

5 00721 2

EMI
CLASSICS

SIR SIMON
RATTLE
Gustav Mahler



Gustav Mahler · Sir Simon Rattle

Compact Disc 1

Symphony No.1 in D © 1992

1	Blumine	7.29
2	I. Langsam. Schleppend – Im Anfang sehr gemächlich	16.23
3	II. Kräftig bewegt, doch nicht zu schnell	8.13
4	III. Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen	11.28
5	IV. Stürmisch bewegt	21.31

City of Birmingham Symphony Orchestra

Recorded: 16–19.XII.1991, Symphony Hall, Birmingham

Producer: David R. Murray · Balance engineer: Mike Clements & Stephen Frost

Assistant engineers: Mike Hatch & Andy Beer

Compact Disc 2

Symphony No.3 in D minor © 1998

1	I. Kräftig. Entschieden	33.35
2	II. Tempo di Menuetto. Sehr mäßig	10.22
3	III. Comodo. Scherzando. Ohne Hast	16.48
4	IV. Sehr langsam. Misterioso. Durchaus ppp <i>Nietzsche</i>	9.19
5	V. Lustig im Tempo und keck im Ausdruck <i>Des Knaben Wunderhorn</i>	4.06

Compact Disc 3

1	VI. Langsam. Ruhevoll. Empfundener	22.30
---	------------------------------------	-------

Birgit Remmert *contralto*

Ladies of the City of Birmingham Symphony Chorus

City of Birmingham Youth Chorus

City of Birmingham Symphony Orchestra

Recorded: 5–7.X.1997, Symphony Hall, Birmingham

Producer: David R. Murray · Assistant producer: Mark Howells

Balance engineer: Mike Clements · Editor: Stephen Frost

8 Lieder aus Des Knaben Wunderhorn © 1998

2	Der Schildwache Nachtlied	5.51
3	Verlor'ne Müh'	2.31
4	Wer hat dies Liedlein erdacht?	1.58
5	Wo die schönen Trompeten blasen	6.58
6	Revelge	6.30
7	Der Tambourg'sell	5.27
8	Des Antonius von Padua Fischpredigt	3.47
9	Ablösung im Sommer	1.43

Simon Keenlyside *baritone*

City of Birmingham Symphony Orchestra

Recorded: 16–17.IX.1997, Symphony Hall, Birmingham

Producer: David R. Murray · Balance engineer: Mike Clements · Editor: Stephen Frost

Compact Disc 4

Symphony No.4 in G © 1998

1	I. Bedachtig, nicht eilen – Recht gemächlich	17.05
2	II. In gemächlicher Bewegung, ohne Hast	10.11
3	III. Ruhevoll	22.42
4	IV. Sehr behaglich	9.22

Amanda Roocroft *soprano*

City of Birmingham Symphony Orchestra

Recorded: 8–9.V.1997, Symphony Hall, Birmingham

Producer: David R. Murray · Balance engineer: Mike Clements

Editors: Stephen Frost & Harriet Sims

Compact Disc 5	68.59
Symphony No.5 in C sharp minor © 2002	
1 I. Trauermarsch (In gemessenen Schritt. Streng. Wie ein Kondukt)	13.04
2 II. Stürmisch bewegt. Mit großer Vehemenz	14.24
3 III. Scherzo (Kräftig, nicht zu schnell)	16.56
4 IV. Adagietto. Sehr langsam	9.33
5 V. Rondo – Finale (Allegro)	15.02

Berliner Philharmoniker

Recorded: 7–10.IX.2002, Philharmonie, Berlin
 Producer: Stephen Johns · Balance engineers: Mike Clements, Graham Kirkby & Andy Beer
 Technical engineers: Graham Kirkby & Andy Beer
 Editors: Simon Kiln, Jørn Pedersen & Caroline Haigh

Compact Disc 6	77.12
Symphony No.7 in E minor © 1992	
1 I. Adagio – Allegro risoluto, ma non troppo	22.06
2 II. Nachtmusik: Allegro moderato	14.40
3 III. Scherzo: Schattenhaft	10.15
4 IV. Nachtmusik: Andante amoroso	12.19
5 V. Rondo-Finale	17.51

City of Birmingham Symphony Orchestra

Recorded live at the 1991 Aldeburgh Festival, 21–22.VI.1991, The Maltings Concert Hall, Snape, Suffolk
 Producer: David R. Murray · Balance engineer: Mike Clements
 Assistant engineers: Mike Hatch & Chris Ludwinski · Technical engineer: Andy Beer
 Editor: Stephen Frost

Compact Disc 7	77.36
Symphony No.8 in E flat © 2005	
Part 1: Veni, creator spiritus <i>Hrabanus Maurus</i>	
1 Veni, creator spiritus	1.26
2 Imple superna gratia	3.41

3 Infirma nostri corporis	2.47
4 Tempo I (Allegro, etwas hastig)	1.26
5 Infirma nostri corporis	3.09
6 Accende lumen sensibus	5.28
7 Qui Paraclitus diceris	3.25
8 Gloria Patri Domino	2.20

Part 2: Final Scene from *Faust* Goethe

9 Poco adagio	6.42
10 Più mosso (Allegro moderato)	3.03
11 Waldung, sie schwankt heran <i>Chor und Echo</i>	4.46
12 Ewiger Wonnebrand <i>Pater Ecstaticus</i>	1.27
13 Wie Felsenabgrund mir zu Füßen <i>Pater Profundus</i>	4.10
14 Gerettet ist das edle Glied <i>Engel</i>	2.35
15 Uns bleibt ein Erdenrest <i>Engel</i>	2.23
16 Ich spür' soeben <i>Die jüngeren Engel</i>	1.02
17 Höchste Herrscherin der Welt <i>Doctor Marianus</i>	3.50
18 Dir, der Unberührbaren <i>Chor</i>	3.03
19 Bei der Liebe, die den Füßen <i>Magna Peccatrix</i>	4.35
20 Neige, neige, du Ohnegleiche <i>Una poenitentium (Gretchen)</i>	1.38
21 Er überwächst uns schon <i>Chor seliger Knaben</i>	2.28
22 Komm! Hebe dich zu höhern Sphären! <i>Mater Gloriosa und Chor</i>	1.08
23 Blicket auf zum Retterblick <i>Doctor Marianus und Chor</i>	4.32
24 Alles Vergängliche <i>Chorus mysticus</i>	4.21
25	2.08

Christine Brewer *soprano* Magna Peccatrix
Soile Isokoski *soprano* Una Poenitentium (Gretchen)
Juliane Banse *soprano* Mater Gloriosa
Birgit Remmert *contralto* Mulier Samaritana
Jane Henschel *contralto* Maria Aegyptiaca
Jon Villars *tenor* Doctor Marianus
David Wilson-Johnson *baritone* Pater Ecstaticus
John Relyea *bass* Pater Profundus

City of Birmingham Symphony Orchestra Chorus
City of Birmingham Youth Chorus
London Symphony Chorus
Toronto Children's Choir
City of Birmingham Symphony Orchestra

Recorded live: 5, 8–9.VI.2004, Symphony Hall, Birmingham
 Producer: Stephen Johns · Balance engineer: Mike Clements
 Technical engineers: Graham Kirkby & Andy Beer
 Editors: Simon Kiln & Jørn Pedersen · Production assistant: Kerry Brown

Compact Disc 8

77.23

Symphony No.10 performing version by Deryck Cooke © 2000

- | | | |
|----------|---|-------|
| 1 | I. Adagio | 25.10 |
| 2 | II. Scherzo | 11.24 |
| 3 | III. 'Purgatorio' (Allegretto moderato) | 3.55 |
| 4 | IV. (Scherzo) | 12.06 |
| 5 | V. Finale | 24.47 |

Berliner Philharmoniker

Recorded live, 24–25.IX.1999, Philharmonie, Berlin
 Producer: Stephen Johns · Balance engineer: Mike Clements
 Assistant engineers: Graham Kirkby & Andy Beer

Compact Disc 9

55.51

Symphony No.6 in A minor © 1990

- | | | |
|----------|------------------------------------|-------|
| 1 | I. Allegro energico, ma non troppo | 25.35 |
| 2 | II. Andante | 16.53 |
| 3 | III. Scherzo (Wuchtig) | 13.21 |

Compact Disc 10

76.14

- | | | |
|----------|------------------------------|-------|
| 1 | IV. Finale: Allegro moderato | 30.34 |
|----------|------------------------------|-------|

City of Birmingham Symphony Orchestra

Recorded: 14–16.XII.1989, Watford Town Hall
 Producer: David R. Murray · Balance engineer: Mike Clements
 Editors: Tony Harrison & Stephen Frost

Symphony No.2 in C minor 'Resurrection' © 1987

- | | | |
|----------|-----------------------------------|-------|
| 2 | I. Allegro maestoso | 23.54 |
| 3 | II. Andante moderato | 10.13 |
| 4 | III. In ruhig fließender Bewegung | 11.27 |

Compact Disc 11

68.22

- | | | |
|----------|--|------|
| 1 | IV. Urlicht (sehr feierlich, aber schlicht) <i>Des Knaben Wunderhorn</i> | 5.12 |
| 2 | V. Im Tempo des Scherzos (Wild herausfahrend) – | 6.48 |
| 3 | Wieder sehr breit | 3.07 |
| 4 | Ritardando... Maestoso | 4.36 |
| 5 | Wieder zurückhaltend | 5.58 |
| 6 | Langsam. Misterioso <i>Klopstock/Mahler</i> | 6.34 |
| 7 | Etwas bewegter | 3.23 |
| 8 | Mit Aufschwung, aber nicht eilen | 4.43 |

Aleen Augér soprano · Janet Baker mezzo-soprano
City of Birmingham Symphony Chorus and Orchestra

Recorded: 27 April, 30.V & 1.VI.1986, Watford Town Hall
 Producer: David R. Murray · Balance engineer: Michael Sheady

Symphony No.9 in D © 1993

- | | | |
|----------|-------------------|-------|
| 9 | I. Andante comodo | 27.47 |
|----------|-------------------|-------|

Compact Disc 12	53.17
1 II. Im Tempo eines gemächlichen Ländlers. Etwas täppisch und sehr derb	15.38
2 III. Rondo-Burleske (Allegro assai. Sehr trotzig)	12.50
3 IV. Adagio (Sehr langsam und noch zurückhaltend)	24.48

Wiener Philharmoniker

Recorded live, 4–5.XII.1993, Großer Saal, Musikverein, Vienna
 Producer: David R. Murray · Balance engineers: Harald Steger & Anton Reininger, ORF, Wien
 Editors: Jørn Pedersen, Paul Baily & Simon Kiln

Compact Disc 13	68.47
Das klagende Lied (original version) © 1985	
1 I. Waldmärchen	28.38
2 II. Der Spielmann	17.38
3 III. Hochzeitsstück	18.57

Helena Döse *soprano* · **Alfreda Hodgson** *mezzo-soprano*
Robert Tear *tenor* · **Sean Rea** *baritone*
City of Birmingham Symphony Chorus and Orchestra

Recorded: 12–13.X. & 24.VI.1984, Birmingham Town Hall
 Producer: John Willan. Balance engineer: Michael Sheady

Das Lied von der Erde © 1996	
4 VI. Der Abschied extract	3.27

Anne-Sofie von Otter *mezzo-soprano*
City of Birmingham Symphony Orchestra

Recorded: 9–15.VII. & 8–12.VIII.1995, Symphony Hall, Birmingham
 Executive producer: David R. Murray · Producer & editor: Stephen Frost
 Balance engineer: Mike Clements

Compact Disc 14	63.30
Das Lied von der Erde © 1997	
<i>from 'The Chinese Flute' by Hans Bethge</i>	

1 I. Das Trinklied vom Jammer der Erde <i>after Li-Tai Po</i>	8.29
2 II. Der Einsame im Herbst <i>after Chiang-Tsi</i>	9.43
3 III. Von der Jugend <i>after Li-Tai Po</i>	3.14
4 IV. Von der Schönheit <i>after Li-Tai Po</i>	7.02
5 V. Der Trunkene im Frühling <i>after Li-Tai Po</i>	4.33
6 VI. Der Abschied <i>after Mong-Kao Jen and Wan-Sei</i>	30.29

Peter Seiffert *tenor* · **Thomas Hampson** *baritone*
City of Birmingham Symphony Orchestra

Recorded: 28–30.XII.1995, Butterworth Hall, Arts Centre, University of Warwick
 Producer: David R. Murray · Balance engineer: Mike Clements · Editor: Stephen Frost

Design: Hugo Wheatley for WLP Ltd. 
 Editorial: Peter Quantrill for WLP Ltd.
 Photography: Peter Adamik
 © as shown above. The copyright in these sound recordings is owned by EMI Records Ltd.
 This compilation © 2007 by EMI Records Ltd. © 2007 EMI Records Ltd. www.emiclassics.com

Thank you for buying this set and thereby supporting all those involved in the making of it. Please remember that this record and its packaging are protected by copyright law. Please don't lend discs to others to copy, give away illegal copies of discs, or use internet services that promote the illegal distribution of copyright recordings. Such actions threaten the livelihood of musicians and everyone else involved in producing music.

Applicable laws provide severe civil and criminal penalties for the unauthorised reproduction, distribution and digital transmission of copyright sound recordings.

Mahler: Complete Symphonies, etc.

'The child is father of the man,' wrote William Wordsworth. It's striking how often the childhood works of the great composers bear this out. The young Dmitri Shostakovich's first attempt at composition was a *Funeral March for the Victims of the Revolution*. At the age of eleven Anton Bruckner made his first setting of St Thomas Aquinas's hymn 'Pange lingua'. The great English pastoralist Ralph Vaughan Williams penned a tiny piano piece called *The Robin's Nest* before he was ten, while Benjamin Britten was exploring the theme of boyhood in music before he was old enough to know the meaning of the word nostalgia.

In later life Gustav Mahler told his friend and confidante Natalie Bauer-Lechner that as he child he had composed 'a polka, to which he had added a funeral march as an introduction'. So it would seem that Mahler's love of throwing together extremes, the desire he later expressed to Sibelius to 'embrace everything' in his symphonic works, goes right back to his earliest, most formative years. There may have been cultural forces at work here: Jewish popular music is rich in irony and play of emotional extremes – dancing tragedy, 'laughter through tears' as Shostakovich memorably put it; while the folk music of

Mahler's native Bohemia includes the Dumka, a form which opposes melancholic song and exuberant dance without any attempt at mediation.

Judging from accounts of Mahler's childhood it appears that even as a very young boy he was acutely aware of the contradictions and incongruities – sometimes comic, sometimes painful – that fill even the most ordinary lives. Mahler's unique achievement was to fuse these elements into magnificent symphonic statements: unified enough to grip as musical 'narratives', without smoothing over the cracks, softening the mood-swings, or rationalising the paradoxes. The parallels with another great Czech-born Jewish artist, Franz Kafka, are intriguing. Yet they are only parallels: throughout his career Mahler followed his own imperatives, and in the process created one of the most distinctive, instantly recognizable sound-worlds in the orchestral repertory.

It is fascinating to find so much of that sound-world already in place in the choral-orchestral cantata *Das klagende Lied* ('The Song of Sorrow', 1880), the work in which Mahler later claimed he found himself as 'Mahler' – he was only 20, and newly graduated from the Vienna Conservatoire. The vivid, mystically inflected evocations of nature, the nervous intensity and combination of

intense pathos with macabre mockery, the grim sombre march: all will be instantly recognisable to those who know the symphonies. Equally Mahlerian is the use of sharply distinct instrumental colours, in contrast to the richly blended orchestral gravy of Brahms.

Still there are times when the voice falters in *Das klagende Lied*. This is emphatically not the case with the First Symphony (1884–8, rev. 1893, 1896 and 1898), even in its first version. Originally the symphony came with a title, 'Titan', linking it directly to the novel of the same name by the romantic writer Johann Paul Richter ('Jean Paul'). Mahler was right to drop it: the symphony's 'story' is entirely his own. It begins with a fabulous evocation of nature awaking at dawn, then an extended quotation from the second of Mahler's *Lieder eines fahrenden Gesellen* ('Songs of a Wayfarer') suggests that the beginning of the main Allegro is also the beginning of a journey. Rustic dance music is celebrated then viewed sarcastically in the following scherzo and trio. Then begins one of Mahler's weirdest funeral marches, based on the old French song 'Frère Jacques', at its heart wild echoes of Klezmer music and another long quotation from *Lieder eines fahrenden Gesellen* – in which the cycle's hero contemplates death. The finale then strives from 'Inferno to Paradise', as Mahler

initially described it, culminating in a massive major-key hymn with echoes of 'And he shall reign' from Handel's *Messiah*.

The darkness/suffering to light/affirmation journey intensifies and expands in the Second Symphony ('Resurrection', 1888–94), which begins with Mahler's grimmiest funeral march to date, and culminates in a monumental choral setting of Friedrich Klopstock's avowedly Christian 'Resurrection Ode'. But whatever Mahler's thoughts on the Christian – or Jewish – Deity, he was too steeped in the ideas of the atheists Schopenhauer and Nietzsche to accept orthodox dogma without demur. 'Resurrection' here may be better interpreted in a humanist sense, as in Ibsen's slightly later *When We Dead Awaken*. But the contrast of simple faith, touchingly depicted in the 'Urlicht' movement, with the sarcasm and desperation of the preceding Scherzo suggests a split in Mahler himself – a split which, with typical honesty, he depicts here without any attempt at comforting reconciliation.

When Mahler began his Third Symphony (1895–6) he contemplated borrowing a title from one of Nietzsche's works, *Die fröhliche Wissenschaft* ('The Joyful Science') to illustrate a symphonic celebration of nature in all its glorious and terrible truth and before ascending to the spiritual plane. But Mahler could not

follow Nietzsche in his rejection of compassion, and summed up the symphony's finale's message in verse: 'Father, see these wounds of mine! Let no creature of yours be lost!' [*Vater, sieh an die Wunden mein! Kein Wesen laß verloren sein!*] In any case he was beginning to lose faith in titles and programmes. Mahler never saw himself as an 'absolute musician' – a phrase sometimes applied (perhaps misleadingly) to his contemporary Sibelius. He wanted his audiences to search for meanings in his music, but he had also come to realise that you could tell them too much.

Mahler originally considered incorporating one of his settings from the classic German folk collection *Des Knaben Wunderhorn* ('The Boy's Magic Horn') in the Third Symphony. Then he was struck by a highly original idea: why not make the song, *Das himmliche Leben* ('Heavenly Life'), the finale of his next symphony, No.4 (1899–1900), so that the entire work develops organically towards it? The symphony was initially conceived in a spirit of playfulness (he referred to it as a 'Humoresque'): a colour-enhanced 'neo-Classical' orchestra with affectionate-mischievous touches of mock rococo in the first movement, evoking the moods of childhood and culminating in a child's vision of heaven. But Mahler was too sophisticated to subscribe to

adult sentimental notions of childish 'innocence'. Darker elements also intrude: the pre-echo of the Fifth Symphony's Funeral March in the first movement; the portrayed of Death as a beguiling folk fiddler in the second; the elegiac quality behind the 'restful' slow movement theme; or the references to Herod and the taking of innocent lives in the finale.

After the Fourth, Mahler never again included songs directly in his symphonies. But echoes of 'Der Tambour'sell' – the 'drummer-lad' condemned to death for desertion – from *Des Knaben Wunderhorn* haunt the opening Funeral March of Symphony No.5 (1901–2), while motifs from a different *Wunderhorn* song, the satirical *Lob des hohen Verstands* ('In Praise of Lofty Intellect') launch the finale's muscular counterpoint – Mahler here takes a swipe at those critics who had dismissed his contrapuntal skills. One of Mahler's most extreme lurches of mood comes between the bleak ending of the second movement and the almost manic exhilaration of the following Scherzo. But the Scherzo's opening horn flourish is based on the same outline as the motif that concludes the previous movement – there's enough of an organic link here to persuade the ear to keep listening. The famous Adagietto is in effect a 'song without words', an outpouring of love for Alma Schindler, who

was to become Mahler's wife in 1902. It stands as a bridge between the emotionally riven world of the first three movements and the vigorous affirmation of the finale.

At its second performance in Vienna, the Sixth Symphony (1903–5, rev. 1908) came with a title: 'Tragic' – though this too was dropped. It is certainly Mahler's darkest symphony, its grim A minor conclusion intensifying and enriching the strikingly similar ending of *Das klagende Lied*. For some listeners the Sixth is a terrifying, even nihilistic experience. For others though there is something exhilarating about it, while Mahler's biographer Michael Kennedy is not alone in finding it 'tragedy on a high plane, classical in conception and execution'. Mahler was almost certainly influenced by Nietzsche's view of tragedy. For Nietzsche, ancient Greek tragic drama represented something uniquely sane, 'healthy'. Through it spectators could contemplate life in its cruellest and most painful aspects and be enabled to come to terms with it – or as Nietzsche put it, say 'Yes' to life. If so it is ironic that life was soon to deal blows to Mahler – especially the death of his daughter and diagnosis of his own heart condition – that necessitated a radical revision of this philosophy. Some listeners, including Alma Mahler, have heard anticipations of those 'hammer blows' of fate in the Sixth Symphony's

epic finale.

For many years the Seventh Symphony (1904–5) was the 'Cinderella' of the cycle. Certainly it is one of the hardest to grasp on first hearing. The first two movements look back to No.6 – but at a distance. The finale however anticipates the massive collective rejoicing of the Eighth's first movement. Between them come Mahler's weirdest, most demonic Scherzo and the teasing, subtly perfumed second 'Nachtmusik' ('Night Music') – apparently 'amoroso', yet not without its sinister touches. If the Fifth Symphony manages to sustain a sense of continuity in wild diversity, the continuity of No.7 is harder to find – and it isn't necessarily reinforced by the return of earlier themes towards the end of the finale. Yet the Seventh is also endlessly fascinating, and Mahler's orchestral imagination is dazzling throughout – this is perhaps the closest he came to a 'concerto for orchestra'.

Mahler regarded the Eighth Symphony (1906–7) as his greatest. Not everyone has agreed with him, but in the right performance, this vast, oceanic, stupendously colourful symphony can be an overwhelming experience, with its final hymn to Goethe's concept of the 'Ewig-Weibliche' ('Eternal Feminine') arising on a great tide of choral-orchestral sound which

seems to have been prepared by the symphony's very opening bars. Mahler's own interpretation of the 'Ewig-Weibliche' in his letters underlines the notion of Eros as the driving force of the (male) creative mind, while the nature of his comments to Alma make it clear that it is she who has been the Muse's principal incarnation for him. It is especially ironic then that as the Eighth had its triumphant premiere in Munich in 1910 (the greatest triumph of Mahler's career), he was coming close to losing her – she had already been strongly attracted to a handsome young architect named Walter Gropius, and would soon be having an affair with him.

Mahler called *Das Lied von der Erde* ('The Song of the Earth', 1907–9) a 'song-symphony'. It can therefore be seen to stand midway between the symphonies and the song cycles. But a spiritual fault-line separates *Das Lied von der Erde* from the Eighth Symphony and places it much closer to Symphonies 9 and 10. Mahler began *Das Lied* after the diagnosis of a lesion on his heart and strict instructions from his doctor to begin a new, less demanding regime. The word 'heart' turns up – often with poignantly personal associations – again and again in the poetry, translated and adapted from ancient Chinese sources. The sense of horror at life in the first song, and the recurring

sense of loss is more acutely personal here than in the Sixth Symphony. Note too how the triumphant rising 'Ewig' from the end of the Eighth Symphony becomes a resigned 'dying fall' at the end of *Das Lied*.

But had Mahler resigned himself to the inevitable? The evidence of the last two symphonies points in conflicting directions. True, the Ninth (1909) takes the 'Ewig' dying fall and develops it into an unmistakable 'Leb-e-wohl' ('Fare-ye-well') motif in the finale – thus echoing the use of the same motif in Beethoven's Piano Sonata 'Les Adieux' ('The Farewells'), which Mahler had played to great effect in his teens. The depiction of dying breaths on the symphony's closing page is as painfully moving as – and still more realistic than – the dying heartbeat ending of Tchaikovsky's 'Pathétique' Symphony. But a quotation in that closing page from Mahler's song cycle *Kindertotenlieder* ('Songs on the Death of Children') – with its strong connections to the memory of his much-mourned brother Ernst and daughter Maria ('Putzi') – may lead one to ask whose death is being portrayed here.

Then – incredibly – the Tenth Symphony (1910) appears to take off from where the Ninth ended and move into completely new territory. Mahler had finished the Tenth

Symphony in sketch score and partly orchestrated the first three movements at the time of his death. For a long time the second, fourth and fifth movements were thought to be unperformable, but the English Mahler scholar Deryck Cooke showed that without too much speculative fleshing-out the symphony can be performed in its entirety. What Cooke's 'Performing Version' shows, at the very least, is that the Tenth was well on its way to being one of Mahler's greatest utterances. Its journey takes us through even more terrifying (and startlingly 'modernist') territory than No.9, but its ending provides consolation beyond that offered in any of the previous symphonies – every bit as heart-easing as the exquisite, falling conclusion of *Das Lied von der Erde*. © STEPHEN JOHNSON, 2007

Mahler: Sämtliche Sinfonien u.a.

„Das Kind ist des Mannes Vater“, schrieb William Wordsworth. Es ist schon verblüffend, wie viele Kindheitswerke großer Komponisten das bestätigen. Der erste Kompositionsversuch des jungen Dmitri Schostakowitsch war ein *Trauermarsch für die Opfer der Revolution*. Mit elf Jahren vertonte Anton Bruckner zum ersten Male den Hymnus *Pange lingua* des Heiligen

Thomas von Aquin. Der große englische „Pastoralist“ Ralph Vaughan Williams schrieb noch, bevor er zehn Jahre alt wurde, ein winziges Klavierstück namens *The Robin's Nest* nieder, und Benjamin Britten setzte sich musikalisch bereits mit dem Thema Kindheit auseinander, als er noch nicht alt genug war, um zu wissen, was Nostalgie bedeutet.

In späteren Jahren verriet Gustav Mahler seiner alten Freundin und Vertrauten Natalie Bauer-Lechner, als Kind eine Polka komponiert und zu dieser einen Trauermarsch als Einleitung verfasst zu haben. Mahlers besondere Neigung, Extreme zusammenzubringen, der Wunsch, in seinen sinfonischen Werken „alles zu umfassen“, wie er Sibelius gegenüber später erklärte – sie mögen direkt auf seine frühesten, prägendsten Jahre zurückgehen. Hier können kulturelle Kräfte gewirkt haben: Die jüdische Volksmusik ist reich an Ironie und dem Spiel mit emotionalen Extremen, eine tanzende Tragödie oder „Lachen unter Tränen“, wie es Schostakowitsch so bemerkenswert formulierte; andererseits gehörte zur Folklore in Mahlers böhmischer Heimat die Dumka, eine Form, in der melancholischer Gesang und überschwenglicher Tanz ohne jeden Vermittlungsversuch nebeneinander stehen.

Den Berichten über Mahlers Kindheit zufolge war sich anscheinend schon der kleine Knabe

über die teils komischen, teils schmerzlichen Widersprüche und Unvereinbarkeiten bewusst, die selbst das normalste Leben erfüllen. Seine einzigartige Leistung bestand darin, diese Elemente in großartige sinfonische Bauten gebracht zu haben, die zwar über genügend Zusammenhalt verfügen, um als musikalische „Erzählungen“ zu fesseln, dabei aber keinerlei Brüche glätten, Stimmungsumschwünge aufweichen oder Paradoxa wegerklären. Interessant sind die Parallelen zu einem anderen jüdischen Künstler aus der Tschechei: Franz Kafka. Doch das sind nur Parallelen: Während seiner gesamten Karriere befolgte Mahler seine eigenen Imperative, und während dieses Prozesses schuf er eine der markantesten und am leichtesten zu identifizierenden Klangwelten des Orchesterrepertoires.

Es ist faszinierend, dass man so vieles von diesem Klang bereits in der Chorkantate *Das klagende Lied* (1880) findet, in dem sich der 20-jährige Mahler kurz nach seinem Abschluss am Wiener Konservatorium als „Mahler“ gefunden hatte, wie er später selbst meinte. Die brillante, geheimnisvoll flektierten Naturbeschwörungen, die nervöse Intensität, die Verbindung von intensivem Pathos und makaberem Spott, der grimmig-düstere Marsch – alles ist dem Kenner der Sinfonien sofort

offenbar. Gleichermäßen Mahlerisch ist die Verwendung scharf voneinander getrennter Klangfarben, die so ganz anderes sind als der reiche, saftige Mischklang eines Brahms.

Das klagende Lied enthält noch immer Momente, in denen die Stimme schwankt. Das gilt eindeutig nicht mehr für die erste Sinfonie (1884–88, revidiert 1893, 1896 und 1898), nicht einmal für ihre Erstfassung.

Ursprünglich trug das Werk den Titel „Titan“, was eine direkte Beziehung zu dem gleichnamigen Roman des Romantikers Johann Paul Richter alias Jean Paul herstellte. Mahler tat gut daran, diesen Titel aufzugeben, denn die „Geschichte“, die diese Musik erzählt, ist ganz seine eigene: Sie beginnt mit einer fabelhaften Beschwörung der Natur, die in der Dämmerung des Morgens erwacht; dann zitiert Mahler die Melodie aus dem zweiten seiner *Lieder eines fahrenden Gesellen* („Ging heut morgen übers Feld“), woraus man folgern kann, dass der Anfang des Allegro-Hauptteils zugleich den Beginn einer Reise markiert. Im nachfolgenden Scherzo mit Trio ertönt ländliche Tanzmusik, die anschließend sarkastisch betrachtet wird. Darauf beginnt einer der ungewöhnlichsten Trauermärsche von Gustav Mahler, der auf dem alten französischen Lied „Frère Jacques“ basiert: In der Mitte gibt es wilde Klezmer-Echos sowie ein weiteres langes

Zitat aus den *Liedern eines fahrenden Gesellen*, in dem der Held des Zyklus über den Tod nachdenkt. Das Finale strebt dann vom „Inferno zum Paradies“, wie Mahler anfangs erläuterte, und findet seinen Höhepunkt in einem mächtigen Dur-Hymnus, der wie ein Nachklang des „And he shall reign“ aus Händels *Messias* erscheint.

Erweitert und intensiviert wird der Weg aus Dunkelheit und Leid zu Licht und Bejahung in der zweiten Sinfonie („Auferstehung“) von 1888–94. Dieses Werk beginnt mit Mahlers bis dahin grimmigstem Trauermarsch und endet mit einem monumentalen Chorsatz über Friedrich Klopstocks erklärtermaßen christliche Ode „Auferstehung“. Was immer jedoch Mahler über den Gott der Christen (oder den der Juden) gedacht haben mag – er war zu sehr von den Atheisten Schopenhauer und Nietzsche beeinflusst, als dass er bedenkenlos orthodoxe Dogmen akzeptiert hätte. „Auferstehung“ ließe sich hier eher in einem humanistischen Sinne interpretieren – ähnlich wie in Ibsens etwas später entstandenem *Wenn wir Toten erwachen*. Der Gegensatz aber zwischen dem schlichten Glauben, wie er im „Urlicht“-Satz rührend dargestellt wird, und dem sarkastisch-verzweifelt Scherzo, das vorausging, lassen eine Spaltung Mahlers selbst vermuten – eine Spaltung, die er in der

für ihn typischen Aufrichtigkeit und ohne jeden Versuch tröstlicher Versöhnung darstellt.

Als Mahler mit der Arbeit an seiner dritten Sinfonie (1895–96) begann, wollte er sie nach dem gleichnamigen Werk Nietzsches *Die fröhliche Wissenschaft* nennen, um vor dem Aufstieg in die Ebene des Geistes eine symphonische Feier der Natur in all ihrer grandiosen und schrecklichen Wahrheit zu zeichnen. Doch Nietzsches Ablehnung des Mitleids konnte Mahler nicht folgen. Er fasste die Botschaft aus dem Finale der Symphonie in die Verse: „Vater, sieh an die Wunden mein! Kein Wesen laß verloren sein!“ Jedenfalls verlor Mahler allmählich seinen Glauben an Titel und Programme. Er sah sich nicht als „absoluten Musiker“ – ein Begriff, der oft (wohl fälschlich) auf seinen Zeitgenossen Jean Sibelius angewendet wird. Mahler wollte, dass sein Publikum in seiner Musik nach Bedeutung suchte, doch er hatte allmählich auch erkannt, dass es möglich war, ihnen zu viel zu sagen.

Mahler dachte ursprünglich daran, eine Vertonung aus der klassischen deutschen Volkssammlung *Des Knaben Wunderhorn* in die dritte Sinfonie aufzunehmen. Dann kam ihm die originelle Idee, das Lied vom „Himmlichen Leben“ als Finale für seine nächste Sinfonie zu benutzen und die gesamte Vierte (1899–1900) organisch darauf hinsteuern zu lassen.

Ursprünglich wurde das Werk aus einem spielerischen Geist entworfen (Mahler sprach selbst von einer „Humoreske“): ein „neo-klassizistisches“, um einige Farben erweitertes Orchester mit leidenschaftlich-boshaften Merkmalen eines Pseudo-Rokoko im ersten Satz, das sich an die Stimmungen der Kindheit erinnert und in der Vorstellung eines Kindes vom Himmel gipfelt. Mahler war jedoch zu klug, um die sentimental Vorstellungen von der „Unschuld“ des Kindes zu unterschreiben, und so dringen auch dunklere Elemente ein: Das Vorecho des Trauermarsches aus der fünften Sinfonie im ersten Satz; das Bild vom Tod („Freund Hein“) als betörender Fiedelspieler im zweiten; die elegische Haltung hinter dem Thema des „ruhevollen“ langsamen Satzes; und der Hinweis auf Herodes und die Vernichtung unschuldiger Leben im Finale.

Nach seiner Vierten hat Gustav Mahler keine direkten Liedzitate in seinen Sinfonien mehr benutzt. Doch durchziehen Nachklänge des *Wunderhorn*-Liedes vom „Tambourg’sell“, der wegen Fahnenflucht zum Tode verurteilt ist, den Trauermarsch zu Beginn der fünften Sinfonie (1901/02), während Motive aus dem ganz anders gearteten, satirischen *Wunderhorn*-Lied vom *Lob des hohen Verstands* am Anfang des kraftvollen Kontrapunkts im Finale stehen: Hier führte Mahler einen Schlag gegen jene

Kritiker, die ihm kontrapunktische Fähigkeiten abgesprochen hatten. Eine der extremsten Stimmungsschwankungen findet sich zwischen dem kargen Schluss des zweiten Satzes und dem beinahe manischen Überschwang des nachfolgenden Scherzos, dessen erster Hornruf freilich auf denselben Umrissen basiert wie das Motiv, das am Ende des vorherigen Satzes erklang – es gibt hier genügend organische Beziehungen, die uns zu weiterem Zuhören überreden. Das berühmte Adagietto ist de facto ein „Lied ohne Worte“, ein Ausdruck der Liebe zu Alma Schindler, die Mahler 1902 zur Frau nahm. Der Satz steht als Brücke zwischen der emotional zerrissenen Welt der drei ersten Sätze und der lebendigen Bejahung des Finales.

Bei ihrer zweiten Wiener Aufführung trug die sechste Sinfonie (1903–05, revidiert 1908) den Titel „Tragische“, der dann allerdings gleichfalls fallengelassen wurde. Sie ist gewiss Mahlers düsterste Sinfonie. Ihr grimmiger a-moll-Schluss intensiviert und verstärkt das auffallend ähnliche Ende des *Klagenden Liedes*. Für manchen Hörer ist die Sechste eine erschreckende, ja nihilistische Erfahrung, andere entdecken darin auch heitere Dinge, und wieder andere wie der Mahler-Biograph Michael Kennedy stehen nicht allein, wenn sie von einer „Tragödie auf hohem Niveau,

klassisch in der Konzeption und Ausführung“ sprechen. Mahler war sehr wahrscheinlich von Nietzsches Ansichten über die Tragödie beeinflusst. Für den Philosophen stellte das antike griechische Drama etwas einzigartig „Gesundes“ dar: Mit seiner Hilfe konnten die Zuschauer das Leben von seinen grausamsten und schmerzlichsten Seiten kennenlernen und sahen sich dergestalt in der Lage, damit zurecht zu kommen – oder wie Nietzsche es formulierte: „Ja“ zum Leben zu sagen. Wenn das so war, ist es die pure Ironie, dass die Hiebe, die das Leben bald gegen Mahler führte (insbesondere der Tod der Tochter und die Diagnose der eigenen Herzkrankheit) eine radikale Revision dieser Philosophie nötig machten. Einige Hörer wie Alma Mahler spürten die kommenden „Hammerschläge“ des Schicksals bereits im epischen Finale der sechsten Sinfonie.

Viele Jahre war die siebte Sinfonie (1904/05) das „Aschenputtel“ des gesamten Zyklus, und sie ist auch beim ersten Hören sicher am schwersten zu fassen. Die beiden ersten Sätze schauen auf die Sechste zurück – jedoch aus einer Distanz. Das Finale hingegen nimmt den gewaltigen kollektiven Jubel vorweg, der im ersten Teil der Achten zu hören sein wird. Dazwischen stehen Mahlers ungewöhnlichstes, dämonischstes Scherzo

sowie die spöttisch, fein parfümierte zweite „Nachtmusik“ – die „amoroso“ zu sein scheint und doch nicht ohne finstere Züge ist. Während die fünfte Sinfonie bei allen wilden Gegensätzen ein Gefühl der Kontinuität aufrecht zu erhalten vermochte, ist die Folgerichtigkeit der Siebten schwerer zu entdecken – und sie wird auch nicht unbedingt größer dadurch, dass am Schluss des Finales frühere Themen wieder auftauchen. Doch ist auch die Siebte unendlich faszinierend, und Mahler verblüfft in einem fort durch seine instrumentale Imagination. Vielleicht ist er in diesem Werk einem „Konzert für Orchester“ am nächsten gekommen.

Seine achte Sinfonie (1906/07) betrachtete Gustav Mahler als sein größtes Werk. Diese Ansicht wird nicht überall geteilt, doch eine richtige Aufführung kann diesen gewaltigen Ozean, diese verblüffend farbenreiche Sinfonie zu einer überwältigenden Erfahrung machen, in deren Schlussymnus Goethes Vorstellung vom „Ewig-Weiblichen“ sich auf einer großen chorisch-orchestralen Klangwoge erhebt, die, so scheint es, bereits in den ersten Takten der Sinfonie vorbereitet wurde. Seine eigene Interpretation des „Ewig-Weiblichen“ verriet Mahler in seinen Briefen; hier unterstrich er die Bedeutung des Eros als Triebkraft des (männlichen) schöpferischen Verstands; seine

Äußerungen gegenüber Alma verdeutlichen hingegen, dass sie für ihn die wichtigste Inkarnation der Muse war. Besonders ironisch ist es daher, dass Mahler, als er 1910 mit seiner achten Sinfonie in München den größten Triumph seiner Karriere erlebte, seine Frau bereits zu verlieren begann – sie fühlte sich inzwischen zu dem hübschen jungen Architekten Walter Gropius hingezogen, mit dem sie bald eine Affäre hatte.

Das *Lied von der Erde* (1907–09) bezeichnete Mahler als „Lied-Sinfonie“, womit sie als Mittelding zwischen den Sinfonien und den Liederzyklen erscheint. Doch wird das *Das Lied von der Erde* von der achten Sinfonie durch einen geistigen Graben getrennt und viel näher an die beiden nächsten Sinfonien herangerückt. Mahler begann mit der Arbeit an diesem *Lied*, nachdem bei ihm ein Herzfehler diagnostiziert worden war und ihm sein Arzt strikte Anweisungen für einen neuen, weniger anstrengenden Lebenswandel gegeben hatte. Das Wort „Herz“ erscheint – oft mit schmerzlichen und persönlichen Assoziationen – immer und immer wieder in den Gedichten, die nach alten chinesischen Quellen übersetzt und adaptiert wurden. Das Gefühl der Lebensangst im ersten Satz und das immer wieder auftauchende Gefühl des Verlustes sind deutlich persönlicher als in der sechsten

Sinfonie. Man bemerke, wie das am Ende der achten Symphonie sich triumphierend erhebende „Ewig“ am Ende des *Liedes von der Erde* zu einem resignierenden „Todesfall“ wird.

Doch hatte sich Mahler in das Unvermeidliche ergeben? Die beiden letzten Sinfonien zeigen in entgegengesetzte Richtungen. Zwar übernimmt die Neunte (1909) den Todesfall des „Ewig“ und deutet ihn im Finale zu einem unmissverständlichen „Lebe-wohl“-Motiv um – dergestalt ein Echo desselben Motivs aus Beethovens „Les Adieux“-Sonate, die Mahler als Jüngling mit großem Effekt gespielt hatte. Die Darstellung der letzten Atemzüge am Ende der Sinfonie ist ebenso schmerzlich bewegend wie der ersterbende Herzschlag, mit dem Tschaikowskys *Pathétique* schließt, dabei aber noch realistischer. Doch wenn Mahler am Schluss aus seinen *Kindertotenliedern* zitiert – die an die schmerzlich betrauerten Todesfälle des Bruders Ernst und der Tochter Maria („Putzi“) erinnern –, dann könnte man fragen, wessen Tod hier porträtiert wird.

Dann scheint die zehnte Sinfonie (1910) sich unglaublicherweise von dort zu entfernen, wo die Neunte endete, und sich in ein ganz neues Gebiet zu begeben. Mahler hatte die zehnte Sinfonie im Particell abgeschlossen und die drei ersten Sätze teilweise vollendet, als er

starb. Die Sätze II, IV und V galten lange als unaufführbar, doch hat der englische Mahler-Forscher Deryck Cooke gezeigt, dass sich das Werk ohne allzu große spekulative Ergänzungen vollständig spielen lässt. Zum allermindesten zeigt Cookes „Aufführungsfassung“, dass die Zehnte eine der größten Aussagen Mahlers hätte werden können. Ihre Reise geleitet uns auf ein noch erschreckenderes Terrain als die Neunte (und ein verblüffend „modernes“ dazu), doch das Ende bringt einen Trost, der über alles hinausgeht, was die früheren Sinfonien zu bieten hatten – in jeder Hinsicht so beruhigend wie der exquisite, absteigende Schluss im *Lied von der Erde*.

STEPHEN JOHNSON

Übersetzung: Eckhardt van den Hoogen

Gustav Mahler Intégrale des symphonies

« L'enfant est le père de l'homme », a écrit William Wordsworth. Il est frappant de voir combien les œuvres des grands compositeurs remontent à l'enfance le confirment. Le premier essai du jeune Dimitri Chostakowitch compositeur fut une *Marche funèbre pour les Victimes de la Révolution*. Anton Bruckner n'avait que onze ans lorsqu'il réalisa sa

première adaptation musicale de l'hymne *Pange lingua* de saint Thomas d'Aquin. Le grand *pastoralist* anglais Ralph Vaughan Williams coucha sur le papier une petite pièce pour piano intitulée *The Robin's Nest* (« Le nid du rouge-gorge ») alors qu'il n'avait que dix ans et Benjamin Britten explora le thème de l'adolescence en musique avant même d'être assez âgé pour connaître le sens du mot nostalgie.

Vers la fin de sa vie, Gustav Mahler confia à son amie et confidente Natalie Bauer-Lechner que, enfant, il avait composé « une polka à laquelle il avait ajouté une marche funèbre en guise d'introduction ». Il semble bien que le goût de Mahler pour les rencontres fortuites des extrêmes et ce désir, dont il s'ouvrit par la suite à Sibelius, de « tout embrasser » dans ses œuvres symphoniques, remontent à ses premières années si formatrices. Il est probable que diverses composantes culturelles jouèrent ici un rôle : d'un côté la musique populaire juive, qui regorge d'ironie et joue sur les extrêmes émotionnels – tragédie dansante, « rire à travers les larmes », comme Chostakowitch l'a magnifiquement formulé –, de l'autre la musique populaire de la Bohême natale de Mahler, laquelle cultive une forme, la *dumka*, opposant chant mélancolique et danse toute d'exubérance sans jamais tenter de

les concilier.

À en juger par les récits de l'enfance de Mahler, il semble que, tout jeune garçon, il ait eu déjà conscience de ces contradictions et incongruités – tantôt comiques, tantôt douloureuses – qui remplissent les vies même les plus ordinaires. La réussite sans égale de Mahler consista à fusionner ces composantes dans de magnifiques œuvres symphoniques, suffisamment unifiées pour frapper l'auditeur en tant que « narrations » musicales sans pour autant aplanir les distorsions, adoucir les brusques changements d'humeur ou rationaliser les paradoxes. Les parallèles avec un autre grand artiste juif, tchèque par sa naissance, Franz Kafka, ne laissent d'intriguer. Mais ce ne sont que des parallèles : tout au long de sa carrière, Mahler suivit ses propres impératifs, donnant vie à l'un des univers sonores les plus distinctifs et immédiatement reconnaissables du répertoire orchestral.

On ne peut qu'être fasciné de retrouver cet univers sonore déjà pleinement constitué dans la cantate chorale et orchestrale *Das klagende Lied* (« Le Chant de la plainte », 1880), œuvre dans laquelle Mahler proclama qu'il s'était lui-même trouvé en tant que « Mahler » – il n'avait que vingt ans et était fraîchement diplômé du Conservatoire de Vienne. Les évocations flamboyantes de la nature, teintées

de mysticisme, la nerveuse intensité et l'association d'un dramatisme tendu et d'un sens macabre de la dérision, la progression sombre et menaçante : tout est instantanément reconnaissable pour qui connaît les symphonies. Tout aussi mahlérien se révèle l'usage de couleurs instrumentales d'une individualité acérée contrastant avec la pâte orchestrale richement homogène d'un Brahms.

S'il y a dans *Das klagende Lied* des moments où la voix hésite, ce n'est déjà plus du tout le cas dans la Première Symphonie (1884–1888, révisée en 1893, 1896 et 1898), même dans sa première version. La symphonie portait à l'origine un titre – « Titan » – la reliant directement au roman homonyme de l'écrivain romantique Johann Paul Richter (dit « Jean Paul »). Mahler eut cependant raison d'y renoncer, l'« histoire » de la symphonie étant entièrement son fait. Elle s'ouvre sur une fabuleuse évocation de la nature s'éveillant à l'aube, après quoi une citation développée du deuxième de ses propres *Lieder eines fahrenden Gesellen* (« Chants d'un compagnon errant ») suggère que le début de la section principale, indiquée *Allegro*, est aussi le début d'un voyage. Une musique de danse rustique est mise à l'honneur puis exprimée sous un jour sarcastique dans le pseudo-scherzo avec trio qui s'ensuit. Survient l'une des marches

funèbres les plus étrangement inquiétantes de Mahler, construite sur la vieille chanson française *Frère Jacques* et faisant entendre en son cœur de sauvages échos d'une musique klezmer ainsi qu'une autre et longue citation des *Lieder eines fahrenden Gesellen*, où le héros du cycle contemple la mort. Le finale tente de passer « de l'Enfer au Paradis », ainsi que Mahler l'avait initialement formulé, et culmine sur un hymne massif en tonalité majeure, sorte d'écho au « *And he shall reign* » du Messie de Haendel.

Le passage de l'obscurité/souffrance à la lumière/affirmation s'intensifie et se déploie dans la Deuxième Symphonie (« Résurrection », 1888–1894), laquelle s'ouvre sur la marche funèbre la plus sinistre que Mahler ait jusqu'alors composé et culmine dans une monumentale adaptation chorale de l'ode, ouvertement chrétienne, de Friedrich Klopstock *Résurrection*. Quoi que Mahler ait pu pensé du Dieu des chrétiens – ou des juifs –, il était trop imprégné des idées prônées par les athéistes Schopenhauer et Nietzsche pour accepter dogme et orthodoxie sans soulever d'objections. Il est ici préférable d'entendre « Résurrection » dans un sens humaniste, comme dans la pièce un peu plus tardive (1899) d'Ibsen *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*. Cependant le contraste

de la simple foi, dépeinte de façon touchante dans le mouvement intitulé *Urlicht* (« Lumière originelle »), avec le sarcasme et le désespoir du scherzo qui précède, suggère une fissure chez Mahler lui-même – une fissure qu'il dépeint ici, avec une honnêteté caractéristique, sans même tenter la moindre et apaisante réconciliation.

Au moment de commencer sa Troisième Symphonie (1895–1896), Mahler envisagea d'emprunter le titre d'un ouvrage de Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* (« Le Gai Savoir », 1882), pour illustrer une célébration de la nature dans toute sa glorieuse et terrible vérité avant de s'élever au niveau spirituel. Toutefois Mahler ne put suivre Nietzsche dans son rejet de la compassion et résuma le message du finale de la symphonie dans les vers : « Père, vois quelles sont mes blessures ! Qu'aucun être ne soit perdu ! ». Quoi qu'il en soit, il commençait à ne plus croire ni aux titres ni aux programmes. Jamais Mahler ne se considéra tel un « musicien absolu » – dénomination parfois appliquée (peut-être de manière trompeuse) à son contemporain Sibelius. Il voulait qu'à l'écoute de sa musique l'auditeur se mette en quête de significations, tout en réalisant que l'on pouvait aussi en dire trop.

Mahler avait initialement imaginé d'insérer dans la Troisième Symphonie l'un des ses *lieder* d'après le recueil classique de poésies

allemandes *Des Knaben Wunderhorn* (« Le Cor merveilleux de l'enfant »). Puis il fut saisi d'une idée particulièrement originale : pourquoi ne pas faire du lied *Das himmlische Leben* (« La vie céleste ») le finale de sa prochaine symphonie, la Quatrième (1899–1900), tout en veillant à ce que l'œuvre entière se développe de manière à tendre vers ce finale ? La symphonie fut à l'origine conçue dans un esprit nourri d'espièglerie (il parlait à son sujet d'« humoresque ») : un orchestre « néoclassique » aux couleurs vives dans le premier mouvement, rehaussé de touches tendres et malicieuses faussement rococo, évoquant le climat de l'enfance et culminant dans la vision du ciel à travers les yeux d'un enfant. Mahler était cependant trop subtil pour souscrire à la notion sentimentale et adulte de l'« innocence » enfantine. Des éléments plus sombres sont également introduits : le préécho de la *Marche funèbre* de la Cinquième Symphonie dans le premier mouvement ; le portrait de la Mort sous les traits d'un violoneux enjôleur ; la composante élégiaque qui sous-tend le thème « paisible » du mouvement lent ; ou encore les références à Hérode et au massacre des innocents dans le finale.

Après la Quatrième, plus jamais Mahler ne devait insérer directement de lieder

dans ses symphonies. Mais des échos de *Der Tambour'sell* – le jeune tambour condamné à mort pour désertion – du *Knaben Wunderhorn* hantent l'introduction de la *Marche funèbre* de la Cinquième Symphonie (1901–1902), tandis que divers motifs d'un autre lied du *Wunderhorn*, le satirique *Lob des hohen Verstands* (« Éloge du bon sens »), lancent le vigoureux contrepoint du finale – coup de patte de Mahler à l'encontre de ceux qui avaient mis en doute son habileté contrapuntique. L'un des retournements d'atmosphère les plus extrêmes de Mahler intervient entre la morne conclusion du deuxième mouvement et la gaieté quasi malade du Scherzo qui fait suite. Pourtant l'introduction ornée confiée au cor présente un profil comparable à celui du motif qui conclut le mouvement précédent – le lien organique est suffisamment marqué pour inciter l'oreille à poursuivre attentivement son écoute. Quant au fameux *Adagietto*, c'est de fait une « romance sans paroles », effusion amoureuse à l'adresse d'Alma Schindler qui, en 1902, allait devenir l'épouse de Mahler. Il tient lieu de pont entre l'univers émotionnellement déchiré des trois premiers mouvements et le caractère vigoureusement affirmé du finale.

Lors de sa deuxième exécution à Vienne, la Sixième Symphonie (1903–1905, révisée en 1908) portait un titre : « Tragique » – qui devait

à son tour disparaître. C'est certainement sa symphonie la plus sombre, sa menaçante conclusion en la mineur intensifiant et renforçant la conclusion étonnamment similaire de *Das klagende Lied*. Pour certains, cette Sixième est une expérience terrifiante, quasi nihiliste. Pour d'autres, il y a là quelque chose de vivifiant – Michael Kennedy, l'un des biographes de Mahler, n'est pas le seul à y percevoir de la « tragédie à un niveau élevé, d'esprit classique par sa conception et son exécution ». Mahler fut très probablement influencé par la vision nietzschéenne de la tragédie. Pour Nietzsche, la tragédie de la Grèce antique représentait quelque chose de foncièrement salubre, de « sain » (*gesund*). À travers elle, les spectateurs pouvaient contempler la vie sous ses aspects les plus cruels et les plus douloureux et être ainsi en mesure de l'affronter – ou comme Nietzsche le formula, de dire « oui » à la vie. Ironie de l'histoire, la vie n'allait pas tarder à infliger à Mahler des coups réitérés – notamment avec la mort de sa fille et le diagnostic portant sur son état cardiaque – imposant une révision radicale de cette philosophie. Certains auditeurs, parmi lesquels Alma Mahler, avaient perçu l'anticipation de ces « coups de marteau » du destin dans le finale épique de la Sixième Symphonie.

Durant de nombreuses années, la Septième Symphonie (1904–1905) fut la « Cendrillon » du cycle. C'est assurément l'une des plus difficiles à saisir de prime abord. Les deux mouvements initiaux regardent en direction de la Sixième – mais à distance –, cependant que le finale anticipe les massives réjouissances collectives du premier mouvement de la Huitième. Entre les deux se glissent le Scherzo le plus étrange et le plus démoniaque de Mahler ainsi qu'une seconde *Nachtmusik* (« musique de nuit ») aux parfums subtils – en apparence *amoroso* mais non sans quelques touches sinistres. Si la Cinquième parvient à maintenir un sens de la continuité dans une furieuse diversité, la continuité de la Septième est plus difficile à cerner – et celle-ci ne se trouve pas nécessairement renforcée par le retour de thèmes antérieurs vers la fin du finale. La Septième n'en demeure pas moins profondément fascinante, l'invention orchestrale de Mahler y resplendissant de part en part – c'est peut-être ici qu'il fut le plus proche du « concerto pour orchestre ».

La Huitième Symphonie (1906–1907) était pour Mahler la plus grande qu'il ait créée. Tout le monde n'est pas du même avis mais, interprétée de façon adéquate, cette symphonie vaste comme un océan et stupéfiante sur le plan de la couleur orchestrale peut prendre la

forme d'une expérience bouleversante, avec son hymne final mettant en œuvre le concept goethéen de l'« Ewig-Weibliche » (« l'Éternel féminin »), lequel s'impose sur la houle montante d'une ample sonorité chorale et orchestrale comme s'il avait été préparé dès les toutes premières mesures de la symphonie. La propre interprétation de Mahler de cet « Ewig-Weibliche » souligne dans ses lettres la notion d'Éros en tant que force vive de l'esprit (mâle) créateur, cependant que la nature de ses commentaires à Alma montre clairement que c'est elle qui pour lui fut la principale incarnation de la Muse. Le fait que la Huitième ait été triomphalement créée à Munich en 1910 (le plus grand succès de toute la carrière de Mahler) alors même qu'il était sur le point de la perdre ne manque pas d'ironie – Alma était déjà tombée sous le charme puissant d'un jeune et bel architecte répondant au nom de Walter Gropius, avec lequel elle aurait bientôt une liaison.

Mahler qualifiait *Das Lied von der Erde* (« Le Chant de la Terre », 1907–1909) de « symphonie pour ténor, alto (ou baryton) et orchestre ». L'œuvre apparaît ainsi à mi-chemin entre les symphonies et les cycles de lieder. Une ligne de faille sépare toutefois *Das Lied von der Erde* de la Huitième Symphonie, l'œuvre se révélant plus proche des Neuvième

et Dixième Symphonies. Mahler commença *Das Lied von der Erde* alors que le diagnostic d'une lésion cardiaque venait de tomber et que son médecin l'enjoignait fermement à adopter un nouveau rythme de vie, moins contraignant. Le mot « cœur » refait sans cesse surface – suggérant fréquemment de poignantes associations personnelles – dans les textes chantés, poèmes traduits et adaptés d'anciennes sources chinoises. L'épouvante et la vacuité de la vie, dans le premier lied, ou encore ce sentiment de perte et d'abandon prennent une dimension encore plus personnelle ici que dans la Sixième Symphonie. On notera également combien le triomphal et ascendant « Ewig » (« Éternellement ») qui couronne la Huitième Symphonie se teinte ici – le mot est répété sept fois à la toute fin de *Das Lied von der Erde* – de résignation, l'œuvre se refermant, « en mourant », sur un ppp.

Mahler s'était-il vraiment résolu à l'inévitable ? Les deux dernières symphonies semblent indiquer des directions contraires. Il est vrai que la Neuvième (1909) reprend le « Ewig » qui s'éteint au loin et le développe dans le finale tel un motif signifiant sans équivoque « Lebewohl » (« Adieu ») – lequel fait écho au même motif de la sonate de Beethoven dite « Les Adieux », que Mahler avait

joué avec succès durant son adolescence. L'évocation du souffle qui décroît, dans la dernière page de la symphonie, est aussi douloureusement émouvante – en même temps que bien plus réaliste – que l'ultime battement de cœur qui referme la Symphonie « Pathétique » de Tchaïkovski. Cependant une citation, dans cette page de conclusion, du cycle vocal de Mahler *Kindertotenlieder* (« Chants des enfants morts ») – en puissante corrélation avec le souvenir de son frère Ernst, intensément pleuré, et de sa fille Maria (« Putzi ») – peut conduire à s'interroger : de qui la mort est-elle ici évoquée ?

Puis – de façon incroyable – la Dixième Symphonie (1910), semblant reprendre là où la Neuvième s'était achevée, part à la découverte d'un territoire entièrement nouveau. Mahler, lorsqu'il mourut, avait achevé les esquisses de sa Dixième Symphonie et commencé d'orchestrer les trois premiers mouvements. On jugea impossible, pendant longtemps, de jouer les deuxième, quatrième et cinquième mouvements, mais Deryck Cooke, musicologue anglais spécialiste de Mahler, montra que, en complétant la partition sans spéculation excessive, la symphonie pouvait être donnée en entier. Ce que la « performing version » de Cooke révèle à tout le moins, c'est que la Dixième était bel et bien sur le point

de devenir l'une des créations les plus accomplies de Mahler. Le voyage auquel elle invite nous conduit dans des territoires encore plus terrifiants (et d'un étourdissant « modernisme ») que la Neuvième, cependant que sa conclusion apporte une consolation dépassant tout ce que les précédentes symphonies avaient pu offrir, baume au cœur tout aussi apaisant que l'exquise conclusion *morendo* de *Das Lied von der Erde*.

STEPHEN JOHNSON

Traduction : Michel Roubinet

Alto

Ô rose rouge !
L'homme est dans la plus grande misère,
l'homme est dans la plus grande souffrance.
Ah ! combien j'aimerais mieux être au ciel.

Voici que je marchais sur une large route,
mais un ange vint qui voulut me repousser.
Non, je ne me laisserai pas repousser,
je viens de Dieu et veux retourner vers Lui.
Dieu qui est bon me donnera sa lumière
et m'éclairera jusqu'au seuil de la vie éternelle.

Chœur et Soprano

Tu ressusciteras, oui, tu ressusciteras,
mon corps, après un court repos.
Celui qui t'a rappelé
te donnera la vie éternelle !

C'est pour naître un jour que tu as été semé.
Le Moissonneur approche
et rassemble les gerbes
de ceux qui sont morts.

Alto

Ô crois, mon cœur, crois
que rien n'est perdu pour toi !
À toi reviendra tout ce que tu as espéré,
tout ce que tu as aimé
et conquis.

Soprano

Ô crois-le :
tu n'es pas né en vain.
Pas en vain tu n'as vécu
et souffert.

Chœur

Ce qui a été créé,
devra périr
et ce qui a péri naîtra !
Cesse de craindre !
Prépare-toi à vivre !

Compact Disc 11**Sinfonie Nr. 2****IV. URLICHT****Alt**

- 1 O Röschen rot!
Der Mensch liegt in größter Not!
Der Mensch liegt in größter Pein!
Je lieber möcht' ich im Himmel sein!

Da kam ich auf einen breiten Weg:
Da kam ein Englein und wollt' mich abweisen.
Ach nein! Ich ließ mich nicht abweisen.
Ich bin von Gott und will wieder zu Gott!
Der liebe Gott wird mir ein Lichtchen geben,
wird leuchten mir bis an das ewig selig Leben!
Des Knaben Wunderhorn

V. FINALE**Chor und Sopran**

- 6 Aufersteh'n, ja aufersteh'n wirst du,
mein Staub, nach kurzer Ruh!
Unsterblich Leben
will der dich rief dir geben.

Wieder aufzublüh'n wirst du gesät!
Der Herr der Ernte geht
und sammelt Garben
uns ein, die starben!

Alt

- 7 O glaube, mein Herz, o glaube,
es geht dir nichts verloren!
Dein ist, was du gesehnt,
dein was du geliebt,
was du gestritten!

Sopran

O glaube,
du warst nicht umsonst geboren!
Hast nicht umsonst gelebt,
gelitten!

Chor

Was entstanden ist,
das muß vergehen!
Was vergangen, aufersteh'n!
Hör auf zu beben!
Bereite dich zu leben!

Contralto

O red rose!
Mankind lies in greatest need!
Mankind lies in greatest pain!
Much rather would I be in Heaven!

Then I came upon a broad path;
then an angel came and wanted to dismiss me.
Ah no! I would not be dismissed!
I am from God and would go back to God!
Dear God will give me a light,
will light me to blissful everlasting life!

Chorus and Soprano

Rise again, yes rise again you will,
my dust, after brief repose!
Immortal life
will He who called you grant you.

To bloom again you are sown!
The Lord of the Harvest goes
and gathers the sheaves,
even us who died!

Contralto

O believe, my heart, o believe,
nothing of you will be lost!
What you longed for is yours,
yours what you loved,
what you championed!

Soprano

O believe,
you were not born in vain!
Have not vainly lived
and suffered!

Chorus

What was created,
that must pass away!
What passed away, must rise!
Cease to tremble!
Prepare yourself to live!

Soprano et Alto, Chœur

Ô souffrance, toi qui embrasses tout,
je t'ai échappé maintenant!
Ô mort, toujours victorieuse,
maintenant tu es vaincue!

Avec des ailes que j'ai conquises,
dans un brûlant élan d'amour,
je m'envolerai
vers la lumière que nul regard n'a pénétrée.

Chœur

Je meurs afin de revivre.

Tous

Tu ressusciteras, oui, mon cœur,
tu ressusciteras bientôt!
Les peines que tu as endurées
te porteront vers Dieu.

Ô Homme! Prends garde!
Que dit minuit, l'heure profonde?
Je dormais.
De mon rêve profond j'ai été réveillé.
Le Monde est profond,
et plus profond que le jour ne pensait!
Profonde est la douleur!
Et le désir, plus profond que la peine de cœur.
Le chagrin dit: Va-t'en!
Mais tout désir appelle l'Éternité,
appelle la profonde Éternité.

Bimm, bamm!
Trois anges chantaient une douce mélodie.
Celle-ci résonnait joyeusement dans le ciel,
et les anges lançaient des cris d'allégresse,
car Pierre avait été délivré de ses péchés.
Et comme le Seigneur Jésus s'assit à table
pour prendre le repas du soir avec ses douze Apôtres,
le Seigneur Jésus dit: Pourquoi te tiens-tu là?

Sopran und Alt, Chor

8 O Schmerz! Du Alldurchdringer!
Dir bin ich entrungen!
O Tod! Du Allbezwinger!
Nun bist du bezwungen!

Mit Flügeln, die ich mir errungen,
in heißem Liebesstreben,
werd ich entschweben
zum Licht, zu dem kein Aug' gedrungen!

Chor

Sterben werd ich, um zu leben!

Alle

Aufersteh'n wirst du
mein Herz, in einem Nu!
Was du geschlagen,
zu Gott wird es dich tragen!
Klopstock/Mahler

Compact Disc 2**Sinfonie Nr. 3**

IV

4 O Mensch! Gib acht!
Was spricht die tiefe Mitternacht?
Ich schlief!
Aus tiefem Traum bin ich erwacht!
Die Welt ist tief,
und tiefer, als der Tag gedacht!
Tief ist ihr Weh!
Lust tiefer noch als Herzeleid!
Weh spricht: Vergeh!
Doch alle Lust will Ewigkeit,
will tiefe, tiefe Ewigkeit.
Nietzsche

V

5 Bimm, bamm!
Es sangen drei Engel einen süßen Gesang,
mit Freuden es selig in dem Himmel klang,
sie jauchzten fröhlich auch dabei,
daß Petrus sei von Sünden frei.
Und als der Herr Jesus zu Tische saß,
mit seinen zwölf Jüngern das Abendmahl aß,
da sprach der Herr Jesus; Was stehst du denn hier?

Soprano and Alto, Chorus

O suffering! you that pierce all things,
from you I am wrested away!
O death! you that overcome all things,
now you are overcome!

With wings that I wrested for myself
in the fervent struggle of love
I shall fly away
to the light whither no eye pierced.

Chorus

Die I shall, so as to live!

Tutti

Rise again you will,
my heart, in a trice!
Your pulsation
will carry you to God.
Translation © William Mann

O Man! Take notice!
What does the deep midnight say?
I was sleeping!
I have been awakened from deep dreams!
The world is deep,
and deeper than could be imagined by day!
Its sorrow is deep!
Pleasure is deeper even than heartache!
Sorrow speaks: Pass away!
But all pleasure desires eternity,
desires deep, deep eternity.

Bimm, bamm!
Three angels sang a sweet song,
it sounded joyful in Heaven.
There they also rejoiced
that Peter was freed from his sins.
And as the Lord Jesus sat at the table,
and took communion with his twelve disciples,
the Lord Jesus said: Why are you standing there?

Lorsque je te regarde, tu pleures devant moi !
 Ne devrais-je pas pleurer, Seigneur miséricordieux,
 j'ai manqué aux dix commandements !
 Ainsi je vais mon chemin et pleure amèrement,
 ah, viens et prends pitié de moi !
 As-tu vraiment manqué aux dix commandements,
 alors tombe à genoux et prie ton Seigneur !
 N'aime que ton Dieu pour toute l'éternité
 Et tu atteindras la joie céleste.
 La joie céleste est une cité bienheureuse,
 la joie céleste qui n'a pas de fin !
 La joie céleste a été accordée à Pierre,
 grace à Jésus et pour le bonheur de tous.

Nous goûtons à la volupté céleste,
 aussi fuyons-nous ce qui est terrestre.
 On n'entend pas au ciel
 le tumulte du monde !
 Tous y vivent dans la paix la plus douce !

Nous menons une vie angélique !
 Mais nous sommes néanmoins fort gais !
 Nous dansons et bondissons,
 nous sautons et chantons !
 Saint Pierre au ciel nous observe.

Jean laisse aller l'agnelet,
 Hérode le boucher le guette !
 Nous menons un patient,
 un innocent, un patient,
 un adorable agnelet à la mort !

Saint Luc égorge le bœuf
 sans aucune considération ;
 le vin ne coûte pas un sou
 dans la cave céleste ;
 les angelots font cuire le pain.
 De bons choux de toutes sortes
 poussent dans le jardin céleste !

Wenn ich dich anseh', so weinst du mir!
 Und sollt' ich nicht weinen, du gütiger Gott,
 ich hab' übertreten die zehn Gebot'
 ich gehe und weine ja bitterlich,
 ach komm und erbarme dich über mich!
 Hast du denn übertreten die zehn Gebot'
 so fall auf die Knie und bete zu Gott,
 liebe nur Gott in alle Zeit!
 So wirst du erlangen die himmlische Freud'.
 Die himmlische Freud' ist eine selige Stadt.
 Die himmlische Freud', die kein Ende mehr hat!
 Die himmlische Freude war Petro bereit't
 durch Jesum und allen zur Seligkeit.
Des Knaben Wunderhorn

Compact Disc 4

Sinfonie Nr. 4

IV

4 Wir genießen die himmlischen Freuden,
 drum tun wir das Irdische meiden.
 Kein weltlich' Getümmel
 hört man nicht im Himmel!
 Lebt alles in sanfterster Ruh'!

Wir führen ein englisches Leben!
 Sind dennoch ganz lustig daneben!
 Wir tanzen und springen,
 wir hüpfen und singen!
 Sankt Peter im Himmel sieht zu!

Johannes das Lämmlein auslasset,
 der Metzger Herodes drauf passet!
 Wir führen ein geduldig's,
 unschuldig's, geduldig's,
 ein liebliches Lämmlein zu Tod!

Sankt Lukas den Ochsen tät schlachten
 ohn' einig's Bedenken und Achten;
 der Wein kost' kein' Heller
 im himmlischen Keller;
 die Englein, die backen das Brot.
 Gut' Kräuter von allerhand Arten,
 die wachsen im himmlischen Garten!

When I look at you, you weep!
 And should I not also weep, gracious God?
 I have broken the ten commandments.
 I go and weep bitterly,
 oh, come and have mercy upon me!
 If you have broken the ten commandments,
 then fall to your knees and pray to God.
 Love God alone for all time!
 Thus will you attain heavenly joy.
 Heavenly joy is a sacred city.
 Heavenly joy is infinite!
 Heavenly joy was granted to Peter
 through Jesus, and to us all for our salvation.
Translation: David Ashman

We enjoy the delights of Heaven,
 so we do shun what is earthly.
 No worldly hubbub
 is heard in Heaven!
 All live in gentlest repose!

We lead an angelic life,
 but are quite gay for it!
 We dance and jump,
 we hop and sing!
 St Peter in Heaven looks on!

John lets the lamb go,
 and butcher Herod looks out for it!
 We lead a patient,
 blameless, patient,
 a dear lamb to death!

St Luke does slaughter the ox
 without any care or consideration;
 wine costs not a penny
 in the heavenly cellar;
 the angels, they bake the bread.
 Good greens of all sorts
 they grow in the garden of Heaven!

De bonnes asperges, des haricots verts,
et tout ce dont nous avons envie !
Des plats entiers en sont préparés !
De bonnes pommes, de bonnes poires, de bons raisins,
les jardiniers permettent tout !
Voulez-vous du chevreuil, voulez-vous du lièvre ?
Ils courent par ici au milieu des routes.

Lorsqu'un jour de jeûne approche
tous les poissons arrivent en nageant joyeusement !
Saint Pierre part en courant
avec un filet et un appât
vers le vivier céleste.
Il faut que sainte Marthe fasse la cuisine !

Il n'est pas sur terre de musique
qui puisse se comparer à la nôtre !
Onze mille vierges
s'enhardissent à danser !
Sainte Ursule elle-même en rit !

Cécile et toute sa parenté
sont d'excellentes musiciennes !
Les voix angéliques
ravissent les sens,
si bien que tout s'éveille à la joie !
Traduction : Béatrice Vierre

Komm, Schöpfer, Geist,
besuche die Herzen der Deinen!
Fülle himmlische Gnade
in die Seelen derer, die du erschaffen hast!

Der du der Tröster genannt wirst,
Geschenk des höchsten Gottes,
lebendiger Quell, Feuer, Liebe
und geistliche Salbung.

Stärke unseren schwachen Leib
mit göttlicher Kraft.

Viens, esprit créateur,
visite les pensées des tiens ;
emplis de grâce céleste
les cœurs que tu as créés.

Toi qui es appelé Paraclet,
don du Dieu très haut,
source vive, feu, amour divin
et oint spirituel.

Patient envers la faible vertu
de notre corps, fortifie-la.

Gut' Spargel, Fisolen,
und was wir nur wollen!
Ganze Schüsseln voll sind uns bereit!
Gut' Apfel, gut' Birn' und gut' Trauben,
die Gärtner, die alles erlauben!
Willst Rehbock, willst Hasen?
Auf offener Straßen sie laufen herbei!

Sollt ein Fasttag etwa kommen,
alle Fische gleich mit Freude angeschwommen!
Dort läuft schon Sankt Peter
mit Netz und mit Köder
zum himmlischen Weiher hinein.
Sankt Martha die Köchin muß sein!

Kein' Musik ist ja nicht auf Erden,
die unsrer verglichen kann werden.
Elftausend Jungfrauen
zu tanzen sich trauen!
Sankt Ursula selbst dazu lacht!

Cäcilia mit ihren Verwandten
sind treffliche Hofmusikanten!
Die englischen Stimmen
ermuntern die Sinnen!
Daß alles für Freuden erwacht.
Des Knaben Wunderhorn

Good asparagus, runner beans,
and whatever we wish for,
whole dishes full are ready for us!
Good apples, good pears and good grapes,
the gardeners allow everything!
D'you want venison, d'you want hare?
On the open streets they run about!

When a fast day approaches
all the fishes swim up gladly!
Off runs St Peter
with net and with bait
into the heavenly pond.
St Martha has to be the cook.

No music is anywhere on earth
that can be compared with ours.
Eleven thousand virgins
are bold enough to dance!
Even St Ursula laughs!

Cecilia and her relations
are excellent court musicians.
The angelic voices
delight the senses,
so that for joy all things awake.
Translation: © William Mann, 1962

Compact Disc 7

Sinfonie Nr. 8 ERSTER TEIL

- 1 Veni, creator spiritus,
mentes tuorum visita;
- 2 Imple superna gratia,
quae tu creasti pectora.

Qui Paracletus diceris,
altissimi donum Dei,
fons vivus, ignis, caritas,
et spiritalis unctio.

- 3 Infirma nostri corporis,
virtute firmans perpeti.
- 4 [Tempo I]

Come, Creator Spirit,
visit the minds of your people,
fill with grace from on high
the hearts which Thou didst create.

Thou that art called Comforter,
gift from God most high,
living fount, fire, love
and unction of the spirit.

Endow our weak flesh
with perpetual strength.

Stärke unseren schwachen Leib
mit göttlicher Kraft,
entzünde Licht in unseren Sinnen,
gieß Liebe in unsere Herzen ein!

Entzünde Licht in unseren Sinnen, usw.

Vertreibe den Feind weit von uns
und schenk uns beständigen Frieden!
So werden wir mit Dir als Führer
aller Gefahr entgehen.

Du bist die siebenfache Gabe,
der Finger an der Rechten des Vaters.
(Du bist auf rechte Weise die Verheißung des Vaters,
du machst die Zungen redend.)*

Gib, daß wir durch Dich den Vater
und den Sohn kennen mögen,
an Dich, den Geist, der von beiden ausgeht,
mögen wir alle Zeit glauben.

Komm, Schöpfer, Geist,
besuche die Herzen der Deinen!
Fülle himmlische Gnade
in die Seelen derer, die du erschaffen hast!

Der du der Tröster genannt wirst,
Geschenk des höchsten Gottes,
lebendiger Quell, Feuer, Liebe
und geistliche Salbung.

Schenk uns die Gaben der Freuden!
Schenk uns die Gaben der Gnaden!
Löse die Fesseln des Streits,
füge Bünde des Friedens zusammen!

Ehre sei dem Vater, dem Herrn,
und dem Sohn, der von den Toten
auferstand, und dem Tröster
in alle Ewigkeit!
(*Text von Mahler nicht vertont)
Übersetzung: Thomas Altmeyer

Patient envers la faible vertu
de notre corps, fortifie-la.
Allume une lumière pour nos sens,
répands l'amour dans nos cœurs.

Allume une lumière pour nos sens, etc.

Veuille repousser l'ennemi bien loin
et nous donner la paix longtemps;
avec toi pour guide devant nous,
puissions-nous éviter tout grand mal.

Ô septuple mission,
doigt de la dextre du père.
(Ô faveur promise par le père,
enrichissant les voix de sa parole.)*

Fais que par toi nous ayons conscience du Père,
et que nous apprenions à connaître le Fils,
et qu'en eux et en toi, Esprit,
nous croyions en tout temps.

Viens, esprit créateur,
visite les pensées des tiens;
emplis de grâce céleste
les cœurs que tu as créés.

Toi qui es appelé Paraclet,
don du Dieu très haut,
source vive, feu, amour divin
et oint spirituel.

Donne la joie pour récompense,
donne les présents de tes faveurs;
dissous les chaînes de dispute,
resserre les liens de la paix.

Gloire au Seigneur le Père,
et au Fils qui des morts
est ressuscité, et au saint Esprit
pour les siècles des siècles.
(*texte omis par Mahler)

5 Infirma nostri corporis,
virtute firmans perpeti.
Accende lumen sensibus.
Infunde amorem cordibus.

6 Accende lumen sensibus, etc.

Hostem repellas longius,
pacemque dones protinus;
ductore sic te praeviso
vitemus omne pessimum.

Tu septiformis munere,
digitus paternae dexterae.
(Tu rite promissum Patris,
sermone ditans guttura.)*

Per te sciamus da Patrem,
noscamus atque Filium,
Te utriusque Spiritum
credamus omni tempore.

Veni, creator spiritus,
mentes tuorum visita;
Imple superna gratia,
quae tu creasti pectora.

7 Qui Paracletus diceris,
altissimi donum Dei,
fons vivus, ignis, caritas,
et spiritalis unctio.

Da gaudiorum praemia,
da gratiarum munera;
dissolve litis vincula,
adstringe pacis foedera.

8 Gloria Patri Domino,
Natoque, qui a mortuis
surrexit, ac Paracletus
in saeculorum saecula.
(*omitted by Mahler)
Hrabanus Maurus (attributed)

Endow our weak flesh
with perpetual strength.
Kindle our senses with light, etc.
pour Thy love into our hearts.

Kindle our senses with light, etc.

Drive the enemy far from us,
grant us lasting peace,
so that, beneath Thy guidance,
we may avoid all ill.

Thou, sevenfold in gifts,
finger of the Father's right hand.
(Thou, true promise of God,
that dost endow our tongues with speech.)*

Give us to know Father
and Son through Thee,
and in Thee, Spirit emanating of both,
grant that we may always believe.

Come, Creator Spirit,
visit the minds of your people,
fill with grace from on high
the hearts which Thou didst create.

Thou that art called Comforter,
gift from God most high,
living fount, fire, love
and unction of the spirit.

Give us joy,
grant us Thy grace,
smooth our quarrels,
preserve us in bonds of peace.

Glory be to the Father,
to His Son, who rose from the dead,
and to our Advocate and Comforter
for ever and ever.
(*omitted by Mahler)

Scène finale de Faust II, de Goethe

*Gorges montagneuses, forêt, rochers, désert.
De saints anachorètes répartis en amont, installés entre
les crevasses.*

Chœur et Écho

La forêt se balance vers nous,
les rochers s'appuient sur elle,
les racines s'y agrippent,
tronc à tronc montent bien serrés,
vague après vague éclabousse,
la plus profonde grotte protège,
les lions, en silence, se fauillent
paisiblement autour de nous,
lieu consacré à la vénération,
retraite sacrée de l'amour.

Pater Ecstasticus

(montant et descendant en flottant)
Éternelle brûlure de volupté,
lien ardent de l'amour,
douloureux bouillonnement de la poitrine,
délice écumant et divin.
Flèches, transpercez-moi,
lances, soumettez-moi,
massues, fracassez-moi,
éclairs, foudroyez-moi,
afin que tout dissolve
ce qui n'est rien,
et que brille l'étoile permanente,
noyau de l'amour éternel!

Pater Profundus

(dans les profondeurs)
Comme à mes pieds l'abîme de roches
repose, appuyé sur un gouffre profond,
comme mille ruisseaux jaillissants s'écoulent
dans la terrible chute de l'eau écumante,
comme le tronc, de ses propres forces puissantes,
se hisse bien droit vers les airs;
ainsi l'amour tout-puissant
qui tout forme et tout nourrit.
Il est autour de moi mugissement sauvage,
telle une mer mouvante de bois et de rochers!
Et l'eau qui à foison, bruisant avec amour,

ZWEITER TEIL**Schluss-Szene aus Goethes Faust II**

*Bergschluchten, Wald, Fels, Einöde. Heilige Anachoreten
gebirgauf verteilt, gelagert zwischen Klüften.*

Chor und Echo

11 Waldung, sie schwankt heran,
Felsen, sie lasten dran,
Wurzeln, sie klammern an,
Stamm dicht an Stamm hinan,
Woge nach Woge spritzt,
Höhle, die tiefste, schützt,
Löwen, sie schleichen stumm,
freundlich um uns herum,
Ehren geweihten Ort,
heiligen Liebeshort.

Pater Ecstasticus

(auf- und abschwabend)
12 Ewiger Wonnebrand,
glühendes Liebesband,
siedender Schmerz der Brust,
schäumende Gotteslust.
Pfeile, durchdringet mich,
Lanzen, bezwinget mich,
Keulen, zerschmettert mich,
Blitze, durchwettert mich,
daß ja das Nichtige
alles verflüchtige,
glänze der Dauerstern,
ewiger Liebe Kern!

Pater Profundus

(tiefe Region)
13 Wie Felsenabgrund mir zu Füßen
auf tiefem Abgrund lastend ruht,
wie tausend Bäche strahlend fließen
zum grausen Sturz des Schaums der Flut,
wie strack, mit eignem kräft'gen Triebe,
der Stamm sich in die Lüfte trägt;
so ist es die allmächt'ge Liebe,
die alles bildet, alles hegt.
Ist um mich her ein wildes Brausen,
als wogte Wald und Felsengrund!
Und doch stürzt, liebevoll im Sausen,

Final Scene from Goethe's Faust, Part II

*Mountain gorges, forest, cliff, solitude.
Holy Anchorites are sheltering in rocky clefts.*

Choir and Echo

Forest sways,
rocks press heavily,
roots grip,
tree-trunk close to tree-trunk.
Wave upon wave breaks, foaming,
deepest cavern provides shelter.
Lions, friendly disposed,
pad silently round us.
They honour the sacred place,
the holy sanctuary of love.

Pater Ecstasticus

(soaring up and down)
Eternal bliss of passion,
love's glowing bond,
seething agony of the breast,
foaming happiness divine!
Arrows, pierce me through,
spears, subdue me,
clubs, crush me quite,
lightning, flash through me,
that all things volatile
should vanish,
that the everlasting star,
nucleus of eternal love, may shine forth!

Pater Profundus

(nether region)
As the rocky precipice at my feet
rests heavily in the deep abyss,
as a thousand streams, sparkling, flow
to the dread cataract of the foaming flood,
as, straight upward, by its own powerful drive
the tree-trunk rears itself into the air,
so it is almighty love
that shapes all and cherishes all.
When around me wild tumult roars,
as if forest and rocky floor were in upheaval,
and yet the mass of waters, loving in its bluster,

se précipite dans l'abîme,
vouée à irriguer bien vite la vallée,
l'éclair qui a frappé de son feu
pour assainir l'atmosphère
qui portait en son sein poison et moiteur
sont messagers d'amour venant annoncer
ce qui, créant à l'infini, nous enveloppe.
Que le fond de moi-même s'y enflamme aussi,
là où l'esprit, confus et froid,
se torture à l'étroit de mes sens émoussés,
dans la souffrance de chaînes durement serrées.
Ô Dieu! apaise les pensées,
éclaire mon cœur indigent!

Ange

*(flottant dans la plus haute sphère,
portant la partie éternelle de Faust)*
La voici sauvée du Malin,
la noble part issue du monde des esprits :
celui qui toujours aspire et fait effort,
nous pouvons lui donner le salut ;
et si, mieux encore, l'amour venu d'en haut
a pris part à son être,
la troupe céleste des bienheureux vient à lui
en lui clamant bienvenue.

Chœur des enfants bienheureux

(tournoyant autour des plus hauts sommets)
Tenez-vous par les mains
pour vous unir en ronde joyeuse !
Levez-vous et chantez
vos sentiments sacrés !
Conscients du divin,
vous pouvez espérer :
celui que vous vénerez,
vous le verrez.

Anges juvéniles

Ces roses qui viennent des mains
de saintes repentantes et aimantes
nous ont aidés à gagner le combat
et à achever le grand œuvre ;
une fois conquis ce trésor de l'âme,
les mauvais cédèrent lorsque nous le répandîmes,
les diables fuirent lorsque nous les atteignîmes.

die Wasserfülle sich zum Schlund,
berufen, gleich das Tal zu wässern;
der Blitz, der flammend niederschlug,
die Atmosphäre zu verbessern,
die Gift und Dunst im Busen trug;
sind Liebesboten, sie verkünden,
was ewig schaffend uns umwallt.
Mein Inn'res mög' es auch entzünden,
wo sich der Geist, verworren, kalt,
verquält in stumpfer Sinne Schranken,
scharf angeschlossen 'nem Kettenschmerz.
O Gott! beschwichtige die Gedanken,
erleuchte mein bedürftig Herz!

Engel

*(schwebend in der höhern Atmosphäre,
Faustens Unsterbliches tragend)*

14 Gerettet ist das edle Glied
der Geisterwelt vom Bösen:
Wer immer strebend sich bemüht,
den können wir erlösen;
und hat an ihm die Liebe gar
von oben teilgenommen,
begegnet ihm die sel'ge Schar
mit herzlichem Willkommen.

Chor seliger Knaben

(um die höchsten Gipfel kreisend)
Hände verschlinget
euch freudig zum Ringverein!
Regt euch und singet
heil'ge Gefühle drein!
Göttlich belehret,
dürft ihr vertrauen:
den ihr verehret,
werdet ihr schauen.

Die jüngeren Engel

Jene Rosen, aus den Händen
liebend-heil'ger Büsserinnen,
halfen uns den Sieg gewinnen
und das hohe Werk vollenden,
diesen Seelenschatz erbeuten,
Böse wichen, als wir streuten,
Teufel flohen, als wir trafen.

hurls itself into the gorge,
summoned presently to water the valley;
the lightning, which flames downwards
to purify the atmosphere
which carries in its bosom poison and fumes —
these are harbingers of love, they proclaim
that which ever seethes, creating, round us.
Oh, might it kindle also my inmost being,
where my spirit, confused and cold,
agonises, imprisoned by a dulled brain,
locked fast in fetters of pain.
O God, soothe my thoughts,
enlighten my needful heart!

Angels

*(bearing Faust's immortal essence,
as they soar in the upper air)*
Saved is the noble member
of the spirit world from evil:
the man who endeavours, ever striving,
him we have power to redeem,
and if love from on high
has also taken its part,
the blessed host will encounter him
with heartfelt greeting.

Blessed Boys

(circling the highest peaks)
Clasp hands joyfully
in the circle of union,
bestir yourselves, and may your songs
add holy sentiments thereto.
Divinely instructed,
you may rest assured:
He, whom you worship,
you will behold!

Younger Angels

Those roses from the hands
of loving-holy women penitents
helped us to achieve victory
and fulfil the divine purpose,
capture this soul-treasure.
Evil retreated as we strewed,
devils fled as we pelted.

Au lieu des peines de l'enfer habituelles,
les esprits ressentirent la douleur de l'amour;
même Satan, le vieux maître,
fut transpercé d'un tourment aigu.
Exultez! Nous avons réussi.

Anges accomplis

Il nous reste à porter,
avec peine, un reste terrestre.
Et même s'il était d'asbeste,
il n'est pas pur.
Lorsqu'un fort pouvoir de l'esprit
a attiré à lui
les éléments,
nul ange ne diviserait
la nature double et unie
de leur intimité;
seul l'amour éternel
est capable de les séparer.

Anges juvéniles

Je sens justement,
brouillard autour des cimes,
un esprit qui vit
et se meut près d'ici.
Des enfants bienheureux
je vois la troupe animée,
échappée au poids de la terre,
réunie en cercle,
se repaissant
du nouveau printemps et de la splendeur
du monde d'en haut.

Doctor Marianus

(dans la cellule la plus haute et la plus pure)
Ici la vue est libre,
l'esprit élevé.

Anges juvéniles

Qu'il soit placé pour commencer,
dans l'ascension vers la réussite parfaite,
en compagnie de ceux-ci!

Chœur des enfants bienheureux

Nous recevons avec joie
cet être à l'état de chrysalide :

Statt gewohnter Höllenstrafen
fühlten Liebesqual die Geister;
selbst der alte Satans-Meister
war von spitzer Pein durchdrungen.
Jauchzet auf! Es ist gelungen.

Die vollendeteren Engel

15 Uns bleibt ein Erdenrest
zu tragen peinlich,
und wär er von Asbest,
er ist nicht reinlich.
Wenn starke Geisteskraft
die Elemente
an sich herangerafft,
kein Engel trennte
geeinte Zwiennatur
der innigen beiden;
die ewige Liebe nur
vermag's zu scheiden.

Die jüngeren Engel

16 Ich spür' soeben,
nebelnd um Felsenhöhen,
ein Geisterleben,
regend sich in der Näh'.
Seliger Knaben
seh' ich bewegte Schar,
los von der Erde Druck,
im Kreis gesellt,
die sich erlaben
am neuen Lenz und Schmuck
der ober'n Welt.

Doctor Marianus

(in der höchsten, reinlichsten Zelle)
Hier ist die Aussicht frei,
der Geist erhoben.

Die jüngeren Engel

Sei er zum Anbeginn,
steigendem Voligewinn,
diesen gesellt!

Chor seliger Knaben

Freudig empfangen wir
diesen im Puppenstand:

Instead of the accustomed punishments of hell,
the spirits experienced pangs of love;
even the old master-Satan himself
was pierced by sharp pain –
Rejoice! It is fulfilled!

More perfect Angels

To us remains an earthly residue
painful to bear,
and though it were of asbestos made,
yet it is not clean.
When the great might of the spirit
has grappled fast
each element to itself,
no angel could put asunder
the two joined natures
of the firmly united pair –
everlasting love alone
is capable of dividing them.

Younger Angels

I perceive at this moment,
misty round the rocky heights,
a round of spirits
moving nearby;
I see a stirring host
of blessed children,
freed from the burden of earth,
in a circle joined,
delighting themselves
in the new springtide and embellishment
of the world above.

Doctor Marianus

(in the highest, most pure cell of all)
Here the prospect's free,
the spirit elevated.

Younger Angels

Let him, at first, be joined with these
till, ever-increasing, he finally attains
the highest gain.

Blessed Boys

Joyfully we welcome him
in his chrysalis condition;

ainsi acquérons-nous
un gage de nature angélique.
Défaites les flocons
qui l'entourent !
Et le voici déjà beau et grand
d'une existence sainte.

Doctor Marianus

Là-bas, des femmes passent,
s'élevant en flottant ;
au milieu, celle-là, magnifique,
dans la couronne des étoiles,
c'est la reine du ciel,
je le vois à son éclat !
Suprême souveraine du monde,
permets que sous la voûte bleue
que le ciel étire,
je voie ton secret !
Agrée ce qui, grave et tendre,
remue la poitrine de l'homme
et le porte à ta rencontre
dans un désir d'amour sacré !
Notre courage est invincible
lorsque c'est ta majesté qui commande ;
et notre ardeur s'adoucit tout d'un coup,
lorsque tu nous apaises.

Doctor Marianus et Chœur

Vierge, pure au sens le plus beau,
mère, digne de vénération,
reine choisie pour nous,
égale aux Dieux.
(Mater Gloriosa arrive en flottant.)

Chœur

À toi, l'intangible,
il n'est pas défendu
que les cœurs trop séductibles
viennent vers toi en confiance.
Entraînés par la faiblesse,
ils sont difficiles à sauver.
Qui déchire de ses propres forces
les chaînes des désirs ?
Combien promptement le pied dérape-t-il
sur un sol penché et glissant ?

Also erlangen wir
englisches Unterpfand.
Löset die Flocken los,
die ihn umgeben!
Schon ist er schön und groß
von heiligem Leben.

Doctor Marianus

Dort ziehen Frauen vorbei,
schwebend nach oben;
die Herrliche mitten in
im Sternenkranze,
die Himmelskönigin,
ich seh's am Glanze!
17 Höchste Herrscherin der Welt,
laß mich im blauen
ausgespannten Himmelszelt
dein Geheimnis schauen!
Bill'ge, was des Mannes Brust
ernst und zart bewegt
und mit heil'ger Liebeslust
dir entgegen trägt!
Unbezwinglich unser Mut,
wenn du hehr gebietest;
plötzlich mildert sich die Glut,
wenn du uns befriedest.

Doctor Marianus und Chor

Jungfrau, rein im schönsten Sinne,
Mutter, Ehren würdig,
uns erwählte Königin,
Göttern ebenbürtig.
(Mater Gloriosa schwebt einher.)

Chor

18 Dir, der Unberührbaren,
ist es nicht benommen,
daß die leicht Verführbaren
traulich zu dir kommen.
In die Schwachheit hingerafft,
sind sie schwer zu retten.
Wer zerreißt aus eigener Kraft
der Gelüste Ketten?
Wie entgleitet schnell der Fuß
schiefer, glattem Boden?

thus do we receive
an angelic pledge.
Shake off the flakes
that envelop him.
He is already tall and beautiful
through the holy life.

Doctor Marianus

Women pass by there,
soaring towards the heights;
in the centre, the all-glorious one,
in a coronet of stars,
the Queen of heaven,
I perceive it by the splendour!
Most exalted mistress of the world!
In the blue outspread
vault of heaven,
let me behold thy mystery!
Accept that which moves the breast of man
tenderly and gravely
and which, with love's holy joy,
he offers up to thee.
Indomitable our courage,
when thou, sublime, commandest;
passions at once subside,
when thou dost pacify us.

Doctor Marianus and Choir

Virgin, pure in the fairest sense,
mother worthy to be honoured,
queen chosen for us,
equal to gods!
(Mater Gloriosa soars into view.)

Choir

To thee, Virgin-unassailable,
it is not denied
that the easily led- astray
may confidently approach thee.
Carried away in frailty,
they are difficult to save.
Who, of his own strength, can break free
from the chains of desire?
How quickly does the foot slip
on even, sloping ground!

Repentantes et Una Poenitentium

(Gretchen)

Tu flottes vers les hauteurs
des royaumes éternels,
écoute nos supplications,
ô bienveillante !
ô sans pareille !

Magna Peccatrix

Par l'amour qui fit couler
aux pieds de ton fils transfiguré
des larmes changées en baume,
malgré les sarcasmes des pharisiens ;
par la jarre qui si abondamment
laissa couler le parfum ;
par les cheveux qui si doucement
séchèrent les membres sacrés –

Mulier Samaritana

Par le puits où autrefois
Abraham menait ses troupeaux ;
par le seau qui put rafraîchir
la lèvre du Rédempteur ;
par la source pure et riche
qui y jaillit depuis,
et à foison, éternellement claire,
coule partout dans l'univers –

Maria Aegyptiaca

Par le lieu hautement consacré
où l'on fit descendre le Seigneur ;
par le bras qui m'avertit
de m'éloigner de la porte ;
par les quarante ans de pénitence
où je restai fidèlement au désert ;
par le bienheureux adieu
que j'écrivis dans le sable –

À trois

Toi qui aux grandes pécheresses
ne refuses pas ta présence,
et multiplies à l'infini
la récompense du repentir,
accorde aussi à cette bonne âme
qui ne s'est oubliée qu'une fois,
qui ne savait pas son péché,
le pardon qu'elle mérite !

Büßerinnen und Una Poenitentium (Gretchen)

Du schwebst zu Höhen
der ewigen Reiche,
vernimm das Flehen,
du Gnadenreiche!
Du Ohnungleiche!

Magna Peccatrix

19 Bei der Liebe, die den Füßen
deines gottverklärten Sohnes
Tränen ließ zum Balsam fließen,
trotz des Pharisäer-Hohnes;
beim Gefäße, das so reichlich
tropfte Wohlgeruch hernieder;
bei den Locken, die so weichlich
trockneten die heil'gen Glieder –

Mulier Samaritana

Bei dem Bronn, zu dem schon weiland
Abram ließ die Herde führen;
bei dem Eimer, der dem Heiland
kühl die Lippe durft' berühren;
bei der reinen, reichen Quelle,
die nun dorthier sich ergießet,
überflüssig, ewig helle,
rings durch alle Welten fließt –

Maria Aegyptiaca

Bei dem hochgeweihten Orte,
wo den Herrn man niederließ;
bei dem Arm, der von der Pforte,
warnend mich zurücke stieß;
bei der vierzigjäh'gen Buße,
der ich treu in Wüsten blieb;
bei dem sel'gen Scheidegruße,
den im Sand ich niederschrieb –

Zu drei

Die du großen Sünderinnen
deine Nähe nicht verweigert,
und ein büßendes Gewinnst
in die Ewigkeiten steigert,
gönn' auch dieser guten Seele,
die sich einmal nur vergessen,
die nicht ahnte, daß sie fehle,
dein Verzeihen angemessen!

Penitent Women with Una Poenitentium (Gretchen)

Thou dost soar to the heights
of the eternal kingdom,
accept our prayer,
thou, rich in mercy,
thou, unparalleled!

Magna Peccatrix

By the love that on the feet
of thy divinely transfigured Son
let fall tears as balsam,
despite the scorn of the Pharisee,
by the vessel which so richly
dropped sweet fragrance,
by the tresses that so softly
dried the holy limbs –

Mulier Samaritana

By the well to which of old already
Abraham drove his flock,
by the water-pot which was suffered
to touch, refreshing, the Saviour's lips,
by the pure, rich spring which,
spilling over, eternally clear,
pours now from thence,
flowing through all the world –

Maria Aegyptiaca

By the sublime and holy place
where they laid Our Lord,
by the arms that, from the entrance,
warning, thrust me back,
by the forty-year-long repentance
I faithfully adhered to in the desert,
by the sacred farewell
I wrote in the sand –

All three

Thou who dost not deny thy presence
to penitent women who have greatly sinned,
and to eternity dost raise
the victory gained by repentance,
grant also to this good soul
who fell but once,
not suspecting that it erred,
thy just pardon!

Una Poenitentium (Gretchen)

Penche, penche,
ô sans pareille,
ô rayonnante,
ton regard avec bonté sur mon bonheur!
Celui que si tôt j'aimai,
et qui plus n'est tourmenté,
le voici de retour.

Chœur des enfants bienheureux

(s'approchant en ronde)
Il nous dépasse déjà
par sa taille puissante,
et répondra généreusement
aux mérites de notre sollicitude.
Nous avons été tôt arrachés
aux chœurs des vivants,
mais il a, lui, su apprendre :
il nous enseignera.

Il nous dépasse déjà, etc.

Una Poenitentium (Gretchen)

Entouré par le noble chœur des esprits,
être nouveau, il est à peine conscient de lui-même,
à peine s'il pressent la vie nouvelle,
bien qu'il soit déjà pareil aux saintes troupes.
Vois comme à chaque lien terrestre
de son ancienne enveloppe il s'arrache
tandis que la force juvénile originelle
émerge, de ses habits d'éther!
Permetts-moi de le lui faire comprendre,
le jour nouveau l'aveugle encore.

Mater Gloriosa

Viens! Hisse-toi vers de plus hautes sphères!
S'il sent ta présence, il te suivra.

Chœur

Viens! viens!

Doctor Marianus et Chœur

Levez les yeux vers le regard qui sauve,
vous tous, tendres et repentants,
afin de vous métamorphoser,
reconnaissants, en divin bonheur!
Que tout ce qu'il y a de bon en nous

Una Poenitentium (Gretchen)

20 Neige, neige,
du Ohnegleiche,
du Strahlenreiche,
dein Antlitz gnädig meinem Glück!
Der früh Geliebte,
nicht mehr Getrübte,
er kommt zurück.

Chor seliger Knaben

(in Kreisbewegung sich nähernd)
Er überwächst uns schon
an mächt'gen Gliedern,
wird treuer Pflege Lohn
reichlich erwidern.
Wir wurden früh entfernt
von Lebechören,
doch dieser hat gelernt:
Er wird uns lehren.

21 Er überwächst uns schon, usw.

Una Poenitentium (Gretchen)

Vom edlen Geisterchor umgeben,
wird sich der Neue kaum gewahr,
er ahnet kaum das frische Leben,
so gleicht er schon der heil'gen Schar.
Sieh, wie er jedem Erdenbände
der alten Hülle sich entraft,
und aus ätherischem Gewande
hervortritt erste Jugendkraft!
Vergönne mir, ihn zu belehren,
noch blendet ihn der neue Tag.

Mater Gloriosa

22 Komm! Hebe dich zu höhern Sphären!
Wenn er dich ahnet, folgt er nach.

Chor

Komm! Komm!

Doctor Marianus und Chor

23 Blicket auf zum Retterblick,
alle reuig Zarten,
euch zu sel'gem Glück
dankend umzuarten!
Werde jeder bess're Sinn

Una Poenitentium (Gretchen)

Incline, incline
thou, unparalleléd,
thou, richly-radiant,
thy countenance upon my happiness.
The love of long ago,
now free from stain,
returns.

Blessed Boys

(circling near)
He outstrips us already
on mighty limbs,
he will richly requite
the reward of faithful care.
We were early snatched
from the choir of the living;
but this man has learnt,
he will teach us.

He outstrips us already, etc.

Una Poenitentium (Gretchen)

Encircled by the noble choir of spirits
the newly-arrived is scarcely conscious of himself,
scarcely aware of his new existence,
he resembles already the sacred host.
See how he divests himself of every
earthly bond of his erstwhile husk,
and, from ethereal raiment,
steps forth in the first flush of youth!
Allow me to be his tutor,
the new day dazzles him still!

Mater Gloriosa

Come, raise yourself to higher spheres!
When he apprehends you, he will follow.

Chorus

Come! Come!

Doctor Marianus and Chorus

Look up, up to the redeeming gaze
all creatures frail and contrite,
that you may gratefully be translated
to blissful fortune.
May every better impulse

s'offre à ton service;
Vierge, mère, reine,
déesse, sois toujours bienveillante!

Chorus mysticus

Tout l'éphémère
n'est que parabole;
l'insuffisant
devient ici événement;
l'indescriptible
est ici réalité;
L'éternel féminin
nous entraîne vers le ciel.

Traduction (Symphonie n°8) : Hélène Ménissier

Le Chant de la Terre

I. Chant à boire de la douleur de la terre

Le vin dans sa coupe d'or déjà vous appelle,
mais ne buvez pas encore, que je vous chante une chanson!
La chanson de la peine
résonne dans vos âmes comme un éclat de rire.
Quand vient la peine,
les jardins de l'âme sont déserts,
la joie et les chants passent et meurent.
Sombre est la vie, sombre la mort.

Maître de cette maison!

Ta cave recèle la plénitude de ce vin d'or!
Voilà, ces accents ce sont les miens!
Les mots frappent et les verres se vident,
ce sont choses qui vont ensemble.
Un plein verre de vin au bon moment
vaut mieux que tous les règnes de la terre!
Sombre est la vie, sombre la mort!

Le firmament est d'un bleu éternel et la terre
longtemps encore durera, au printemps fleurira.
Mais toi, homme, combien de temps vis-tu?
Tu n'as pas cent ans pour jouir
de toutes les vanités caduques de la terre!

Dir zum Dienst erbötig;
Jungfrau, Mutter, Königin,
Göttin, bleibe gnädig!

Chorus mysticus

24 Alles Vergängliche
ist nur ein Gleichnis;
das Unzulängliche,
hier wird's Ereignis;
das Unbeschreibliche,
hier ist's getan;
das Ewig-Weibliche
zieht uns hinan.

Compact Disc 14

Das Lied von der Erde

1 I. Das Trinklied vom Jammer der Erde

Schon winkt der Wein im goldenen Pokale,
doch trinkt noch nicht, erst sing' ich euch ein Lied!
Das Lied vom Kummer
soll auflachend in die Seele euch klingen.
Wenn der Kummer naht,
liegen wüst die Gärten der Seele,
welkt hin und stirbt die Freude, der Gesang.
Dunkel ist das Leben, ist der Tod.

Herr dieses Hauses!

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

Das Firmament blaut ewig, und die Erde
wird lange fest steh'n und aufblüh'n im Lenz.
Du aber, Mensch, wie lang lebst denn du?
Nicht hundert Jahre darfst du dich ergötzen
an all dem morschen Tande dieser Erde!

be ready at your service;
virgin, mother, queen,
goddess, be ever gracious!

Chorus mysticus

All things transitory
are but parable;
here insufficiency
becomes fulfilment,
here the indescribable
is accomplished;
the Eternal Feminine
draws us heavenward.

*Translations (Symphony No.8) reprinted by permission of
Decca Music Group Limited*

The Song of the Earth

I. Drinking song of earth's sorrows

Wine is already beckoning in the golden goblet,
but do not drink yet: first I'll sing you a song!
The song of grief shall sound,
laughing, in your soul:
when sorrow approaches,
the gardens of the soul lie withered,
joy and song fade and die.
Dark is life, dark is death.

Master of the house,

your cellar holds its fill of golden wine!
Here, I call this lute mine!
To strike the lute and drain the glasses –
these are things which consort well.
A full goblet of wine at the right time
is worth more than all the kingdoms of this earth!
Dark is life, dark is death.

The sky is eternally blue, and the earth
will long endure and bloom in springtime.
But thou, o man, how long dost thou live?
Not a hundred years canst thou enjoy
all the rotting baubles of this earth!

Regardez là-bas! Au clair de lune sur les tombeaux
s'est accroupi un effroyable fantôme :
c'est un singe. Écoutez son hurlement,
comme il déchire le doux parfum de la vie!
Maintenant, prenez le vin! Il est temps, compagnons!
Videz vos coupes d'or jusques au fond!
Sombre est la vie, sombre la mort!
(Hans Bethge d'après Li-Tai-Po)

II. Le solitaire en automne

Les brouillards bleuâtres de l'automne flottent sur le lac;
les frimas ont touché toutes les herbes;
on dirait qu'un artiste a répandu de la poussière de jade
sur les précieuses floraisons.

Le doux parfum des fleurs s'est évanoui;
un vent froid courbe leurs tiges.
Bientôt les feuilles d'or des fleurs de lotus,
fanées, tomberont dans l'eau.
Mon cœur est fatigué. Ma petite lampe
s'est éteinte en grésillant, je pense au sommeil.
Je viens à toi, demeure bien-aimée!
Oui, donne-moi le repos : j'ai besoin de réconfort!

Je pleure beaucoup dans mes solitudes.
L'automne a dans mon cœur un trop long temps.
Soleil de l'amour, plus jamais ne veux-tu briller
et mes larmes amères doucement sécher?
(Hans Bethge d'après Tchang-Tsi)

III. De la jeunesse

Au milieu d'un petit étang
est un pavillon de porcelaine
tout vert et tout blanc.

L'arche de jade d'un pont
comme le dos d'un tigre
se tend vers le pavillon.

Dans la petite maison, les amis sont assis,
bien vêtus, ils boivent, ils parlent,
certains écrivent des vers.

Leurs manches de soie glissent
en arrière, leurs bonnets de soie

Seht dort hinab! Im Mondschein auf den Gräbern
hockt eine wild-gespensische Gestalt!
Ein Aff' ist's! Hört ihr, wie sein Heulen
hinausgellt in den süßen Duft des Lebens!
Jetzt nehmt den Wein! Jetzt ist es Zeit, Genossen!
Leert eure gold'nen Becher zu Grund!
Dunkel ist das Leben, ist der Tod!
(Hans Bethge nach Li-Tai-Po)

2 II. Der Einsame im Herbst

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

Der süße Duft der Blumen ist verflogen;
ein kalter Wind beugt ihre Stengel nieder.
Bald werden die verwelkten, gold'nen Blätter
der Lotosblüten auf dem Wasser zieh'n.
Mein Herz ist müde. Meine kleine Lampe
erlosch mit Knistern, es gemahnt mich an den Schlaf.
Ich komm' zu dir, traute Ruhestätte!
Ja, gib mir Ruh', ich hab' Erquickung not!

Ich weine viel in meinen Einsamkeiten.
Der Herbst in meinem Herzen währt zu lange.
Sonne der Liebe, willst du nie mehr scheinen,
um meine bitteren Tränen mild aufzutrocknen?
(Hans Bethge nach Chang-Tsi)

3 III. Von der Jugend

Mitten in dem kleinen Teiche
steht ein Pavillon aus grünem
und aus weißem Porzellan.

Wie der Rücken eines Tigers
wölbt die Brücke sich aus Jade
zu dem Pavillon hinüber.

In dem Häuschen sitzen Freunde,
schön gekleidet, trinken, plaudern,
manche schreiben Verse nieder.

Ihre seid'nen Ärmel gleiten
rückwärts, ihre seidnen Mützen

Look down there! In the moonlight, on the graves,
squats a wild, spectral figure –
it is an ape! Hear how his howls
pierce the sweet scent of life!
Now take the wine! Now, friends, it is time!
Drain your golden goblets to the dregs!
Dark is life, dark is death.
(Hans Bethge after Li-Tai-Po)

II. The lonely one in autumn

Autumn mists drift blue over the lake;
every blade of grass stands covered with rime:
it is as if an artist had strewn jade-dust
over the delicate blossoms.

The flowers' sweet fragrance has faded;
a cold wind bows down their stems;
soon the withered golden petals
of the lotus-flowers will be floating on the water.
My heart is weary. My little lamp
has sputtered out; it suggests sleep to me.
I come to you, beloved resting-place!
Yes, give me peace: I am in need of solace.

I weep much in my solitude.
The autumn in my heart persists too long.
Sun of love, will you never shine again
and tenderly dry my bitter tears?
(Hans Bethge after Chang-Tsi)

III. Of youth

In the middle of the little pool
stands a pavilion of green
and white porcelain.

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

In the little house sit friends,
finely dressed, drinking, chatting,
several writing verses.

Their silk sleeves fall back,
their silk caps perch gaily

joyeusement rejetés sur la nuque.
Tout se reflète sur la calme surface
du petit étang, merveilleusement,
comme dans une glace.

Tout va à l'envers
dans le pavillon de porcelaine
tout blanc et tout vert.

L'arche du pont est renversée
comme un croissant de lune. Des amis
bien habillés, boivent, bavardent.
(Hans Bethge d'après Li-Tai-Po)

IV. De la beauté

Des jeunes filles cueillent des fleurs,
cueillent des fleurs de lotus au bord de l'eau.
Entre les buissons et les feuilles elles sont assises,
elles semblent des fleurs sur leurs genoux,
s'interpellent et se taquinent.
Un soleil d'or flotte autour de leurs corps,
les reflète dans l'eau étincelante.

Le soleil reflète leurs formes élancées,
leurs tendres yeux,
et le zéphir soulève et caresse le tissu
de leurs manches, répand le charme
de leur arôme à travers l'air.

Ô vois, quels sont ces beaux garçons qui s'ébattent
là-bas au bord de l'eau sur leurs fiers coursiers?
Au loin ils brillent comme les rayons du soleil;
voici qu'à travers les branches des saules verts
arrive au galop leur jeune troupe!
Le cheval de l'un d'eux hennit joyeusement,
s'effraie et passe en coup de vent,
sur les fleurs, sur les herbes tressautent les sabots,
ils piétinent dans un tourbillon impétueux les fleurs qui
s'abattent.

Hoià! Quels remous agitent sa crinière,
comme fument ses naseaux brûlants!
Le soleil d'or flotte autour de leurs corps,
les reflète dans l'eau étincelante.

Et la plus belle des jeunes filles
lui adresse de longs regards pleins de désir.
Sa fière attitude n'est qu'un semblant.

hocken lustig tief im Nacken.
Auf des kleinen Teiches stiller
Wasserfläche zeigt sich alles
wunderlich im Spiegelbilde.

Alles auf dem Kopfe stehend
in dem Pavillon aus grünem
und aus weißem Porzellan.

Wie ein Halbmond steht die Brücke,
umgekehrt der Bogen. Freunde,
schön gekleidet, trinken, plaudern.
(Hans Bethge nach Li-Tai-Po)

4 IV. Von der Schönheit

Junge Mädchen pflücken Blumen,
pflücken Lotosblumen an dem Uferande.
Zwischen Büschen und Blättern sitzen sie,
sammeln Blüten in den Schoß und rufen
sich einander Neckereien zu.
Gold'ne Sonne webt um die Gestalten,
spiegelt sie im blanken Wasser wider,

Sonne spiegelt ihre schlanken Glieder,
ihre süßen Augen wider,
und der Zephir hebt mit Schmeicheln
das Gewebe ihrer Ärmel auf, führt den Zauber
ihrer Wohlgerüche durch die Luft.

O sieh, was tummeln sich für schöne Knaben
dort an dem Uferand auf mut'gen Rossen,
weithin glänzend wie die Sonnenstrahlen;
schon zwischen dem Geist der grünen Weiden
trabt das jungfrische Volk einher!
Das Roß des einen wiehert fröhlich auf
und scheut und saust dahin,
über Blumen, Gräser, wanken hin die Hufe,
sie zerstampfen jäh im Sturm die hingesunk'nen Blüten.

Hei! Wie flattern im Taumel seine Mähnen,
dampfen heiß die Nüstern!
Gold'ne Sonne webt um die Gestalten,
spiegelt sie im blanken Wasser wider.

Und die schönste von den Jungfrau'n sendet
lange Blicke ihm der Sehnsucht nach.
Ihre stolze Haltung ist nur Verstellung.

on the back of their necks.
On the calm surface of the little pool
everything is strangely reflected
in a mirror image.

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

The bridge stands like a half-moon,
its arc upside-down. Friends,
finely dressed, are drinking and chatting.
(Hans Bethge after Li-Tai-Po)

IV. Of beauty

Young girls are picking flowers,
plucking lotus flowers on the river-bank.
They sit amid the bushes and leaves,
gathering blossoms in their laps,
and calling teasingly to each other.
The golden sun plays round their forms,
reflecting them in the clear water.

The sun mirrors their slender limbs
and their sweet eyes,
and the breeze caressingly lifts the fabric
of their sleeves and carries the magic
of their perfume through the air.

But see what handsome lads are frolicking
on spirited horses there on the river-bank,
gleaming from afar like the sun's rays!
Now the sturdy young men are cantering
between the branches of the green willows!
The horse of one of them whinnies joyfully,
shies, and plunges away with flying hooves
over flowers and grass, heedlessly trampling
the fallen blossoms in its wild career.

Hey! See how its mane flutters in frenzy,
how hotly its nostrils steam!
The golden sun plays round their forms,
reflecting them in the clear water.

And the loveliest of the maidens
follows him with looks of longing.
Her proud beauty is but a pose.

Dans l'étincelle de ses grands yeux,
dans la noirceur de son regard brûlant
bat l'onde plaintive de l'exaltation de son cœur.
(Hans Bethge d'après Li-Tai-Po)

V. L'homme ivre au printemps

Si la vie n'est qu'un rêve,
à quoi bon le tourment et la peine ?
Je bois jusqu'à perdre haleine
tout le long, le long du jour !

Et quand je n'en peux plus de boire,
le gosier et l'âme pleins,
je vais en titubant jusqu'à ma porte
et je dors magnifiquement !

Qu'entends-je en me réveillant ? Écoute !
Un oiseau chante dans l'arbre.
Je lui demande si c'est déjà le printemps,
il me semble que c'est un rêve.

L'oiseau gazouille : Oui ! Le printemps
est là, venu, dans cette nuit !
Je regarde de tous mes yeux, profondément,
l'oiseau chante, l'oiseau rit !

Je remplis à nouveau mon verre
et je le vide jusqu'au fond
et je chante tant que brille la lune
dans le noir firmament !

Et quand je n'en peux plus de chanter,
alors je me rendors.
Que m'importe le printemps ?
Je veux être ivre mort !
(Hans Bethge d'après Li-Tai-Po)

VI. L'adieu

Le soleil s'éloigne derrière les montagnes.
Dans toutes les vallées descend le soir
avec ses ombres pleines de fraîcheur.

Ô vois ! Comme une barque d'argent la lune
s'élève lentement dans le lac bleu du ciel.
Je devine le souffle d'un vent léger
derrière les pins sombres !
Le ruisseau chante harmonieusement dans les ténèbres,
des fleurs pâlisent dans la lueur du crépuscule.

In dem Funkeln ihrer großen Augen,
in dem Dunkel ihres heißen Blicks,
schwingt klagend noch die Erregung ihres Herzens nach.
(Hans Bethge nach Li-Tai-Po)

5 V. Der Trunkene im Frühling

Wenn nur ein Traum das Leben ist,
warum denn Müh' und Plag' ?
Ich trinke, bis ich nicht mehr kann,
den ganzen, lieben Tag !

Und wenn ich nicht mehr trinken kann,
weil Kehl' und Seele voll,
so taumel' ich bis zu meiner Tür
und schlafe wundervoll !

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

Der Vogel zwitschert : Ja !
Der Lenz ist da, sei kommen über Nacht !
Aus tiefstem Schauen lauscht' ich auf,
der Vogel singt und lacht !

Ich fülle mir den Becher neu
und leer' ihn bis zum Grund
und singe, bis der Mond erglänzt
am schwarzen Firmament !

Und wenn ich nicht mehr singen kann,
so schlaf' ich wieder ein ;
was geht mich denn der Frühling an ?
Laßt mich betrunken sein !
(Hans Bethge nach Li-Tai-Po)

6 VI. Der Abschied

Die Sonne scheidet hinter dem Gebirge.
In alle Täler steigt der Abend nieder
mit seinen Schatten, die voll Kühlung sind.

O sieh ! Wie eine Silberbarke schwebt
der Mond am blauen Himmelssee herauf.
Ich spüre eines feinen Windes Weh'n
hinter den dunklen Fichten !
Der Bach singt voller Wohllaut durch das Dunkel.
Die Blumen blassen im Dämmerchein.

In the sparkle of her big eyes
and the darkness of their passionate glance
the tumult in her heart surges plaintively towards him.
(Hans Bethge after Li-Tai-Po)

V. The drunken man in spring

If life is but a dream,
why then is there toil and care ?
I drink till I can drink no more,
the whole livelong day !

And when I can drink no more,
since gullet and soul are full,
then I stagger to my door
and sleep wonderfully.

What do I hear on waking ? Hark !
A bird is singing in the tree.
I ask him if it is spring already,
to me it's like a dream.

The bird twitters, 'Yes,
spring is here – it came overnight !'
I listen in deepest wonder ;
the bird sings and laughs.

I fill my glass afresh
and drain it to the dregs
and sing until the moon
shines out in the black sky.

And when I can sing no more,
I go off to sleep again.
For what's the spring to me ?
Let me get drunk !
(Hans Bethge after Li-Tai-Po)

VI. The farewell

The sun is setting behind the mountains.
In every valley, evening is falling
with its shadows, full of coolness.

Look ! The moon is floating upwards,
like a silver ship, on the blue lake of heaven.
I sense a soft breeze stirring
behind the dark pines.

The stream sings melodiously through the darkness,
the flowers turn pale in the twilight.

La terre respire, gagnée par le silence et le sommeil.
Tous les désirs maintenant veulent rêver,
les hommes fatigués se retirent chez eux,

pour réapprendre dans le sommeil
le bonheur oublié et la jeunesse!
Les oiseaux s'inclinent en silence sur leurs branches.
Le monde s'endort!

Le vent fraîchit dans l'ombre de mes pins.
Je suis là et j'attends mon ami.
Je l'attends pour le dernier adieu.

Je languis, ô mon ami, de goûter à tes côtés
le beauté de ce soir.
Où es-tu? Tu me laisses longtemps seul!

Je vais et je viens avec mon luth
par les chemins touffus d'herbe moelleuse.
Ô beauté! Ô monde enivré de vie et d'amour éternels!
(Hans Bethge d'après Mong-Kao-Jen)

Il descendit de cheval et lui tendit
le breuvage de l'adieu. Il lui demanda
où il irait, et aussi pourquoi cela devrait être.

Il parla, sa voix était voilée :
Ô, mon ami, pour moi, dans ce monde,
le bonheur ne m'était pas donné!
Où je vais, je parcours les montagnes.
Je cherche le repos pour mon cœur solitaire.
Je marche vers mon pays! Ma demeure.
Jamais je n'errai au loin.
Calme est mon cœur et il attend son heure!
(Hans Bethge d'après Wang-Sei)

La terre aimée partout se couvre de fleurs
au printemps et verdoie à nouveau!
Partout éternellement les lointains bleuissent de lumière!

Éternellement... éternellement...
(Mahler)

Die Erde atmet voll von Ruh' und Schlaf;
alle Sehnsucht will nun träumen.
Die müden Menschen geh'n heimwärts,

um im Schlaf vergess'nes Glück
und Jugend neu zu lernen.
Die Vögel hocken still in ihren Zweigen.
Die Welt schläft ein!

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

Ich sehne mich, o Freund, an deiner Seite
die Schönheit dieses Abends zu genießen.
Wo bleibst du! Du läßt mich lang allein!

Ich wandle auf und nieder mit meiner Laute
auf Wegen, die von weichem Grase schwellen.
O Schönheit! O ewigen Liebens – Lebens – trunk'ne
Welt!
(Hans Bethge nach Mong-Kao-Jen)

Er stieg vom Pferd und reichte ihm
den Trunk des Abschieds dar. Er fragte ihn,
wohin er führe und auch warum es müßte sein.

Er sprach, seine Stimme war umflort:
Du, mein Freund,
mir war auf dieser Welt das Glück nicht hold!
Wohin ich geh'? Ich geh', ich wandre in die Berge.
Ich suche Ruhe für mein einsam Herz!
Ich wandle nach der Heimat, meiner Stätte.
Ich werde niemals in die Ferne schweifen.
Still ist mein Herz und harret seiner Stunde!
(Hans Bethge nach Wang-Sei)

Die liebe Erde allüberall
blüht auf im Lenz und grünt aufs neu!
Allüberall und ewig blauen licht die Fernen!

Ewig... ewig...
(Mahler)

The earth breathes deeply in rest and sleep.
All longings now turn to dreaming;
weary mortals plod homeward

to find again in sleep
forgotten joys and youth.
The birds roost silently in their branches;
the world is falling asleep.

It blows cool in the shadow of my pines.
I stand here, waiting for my friend,
waiting to bid him a last farewell.

My friend, I long to savour the beauty
of this evening at your side.
Where are you lingering? You have left me alone so long!

I wander to and fro with my lute
on paths swelling with soft grass.
O beauty! O world eternally intoxicated with love and life!
(Hans Bethge after Mong-Kao-Jen)

He dismounted from his horse and handed him
the stirrup-cup. He asked him
where he was going, and also why it had to be.

He spoke, and his voice was veiled:
O my friend,
fortune did not smile on me in this world!
Where am I going? I shall wander in the mountains,
seeking peace for my lonely heart.
I shall journey to my native land, to my home,
I shall never stray abroad.
My heart is still and awaits its hour!
(Hans Bethge after Wang-Sei)

Everywhere the dear earth blossoms forth
in spring and grows green again!
Everywhere and forever, distant horizons gleam blue:

forever... forever...
(Mahler)
Translation: © Lionel Salter