symphonies (four of which call for the voice) and five major sets of lieder, while Strauss — who also composed lieder for the soprano Pauline de Ahna, his spouse, initially embraced the post-Lisztian tone poem before turning to the post-Wagnerian operatic drama. Whether it refers to a text or a program (however obliquely), the question of music's meaning is central in both composers' approaches. Their *fin-de-siècle* male heroes epitomize the Artist, at once daring and vulnerable. And Strauss would soon dispose of his symphonic "heroes" to turn to his legendary operatic heroines.

Since 1871, two Germanic empires stood in opposition to each other: the new Reich of Wilhelm II von Hohenzollern which consolidated the German kingdoms, including the Bavarian Catholic south (Strauss' homeland); and the centuries-

old, multilingual empire of Franz Joseph of Habsburg, which encompassed Austria-Hungary and Bohemia (Mahler's native region). *Der Zeit ihre Kunst/Der Kunst ihre Freiheit* (To every age its art/To every art its freedom) is the inscription that leaps out in gold letters on the Secession building inaugurated in Vienna in 1898. *Ver sacrum* (Sacred Spring), that proud title given to the Secession's dedicated journal, might well apply to all artistic practice in the Austrian capital, burgeoning as it was with youthful promise after the deaths of Bruckner (1896), Brahms (1897), and Johann Strauss Jr. (1899). The year 1897 was marked by Mahler's appointment as Director of the Vienna Opera (1897–1907), and by the earliest works of Zemlinsky and Schoenberg.

Richard Strauss (1864–1949)

Educated in Munich and immersed in the doctrine of absolute Musik of which Beethoven and Brahms were held up as examples, Richard Strauss, like his

distinguished predecessors, became enthralled with Vienna—after the First World War, he became director of the city's Opera. But before taking up these functions, he embraced the tone poem genre, coining it as *Tondichtung*, a genre with philosophical or autobiographical connotations, designating works contemporary with Mahler's first symphonies.

In 1899, *Ein Heldenleben* was the crowning achievement of both his *Tondichtungen* and the "Germanic heroic gesture" that Beethoven instituted at the beginning of the century with his ballet *Die Geschöpfe des Prometheus* (The Creatures of Prometheus). *Ein Heldenleben's* premiere on March 3, 1899, conducted by the composer, took place, perhaps symbolically, in Frankfurt, the native city of Goethe, supreme idol of the German-speaking world. The roughly 45-minute-long *Heldenleben*, through-composed but comprising six parts, is cast as an idealized

and abstract autobiography. Strauss remarked that “it is enough to know there is a hero fighting his enemies,” and was careful in giving titles in the score to the work’s six “phases.” In the heroic key of E-flat Major (like Beethoven’s *Sinfonia Eroica*), the momentous “hero’s theme” — “Der Held” (similar to *Don Juan*’s) — emerges from the contrabassoon and double basses, zestfully dashing in a surge of more than two octaves before being disseminated throughout the entire score. The musical narrative calls for a vast orchestra (4 of each woodwind, 5 trumpets, 8 horns, 3 trombones, 2 tubas, 2 harps, etc.), often spectacular sounding though also somewhat chamber music-like at times, with an assortment of solo parts. Next comes “The Hero’s Adversaries” (a sort of scherzo with staccato woodwinds), and after, “The Hero’s Companion” (a luxuriating moment of expression wherein the solo violin depicts the many facets of the whimsical Pauline and her mesmerizing song). After

the spectacular “Battle” fought on a vast battleground, our heroic artist gives himself over to “Works of Peace” (a savvy recollection of his previous works). Then, in true 19th-century form, he must efface himself before achieving “Completion.”

Gustav Mahler (1860–1911)

A native of Bohemia and Moravia and a Jewish convert to Christianity — enabling him to assume his functions as Director of the Vienna Opera and to marry the beautiful Alma Schindler, muse to the Viennese elite — Mahler was a stern and fragile Titan at the crossroads of his career. Rather than reject the system in which he had been educated, he preferred to punish it with lengthy, monumental farewells, the affective colours of various keys and their major and minor modes being vital in expressing his disillusioned view of the world. He composed no operas, though he engaged with them daily in his work as a conductor. Instead, he focused equally on the symphony and

the lied, consolidating the two genres in *Das Lied von der Erde* (The Song of the Earth), which ends on a lingering *Abschied* (Farewell) stretched to the very threshold of eternity.

After fashioning himself as the poignant bard of the popular and anonymous *Des Knaben Wunderhorn* (The Boy’s Magic Horn), Mahler turned to the Romantic poet Friedrich Rückert, whom Robert Schumann had identified as the cantor of love, and his ten lieder on the subjects of night and death. The poet’s five elegies following the death of two of his children provide the texts for Mahler’s heart-rending *Kindertotenlieder* (Songs on the Death of Children) for voice and orchestra, while the *Rückert-Lieder* (an apocryphal title) bring together five other lieder, in no particular order: four with orchestra, dynamically highly diverse and arrayed with uncommon sonorities (1901), and a final lied with piano (1902). Depending on the teleological progression devised

by the conductor, these five outpourings build to an ending that can vary from an end either *pp* and *morendo* or *fff* and anthemic.

In the present recording, the singing begins on a tender and fervent *pp* with *Ich atmet’ einen linden Duft* (I inhaled a gentle fragrance) rustling, as it were, with the adjective *lind* (gentle) and noun *Linde* (linden). This is followed by the sharp, furtive *Blicke mir nicht in die Lieder* (Look not into my songs), astir with a continuous stream of eighth notes, this time depicting the buzzing of bees, an example of Mahler’s fascination with *Naturlaut*, or the voice of nature. At the centre, the ample and brooding *Um Mitternacht* (At midnight), with only the winds deploying sombre, descending chromaticism, but ending in glory (it might be noted here that Mahler previously included a “Midnight Song” to a text from Nietzsche’s *Thus Spake Zarathustra*, in his Symphony no. 3). Considering Clara Schumann’s

setting of the same poem in her wedding song cycle *Liebesfrühling* (Love's Springtime), the affectionate *Liebst du um Schönheit* (If you love for beauty), is not necessarily improved by its posthumous orchestration. Far from proposing to his own young spouse, who was a composer, that they co-write lieder (As Robert Schumann had done with Clara), Mahler preferred to take on the project himself, dedicating the "Tristanized" lied to her. To conclude, the languid, weary, *Ich bin der Welt abhanden gekommen* (I am lost to the world), also from the *Liebesfrühling* and of which Mahler said "it is truly me," achieves its absolute expression right from the outset, with the English horn's three melancholy swells (C-D/C-D-F/C-D-F-A). Anchored perhaps in the Brahmsian legacy of the eleventh Chorale Prelude, "O world, I now must leave thee, and go my lonely journey to my eternal home," this lied bears the seeds of the *Adagietto* from his Symphony no. 5, another sublimely wistful masterpiece.

The hyperexpression in Strauss' *Tondichtungen*, a precursor of expressionism, finds exaltation in *Salome* and *Elektra*. Such overwrought post-Romanticism appeared vain to few. Debussy famously commented, "If we must have a Richard, let it be Wagner, and if we need a Strauss, let it be Johann." Alfred Döblin, even more ruthless, wrote upon Mahler's death in the magazine *Der Sturm* that all of Strauss is but a bluff. Notwithstanding, *Titan*, a *Tone Poem in Symphonic Form*, the initial title of Mahler's Symphony no. 1, finds a counterpart in Strauss' *Thus Spake Zarathustra*, just as Mahler's Symphony no. 2, "Resurrection" does in *A Hero's Life*... And Strauss attained the same level of sublime authenticity in his *Four Last Songs*.

Brigitte François-Sappey

(translation: Rachelle Taylor)



Sonya Yoncheva
© Sasha Onyshchenko

Les *Rückert-Lieder* de Mahler et *Ein Heldenleben* de Strauss semblent, à priori, former un assemblage inattendu pour un album. De surcroît, on y retrouve un Strauss des plus exubérants, face à un Mahler des plus introspectifs. Cependant, les deux compositeurs, contemporains, étaient à la fois amis et rivaux qui s'admiraient mutuellement. Ici, chacun propose une interprétation individuelle du monde dans lequel il a lutté pour trouver sa place en tant qu'être humain et artiste. Ces musiques profondément personnelles constituent une réflexion sur les aspects les plus fondamentaux de l'existence.

Strauss adopte la figure du héros et porte le poème symphonique à son apogée avec *Ein Heldenleben*, une grande fresque musicale aux sonorités somptueuses. Sa démarche poétique, animée par un esprit combatif, est toutefois tempérée par l'évocation tendre et lyrique de sa compagne, Pauline. Mahler choisit l'intimité et l'intériorité des poèmes de Friedrich Rückert dont il restitue l'atmosphère grâce à une orchestration à la fois dépouillée et diversifiée. Avec le lied *Ich bin der Welt abhanden gekommen*, le compositeur décrit son sentiment d'éloignement d'un monde dont il s'efforçait autrefois de saisir le sens.

Ce fut pour moi une expérience fascinante d'explorer ce répertoire avec l'Orchestre symphonique de Montréal. Renouer avec Mahler tout en nous immergeant dans l'univers sonore de Strauss représente une étape importante de notre cheminement musical. Il s'agit également de notre première collaboration avec la grande Sonya Yoncheva, dont la voix extraordinaire est dotée d'une palette infinie de nuances et de couleurs expressives. Nous sommes très heureux de partager avec vous l'univers poétique et musical de ces deux immenses compositeurs.

Rafael Payare, directeur musical
Orchestre symphonique de Montréal

À propos du lied *Ich bin der Welt abhanden gekommen* (Je suis perdu pour le monde) Gustav Mahler confia pudiquement : « C'est moi-même. » Plus provocateur, Richard Strauss ira jusqu'à lancer plus tard, ce qui vaut déjà pour *Ein Heldenleben* (Une vie de héros) : « Je ne vois pas pourquoi je ne ferai pas de symphonie sur moi-même; je me trouve aussi intéressant que Napoléon et Alexandre. » Berlioz n'avait-il pas justifié sa *Symphonie fantastique* par ces mots : « Ma vie est un roman qui m'intéresse beaucoup » ? Tout est ainsi posé : l'« Humain, trop humain » de Nietzsche comme, pour la « génération 1860 », la lourde succession à Beethoven, Berlioz, Liszt, Wagner et Brahms : comment, pour un compositeur au tournant du XXe siècle dans la Germanie de Freud, exprimer son Moi par le truchement des sons ?

« *Prima la musica e poi le parole?* »
(D'abord la musique, ensuite les paroles?). L'autre question qui taraude

Mahler et Strauss, tous deux immenses orchestrateurs et chefs d'orchestre dans la lignée de Mendelssohn. Mahler échafaude sa « musique-monde » en dix symphonies (dont quatre font appel aux voix) et cinq grands ensembles de lieder, tandis que (tout en composant lui aussi des lieder pour sa femme, la cantatrice Pauline de Ahna), Strauss s'adonne d'abord au poème symphonique post-lisztien avant de se consacrer au drame lyrique post-wagnérien. Qu'elle se réfère à un texte ou à un programme (parfois supprimé ou inavoué), la question du sens de la musique est ainsi centrale dans leur réflexion. Leurs héros masculins fin de siècle incarnent l'Artiste, héroïque et fragile (Strauss détrônera bientôt ses héros symphoniques au profit d'inoubliables héroïnes lyriques).

Depuis 1871 deux empires germaniques se font face : d'un côté, le nouveau Reich de Guillaume II de Hohenzollern qui réunit les royaumes allemands, y compris la

Bavière sudiste et catholique (patrie de Strauss); de l'autre, le multiséculaire et multilingue empire de François-Joseph de Habsbourg qui regroupe l'Autriche-Hongrie et la Bohême (patrie de Mahler). *Der Zeit ihre Kunst / Der Kunst ihre Freiheit* (À chaque époque son art / À l'art sa liberté): l'inscription se détache en lettres d'or sur le palais de la Sécession, inauguré à Vienne en 1898. *Ver sacrum* (Printemps sacré), l'orgueilleux titre de la revue de cette Sécession peut s'appliquer à l'ensemble des arts dans la capitale autrichienne, toute bourgeonnante de jeunes pousses après les disparitions de Bruckner (1896), Brahms (1897), Johann Strauss jr. (1899). L'année 1897 voit en effet la prise de fonction de Mahler à l'Opéra (1897-1907), les premières œuvres de Zemlinsky et de Schoenberg.

Richard Strauss (1864-1949)

Formé à Munich dans le culte de l'*absolute Musik* de Beethoven et de Brahms, Strauss sera, comme ses prestigieux devanciers, fasciné par Vienne où, après la Première

Guerre mondiale, il prendra la direction de l'Opéra. Pour l'heure, il se passionne pour le genre du poème symphonique, qu'il intitule *Tondichtung*, d'ordre philosophique et/ou autobiographique, qui voit le jour conjointement aux premières symphonies de Mahler.

En 1899, *Ein Heldenleben* couronne à la fois ses *Tondichtungen* et la «geste héroïque germanique» inaugurée par Beethoven au début du siècle avec le ballet *Die Geschöpfe des Prometheus* (Les créatures de Prométhée). La création, le 3 mars 1899 sous la direction du compositeur, a lieu (symboliquement?) à Francfort-sur-le-Main, ville natale de Goethe, le dieu de la Germanie. En six parties enchaînées de quelque 45 minutes, cette *Heldenleben* mise sur une forme d'autobiographie idéalisée et distanciée. Strauss résume : «Il nous suffit de savoir qu'il y a là un héros aux prises avec ses ennemis» et se garde d'indiquer les titres des six étapes sur la partition. En mi bémol majeur, le ton

épique de la *Sinfonia eroica* de Beethoven, le mémorable «thème-héros» — «Der Held» (proche de celui de *Don Juan*) — surgit du contrebasson et des contrebasses pour parcourir en un élan enthousiaste plus de deux octaves avant de féconder toute la partition. Le récit musical est confié à un orchestre immense (bois par 4, 5 trompettes, 8 cors, 3 trombones, 2 tubas, 2 harpes, etc.), souvent rutilant mais qui sait se faire quasi-chambriste et ménager divers solos. Suivent «les Adversaires du Héros» (sorte de scherzo des bois *staccato*), «la Compagne du Héros» (long moment expressif, où le violon solo incarne les multiples facettes de la capricieuse Pauline et de son chant envoûtant). Après l'éblouissant «Combat» sur le champ de bataille, l'Artiste-Héros s'adonne à ses «Œuvres de paix» (savante remémoration de ses œuvres antérieures) avant, en digne représentant de la fin du siècle, de s'effacer pour parvenir à son «Accomplissement».

Gustav Mahler (1860-1911)

Natif de Bohême-Moravie, juif converti au christianisme pour obtenir la direction de l'Opéra de Vienne et épouser la belle Alma Schindler, égérie du Tout-Vienne, Mahler est un sévère et fragile Titan à la croisée des chemins. Plutôt que de tuer l'ordre hérité, il préfère le malmener au long d'immenses adieux, tant les couleurs affectives des tonalités et leurs modes majeur et mineur lui sont indispensables pour exprimer sa vision désabusée du monde. Délaissant l'opéra — qu'il pratique au quotidien comme chef d'orchestre — il se concentre sur un objectif Janus, la symphonie et le lied, qu'il réunira dans *Das Lied von der Erde* (Le Chant de la terre) achevé sur un long *Abschied* (Adieu) étiré jusqu'au seuil de l'éternité.

Après s'être fait le barde poignant du populaire et anonyme *Des Knaben Wunderhorn* (Le Cor merveilleux de l'enfant), Mahler se tourne vers Friedrich Rückert, poète romantique — en qui

Schumann avait décelé le chantre de l'amour — pour dix lieder de nuit et de mort. Cinq élégies du poète sur la disparition de ses enfants lui inspirent ses bouleversants *Kindertotenlieder* (Chants des enfants morts) pour voix et orchestre, tandis que les *Rückert-Lieder* (titre apocryphe) réunissent, sans ordre établi, cinq autres lieder : quatre avec un orchestre tout en nuances, paré de sonorités rares (1901) et un ultime avec piano (1902). Suivant le chemin téléologique choisi par le chef d'orchestre, les cinq effusions conduisent à une fin ou bien *pp* et *morendo* ou bien *fff* et hymnique.

Dans le présent enregistrement, le chant s'élève *pp*, tendre et fervent, avec *Ich atmet' einen linden Duft* (J'ai respiré un doux parfum) où bruissent l'adjectif *lind* (doux) et le substantif *Linde* (tilleul), suivi par le vif et furtif *Blicke mir nicht in die Lieder* (Ne regarde pas dans mes chants), où crisse à nouveau un ruban

de croches continues pour évoquer cette fois-ci le bourdonnement des abeilles : manière d'exprimer sa fascination pour le *Naturlaut*, le bruit de nature. Au centre, l'ample et grave *Um Mitternacht* (A Minuit), porté par un orchestre de vents uniquement aux sombres chromatismes descendants, se termine en gloire (un « Chant de Minuit », tiré d'*Ainsi parlait Zarathoustra* de Nietzsche avait déjà retenti dans la 3^e *Symphonie*). Suit le tendre *Liebst du um Schönheit* (Si tu aimes pour la beauté) qui ne gagne pas forcément à son orchestration posthume, surtout si l'on se souvient que, jeune mariée, Clara Schumann l'avait musicalisé dans le conjugal cycle *rückertien* du *Liebesfrühling* (Printemps de l'amour); Mahler, loin de proposer à sa jeune épouse compositrice le partage des lieder, préfère tout assumer et lui dédier le lied « tristanisé ». Pour finir, également issu du *Liebesfrühling*, très lent, en exténuation, *Ich bin der Welt abhanden gekommen* (Je suis perdu pour le monde),

ce « moi-même » de Mahler, atteint à l'expressivité absolue dès l'entame en trois mélancoliques élans (*do-ré / do-ré-fa / do-ré-fa-la*) du cor anglais. S'enracinant peut-être dans le testament brahmien du onzième *Prélude de choral*, « Ô Monde, je dois te quitter, je poursuis ma route là-bas vers la patrie éternelle », le lied fécondera l'*Adagietto* de la 5^e *Symphonie*, autre chef-d'œuvre de nostalgie sublimée.

L'hyperexpression de ses *Tondichtungen* fait de Strauss un précurseur de l'expressionnisme, qu'il exaltera dans *Salome* et *Elektra*. Ce postromantisme hypertrophié semble vain à certains. Debussy, toujours perfide : « En fait de Richard, je préfère Wagner, et pour Strauss, les Johann père et fils ». Plus assassin encore, Alfred Döblin écrira dans la revue *Der Sturm* à la mort de Mahler que, comparativement, chez Strauss tout n'est que bluff. Pourtant *Titan*, poème symphonique en forme de symphonie, titre initial de la 1^{re} *Symphonie* de

Mahler, trouve un équivalent dans *Ainsi parlait Zarathoustra* de Strauss, et sa 2^e *Symphonie* « Résurrection » dans *Une vie de héros...* Et Strauss atteindra à une même sublimité authentique dans ses *Quatre derniers Lieder*.

Brigitte François-Sappey



Rückert-Lieder

on texts by Friedrich Rückert

9

Ich atmet' einen linden Duft

Ich atmet' einen linden Duft!
Im Zimmer stand
Ein Zweig der Linde,
Ein Angebinde
Von lieber Hand.
Wie lieblich war der Lindenduft!
Wie lieblich ist der Lindenduft!
Das Lindenreis
Brachst du gelinde;
Ich atme leis
Im Duft der Linde
Der Liebe linden Duft

I inhaled a gentle fragrance!
In the room stood
a spray of lime,
a gift
from a dear hand.
How lovely was the fragrance of lime!
How lovely is the fragrance of lime!
The spray of lime
was gently plucked by you;
Softly I inhale
in the fragrance of lime
the gentle fragrance of love.

Je respirais un doux parfum de tilleul !
Dans la chambre il y avait
Une branche de tilleul,
Un cadeau
D'une main chère.
Comme le parfum du tilleul était doux !
Comme le parfum du tilleul est doux !
Le rameau du tilleul
Tu l'as cueilli si doucement !
Je respire délicatement
Le parfum du tilleul,
Le doux parfum d'amour du tilleul.

10

Blicke mir nicht in die Lieder!

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

Do not look into my songs!
I look down,
as if caught in the act.
I dare not even trust myself
to watch them grow.
Your curiosity is treason.

Ne regarde pas mes chants !
Mes yeux, je les baisse
Comme si j'avais commis une mauvaise action.
Je n'ose pas moi-même
Les regarder grandir.
Ta curiosité est une trahison !

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

Bees, when building cells,
do not let anyone watch either,
and do not even watch themselves.
When the rich honeycombs
have been brought to daylight,
you shall be the first to taste!

Les abeilles, quand elles construisent leurs alvéoles,
Ne laissent personne les regarder,
Elles-mêmes ne les regardent pas.
Quand elles auront porté les riches rayons de miel
À la lumière du jour,
Alors tu les verras avant tous !

11

Um Mitternacht

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

At midnight
I kept watch
and looked up to heaven;
not a star in the firmament
smiled to me
at midnight.

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

At midnight
my thoughts went out
to the dark rooms of space;
no bright idea
brought me comfort
at midnight.

Um Mitternacht
Nahm ich in acht

At midnight
I listened

À minuit
Je me suis éveillé
Et j'ai regardé le ciel ;
Aucune étoile dans le fourmillement des étoiles
Ne m'a souri
À minuit.

À minuit
J'ai tourné mes pensées
Au-delà de sombres barrières.
Aucune pensée de lumière
Ne m'a apporté de consolation
À minuit.

À minuit
J'ai écouté

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

to the beating of my heart;
A single pulse of pain
was set alight
at midnight.

Um Mitternacht
Kämpft' ich die Schlacht,
O Menschheit, deiner Leiden;
Nicht konnt' ich sie entscheiden
Mit meiner Macht
Um Mitternacht.

At midnight
I fought the battle,
o Mankind, of your afflictions;
I could not gain victory
By my own strength
At midnight.

Um Mitternacht
Hab' ich die Macht
In deine Hand gegeben!
Herr! über Tod und Leben
Du hältst die Wacht
Um Mitternacht!

At midnight
I gave my strength
Into Thy hands!
Lord over life and death,
Thou keepest watch
At midnight.

Liebst du um Schönheit

Liebst du um Schönheit,
O nicht mich liebe!
Liebe die Sonne,
Sie trägt ein goldnes Haar.
Liebst du um Jugend,

If you love for beauty,
do not love me!
Love the sun,
she has golden hair.
If you love for youth,

Les battements de mon cœur ;
Seul un pouls de douleur
S'est enflammé
À minuit.

À minuit
J'ai combattu dans la bataille,
Ô humanité, de ta souffrance ;
Je n'ai pas pu vaincre
Avec ma seule force
À minuit.

À minuit
J'ai déposé ma force
Dans tes mains !
Seigneur de vie et de mort,
Tu montes la garde
À minuit !

Si tu aimes la beauté,
Oh, ne m'aime pas !
Aime le soleil,
Il a des cheveux dorés !
Si tu aimes pour la jeunesse,

O nicht mich liebe!
 Liebe den Frühling,
 Der jung ist jedes Jahr.
 Liebst du um Schätze,
 O nicht mich liebe!
 Liebe die Meerfrau,
 Sie hat viel Perlen klar.
 Liebst du um Liebe,
 O ja, mich liebe!
 Liebe mich immer,
 Dich lieb' ich immerdar.

do not love me!
 Love the spring
 which is young each year.
 If you love for riches,
 do not love me!
 Love the mermaid
 who has many brilliant pearls.
 If you love for love,
 ah yes, then love me!
 Love me always,
 and I shall love you ever more.

Oh, ne m'aime pas !
 Aime le printemps,
 Il est jeune chaque année !
 Si tu aimes pour le trésor,
 Oh, ne m'aime pas !
 Aime la sirène,
 Elle a de nombreuses perles claires !
 Si tu aimes pour l'amour,
 Oh, oui, aime-moi !
 Aime-moi pour toujours,
 Je t'aimerai à jamais.

13

Ich bin der Welt abhanden gekommen

Ich bin der Welt abhanden gekommen,
 Mit der ich sonst viele Zeit verdorben,
 Sie hat so lange nichts von mir vernommen,
 Sie mag wohl glauben, ich sei gestorben!
 Es ist mir auch gar nichts daran gelegen,
 Ob sie mich für gestorben hält,
 Ich kann auch gar nichts sagen dagegen,
 Denn wirklich bin ich gestorben der Welt.
 Ich bin gestorben dem Weltgetümmel,
 Und ruh' in einem stillen Gebiet!
 Ich leb' allein in meinem Himmel,
 In meinem Lieben, in meinem Lied!

I am lost to the world
 With which I used to waste much time;
 It has for so long known nothing of me,
 It may well believe that I am dead.
 Nor am I at all concerned
 If it should think that I am dead.
 Nor can I deny it,
 For truly I am dead to the world.
 I am dead to the world's tumult
 And rest in a quiet realm!
 I live alone in my heaven,
 In my love, in my song!

Je suis perdu pour le monde,
 Avec qui j'ai perdu beaucoup de temps ;
 Il n'a rien entendu de moi depuis si longtemps,
 Qu'il peut bien me croire mort !
 Et il m'importe peu
 Si le monde pense que je suis mort.
 Je ne peux rien y redire,
 Car je suis vraiment mort au monde.
 Je suis mort au tumulte du monde
 Et je repose dans une région tranquille.
 Je vis seul dans mon ciel,
 Dans mon amour, dans mon chant.

Also available
on PENTATONE



Mahler Symphony No. 5
Orchestre symphonique
de Montréal Rafael Payare

PTC5187067

Acknowledgements

PRODUCTION TEAM

Executive producers **Madeleine Careau** (Orchestre symphonique de Montréal) & **Renaud Loranger** (Pentatone)

Recording producer **Martin Sauer** (Teldex Studio Berlin)

Associate producer **Carl Talbot** | Chief sound engineer **Richard King**

Sound engineer **Stéphane Brochu** | Assistant sound engineer **Zachary Scholes**

Post-production & mastering **Sebastian Nattkemper**

Liner notes **Brigitte François-Sappey** | English translation liner notes **Rachelle Taylor**

Cover photography **Sasha Onyshchenko**

Cover design **Marjolein Coenrady**

Product management & Design **Kasper van Kooten**

This album was recorded at la Maison symphonique de Montréal, Canada, 28-31 March 2023.

Sonya Yoncheva appears courtesy of **Sony Classical**,
a label of Sony Music Entertainment

PENTATONE TEAM

Vice President A&R **Renaud Loranger** | Managing Director **Sean Hickey**

Head of Catalogue, Product & Curation **Kasper van Kooten**

Head of Marketing, PR & Sales **Silvia Pietrosanti**



Sit back and enjoy