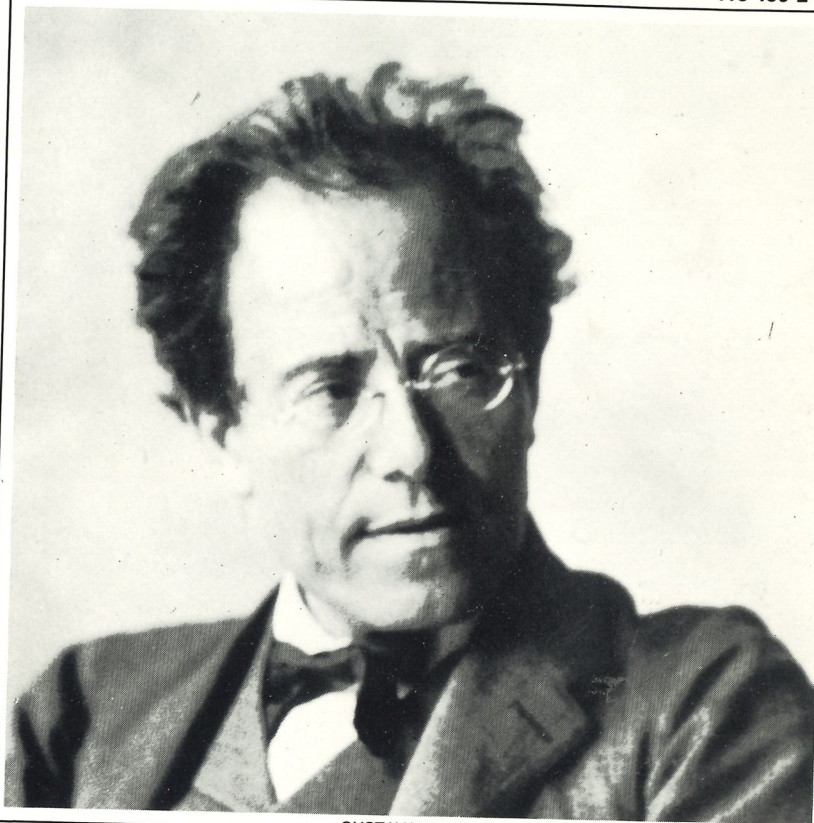


413 459-2 GH



GUSTAV MAHLER

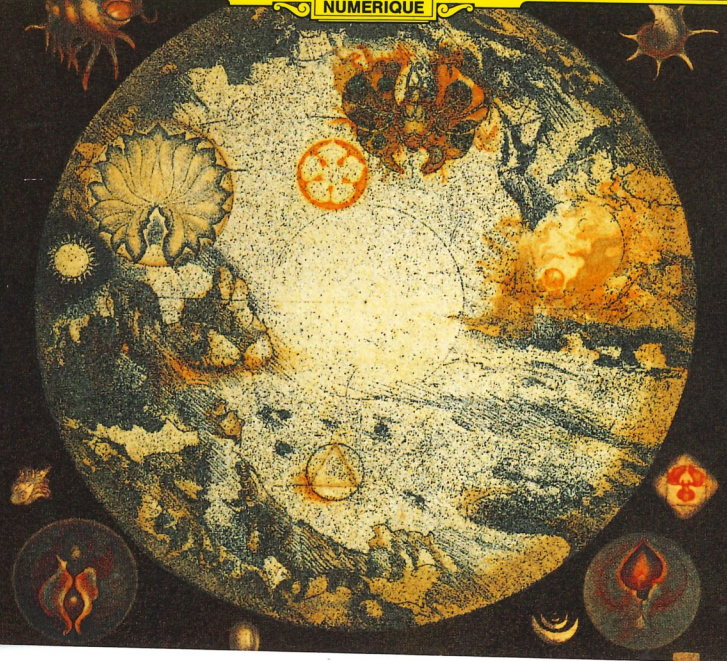


STEREO 413 459-2 GH

MAHLER · DAS LIED VON DER ERDE

Brigitte Fassbaender · Francisco Araiza
Berliner Philharmoniker · Carlo Maria Giulini

NUMERIQUE



DIGITAL
RECORDING

DAS LIED VON DER ERDE

Als Gustav Mahler im Herbst 1910 in München die Uraufführung seiner Achten Symphonie dirigierte, mochten die überwältigten Zuhörer ahnen, daß nach dieser Chorsymphonie, die in gewaltiger Anstrengung das katholische Erbe und die klassische deutsche Dichtung unter dem Zentralgedanken spiritueller Liebe miteinander versöhnte, eine Steigerung nicht mehr denkbar sei. Nur wenige aus dem Umkreis des Komponisten aber wußten, daß Mahler um diese Zeit seinem Schaffen eine Wende – die letzte – tatsächlich schon gegeben hatte, eine Wende zu einer Innerlichkeit von schmerzhafter Intensität. 1910 war *Das Lied von der Erde* (komponiert 1908/09) abgeschlossen, aber weder aufgeführt noch gedruckt; auch die Neunte Symphonie war vollendet, jedoch gleichfalls noch unbekannt. 1907 hatte Mahler, ein leidenschaftlicher Leser, den neu erschienenen Band *Die chinesische Flöte* als Geschenk erhalten, chinesische Lyrik aus drei Jahrtausenden, die der Dichter Hans Bethge nach deutschen, französischen und englischen Prosaübersetzungen in Verse gebracht hatte. »Ich fühlte eine bang verschwebende Zartheit lyrischen Klanges, ich blickte in eine von Bildern ganz erfüllte Kunst der Worte, die hinableuchtete in die Schwermut und die Rätsel des Seins«. Was Bethge in seinem Nachwort schreibt, hätten auch Mahlers Worte sein können. Die »Rätsel des Seins« hatten

Mahler selbst in jenem Jahr 1907 zutiefst berührt: die ältere Tochter Maria Anna, von ihm sehr geliebt, starb, und bei Mahler wurde ein schwerer Herzfehler diagnostiziert. Mahler ahnte, daß sein Leben dem Ende zuing. Richard Specht schilderte nach Berichten von Freunden des Komponisten, daß Mahler »gerade damals von einem fast überschwenglichen Liebesgefühl zur Scholle und zu der sprießenden Welt des Sommers getrieben war; daß er im Anblick dampfender Felder in die Knie zu sinken versucht war, daß das Prangen eines blühenden Baumes ihm die Tränen in die Augen trieb [...] – überwältigend war in ihm das Gefühl des All-eins-seins, der unendlichen Liebe zum Werdenden und – das des Abschiednehmens«.

Von dieser letzten Liebe zur Erde, zum Dasein, von der existentiellen Einsamkeit, vom Abschiednehmen und von der innigsten Gewißheit des *ewig blauen* Leuchtens der *Fernen – ewig, ewig . . . !* sind die letzten Worte – legen diese Gesänge bewegendes Zeugnis ab. Lieder der Einsamkeit sind sie alle; bezeichnend, daß die Sphäre heiterer Geselligkeit, die das dritte Gedicht vorstellt, nur eine Utopie ist, ein unerfüllbarer Wunsch nach der Gemeinsamkeit gelösten Plauderns und Dichtens: die imaginierte Szene spielt jenseits des trennenden Wassers, in dem alles zuletzt nur als Spiegelung existiert, in der Ferne des Irrealen. Und der

Ton der »Chinoiserie«, den die Musik gerade in diesem Lied überdeutlich anstimmt, ist das Pendant zur Ferne der Szene. Doch nicht einen Augenblick lang ist man – trotz der pentatonischen Melodien, trotz der exotisierenden Instrumentation mit Triangel und Schlagwerk – hier über Mahlers Idiom im Zweifel, wie ja überhaupt der ganze Zyklus die wohl überzeugendste Integration fernöstlicher Musikelemente in den Personalstil eines westlichen Komponisten darstellt. Im Herbst 1910 übergab Mahler die Partitur seinem Freund Bruno Walter, der *Das Lied von der*

Erde dann im November 1911, ein halbes Jahr nach dem Tod des Komponisten, uraufführte. »Zum erstmal war es«, schrieb Walter später in seinen Erinnerungen, »daß er mir ein neues Werk nicht selbst vorspielte – wahrscheinlich fürchtete er sich vor der Erregung. Ich studierte es und verlebte eine Zeit der furchtbarsten Ergriffenheit mit diesem einzig leidenschaftlichen, bitteren, entsagungsvollen und segnendem Laut des Abschieds und Entschwebens, diesem letzten Bekenntnis eines vom Tode Berührten.«

Wolfgang Dömling

THE SONG OF THE EARTH

Das Lied von der Erde (1908–09) initiated the final phase of Mahler's career (also comprising the Ninth Symphony and the unfinished Tenth). His successes and peace of mind had been shattered in 1907 by his break with the Vienna Court Opera, the death of his beloved daughter Maria, and the diagnosis shortly thereafter of heart disease, which directly confronted him with the concreteness and finality of his own death. In mid-1908 Mahler described to Bruno Walter the change in his life: "With one blow I have simply lost everything I ever achieved in clarity and comfort. I stood face to face with nothingness, and now at life's end I must again learn to stand and walk, like a beginner."

Mahler found his anxieties startlingly reflected in a collection of ancient Chinese poems recently translated into German by Hans Bethge, *The Chinese Flute* (1907). He decided to shape some of them into a "symphony" of six songs, and further personalized the poems by carefully revising, altering and occasionally expanding Bethge's versions. Throughout, *Das Lied von der Erde* juxtaposes four concerns: the sensuous exhilaration of physical life; the realization that this joy is short-lived and mockingly negated by the irrational fact of personal death; the absence of assertive belief in any kind of existence beyond this earth (in marked contrast with the themes in many of Mahler's earlier works); and the wistful evocation of cyclical re-

newal on earth – night and day, the return of Spring, and so forth – patterns of rebirth apparently denied to individual humans.

In this hybrid of song-cycle and symphony, two outer songs (or movements) of considerable length, complexity and emotional thrust enclose four smaller ones. No. 1 exposes the work's main philosophical and musical ideas in violent juxtaposition. Its opening outburst in the horns, answered instantly by upper strings, introduces the characteristic pentatonic stamp of the cycle (A-G-E-D-C). The song unfolds in three varied strophes, the third preceded by a diaphanously scored developmental passage for orchestra alone. All three conclude with the pessimistic refrain "Dunkel ist das Leben, ist der Tod" ("Dark is life, is death"), presented a half-step higher with each new appearance: G minor, A flat minor, and finally the "proper" tonic, A minor, at the close of the third stanza, which thereby assumes some of the properties of a sonata-form recapitulation.

Nos. 2, 3, 4, and 5 come as delicately scored, melancholy sketches of life's poignant beauty and

brevity before the much longer final movement, *Der Abschied* (The Farewell), with its resigned reflections on the edge of death. Here the increased transparency and emptiness of the orchestration suggest that part of the body has already been left behind; the ecstatic experiences of life and love now exist only as memory. Near the end of the huge first section (immediately following "Ich harre sein zum letzten Lebewohl") an extraordinarily rarefied sonority – a few bare strings, harps, mandolin and low, solo flute – re-creates the Asian, pentatonic flavor of much of the cycle. The same sounds recur, as a symbol of dissolution and the passage into death, at the *pianissimo* conclusion of the work, with the addition of a few notes on the celesta and a circular, repetitive vocal line: "Ewig . . . ewig . . ." ("For ever . . . for ever . . ."). Thus the chromatic complexities and contradictions of the whole cycle resolve themselves into the purity of the "natural" pentatonism with which it began.

James Hepokoski

LE CHANT DE LA TERRE

Gustav Mahler se situe aux frontières de la musique du 19^e et de celle du 20^e siècle. Si, en dépit de certaines innovations, son langage ne s'écarte pas franchement de la tradition, il appartient au futur par le caractère de son message. Mahler

est un homme du 20^e siècle par son refus de toute sécurité, par le sentiment angoissé qui habite sa musique, par son sens du tragique et de l'absurde, par son humour grinçant. Le thème unique de la musique de Mahler est la si-

gnification de la mort et la survie de l'âme. Mais si la question est la même, les réponses varient. Certaines symphonies évoquent la lutte héroïque contre le destin, d'autres font appel à la grâce chrétienne. Dans «Le Chant de la Terre» c'est la nature qui consolera l'homme de la brièveté de son existence.

L'œuvre se compose de six lieder accompagnés par l'orchestre. Les textes sont des poésies chinoises anciennes, traduites en allemand par Hans Bethge, (*La Flûte chinoise* – 1907) où Mahler trouva le saisissant reflet de ses angoisses.

1. Après un appel dramatique des cors, les violons annoncent énergiquement le motif *la-sol-mi*, qui servira de cellule à l'œuvre entière. Le chant se compose de trois strophes. La première nous fait ressentir l'absurdité de la vie: le chant de la misère éclate dans un rire criard. La deuxième chante une joie de vivre débordante. Dans la troisième partie la joie persiste, mais elle est désespérée. Un singe mêle ses hurlements dissonants «parmi les douces brises de la vie». Dans le refrain, la mort a le dernier mot.

2. Atmosphère morose. L'orchestre rampe en petits intervalles, comme la brume qui traîne à même le sol. L'homme a perdu l'espoir de jamais plus connaître le soleil et l'amour. La grisaille englobe tout.

3. Un interlude souriant, plein de grâce. Mahler introduit ici la gamme chinoise (cinq sons sans demi-tons). La musique coule librement. Mais du tout se dégage un sentiment d'irréalité, renforcé par l'accord final, auquel manque la tonique.

4. Image idyllique, évoquant des jeunes filles et des fleurs. Ici aussi, la musique est pleine de charme. On remarquera le doux balancement du

vent qui soulève «tendrement» les manches des vêtements (*Schmeichelkosen*). Subite irruption d'un groupe de cavaliers. Marche militaire, rythme des sabots. Ils disparaissent rapidement. L'idylle des jeunes filles reprend, mais elle est teintée de mélancolie: la plus belle des jeunes filles suit d'un regard langoureux le plus vaillant des guerriers.

5. Une sorte de scherzo. Le ton est turbulent, voire impertinent. L'homme noie ses soucis dans le vin. Un moment de tendresse, quand un oiseau annonce le printemps. Mais l'homme revient à la bouteille. Sa démarche est titubante (rapide changement de tonalités). Tant pis pour le printemps.

6. Pièce maîtresse de toute l'œuvre. Paysage désolé, cris lugubres d'oiseaux nocturnes. Chaque velléité d'envolée est entravée par une pesante pédales sur *ut*. Ni le clair de lune, ni les murmures du ruisseau n'arrivent à ranimer le discours. «Le monde s'endort». Un long interlude assure le passage à la deuxième partie, faisant la transition des voix de la nature à celle de l'âme humaine. Deux amis se rencontrent pour un dernier adieu. Celui qui partira est calme et résigné. Il n'était pas heureux dans la vie, il n'aspire qu'à la paix. Il disparaîtra, mais cette chère terre (*die liebe Erde*) brillera éternellement dans la splendeur du printemps. C'est le moment décisif, la «percée», vers laquelle toute l'œuvre tendait. Cinq fois retentit le mot *ewig* («éternellement»), la plupart du temps sur les notes *mi-ré*. Puis l'orchestre reprend le *mi*, mais le *ré* ne suit pas. La musique s'éteint sur un retard non résolu, elle s'ouvre à l'éternité.

Mahler n'a jamais entendu cette œuvre, écrite en 1908 et qui a été créée au novembre 1911, six mois après sa mort.

Gustave Kars