GUSTAV MAHLER
(1860–1911)

from Lieder und Gesänge [17’23]
1 Frühlingsmorgen [1’47]
2 Hans und Grete [2’16]
3 Phantasie [2’22]
4 Ablösung im Sommer [1’37]
5 Zu Strassburg auf der Schanz [3’28]
6 Nicht Wiedersehen! [3’35]
7 Scheiden und Meiden [2’16]

Lieder eines fahrenden Gesellen [15’46]
8 Wenn mein Schatz Hochzeit macht [3’38]
9 Ging heut’ morgen übers Feld [4’13]
10 Ich hab’ ein glühend Messer [3’18]
11 Die zwei blauen Augen von meinem Schatz [4’37]

Fünf Rückert-Lieder [17’09]
12 Ich atmet’ einen linden Duft [2’23]
13 Liebst du um Schönheit [2’08]
14 Blicke mir nicht in die Lieder [1’28]
15 Um Mitternacht [5’31]
16 Ich bin der Welt abhanden gekommen [5’39]

Kindertotenlieder [21’52]
17 Nun will die Sonn’ so hell aufgehn [4’47]
18 Nun seh’ ich wohl, warum so dunkle Flammen [4’07]
19 Wenn dein Mütterlein [4’23]
20 Oft denk’ ich, sie sind nur ausgegangen [3’01]
21 In diesem Wetter, in diesem Braus [5’34]

STEPHAN GENZ baritone
ROGER VIGNOLES piano
GUSTAV MAHLER’s relationship to song is unlike that of any other Lieder composer. In the first place he wrote relatively few songs, of which only a handful – those published in 1892 as Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Clavier, and the first version of Lieder eines fahrenden Gesellen – were written for piano accompaniment. All his later song collections – the twelve Knaben Wunderhorn songs, the Kindertotenlieder and the Rückert-Lieder – were composed directly for orchestra, although in the case of the Rückert songs they appear to have been conceived as ‘dual purpose’, i.e. performable with either piano or orchestra. (Strictly speaking, Liebst du um Schönheit from the Rückert cycle is a piano song. As we shall see, Mahler composed it a year after the other four as a special gift for Alma, and never orchestrated it himself.)

And yet, the Lied, far from being a minor subsection of his output, was from the outset crucial to the development of Mahler’s highly personal idiom as a symphonic composer, as can be seen from his habit of extensive self-quotation from his own Knaben Wunderhorn songs and from the Lieder eines fahrenden Gesellen, whose reworking as substantial material for the First Symphony may well have preceded the cycle’s own appearance in an orchestral version. After the Fourth Symphony, whose delightful finale Das himmlische Leben epitomizes the Wunderhorn songs’ naïve charm, this obsession gave way to a very different literary influence, the poetry of Friedrich Rückert. And here again the music Rückert inspired provided Mahler with a rich source of symphonic material beyond the song cycles themselves.

Any pianist tackling the songs of Mahler must of course come to terms with performing on the keyboard music which, if not directly written for the orchestra, is nevertheless conceived in predominantly orchestral terms. As it happens this is not such an anomalous activity as may at first appear. To the extent that the Lied developed as a piano art – and would not have done so without the emergence of that immensely practical and self-sufficient accompanying instrument – it did so partly because of the piano’s unique ability to conjure up the sounds and figurations of an orchestra. It is no accident that so many of Schubert’s accompaniments suggest the pages of an imaginary opera by Weber, or those of Hugo Wolf the operas of Wagner. As the great Lieder-scholar Eric Sams wrote, ‘the masters of song learnt from the masters of opera’. Indeed, in certain cases I would even argue that the influence may have worked the other way round – such as the more than passing resemblance between the opening pages of Die Walküre and Schubert’s Erlkönig, or the way the gleaming triads of Die Nebensonnen seem to suggest the golden tubas of Wagner’s Walhall-motive.

Thus to the song-accompanist, the habit of ‘thinking orchestrally’ tends to become ingrained, and once having operated it in one direction so to speak, it seems natural – to this writer at least – to try and bring it off in reverse. In the process, of course, a consciousness of Mahler’s own orchestral sonorities can only help in inventing equivalent keyboard colours of
one’s own, whether it is the diaphanous weaving of violins in *Ich atmet’ einen linden Duft*, or the corncrake sound of the Third Symphony’s night bird that punctuates the repetitive interludes of *Um Mitternacht*.

Those listeners who are used to the orchestral versions of the cycles may miss the orchestral colours at first, but on the plus side I believe the performance with piano may, through its greater intimacy, allow the songs and their poetry a delicacy of expression that can sometimes be lost against the larger background of a full orchestra.

There is no such problem of course in the first seven songs in this selection, which were all written for piano – although each in its way requires playing with one’s orchestral ears switched on. They come from the *Lieder und Gesänge* of 1892, a volume that included nine early settings of texts from *Des Knaben Wunderhorn*, the massive collection of German folk-poetry gathered by the poets Achim von Arnim and Clemens von Brentano, which was to prove such a seminal influence in the development of Mahler’s sound-world. It also included five separate songs to other texts, but it is clear even from these that Mahler was already leaning towards an alfresco, folkloric context for his music. This is most obvious in the Ländler-like *Hans und Grete* 2 (the earliest of Mahler’s songs that he felt worthy of publication, it originally appeared as *Maitanz im Grünen*) but is also audible in the chirruping lark and humming bees of *Frühlingsmorgen* 1, a song that seems always on the verge of breaking into a full-blooded dance, but finally gives up, out of consideration for the sleeping sweetheart.

The collection also included two songs from *Don Juan* by Tirsis de Molina which both suggest incidental music. *Phantasie* 3, the one recorded here, instructs the pianist to imitate the sound of a harp. Its plangent melody and verbal repetitions such as ‘Im Herzen! Im Herzen!’ also suggest a folksong, and though the text may be Spanish in origin, the character of deep melancholy and personal identification – there is no doubt that the singer’s own heart has been caught like many others in the fishergirl’s net – was one that Mahler was to exploit with increasing success throughout his composing career. It finds its most familiar expression in the many *Knaben Wunderhorn* songs in which, as in *Zu Strassburg auf der Schanz* 5, a young soldier finds himself on the way to the scaffold or the firing-squad for an unidentified crime. Here his crime is desertion, or at least going absent without leave, and the muffled drums and tight military rhythms that represent his captivity are in eloquent contrast to the freedom inherent in the alphorn, whose nostalgic call had caused him to desert his post in the first place. (Mahler directs the introduction to be played *Wie eine Schalmei* – ‘like a shawm’.)

A similar, grief-stricken tread pervades *Nicht Wiedersehen!* 6, which describes the situation, common to many folksong traditions, where a lover returns from a journey to find his sweetheart has died in his absence. Here again
the mature Mahler is foreshadowed, in the poignant major-minor shifts and melody in parallel thirds as well as the dissonant and agonized repetitions of ‘Ade’! Ablösung im Sommer 4 is a deft example of the comic, rustic side of the Wunderhorn songs, in which the handover from cuckoo to nightingale is characterized in a shift from naïve slapstick to the sublimely lyrical in the same manner as in the comic singing-competition of Lob des hohen Verstandes in the later collection. As for the final song, Scheiden und Meiden 7, the breezy cheerfulness of its bright hobby-horse rhythms is offset, as so often in these poems, by a darker thread, as in the third stanza (Mahler doesn’t set the second stanza), where the theme of parting brings a reference to infant mortality (‘Es scheidet das Kind wohl in der Wieg’).

Mahler himself wrote the texts for Lieder eines fahrenden Gesellen, modelling them on the style of the Wunderhorn poems. Thus the journeying apprentice of the title is a stock character whose tale of unrequited love is drawn in simple imagery that also recalls Schubert’s Müller cycles (as in the reference to his sweetheart’s blue eyes, or the linden-tree beneath whose branches he finally finds peace). Incidentally, the customary English translation, Songs of a Wayfarer, is somewhat misleading, suggesting as it does a generalized traveller, rather than a member of a traditionally itinerant workforce – what in English used to be known as a ‘journeyman’.

In the first song, Wenn mein Schatz Hochzeit macht 8, the rustic setting is immediately audible in the asymmetrical piping of the wedding dance and in the calling of the birds, clearly differentiated from the sustained sonorities of the lover’s lament, which begins by withdrawing into itself, but then cannot help opening up again in widely arching phrases expressive of his grief. In Ging heut morgen übers Feld 9 – which Mahler reused substantially in the First Symphony – he shakes off the gloom, under the influence of a bright summer morning. In the piano part all is burgeoning nature and bright fanfares of birdsong; only at the end does the contrast with his own lost happiness become too much for him.

Ich hab’ ein glühend Messer 10 is the storm at the heart of the cycle, its emotional turmoil expressed in an exceptional vocal range from low D to high G and searing chromatics over stark open fifths in the bass. In the quiet central section ‘Wenn ich in dem Himmel seh’, devotees of Schubert would not need Mahler’s own orchestration to recognize the two horns that represent the vision of two blue eyes. But the sepulchral E flat minor of the postlude, with its scurrying triplets, is pure Mahler. The final song, Die zwei blauen Augen von meinem Schatz 11, begins as a funeral march, but ends as a vision of emotional sublimation and release, the E minor of the opening yielding to an almost seraphic F major melody whose triadic contours are designed to release all the possible harmonic overtones of the accompanying pedal-point in
the piano. By the end the funeral march has become a distant echo, suggesting a comparable emotional distancing of the singer from his grief.

In February 1901, under the extreme pressure of overwork, Mahler collapsed with a severe haemorrhoidal haemorrhage, during which he was convinced that ‘my last hour had come’. The event was to prove a turning point: during the following summer vacation, he composed seven Rückert songs – three of the Kindertotenlieder and four of what would become known as the cycle of Rückert-Lieder.

Friedrich Rückert had been briefly set by Schubert in three songs, one of which, Dass sie hier gewesen, looks forward in its adventurous harmonic colouring to the perfumed atmosphere of Mahler and Strauss. He was also a favourite poet of Robert and Clara Schumann – Clara’s setting of Liebst du um Schönheit stands up well to comparison with Mahler’s more well-known version. In Mahler’s case, the refined sensitivity of Rückert’s poetry, with its intricate, rather contrived rhyme schemes derived from Persian and Turkish models, chimed with a newly refined vein in his own composition. Thus songs like Ich atmet’ einen linden Duft and Blicke mir nicht in die Lieder are examples of the delicate web-like texture that was to become a mark of Mahler’s late style, even when writing for full orchestra.

Mahler’s personal identification with Rückert was in any case profound. When he wrote ‘Only when I experience do I compose, and only when I compose do I experience’ he was echoing Rückert’s own statement that ‘I never think without poetizing and never poetize without thinking’. And in these songs he has finally abandoned the stock characters of the Wunderhorn, with their generalized if intense emotional expression, for a poetic world that could express his own feelings with uncanny accuracy and sensitivity. Thus of Ich bin der Welt abhanden gekommen, he wrote ‘It is my very self’, and there is no doubt that in this song he created if not his all-out masterpiece, certainly one of the greatest and most profoundly spiritual songs in the German language. The mood of the song is one of rapt withdrawal from the concerns of the world – one may imagine how the middle-aged symphonic composer and director of the Vienna State Opera must often have longed for such a retreat – and its melodic line is woven from the same pentatonic figures as Ich atmet’ einen linden Duft. It is an expression of serene happiness that seems to be inherent in its implied orientalism, later to be echoed of course in the Chinese-based songs of his great orchestral song cycle/symphony Das Lied von der Erde.

The text of Blicke mir, too, will have struck a chord with Mahler, who according to Alma couldn’t bear to be eavesdropped on while working. Rückert begs the reader not to look at his poems before they are finished. He argues that bees don’t allow anyone to observe their cell-building, and Mahler’s perpetuum mobile is a veritable hive of sotto voce activity. Finally in
**Um Mitternacht** Mahler explicitly evoked the moment of his collapse the previous February, when in the middle of the night he had faced the threat of death – ‘I wondered whether it would not be better to have done with it at once, since everyone must come to that in the end’. It is interesting that each of these four Rückert settings depicts a single state of mind, the mood of a moment with no development. And even though **Um Mitternacht** ends on a note of triumph, suggesting the overcoming of a titanic inner conflict, for most of the song time seems to stand still, an effect that is created and enhanced in the poem by the constant repetition of ‘Um Mitternacht’ and its attendant -acht rhymes, and in the music by the sense of a constantly tolling bell and the unchanging key centre of A minor.

We have noted already that only these four songs of the set were composed in the summer of 1901. The fifth song has a curious and revealing history, which came to light only decades afterwards with the publication of Alma’s diary. At the time of their marriage in 1901 both Alma and Mahler had been recently involved in other relationships; she passionately with the composer Zemlinsky, he with the soprano Anna von Mildenburg. Although Mahler indicated that this relationship was now over, it still rankled with his twenty-two-year-old wife, who tried to have Mildenburg banned from the house. When Mahler insisted on her making a final visit in 1902, Alma defused the situation by turning it into a musical occasion, at which Mildenburg sang several passages from Wagner’s *Siegfried*. That summer, Mahler presented Alma with a score of *Siegfried* between the pages of which was the manuscript of *Liebst du um Schönheit*. It was both a peace offering and a gentle admonition. ‘Love me not for beauty’ (Alma made no secret of her muted passion for Mahler), ‘nor for youth’ (he was nearly twenty years older than she), ‘nor for riches’ (his financial situation was a cause of anxiety if not acrimony to them both). ‘Love me for love’s sake’, at which point the song’s hitherto simple utterance – harking back to an earlier, Schumannesque style – is transformed by harmony of ineffable tenderness. Significantly, the final word ‘immerdar’ (‘evermore’) is repeated for emphasis, in a high, arching phrase whose expression is intensified by the descanting right hand of the piano. If Mahler here lays bare his innermost feelings, it is possible that the sighing chromatics of the postlude reveal a premonition of Alma’s subsequent infidelity.

Although the first three songs of *Kindertotenlieder* were composed in the same summer of 1901, with the last two following in 1904, their overall structure is unified by their key sequence. Thus the bleak D minor of the first song (only partially warmed into the major by the rising sun) returns in the storm – surely as much symbolic as real – of the finale, a storm that resolves into the D major of the final section. In the three intervening songs, Mahler underlines the shifting emotional field of the
poems as they seek for understanding and consolation. *Nun seh’ich wohl, warum so dunkle Flammen*, in deciphering the message of the children’s eyes, is full of lingering appoggiaturas (‘O Augen!’) and poignant changes of key. *Wenn dein Mütterlein* suggests a funeral march with Bachian overtones, but on an intimate scale that befits the domestic moment it recalls. Both these songs are in C minor. The E flat major of *Oft denk’ ich, sie sind nur ausgegangen* by contrast has an open-air feel to it, with a lilting melody in sixths and warmer harmonies – the sidestep to G flat major on ‘Bald werden sie wieder nach Hause gelangen!’ is especially touching.

The final song, *In diesem Wetter, in diesem Braus*, returns to D minor in a surging, raging tempest that is a challenge to an orchestra, never mind a pianist; significantly, the moment at which it blows itself out is signalled by the return of two little notes high above the stave, which had last been heard at the end of the first song. There follows a sublime apotheosis which, having first woven a celestial lullaby for the children, returns to earth in a long, consoling postlude for those left behind.

Sentimental tradition often ascribes the composition of *Kindertotenlieder* to a premonition on Mahler’s part of the tragic death of his own daughter in 1907. But he was already well acquainted with infant mortality, no fewer than eight of his siblings having died in childhood. And in his settings these poems, with their striking images of light and darkness, of regret and hope, of grief and consolation, found their perfect musical expression.

ROGER VIGNOLES © 2004
**Frühlingsmorgen**

Es klopft an das Fenster der Lindenbaum.
Mit Zweigen blütenbehangen:
Steh’ auf! Steh’ auf!
Was liegst du im Traum?
Die Sonn’ ist aufgegangen!
Steh’ auf! Steh’ auf!

Die Lerche ist wach, die Büsche weh’n!
Die Bienen summen und Käfer!
Steh’ auf! Langschläfer!

Und dein munteres Lieb’ hab ich auch schon geseh’n.
Steh’ auf! Langschläfer!

RICHARD LEANDER (1830–1889)
[pseudonym for Richard Volkmann]

**Hans und Grete**

Ringel, ringel Reih’n!
Wer fröhlich ist, der schlinge sich ein!
Wer Sorgen hat, der lass’ sie daheim!
Wer ein liebes Liebchen küßt,
Wie glücklich der ist!
Ei, Hänsel, du hast ja kein’s!
So suche dir ein’s!

Ein liebes Liebchen, das ist was Fein’s. Juchhe!

Ringel, ringel Reih’n!
Ei, Gretchen, was stehst denn so allein?
Guckst doch hinüber zum Hänselein!?

Und ist doch der Mai so grün?
Und die Lüfte, sie zieh’n!
Ei, sehst doch den dummen Hans!

Ringel, ringel Reih’n!

GUSTAV MAHLER (1860–1911)

---

**Spring morning**

The linden tree taps at the window
With flower-laden boughs:
Get up! Get up!
Why do you lie dreaming?
The sun has risen!
Get up! Get up!

The lark is awake, the bushes are stirring!
The bees hum and beetles too!
Get up, sleepy-head!
Sleepy-head, get up!
Get up! Get up!

RICHARD LEANDER (1830–1889)
[pseudonym for Richard Volkmann]

**Hans and Grete**

Ring-a-ring, dance in a ring!
Whoever’s happy, let him join in!
Whoever has troubles, let him leave them behind!
Whoever kisses a sweetheart,
How lucky he is!

Why Hans, you haven’t got one!
So look for one!

A loving sweetheart is wonderful. Hurrah!

Ring-a-ring, dance in a ring!
But Grete, why are you all alone?
Yet you’re glancing at Hans over there!?
And the month of May is so green!
And the breezes are blowing!

Oh just look at foolish Hans!
How he rushes to the dance!
He was looking for a sweetheart, sing-ho!
He has found one! Sing-hey!

Ring-a-ring, dance in a ring!
3 Phantasie
Das Mägdlein trat aus dem Fischerhaus,
Die Netze warf sie ins Meer hinaus!
Und wenn kein Fisch in das Netz ihr ging,
Die Fischerin doch die Herzen fing!
Die Winde streifen so kühl umher,
Erzählen leis’ eine alte Mär!
Die See erglüht im Abendrot,
Die Fischerin fühlt nicht Liebesnot
Im Herzen! Im Herzen!

TIRSO DE MOLINA (1571–1648) [originally in Spanish]
translated by LUDWIG BRAUNFELS (1810–1885)

4 Ablösung im Sommer
Kukuk hat sich zu Tode gefallen
An einer grünen Weiden,
Hat sich zu Tode gefallen!
Wer soll uns denn den Sommer lang
Die Zeit und Weil vertreiben?
Ei, das soll tun Frau Nachtigall,
Die sitzt auf grünem Zweige;
Die kleine, feine Nachtigall,
Die liebe, süße Nachtigall!
Sie singt und springt, ist allzeit froh,
Wenn andre Vögel schweigen.
Wir warten auf Frau Nachtigall,
Die wohnt im grünen Hage,
Und wenn der Kukuk zu Ende ist,
Dann fängt sie an zu schlagen!
from A VON ARNIM and C BRENTANO:
Des Knaben Wunderhorn

5 Zu Strassburg auf der Schanz
Zu Strassburg auf der Schanz,
Da ging mein Trauern an;
Das Alphorn hört ich drüben wohl anstimmen,
Ins Vaterland mußt ich hinüberschwimmen,
Das ging ja nicht an.

Fantasy
The girl stepped from the fisherman’s hut,
She cast her nets out into the sea!
And even if she caught no fish,
The fishergirl trapped hearts!
The breezes blow cool about her,
Whispering an old fairy tale!
The sea glows red in the sunset,
The fishergirl feels no anguish of love
In her heart, in her heart!

The changing of the summer guard
The cuckoo has sung himself to death
On a green willow.
Cuckoo is dead! Cuckoo is dead!
Has sung himself to death!
Who shall now all summer long
While away the time for us?
Ah! Mrs Nightingale shall do that,
She sits on the green branch,
That small and graceful nightingale,
That sweet and lovely nightingale!
She hops and sings, is always joyous,
When other birds are silent.
We shall wait for Mrs Nightingale,
She lives in the green copse,
And when the cuckoo’s time is up,
She will start to sing!

At Strasburg on the ramparts
At Strasburg on the ramparts
My troubles began;
I heard the alphorn from over the border,
I had to swim across to my homeland;
And that was not allowed!
Ein’ Stund’ in der Nacht
Sie haben mich gebracht;
Sie führten mich gleich vor des Hauptmanns Haus,
Ach Gott, sie fischten mich im Strome auf,
Mit mir ist es aus.
Frühmorgens um zehn Uhr
Stellt man mich vor’s Regiment;
Ich soll da bitten um Pardon,
Und ich bekomm doch meinen Lohn,
Das weiß ich schon.
Ihr Brüder allzumal,
Heut’ seht ihr mich zum letztenmal;
Der Hirtenbub ist nur schuld daran,
Das Alphorn hat mir’s angetan,
Das klag ich an.

from Des Knaben Wunderhorn

Nicht Wiedersehen!
„Und nun ade, mein herzallerliebster Schatz,
Jetzt muß ich wohl scheiden von dir,
Bis auf den andern Sommer,
Dann komm ich wieder zu dir.“

Und als der junge Knab heimkam,
Von seiner Liebsten fing er an:
„Wo ist meine Herzallerliebste,
Die ich verlassen hab?“

„Auf dem Kirchhof liegt sie begraben,
Heut’ ist’s der dritte Tag.
Das Trauern und das Weinen
Hat sie zum Tod gebracht.“

„Jetzt will ich auf den Kirchhof gehen,
Will suchen meiner Liebsten Grab,
Will ihr allweile rufen, ja rufen,
Bis daß sie mir Antwort gab.
Ei, du mein allerherzliebster Schatz,
Mach auf dein tiefes Grab,
Du hörst kein Glöcklein läuten,
Du hörst kein Vöglein pfeifen,
Du siehst weder Sonne noch Mond!“

from Des Knaben Wunderhorn

In the middle of the night
They brought me back;
They took me at once to the captain’s house,
They fished me out of the water, my God!
I am done for now!

In the early morning at ten o’clock
They stood me before the regiment!
I had to beg for pardon!
Yet I shall get my due reward!
That much I know!

You comrades, everywhere,
You see me today for the last time;
The shepherd boy alone is to blame!
I could not resist the alpine horn!
It’s the horn that I accuse!

Never to meet again!
‘And now farewell, my dearest love!
Now must I be parted from you,
Till summer comes again,
When I’ll return to you!

And when the young man came home again,
He enquired after his love:
‘Where is my dearest love,
She whom I left behind?’

‘In the churchyard she lies buried,
Today is the third day!
The mourning and the weeping
Have killed her!’

‘Now shall I go to the churchyard,
Shall look for my beloved’s grave,
Shall never cease calling her,
Until she answers me!’

‘O you, my dearest love,
Open up your deep grave!
No bell can you hear tolling,
No bird can you hear singing,
You see neither sun nor moon!’
Scheiden und Meiden
Es ritten drei Reiter zum Tor hinaus,
Ade!
Fein’s Liebchen, das schaute zum Fenster hinaus,
Ade!
Und wenn es denn soll geschieden sein,
So reich mir dein goldenes Ringelein.
Ade! Ade!
Ja scheiden und meiden tut weh.
Es scheidet das Kind schon in der Wieg,
Ade!
Wann werd ich mein Schätzel wohl kriegen?
Ade!
Und ist es nicht morgen, ach, wär es doch heut,
Es machte uns Beiden wohl große Freud,
Ade! Ade! Ade!
Ja scheiden und meiden tut weh.

from Des Knaben Wunderhorn

Parting and separation
Three horseman rode out through the gate,
Farewell!
The beloved looked out of the window,
Farewell!
And if we must be parted,
Then give me your little golden ring!
Farewell! Farewell!
Yes, parting and separation bring pain.
The child departs in the cradle even,
Farewell!
When shall my loved one at last be mine?
Farewell!
And if it be not tomorrow, ah, were it today,
How very happy we both would be!
Farewell! Farewell! Farewell!
Yes, parting and separation bring pain.

Lieder eines fahrenden Gesellen
Texts by GUSTAV MAHLER (1860–1911)

Wenn mein Schatz Hochzeit macht,
Fröhliche Hochzeit macht,
Hab’ ich meinen traurigen Tag!
Geh’ ich in mein Kämmerlein,
Dunkles Kämmerlein,
Weine, wein’ um meinen Schatz,
Um meinen lieben Schatz!
Blümlein blau! Blümlein blau!
Verdorre nicht! Verdorre nicht!
Vöglein süß! Vöglein süß!
Du singst auf grüner Heide.
Ach, wie ist die Welt so schön!
Ziküth! Ziküth!
Singet nicht! Blühet nicht!
Lenz ist ja vorbei!
Alles Singen ist nun aus.
Des Abends, wenn ich schlafen geh’,
Denk’ ich an mein Leide.
An mein Leide!

Songs of a journeying apprentice

When my love has her wedding-day,
Her joyous wedding-day,
I shall have my day of mourning!
I shall go into my little room,
My dark little room!
I shall weep, weep for my love,
My dearest love!
Blue little flower! Blue little flower!
Do not fade, do not fade!
Sweet little bird! Sweet little bird!
You sing on the green heath!
‘Ah, how fair the world is!
Jug-jug! Jug-jug!’
Do not sing! Do not bloom!
For spring is over!
All singing now is done!
At night, when I go to rest,
I think of my sorrow!
My sorrow!
Ging heut morgen übers Feld,
Tau noch auf den Gräsern hing;
Sprach zu mir der lust'ge Fink:
„Ei du! Gelt?
Guten Morgen! Ei gelt? Du!
Wird's nicht eine schöne Welt?
Zink! Zink! Schön und flink!
Wie mir doch die Welt gefällt!“

Auch die Glockenblum' am Feld
Hat mir lustig, guter Ding',
Mit den Glöckchen, klinge, kling,
Ihren Morgengruß geschellt:
„Wird's nicht eine schöne Welt?
Kling, kling! Schönes Ding!
Wie mir doch die Welt gefällt! Heia!“

Und da fing im Sonnenschein
Gleich die Welt zu funkeln an;
Alles Ton und Farbe gewann
Im Sonnenschein!
Blum' und Vogel, groß und klein!
„Guten Tag! Guten Tag!
Ist's nicht eine schöne Welt?
Ei du, gelt? Schöne Welt?“

Nun fängt auch mein Glück wohl an?
Nein, nein, das ich mein',
Mir nimmer blühen kann!

Ich hab' ein glühend Messer,
Ein Messer in meiner Brust,
O weh! O weh!
Das schneid't so tief
In jede Freud' und jede Lust.
So tief! So tief!
Es schneid't so weh und tief!
Ach, was ist das für ein böser Gast!
Nimmer hält er Ruh',
Nimmer hält er Rast!
Nicht bei Tag,
Nicht bei Nacht, wenn ich schlief.
O weh! O weh! O weh!

I walked across the fields this morning,
Dew still hung upon the grass,
The merry finch said to me:
‘You there, hey –
Good morning! Hey, you there!
Won’t it be a lovely day?
Tweet! Tweet! Bright and fair!
O but how I love the world!’

And the harebell at the field's edge,
Merrily and in good spirits,
Ding-ding with its tiny bell
Rang out its morning greeting:
‘Won’t it be a lovely day?
Ding-ding! Beautiful thing!
O but how I love the world! Hola!’

And then in the gleaming sun
The world at once began to sparkle;
All things gained in tone and colour!
In the sunshine!
Flower and bird, great and small.
‘Good day! Good day!
Isn’t it a lovely day?
Hey, you there? A lovely day?’

Will my happiness now begin?
No! No! The happiness I mean
Can never bloom for me!

I have a glowing knife,
A knife in my breast,
Alas! Alas!
It cuts so deep
Into every joy and every bliss,
So deep, so deep!
It cuts so sharp and deep!

Ah, what a cruel guest it is!
Never at peace,
Never at rest!
Neither by day
Nor by night, when I’d sleep!
Alas! Alas! Alas!
Wenn ich in dem Himmel seh’,
Seh’ ich zwei blaue Augen stehn.
O weh! O weh!
Wenn ich im gelben Felde geh’,
Seh’ ich von fern das blonde Haar
Im Winde wehn. O weh! O weh!
Wenn ich aus dem Traum auffahr’
Und höre klingen ihr silbern Lachen,
O weh! O weh!
Ich wollt’, ich läg auf der schwarzen Bahr’,
Könnt’ nimmer die Augen aufmachen!

O weh! O weh!
Wenn ich im gelben Felde geh’,
Seh’ ich von fern das blonde Haar
Im Winde wehn. O weh! O weh!
Wenn ich aus dem Traum auffahr’
Und höre klingen ihr silbern Lachen,
O weh! O weh!
Ich wollt’, ich läg auf der schwarzen Bahr’,
Könnt’ nimmer die Augen aufmachen!

Die zwei blauen Augen von meinem Schatz,
Die haben mich in die weite Welt geschickt.
Da muß ich Abschied nehmen
Vom allerliebsten Platz!
O Augen blau, warum habt ihr mich angeblickt?
Nun hab’ ich ewig Leid und Grämen.
Ich bin ausgegangen in stiller Nacht
Wohl über die dunkle Heide.
Hat mir niemand Ade gesagt. Ade!
Mein Gesell’ war Lieb’ und Leide!
Auf der Straße steht ein Lindenbaum,
Da hab’ ich zum ersten Mal im Schlaf geruht!
Unter dem Lindenbaum,
Der hat seine Blüten über mich geschneit,
Da wußt’ ich nicht, wie das Leben tut,
War alles, alles wieder gut!
Ach, alles wieder gut!
Alles! Alles!
Lieb und Leid, und Welt und Traum!

Fünf Rückert-Lieder
Texts by FRIEDRICH RÜCKERT (1788–1866)

Ich atmet’ einen linden Duft!
Im Zimmer stand
Ein Zweig der Linde,
Ein Angebinde
Von lieber Hand.
Wie lieblich war der Lindenduft!

When I look into the sky,
I see two blue eyes!
Alas! Alas!
When I walk in the yellow field,
I see from afar her golden hair
Blowing in the wind! Alas! Alas!
When I wake with a jolt from my dream
And hear her silvery laugh,
Alas! Alas!
I wish I were lying on the black bier,
And might never open my eyes again!

The two blue eyes of my love
Have sent me out into the wide world.
I had to leave the place
I loved most!
O blue eyes, why did you look on me?
Grief and sorrow shall now be mine forever!
I set out in the still night,
Across the dark heath.
No one bade me farewell, farewell!
Love and sorrow kept me company!
A lime tree stood by the roadside,
That was where I first found peace in sleep!
Under the lime tree
Which snowed its blossom on me,
I was not aware of how life hurt,
All was well once more!
Ah, all was well once more!
All! All!
Love and sorrow, and world and dream!

Five songs by Rückert

I breathed a gentle fragrance!
In the room stood
A spray of lime,
A gift
From a dear hand.
How lovely the fragrance of lime was!
Wie lieblich ist der Lindenduft!
Das Lindenreis
Brachst du gelinde!
Ich atme leis
Im Duft der Linde
Der Liebe linden Duft.

Liebst du um Schönheit, O nicht mich liebe!
Liebe die Sonne, sie trägt ein gold’nes Haar!
Liebst du um Jugend, O nicht mich liebe!
Liebe den Frühling, der jung ist jedes Jahr!
Liebst du um Schätze, O nicht mich liebe.
Liebe die Meerfrau, sie hat viel Perlen klar.
Liebst du um Liebe, O ja, mich liebe!
Lieber mich immer, dich lieb’ ich immerdar.

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!

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!

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

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

How lovely the fragrance of lime is!
That spray of lime
Was gently plucked by you!
Softly I breathe
In the fragrance of lime,
The gentle fragrance of love.

If you love for beauty, O love not me!
Love the sun, she has golden hair!
If you love for youth, O love not me!
Love the spring, which is young each year!
If you love for riches, O love not me!
Love the mermaid, she has many translucent pearls!
If you love for love, ah yes, love me!
Love me forever, I’ll love you evermore!

Do not look into my songs!
I lower my gaze,
As if caught in the act.
I dare not even trust myself
To watch them growing.
Your curiosity is treason.

Bees, when they build cells,
Let no one watch either,
And do not even watch themselves.
When the rich honeycombs
Have been brought to daylight,
You shall be the first to taste!

At midnight
I kept watch
And looked up to heaven;
Not a star in the galaxy
Smiled on me
At midnight.

At midnight
My thoughts went out
To the dark reaches of space;
No shining thought
Brought me comfort
At midnight.
Um Mitternacht
Nahm ich in acht
Die Schläge meines Herzens;
Ein einz’ger Puls des Schmerzes
War angefacht
Um Mitternacht.

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

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

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!

Kindertotenlieder
Texts by FRIEDRICH RÜCKERT (1788–1866)

Now the sun prepares to rise as brightly,
As though no misfortune had befallen in the night!
The misfortune befell me alone!
The sun, it shines on all mankind!
You must not enclose the night within you,
You must immerse it in eternal light.
Ein Lämplein verlosch in meinem Zelt!  
Heil sei dem Freudenlicht der Welt!

Nun seh’ ich wohl, warum so dunkle Flammen  
Ihr sprühtet mir in manchem Augenblicke.  
– O Augen! – Gleichsam, um voll in einem Blicke  
Zu drängen eure ganze Macht zusammen.

Doch ahnt’ ich nicht, weil Nebel mich umschwammen,  
Gewoben vom verblendenden Geschicke,  
Daß sich der Strahl bereits zur Heimkehr schicke,  
Dorthin, von wannen alle Strahlen stammen.

Ihr wolltet mir mit eurem Leuchten sagen:  
Wir möchten nah dir bleiben gerne!  
Doch ist uns das vom Schicksal abgeschlagen.  
Sieh’ uns nur an, denn bald sind wir dir ferne!

Was dir nur Augen sind in diesen Tagen:  
In künft’gen Nächten sind es dir nur Sterne.

Wenn dein Mütterlein  
Tritt zur Tür herein,  
Und den Kopf ich drehe,  
Ihr entgegen sehe,  
Fällt auf ihr Gesicht  
Erst der Blick mir nicht,  
Sondern auf die Stelle,  
Näher nach der Schwelle,  
Dort, wo würde dein  
Lieb Gesichtchen sein,  
Wenn du freudenhelle  
Trätest mit herein,  
Wie sonst, mein Töchterlein.

Wenn dein Mütterlein  
Tritt zur Tür herein,  
Mit der Kerze Schimmer,  
Ist es mir, als immer  
Kämst du mit herein,  
Huschtetest hinterdrein,  
Ach wie sonst ins Zimmer!  
O du, des Vaters Zelle,  
Ach, zu schnell, zu schnell,  
Erlöscher Freudenschein!

A little lamp went out in my firmament,  
Hail to the joyful light of the world!

Now I see clearly why you so often  
Flashed such dark flames at me.  
– O eyes! – To compress, as it were, all your power  
Into a single glance.

Yet I could not guess, for mists surrounded me,  
Woven by fate to dazzle me,  
That your brightness was already making for home,  
Towards the place whence all light comes.

With your shining light you were trying to tell me:  
We’d dearly love to stay here by your side,  
But this our destiny denies us.  
Look at us well, for soon we shall be far from you!

What now are merely eyes to you,  
In nights to come shall be merely stars.

When your dear mother  
Comes in through the door  
And I turn my head  
To look at her,  
My eyes light first,  
Not on her face,  
But on that place  
Nearer the threshold  
Where your  
Dear little face would be,  
If you, bright-eyed,  
Were entering with her,  
As you used, my daughter.

When your dear mother  
Comes in through the door  
With the flickering candle,  
I always think  
You are coming too,  
Stealing in behind her,  
As you used.  
O you, the joyful light,  
Ah, too soon extinguished,  
Of your father’s flesh and blood!
Oft denk’ ich, sie sind nur ausgegangen!
Bald werden sie wieder nach Hause gelangen!
Der Tag ist schön! O sei nicht bang!
Sie machen nur einen weiten Gang!
Jawohl, sie sind nur ausgegangen
Und werden jetzt nach Hause gelangen!
O, sei nicht bang, der Tag ist schön!
Sie machen nur einen Gang zu jenen Höh’n!
Sie sind uns nur vorausgegangen
Und werden nicht wieder nach Hause gelangen!
Wir holen sie ein auf jenen Höh’n
Im Sonnenschein! Der Tag ist schön auf jenen Höh’n!

In diesem Wetter, in diesem Braus,
Nie hät’ ich gesendet die Kinder hinaus;
Man hat sie hinaus getragen,
Ich durfte nichts dazu sagen.

In diesem Wetter, in diesem Saus,
Nie hät’ ich gelassen die Kinder hinaus,
Ich fürchtete sie erkranken;
Das sind nun eitle Gedanken.

In diesem Wetter, in diesem Graus,
Nie hät’ ich gelassen die Kinder hinaus;
Ich sorgte, sie stürben morgen,
Das ist nun nicht zu besorgen.

In diesem Wetter, in diesem Braus,
Nie hät’ ich gesendet die Kinder hinaus;
Man hat sie hinaus getragen,
Ich durfte nichts dazu sagen.

In diesem Wetter, in diesem Saus, in diesem Braus,
Sie ruh’n als wie in der Mutter Haus,
Von keinem Sturm erschreckt,
Von Gottes Hand bedeckt.
Sie ruh’n wie in der Mutter Haus!

I often think they have only gone out!
They will soon be coming home again!
It is a beautiful day! Ah, do not be anxious!
They have only gone for a long walk.

Yes, they have only gone out
And will now be coming home again.
Do not be anxious, it is a beautiful day!
They are only walking to those hills.

They have merely gone on ahead of us
And will not be coming home again.
We shall overtake them on those hills.
In the sunshine! The day is beautiful on those hills.

In this weather, this raging storm,
I’d never have let the children out;
But they were carried from the house,
I had no say in the matter.

In this weather, this howling gale,
I’d never have let the children out,
I feared that they would fall ill;
These are now but idle thoughts.

In this weather, this dreadful blast,
I’d never have let the children out.
I feared they might die next day,
There is no cause for such fears now.

In this weather, this raging storm,
I’d never have let the children out;
But they were carried from the house,
I had no say in the matter.

In this weather, this howling gale, this raging storm,
They rest, as if in their mother’s house.
Frightened by no storm,
Protected by God’s hand,
They rest, as if in their mother’s house!

Translations by RICHARD STOKES
The German baritone Stephan Genz was born in Erfurt in 1973 and received his first musical training as a chorister of St Thomas’s, Leipzig. Following vocal studies with Hans-Joachim Beyer at the conservatory of Leipzig, he worked with Mitsuko Shirai and Hartmut Höll at the conservatory of Karlsruhe as well as with Dietrich Fischer-Dieskau and Elisabeth Schwarzkopf.

He came to prominence in 1994, when he won both the International Johannes Brahms Competition in Hamburg and the International Hugo Wolf Competition in Stuttgart. Since then he has appeared in leading opera houses in Europe. He has given concerts in the USA, Canada, South America and throughout Europe, including a highly successful debut in London’s Wigmore Hall in 1997.

His recordings for Hyperion include Beethoven songs (a Gramophone Award winner, CDA67055), C P E Bach’s Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu with La Petite Bande and Sigiswald Kuijken (CDH55478), and three sets of songs by Hugo Wolf (Eichendorff Lieder, CDH55435; Mörike Lieder, CDA67311/2; and Lieder nach Heine und Lenau, CDH55389).

Roger Vignoles is one of Britain’s most outstanding musicians. Originally inspired by the playing of Gerald Moore, he decided on leaving university to pursue a career as a piano accompanist, completing his essential training with the distinguished Viennese-born teacher Paul Hamburger.

Since then reviewers worldwide have consistently recognized his distinctive qualities as a player. Among his first partners was the great Swedish soprano Elisabeth Söderström, whom he regularly accompanied throughout the 1970s and ’80s, and he has had particularly fruitful collaborations with Dame Kiri te Kanawa, Sir Thomas Allen and Sarah Walker.

Hyperion recordings by Roger Vignoles include a Gramophone Award-winning disc of Beethoven songs with Stephan Genz (CDA67055), Wolf’s Eichendorff Lieder with Stephan Genz and Bernarda Fink (CDH55435), and songs by Peter Warlock with John Mark Ainsley (CDH55442), Tchaikovsky with Joan Rodgers (CDH55331), Mozart with John Mark Ainsley and Joan Rodgers (CDH55371), and Russian songs by Mussorgsky, Prokofiev, Shostakovich and Britten with Joan Rodgers (CDA67355).


Jeder Pianist, der die Lieder Mahlers in Angriff nimmt, muß sich natürlich mit der Tatsache auseinandersetzen, daß hier auf dem Klavier Musik gespielt wird, die, wenn auch nicht direkt für Orchester geschrieben, so doch nach vorwiegend orchestralen Richtlinien konzipiert wurde. Dies ist übrigens nicht so unüblich, wie es zunächst den Anschein haben mag. Insofern als sich das Lied als eine mit dem Klavier einhergehende Kunstform entwickelte – was es ohne den Aufstieg dieses ungeheuer praktischen und selbständigen Begleit-instruments nicht getan hätte – fand diese Entwicklung zum Teil auch aufgrund der einzigen Fähigkeit des Klaviers statt, die Klänge und Figurationen eines Orchesters heraufzubeschwören. Es ist kein Zufall, daß so
viele Klavierbegleitungen von Schuberts Liedern
die Seiten einer imaginären Weber Oper
gesegnet oder die der Lieder Hugo Wolfs die
Opern Wagners. Wie der große Lied-Experte Eric
Sams schrieb: „Die Meister des Liedes lernten
von den Meistern der Oper“. Ich würde sogar
behaupten, daß in manchen Fällen der Einfluß
auch umgekehrt gewirkt haben mag, wie etwa,
was die mehr als flüchtige Ähnlichkeit zwischen
den ersten Seiten der Walküre und Schuberts
Erkönig angeht, oder die Art und Weise, in der
die schimmernden Dreiklänge der Nebensonnen
die goldenen Tubaklänge von Wagners Walhalla-
Motiv vorwegzunehmen scheinen.
So wird die Angewohnheit „orchestral zu
denken“ dem Liedbegleiter zur zweiten Natur,
und wenn man das Prinzip sozusagen erst
erstmal in die eine Richtung angewandt hat,
scheidt es (zumindest dem Verfasser)
selfverständlich, es ebenso andersherum zu
versuchen. Dabei kann ein Bewußtsein für die
Orchesterklangfarben Mahlers natürlich nur
hilfreich sein, um eigene, entsprechende
Klavierfarben zu finden, ob es sich nun um das
durchscheinende Gewebe der Violinen in Ich
atmet‘ einen linden Duft handelt, oder um den
Wachtelkönig-Ruf des Nachtvogels aus der
Dritten Symphonie, der immer wieder die sich
wiederholenden Zwischenspiele von Um
Mitternacht unterbricht.
Diejenigen Hörer, welche die Orchestera-
fassungen der Zyklen gut kennen, werden die
Orchesterfarben vielleicht zunächst vermissen,
aber ich glaube auf der Gewinnseite kann man
verzeichnen, daß eine Aufführung mit Klavier
durch ihre größere Intimität in der Lage ist, den
Liedern und ihren Gedichten eine Ausdrucks-
zartigkeit zu erlauben, die vor dem Hintergrund
eines großen Orchesters manchmal sogar
verloren gehen kann.
Bei den ersten sieben Liedern dieser
Auswahl tritt dieses Problem natürlich gar nicht
erst auf, da sie alle für Klavier geschrieben
wurden – obwohl jedes einzelne auf seine Art
und Weise danach verlangt, mit offenen
orchestralen Ohren gespielt zu werden. Sie
entstammen den Liedern und Gesängen
des Jahres 1892, einem Liedband, zu dem auch neun
frühe Vertonungen von Texten aus Des Knaben
Wunderhorn gehörten, jener riesigen, von den
Dichtern Achim von Arnim und Clemens von
Brentano zusammengetragenen Sammlung
deutscher Volksdichtung, die einen solch
grundlegenden Einfluß auf die Entwicklung von
Mahlers Klangwelt haben sollte. Zu diesem
Band gehörten auch fünf einzelne Lieder nach
anderen Texten, doch selbst an ihnen wird
bereits deutlich, daß Mahler für seine Musik
einen im Freien und in der Folklore
angesiedelten Zusammenhang suchte. Dies tritt
am offensichtlichsten in dem an einen Ländler
erinnernden Hans und Grete zutage (dem
ersten Lied Mahlers, das er selbst der
Veröffentlichung würdig erachtete und das
zunächst als Maitanz im Grünen erschien), ist
aber ebenso bei der zwitschernden Lerche und
den summenden Bienen von Frühlingsmorgen zu
hören, einem Lied, das immer kurz davor zu
sein scheint, in einen vollblütigen Tanz auszubrechen, dann aber schließlich doch aus Rücksicht auf das schlafende Liebchen aufgibt.


(Mahler weist an, die Einleitung Wie eine Schalmei zu spielen.)


Die Texte zu Lieder eines fahrenden Gesellen schrieb Mahler selbst, wobei ihm der Stil der Wunderhorn-Gedichte Modell stand. So
ist der fahrende Geselle des Titels ein Standard-Charakter, dessen Geschichte von unerwidelter Liebe in einfachen Bildern gezeichnet ist, die auch an Schuberts Müller-Zyklen erinnern (wie etwa mit der Anspielung auf die blauen Augen seines Schatzes, oder dem Lindenbaum, unter dessen Zweigen er schließlich Frieden findet).

Im ersten Lied, Wenn mein Schatz Hochzeit macht[8], ist der rustikale Schauplatz sofort im asymmetrischen Flöten des Hochzeitstanzes und den Rufen der Vögel hörbar, und er wird deutilich von den gehaltenen Klängen der Klage des Liebenden abgesetzt, einer Klage, die mit einem Rückzug auf sich selbst beginnt, dann aber nicht anders kann, als sich in weit ausholenden Phrasen, die seinem Schmerz Ausdruck verleihen, zu öffnen. In Ging heut morgen übers Feld[9], einem Lied, auf das Mahler in seiner Ersten Symphonie umfangreich zurückgriff, wirft der Erzähler angesichts eines hellen Sommernachens seine düstere Stimmung ab. Der Klavierpart ist voll spröder Natur und fröhlichem Vogelgesang; erst zum Schluß überwältigt ihn der Kontrast zu seinem eigenen verlorenen Glück.


Auch im Text von *Blicke mir nicht in die Lieder* wird Mahler sich selbst wiedererkannt haben, da er es laut seiner Frau Alma nicht ertragen konnte, während seiner Arbeit belauscht zu werden. Rückert bittet den Leser, seine Gedichte nicht anzuschauen, bevor sie fertig sind. Er argumentiert, daß die Bienen es auch niemandem erlauben, ihnen beim Bau ihrer Waben zuzuschauen, und Mahlers *Perpetuum mobile* ist ein wahrhafter Bienenkorb von geschäftigem *sotto voce*. In *Um Mitternacht* beschwor Mahler schließlich ganz ausdrücklich den Moment seines Zusammenbruchs im vorangegangenen Februar herauf, als er mitten in der Nacht dem drohenden Tod ins Auge geblickt hatte, und sich – so er selbst – fragte, ob es nicht besser sei, es direkt hinter sich zu bringen, da doch jeder schließlich dorthin kommen müsse. Es ist interessant, daß jede dieser vier Rückert-
Vertonungen einen einzelnen Seelenzustand beschreibt, die Stimmung eines Moments ohne jegliche Entwicklung. Und obwohl Um Mitternacht voller Triumph und mit dem Gefühl, einen gigantischen inneren Konflikt überwunden zu haben, endet, scheint die Zeit während des Liedes im wesentlichen stillzustehen – ein Effekt, der im Gedicht durch die ständige Wiederholung der Worte „Um Mitternacht“ und die dazugehörigen Reime auf -acht erzeugt und verstärkt wird, und in der Musik durch das Gefühl einer unablässig schlagenden Glocke und das unveränderliche Tonartzentrum a-Moll seine Entsprechung findet.


Obwohl die ersten drei Kindertotenlieder ebenfalls im Sommer des Jahres 1901 entstanden, während die letzten zwei 1904 folgten, wird ihre Gesamtstruktur doch durch die Tonartenfolge vereinheitlicht. So kehrt das trostlose d-Moll des ersten Liedes [7], das von der aufgehenden Sonne nur teilweise ins Dur erwärmt wird, im Sturm (der sicherlich ebenso symbolisch wie wirklich zu verstehen ist) des Finales zurück, einem


ROGER VIGNOLES © 2004  
Übersetzung BETTINA REINKE-WELSH
1 Frühlingsmorgen
Es klopft an das Fenster der Lindenbaum.
Mit Zweigen blütenbehangen:
Steh’ auf! Steh’ auf!
Was liegst du im Traum?
Die Sonn’ ist aufgegangen!
Steh’ auf! Steh’ auf!
Die Lerche ist wach, die Büsche weh’
Die Bienen summen und Käfer!
Steh’ auf! Steh’ auf!
Und dein munteres Lieb’ hab ich auch schon geseh’n.
Steh’ auf, Langschläfer!
Langschläfer, steh’ auf!
Steh’ auf! Steh’ auf!

RICHARD LEANDER (1830–1889)
[pseudonym for Richard Volkman]

2 Hans und Grete
Ringel, ringel Reih’n!
Wer fröhlich ist, der schlinge sich ein!
Wer Sorgen hat, der lass’ sie daheim!
Wer ein liebes Liebchen küßt,
Wie glücklich der ist!
Ei, Hänsel, du hast ja kein’s!
So suche dir ein’s!
Ein liebes Liebchen, das ist was Fein’s. Juchhe!

Ringel, ringel Reih’n!
Ei, Gretchen, was stehst denn so allein?
Guckst doch hinüber zum Hänselein!?
Und ist doch der Mai so grün?
Und die Lüfte, sie zieh’n!
Ei, seh doch den dummen Hans!
Wie er rennet zum Tanz!
Er suchte ein Liebchen, Juchhe!
Er fand’s! Juchhe!

GUSTAV MAHLER (1860–1911)

3 Phantasie
Das Mägdlein trat aus dem Fischerhaus,
Die Netze warf sie ins Meer hinaus!
Und wenn kein Fisch in das Netz ihr ging,
Die Fischerin doch die Herzen fing!

Die Winde streifen so kühl umher,
Erzählen leis’ eine alte Mär!
Die See erglühet im Abendrot,
Die Fischerin fühlt nicht Liebesnot
Im Herzen! Im Herzen!

TIRSO DE MOLINA (1571–1648) [originally in Spanish]
translated by LUDWIG BRAUNFELS (1810–1885)

4 Ablösung im Sommer
Kukuk hat sich zu Tode gefallen
An einer grünen Weiden,
Kukuk ist tot! Kukuk ist tot
Hat sich zu Tod’ gefallen!
Wer soll uns denn den Sommer lang
Die Zeit und Weil vertreiben?

Ei, das soll tun Frau Nachtigall,
Die sitzt auf grünem Zweige;
Die kleine, feine Nachtigall,
Die liebe, süße Nachtigall!
Sie singt und springt, ist allzeit froh,
Wenn andre Vögel schweigen.

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

from A VON ARNIM and C BRENTANO:
Des Knaben Wunderhorn

5 Zu Strassburg auf der Schanz
Zu Strassburg auf der Schanz,
Da ging mein Trauern an;
Das Alphorn hört’ ich drüben wohl anstimmen,
Ins Vaterland mußt ich hinüberschwimmen,
Das ging ja nicht an.
Ein’ Stund’ in der Nacht
Sie haben mich gebracht;
Sie führten mich gleich vor des Hauptmanns Haus,
Ach Gott, sie fischten mich im Strome auf,
Mit mir ist es aus.
Frühmorgens um zehn Uhr
Stellt man mich vor’s Regiment;
Ich soll da bitten um Pardon,
Und ich bekomm doch meinen Lohn,
Das weiß ich schon.
Ihr Brüder allzumal,
Heut’ seht ihr mich zum letztenmal;
Der Hirtenbub ist nur schuld daran,
Das Alphorn hat mir’s angetan,
Das klag ich an.

Das weiß ich schon.

from Des Knaben Wunderhorn

6 Nicht Wiedersehen!
„Und nun ade, mein herzallerliebster Schatz,
Jetzt muß ich wohl scheiden von dir,
Bis auf den andern Sommer,
Dann komm ich wieder zu dir.“

Und als der junge Knab heimkam,
Von seiner Liebesten fing er an:
„Wo ist meine Herzallerliebste,
Die ich verlassen hab?“

„Auf dem Kirchhof liegt sie begraben,
Heut ist’s der dritte Tag.
Das Trauern und das Weinen
Hat sie zum Tod gebracht.“

„Jetzt will ich auf den Kirchhof gehen,
Will suchen meiner Liebsten Grab,
Will ihr allweile rufen, ja rufen,
Bis daß sie mir Antwort gab.

Ei, du mein allerherzliebster Schatz,
Mach auf dein tiefes Grab,
Du hörst kein Glöcklein läuten,
Du hörst kein Vöglein pfeifen,
Du siehst weder Sonne noch Mond!“

from Des Knaben Wunderhorn

7 Scheiden und Meiden
Es ritten drei Reiter zum Tor hinaus,
Ade!
Fein’s Liebchen, das schaute zum Fenster hinaus,
Ade!
Und wenn es denn soll geschieden sein,
So reich mir dein goldenes Ringelein.
Ade! Ade!
Ja scheiden und meiden tut weh.
Es scheidet das Kind schon in der Wieg,
Ade!
Wann werd ich mein Schätzel wohl kriegen?
Ade!
Und ist es nicht morgen, ach, wär es doch heut,
Es machte uns Beiden wohl große Freud,
Ade! Ade! Ade!
Ja scheiden und meiden tut weh.

from Des Knaben Wunderhorn

Lieder eines fahrenden Gesellen
Texts by GUSTAV MAHLER (1860–1911)

8 Wenn mein Schatz Hochzeit macht,
Fröhliche Hochzeit macht,
Hab’ ich meinen traurigen Tag!
Geh’ ich in mein Kämmerlein,
Dunkles Kämmerlein,
Weine, wein’ um meinen Schatz,
Um meinen lieben Schatz!
Blümlein blau! Blümlein blau!
Verdorre nicht! Verdorre nicht!
Vöglein süß! Vöglein süß!
Du singst auf grüner Heide.
Ach, wie ist die Welt so schön!
Ziküth! Ziküth!
Singet nicht! Blühet nicht!
Lenz ist ja vorbei!
Alles Singen ist nun aus.
Des Abends, wenn ich schlafen geh’,
Denk’ ich an mein Leide.
An mein Leide!
Ging heut morgen übers Feld,
Tau noch auf den Gräsern hing;
Sprach zu mir der lust’ge Fink:
„Ei du! Gelt?
Guten Morgen! Ei gelt? Du!
Wird’s nicht eine schöne Welt?
Zink! Zink! Schön und flink!
Wie mir doch die Welt gefällt!“

Auch die Glockenblum’ am Feld
Hat mir lustig, guter Ding’,
Mit den Glöckchen, klinge, kling,
Ihren Morgengruß geschellt:
„Wird’s nicht eine schöne Welt?
Kling, kling! Schönes Ding!
Wie mir doch die Welt gefällt! Heia!“

Und da fing im Sonnenschein
Gleich die Welt zu funkeln an;
Alles Ton und Farbe gewann
Im Sonnenschein!
Blum’ und Vogel, groß und klein!
„Guten Tag! Guten Tag!
Ist’s nicht eine schöne Welt?
Ei du, gelt? Schöne Welt?“

Nun fängt auch mein Glück wohl an?
Nein, nein, das ich mein’,
Mir nimmer blühen kann!

Ich hab’ ein glühend Messer,
Ein Messer in meiner Brust,
O weh! O weh!
Das schneid’t so tief
In jede Freud’ und jede Lust.
So tief! So tief!
Es schneid’t so weh und tief!

Ach, was ist das für ein böser Gast!
Nimmer hält er Ruh’,
Nimmer hält er Rast!
Nicht bei Tag,
Nicht bei Nacht, wenn ich schlief.
O weh! O weh! O weh!

Wenn ich in dem Himmel seh’,
Seh’ ich zwei blaue Augen stehn.
O weh! O weh!
Wenn ich im gelben Felde geh’,
Seh’ ich von fern das blonde Haar
Im Winde wehn. O weh! O weh!
Wenn ich aus dem Traum auffahr’
Und höre klingen ihr silbern Lachen,
O weh! O weh!
Ich wolt’, ich lüg auf der schwarzen Bahr’,
Könnt’ nimmer die Augen aufmachen!

Die zwei blauen Augen von meinem Schatz,
Die haben mich in die weite Welt geschickt.
Da muß ich Abschied nehmen
Vom allerliebsten Platz!
O Augen blau, warum habt ihr mich angeblickt?
Nun hab’ ich ewig Leid und Gränen.
Ich bin ausgegangen in stiller Nacht
Wohl über die dunkle Heide.
Hat mir niemand Ade gesagt. Ade!
Mein Gesell’ war Lieb’ und Leide!

Auf der Straße steht ein Lindenbaum,
Da hab’ ich zum ersten Mal im Schlaf geruht!
Unter dem Lindenbaum,
Der hat seine Blüten über mich geschneit,
Da wußt’ ich nicht, wie das Leben tut,
War alles, alles wieder gut!
Ach, alles wieder gut!
Alles! Alles!
Lieb und Leid, und Welt und Traum!

**Fünf Rückert-Lieder**

Texts by FRIEDRICH RÜCKERT (1788–1866)

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.

Um Mitternacht  
Hat mir gelacht  
Kein Stern vom Sterngewimmel  
Hab' ich gewacht  
Und aufgебlickt zum Himmel;  
Kein Stern vom Sterngewimmel  
Hat mir gelacht  
Um Mitternacht.  
Um Mitternacht  
Hab' ich gedacht  
Hinaus in dunkle Schranken.  
Es hat kein Lichtgedanken  
Mir Trost gebracht  
Um Mitternacht.

13 Liebst du um Schönheit, O nicht mich liebe!  
Liebe die Sonne, sie trägt ein gold'nes Haar!  
Liebst du um Jugend, O nicht mich liebe!  
Liebe den Frühling, der jung ist jedes Jahr!  
Liebst du um Schätze, O nicht mich liebe.  
Liebe die Meerfrau, sie hat viel Perlen klar.  
Liebst du um Liebe, O ja, mich liebe!  
Liebe mich immer, dich lieb' ich immerdar.

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!  
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!

14 Um Mitternacht  
Hab' ich gedacht  
Im Duft der Linde  
Der Liebe linden Duft.

15 Um Mitternacht  
Nahm ich in acht  
Die Schläge meines Herzens;  
Ein einz'ger Puls des Schmerzes  
War angefacht  
Um Mitternacht.

16 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!

Kindertotenlieder
Texts by FRIEDRICH RÜCKERT (1788–1866)

17 Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n,  
Al's sei kein Unglück die Nacht geschehn!  
Das Unglück geschah nur mir allein!  
Die Sonne, sie scheinet allgemein!  
Du mußt nicht die Nacht in dir verschränken,  
Mußt sie ins ew'ge Licht versenken!
Ein Lämpchen verlosch in meinem Zelt!
Heil sei dem Freudenlicht der Welt!

18 Nun seh’ ich wohl, warum so dunkle Flammen
Ihr sprühtet mir in manchem Augenblicke.
– O Augen! – Gleichsam, um voll in einem Blicke
Zu drängen eure ganze Macht zusammen.

Doch ahnt’ ich nicht, weil Nebel mich umschwammen,
Gewoben vom verblendingen Geschicke,
Daß sich der Strahl bereits zur Heimkehr schicke,
Dorthin, von wannen alle Strahlen stammen.

Ihr wolltet mit eurem Leuchten sagen:
Wir möchten nah dir bleiben gerne!

Was dir nur Augen sind in diesen Tagen:
In künft’gen Nächten sind es dir nur Sterne.

19 Wenn dein Mütterlein
Tritt zur Tür herein,
Und den Kopf ich drehe,
Ihr entgegen sehe,
Fällt auf ihr Gesicht
Erst der Blick mir nicht,
Sondern auf die Stelle,
Näher nach der Schwelle,
Dort, wo würde dein
Lieb Gesichtchen sein,
Wenn du freudenhelle
Träest mit herein,
Wie sonst, mein Töchterlein.

Wenn dein Mütterlein
Tritt zur Tür herein,
Mit der Kerze Schimmer,
Ist es mir, als immer
Kämst du mit herein,
Huschtet hinterdrei,
Als wie sonst ins Zimmer!
O du, des Vaters Zelle,
Ach, zu schnell, zu schnell,
Erloschener Freudeschein!

20 Oft denk’ ich, sie sind nur ausgegangen!
Bald werden sie wieder nach Hause gelangen!
Der Tag ist schön! O sei nicht bang!
Sie machen nur einen weiten Gang!

Jawohl, sie sind nur ausgegangen
Und werden jetzt nach Hause gelangen!
O, sei nicht bang, der Tag ist schön!
Sie machen nur einen Gang zu jenen Höh’n!

Sie sind uns nur vorausgegangen
Und werden nicht wieder nach Hause gelangen!
Wir holen sie ein auf jenen Höh’n
Im Sonnenschein! Der Tag ist schön auf jenen Höh’n!

21 In diesem Wetter, in diesem Braus,
Nie hät’ ich gesendet die Kinder hinaus;
Man hat sie hinaus getragen,
Ich durfte nichts dazu sagen.

In diesem Wetter, in diesem Saus,
Nie hät’ ich gelassen die Kinder hinaus,
Ich fürchtete sie erkranken;
Das sind nun eitle Gedanken.

In diesem Wetter, in diesem Graus,
Nie hät’ ich gelassen die Kinder hinaus;
Ich sorgte, sie dürben morgen,
Das ist nun nicht zu besorgen.

In diesem Wetter, in diesem Braus,
Nie hät’ ich gesendet die Kinder hinaus;
Man hat sie hinaus getragen,
Ich durfte nichts dazu sagen.

In diesem Wetter, in diesem Saus, in diesem Braus,
Sie rüh’n als wie in der Mutter Haus,
Von keinem Sturm erschrecket,
Von Gottes Hand bedeckt.
Sie rüh’n wie in der Mutter Haus!
Gustav Mahler entretint avec le lied une relation unique parmi les compositeurs de lieder. Tout d’abord, il écrivit relativement peu de lieder et seules quelques-uns – ceux publiés en 1892 sous le titre Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Clavier, ainsi que la première version des Lieder eines fahrenden Gesellen – reçurent un accompagnement pianistique. Tous ses recueils de lieder ultérieurs – les douze lieder du Knaben Wunderhorn, les Kindertotenlieder et les Rückert-Lieder – furent composés directement pour orchestre, même si les Rückert-Lieder paraissent avoir été conçus à « deux fins », avec accompagnement pianistique ou orchestral. (Liebest du um Schönenheit, extrait de ce cycle de Rückert, n’est pas à proprement parler un lied avec piano. Comme nous le verrons, Mahler, qui le composa un an après les quatre autres, en cadeau pour Alma, ne l’orchestra jamais lui-même.)

Pourtant, le lied, loin d’être une sous-section mineure de la production mahlerienne, s’avéra d’emblée fondamental dans le développement du Mahler symphoniste, dans l’essor de son style extrêmement personnel, comme l’illustre l’habitude qu’il avait de reprendre abondamment, sous forme de citations, ses propres lieder du Knaben Wunderhorn et des Lieder eines fahrenden Gesellen, dont la réécriture, possiblement antérieure à la version orchestrale du cycle, fournit un matériau substantiel à la Première Symphonie. Après la Quatrième Symphonie, dont le délicieux finale Das himmlische Leben incarne le charme naïf des Wunderhorn-Lieder, cette obsession s’effaça au profit d’une influence littéraire tout autre : la poésie de Friedrich Rückert, source d’une musique qui, à son tour, offrit un riche matériau symphonique à Mahler, au-delà même des cycles de lieder.

Tout pianiste s’attaquant aux lieder de Mahler doit, tôt ou tard, aborder la musique pour clavier qui, pour n’être pas directement adressée à l’orchestre, n’en est pas moins pensée en termes avant tout orchestraux. Or, cette activité n’est pas aussi déplacée qu’il n’y paraît à première vue. En effet, le développement du lied en tant qu’art pour piano – impossible sans l’émergence de cet instrument d’accompagnement immensément pratique et autosuffisant – reposa en grande partie sur la capacité unique qu’a ce dernier de faire surgir les sonorités et les figurations d’un orchestre. Et ce n’est pas un hasard si tant d’accompagnements schubertiens évoquent les pages d’un opéra imaginaire de Weber, si tant de pages wolfiennes rappellent les opéras de Wagner. Comme l’énonce le grand spécialiste du lied Eric Sams, « les maîtres du lied apprirent des maîtres de l’opéra », à moins, oserais-je avancer, que ce ne fut parfois l’inverse : il y a plus qu’une ressemblance passagère entre les pages d’ouverture de Die Walküre et l’Erlkönig de Schubert; quant aux triades étincelantes de Die Nebensonnen, elles ne sont pas sans rappeler les
tubas éclatants du motif du *Walhall* wagnérien.

Ainsi l’habitude de « penser orchestralement » s’ancre-t-elle chez l’accompagnateur de lieder et, une fois qu’elle s’est opérée dans un sens, pour ainsi dire, il semble naturel – du moins au présent auteur – d’essayer de la réussir à rebours. Ce faisant, avoir conscience des sonorités orchestrales propres à Mahler ne peut évidemment que vous aider à inventer les couleurs équivalentes au clavier, qu’il s’agisse de l’entrelacs diaphane de violons dans *Ich atmet’ einen linden Duft* ou du râle des genêts, l’oiseau nocturne de la Troisième Symphonie, qui ponctue les interludes répétitifs d’*Um Mitternacht*.

Les auditeurs accoutumés aux versions orchestrales des cycles peuvent, dans un premier temps, passer à côté des couleurs orchestrales mais, à mes yeux, l’intimité accrue d’une interprétation avec piano confère aux lieder et à leur poésie une délicatesse d’expression qui peut parfois se perdre dans le fond sonore plus imposant d’un grand orchestre.

Ce genre de problème est, bien sûr, absent des sept premiers lieder de la présente anthologie, tous écrits pour piano – même si chacun requiert, à sa manière, de jouer toutes oreilles orchestrales déployées – et extraits des *Lieder und Gesänge*, un volume de 1892 où figuraient neuf mises en musique précoces de textes tirés de *Des Knaben Wunderhorn*, ce vaste recueil de poésies populaires allemandes, réunies par les poètes Achim von Arnim et Clemens von Brentano, qui allait tellement influencer le développement de l’univers sonore mahlerien. Apparaissaient également dans ce volume cinq lieder distincts, sur d’autres textes, mais, à l’évidence – et même ces cinq dernières pièces le confirment –, Mahler penchait déjà vers une musique au contexte pittoresque, folklorique. Cette inclination, qui est la plus manifeste dans *Hans und Grete* (le tout premier lied que Mahler jugea digne de publication, d’abord sous le titre de *Maitanz im Grünen*), de type Ländler, transparaît aussi dans le gazouillis de l’alouette et dans le bourdonnement des abeilles de *Frühlingsmorgen*, un lied qui ne cesse de frôler la danse vigoureuse mais qui, finalement, cède par égard pour la bien-aimée endormie.

Le recueil comprenait également deux lieder qui, inspirés du *Don Juan* de Tirso de Molina, évoquent la musique de scène. *Phantasie*, le seul des deux enregistré ici, commande au pianiste d’imiter le son d’une harpe. Sa mélodie plaintive et ses répétitions, telle « Im Herzen ! Im Herzen ! », rappellent aussi le *Volkslied* et, malgré un texte originellement en espagnol, Mahler allait en exploiter, avec un succès croissant tout au long de sa carrière de compositeur, la profonde mélancolie et l’identification personnelle – nul doute que le cœur du chanteur a été pris, comme tant d’autres, dans les rêts de la pêcheuse. Ce double caractère trouve son expression la plus familière dans les nombreux lieder du *Knaben Wunderhorn*, notamment dans *Zu Strassburg auf der Schanz* où, pour un crime non identifié, un jeune soldat se retrouve en route pour l’échafaud.
ou le peloton d’exécution. Il s’est, en l’occurrence, rendu coupable de désertion ou, du moins, d’absence sans permission, et les tambours étouffés, ainsi que les rythmes militaires serrés, symbole de sa captivité, contrastent éloquemment avec la liberté inhérente au cor des Alpes, dont l’appel nostalgique lui avait d’abord fait désertuer son poste. (Mahler précise que l’introduction doit être jouée Wie eine Schalmei – « comme un chalumeau ».)

Une démarche identique, frappée de douleur, envahit Nicht Wiedersehen! [6], histoire d’un amant qui, de retour de voyage, découvre que sa bien-aimée est morte en son absence – un thème récurrent dans maintes traditions de chansons populaires. De nouveau, nous entrevoyons ici le Mahler de la maturité, perceptible dans les poignantes transitions majeur-mineur, dans la mélodie en tierces parallèles, mais aussi dans les dissonants et déchirants « Ade! » répétés. Ablösung im Sommer [4] illustre habilement le côté comique, rustique des Wunderhorn-Lieder et voit le passage du coucou au rossignol marqué par un glissement de la bouffonnerie naïve au sublimement lyrique – un effet que l’on retrouve dans le comique concours de chant de Lob des hohen Verstandes (recueil ultérieur). Quant au lied final, Scheiden und Meiden [7], la gaieté désinvolte de ses rythmes de chevaux de bois étincelants est, comme si souvent dans ces poèmes, contrebâlancée par un fil plus sombre, ainsi que l’atteste la troisième strophe (Mahler laissa de côté la deuxième), où le thème de la séparation apporte une référence à la mortalité infantile (« Es scheidet das Kind wohl in der Wieg »).

Mahler écrivit lui-même les textes des Lieder eines fahrenden Gesellen, modelés sur le style des poèmes du Wunderhorn. Le compagnon voyager du titre est ainsi un personnage classique dont le récit d’amour non partagé est délimité dans une imagerie simple, qui n’est pas sans rappeler les cycles de Müller schubertiens (cf. la référence aux yeux bleus de la bien-aimée ou au tilleul sous les branches duquel le héros trouve finalement la paix).

Dans le premier lied, Wenn mein Schatz Hochzeit macht [8], la mise en musique rustique se fait entendre d’emblée et dans le jeu asymétrique de la danse de mariage et dans l’appel des oiseaux, nettement différenciés des sonorités tenues de la lamentation de l’amant, qui commence par se replier mais ne peut s’empêcher de s’animer de nouveau dans des phrases traçant de larges arcs, expression de sa douleur. Avec Ging heut morgen übers Feld [9] – repris pour une large part dans la Première Symphonie –, Mahler se défait des ténèbres, cédant à l’influence d’un clair matin d’été. La partie pianistique n’est que nature bourgeonnante, fanfares éclatantes de chants d’oiseaux, et c’est seulement à la fin que le contraste avec son propre bonheur perdu devient trop pesant pour Mahler.

Ich hab’ ein glühend Messer [10] marque la tempête au cœur du cycle, son trouble émotionnel se traduisant par un exceptionnel ambitus vocal, de ré grave à sol aigu, et par de fulgurants
chromatismes, sur d’austères quintes à vide, à la basse. Dans la paisible section centrale « Wenn ich in dem Himmel seh’ », les fervents schubertiens n’auront pas besoin de l’orchestration de Mahler pour reconnaître les deux cors qui symbolisent l’image des deux yeux bleus. Le sépulcral mi bémol mineur du postlude, avec ses triolets précipités, est, par contre, du pur Mahler. Le dernier lied, *Die zwei blauen Augen von meinem Schatz* (1876), s’ouvre comme une marche funèbre mais s’achève en une vision de sublimation émotionnelle et de libération, le mi mineur initial cédant la place à une mélodie quasi séraphique en fa majeur, dont les contours en triades sont conçus pour libérer tous les harmoniques possible de la pédale accompagnante, au piano. À la fin, la marche funèbre n’est plus qu’un lointain écho, marquant combien le chanteur s’est éloigné émotionnellement de sa douleur.

En février 1901, Mahler, surmené à l’extrême, s’effondra, victime d’une grave hémorragie hémorroïdaire durant laquelle il crut sa « dernière heure venue ». Cet événement devait marquer un tournant et les vacances estivales suivantes le virent composer sept lieder sur des textes de Rückert – trois des *Kindertotenlieder* et quatre du futur cycle des *Rückert-Lieder*.


En tout cas, Mahler s’identifia profondément à Rückert : « C’est seulement lorsque j’éprouve que je compose et lorsque je compose que j’éprouve », écrivit-il en écho à la sentence rückertienne, « Je ne pense jamais sans poétiser, et je ne poétise jamais sans penser ». Et il renonça enfin, dans ces lieder, aux personnages classiques du *Wunderhorn*, aux expressions intensément émotionnelles mais globales, leur préférant un univers poétique à même d’exprimer ses sentiments avec une exactitude et une sensibilité troublantes. Et nul doute que *Ich bin der Welt abhanden gekommen* (1858), à propos duquel il écrivit « c’est tout moi », constitue sinon son plus grand chef-d’œuvre, du moins l’un des lieder les plus grandioses et les plus profondément spiraituels. Ce lied baigne dans une atmosphère de retrait absorbé des soucis du monde – nous pouvons imaginer combien le compositeur
symphonique, déjà âgé, directeur de l’Opéra de Vienne, a dû aspirer longtemps à pareille retraite – et sa ligne mélodique est tissée dans les mêmes figures pentatoniques que celles de Ich atmet’ einen linden Duft. Cette expression de bonheur serein, apparemment inhérente à son orientalisme latent, devait naturellement trouver un écho dans les lieder « chinois » de son grand cycle de lieder/symphonie pour orchestre, Das Lied von der Erde.

Le texte de Blicke mir aura, lui aussi, touché Mahler qui, à en croire Alma, ne supportait pas d’être espionné quand il y travaillait. Dans cette pièce, Rückert prie le lecteur de ne pas regarder ses poèmes avant qu’ils soient achevés, arguant que les abeilles ne laissent personne observer la construction de leurs alvéoles, et le perpetuum mobile de Mahler est une véritable ruche sotto voce. Enfin, dans Um Mitternacht, Mahler évoqua explicitement son effondrement de février, lorsqu’il vit la mort en face, au beau milieu de la nuit – « Je me demandai s’il n’eût pas mieux valu en finir tout de suite, puisque chacun doit arriver là ». Fait intéressant, chacun des quatre Rückert-Lieder dépeint un état d’esprit particulier, l’humer d’un moment sans aucun développement. Et bien que Um Mitternacht s’achève sur une note de triomphe, sous-entendant une victoire sur un titanique conflit intérieur, le tempo semble presque toujours tranquille, une tranquillité suscitée et rehaussée dans le poème par la constante répétition de « Um Mitternacht » et de ses rimes en -acht, dans la musique par la sensation d’une cloche qui ne cesse de tinter et par le centre tonal inchangé de la mineur.

Nous avons déjà mentionné que seuls ces quatre lieder du corpus furent composés au cours de l’été 1901, le cinquième lied ayant une histoire curieuse et révélatrice, que dévoila, des décennies plus tard, la publication du journal d’Alma. Au moment de leur mariage, en 1901, Alma et Gustav s’étaient, depuis peu, engagés dans d’autres relations, elle, passionnément, avec le compositeur Zemlinsky, lui avec la soprano Anna von Mildenburg. Mahler eut beau faire savoir à Alma que cette liaison était terminée, la jeune épouse, alors âgée de vingt-deux ans, en garda une certaine rancœur et tenta d’interdire l’accès de sa maison à Mildenburg. Quand Mahler insista pour que la chanteuse vînt le voir une dernière fois, en 1902, Alma désamorça la situation en faisant de cette ultime visite un événement musical au cours duquel Mildenburg interprèta plusieurs passages du Siegfried de Wagner. Cet été-là, Mahler offrit à Alma une partition de Siegfried avec, glissé entre les pages, le manuscrit de Liebst du um Schönheit, offrande de paix, mais aussi douce admonestation. « Aime-moi non pour la beauté » (Alma ne cachait pas sa passion voilée pour Mahler), « non pour la jeunesse » (il avait presque vingt ans de plus qu’elle), « non pour la richesse » (la situation financière du compositeur était une source d’angoisse, voire d’acrimonie, pour le couple). « Aime-moi par amour » – et une harmonie d’une ineffable tendresse de venir transformer l’énonciation,
jusqu’alors simple, du lied (rappelant un style schumannesque antérieur). Détail révélateur, le dernier mot, « immerdar » (« à jamais ») est répété à des fins emphatiques, dans une phrase élevée, en arche, dont l’expression est intensifiée par le déchant pianistique, à la main droite. Si Mahler met ici à nu ses sentiments les plus intimes, il se peut que les chromatismes soupirisants du postlude dévoilent une prémonition de l’infidélité à venir d’Alma.

Quoique composés à deux périodes différentes (trois durant l’été 1901, deux en 1904), les Kindertotenlieder présentent une structure globale unifiée par leur séquence tonale. Ainsi le morne ré mineur du premier lied (partiellement réchauffé en majeur par le lever du soleil) revient-il dans la tempête – assurément aussi symbolique que réelle – du finale, une tempête qui se dissipe dans le ré majeur de la dernière section. Dans les trois lieder intermédiaires, Mahler souligne le champ émotionnel fluctuant des poèmes en quête de compréhension et de consolation. Nun seh’ ich wohl, warum so dunkle Flammen, qui déchiffre le message des yeux enfantins, regorge d’appoggiatures traînantes (« O Augen ») et de poignants changements de tonalités, tandis que Wenn dein Mütterlein rappelle une marche funèbre aux harmoniques bachiens, mais à une échelle intime qui sied à l’événement familial évoqué. Ces deux lieder sont en ut mineur et, par contraste, le mi bémol majeur d’Oft denk’ ich, sie sind nur ausgegangen exhale un parfum d’air libre, avec une mélodie chantante, en sixtes et en harmonies plus chaleureuses – le crochet accompli vers sol bémol majeur sur « Bald werden sie wieder nach Hause gelangen ! » est particulièrement touchant.

Le dernier lied, In diesem Wetter, in diesem Braus revient à ré mineur, dans une tempête qui roule et fait rage – un défi pour un orchestre, alors pour un pianiste. Fait révélateur, l’accalmie est marquée par le retour de deux petites notes, bien au-dessus de la portée, entendues pour la dernière fois à la fin du premier lied. S’ensuit une sublime apothéose qui, après avoir tissé une céleste berceuse pour les enfantes, redescend sur terre en un long postlude consolateur pour ceux laissés derrière soi.

La tradition sentimentale attribue souvent la composition des Kindertotenlieder à une prémonition que Mahler aurait eue de la mort tragique de sa fille, en 1907. Mais la mortalité infantile ne lui était pas inconnue, huit de ses frères et sœurs étant morts dans leur enfance. Et il sut parfaitement exprimer en musique ces poèmes aux saisissantes images de lumière et de ténèbre, de regret et d’espoir, de douleur et de consolation.

ROGER VIGNOLES © 2004
Traduction HYPERION