



Mahler  
Das Lied von der Erde

DAME SARAH CONNOLLY · ROBERT DEAN SMITH  
RUNDFUNK-SINFONIEORCHESTER BERLIN  
VLADIMIR JUROWSKI



Cover image: *Great Titmouse on Paulownia Branch*, Ohara Koson, 1925-1936

## Gustav Mahler (1860-1911)

### Das Lied von der Erde (1907-1918)

1	I. Das Trinklied vom Jammer der Erde	8.49
2	II. Der Einsame im Herbst	9.39
3	III. Von der Jugend	3.33
4	IV. Von der Schönheit	7.20
5	V. Der Trunkene im Frühling	4.51
6	VI. Der Abschied	28.31

Total playing time: 62.43

**Dame Sarah Connolly**, mezzo-soprano

**Robert Dean Smith**, tenor

**Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin (RSB)**

Conducted by **Vladimir Jurowski**

## A song on the mortality of man and the immortal nature of Life

Vladimir Jurowski

My personal 'love affair' with Gustav Mahler's music began early, at the age of 15. *Das Lied von der Erde* was among the first works by Mahler I encountered; it was Bruno Walter's recording with Kath-leen Ferrier, Julius Patzak and the New York Philharmonic. Obviously not everything in this complex and profound work spoke directly to a 15-year old. But the ferocious opening movement, the quietly undulating accompaniment of the violas at the start of the second movement (resembling the beginning of Pimen's scene from Mussorgsky's *Boris Godunov*) and the dreamy magic of the final pages of the last movement gave me shivers time after time. Coming back to this piece as a performer over 30 years later, having conducted all of the works Mahler wrote prior to the composition of *Das Lied von der Erde*, feels like a completely new

experience to me. Yet I can still feel those initial emotions flashing inside when I hear the opening statement of the French horns.

The work is highly unusual in every sense — it shifts constantly between genres: at times it seems to be another song cycle, but with a bigger, mightier orchestra than the one Mahler would usually employ for his song cycles, or even some kind of operatic monologue. At other times it reveals its true symphonic nature, as in the introspective instrumental episodes of the first and second movements, the triumphant galloping "march" in 'Von der Jugend', or the long and tragic "funeral march" in 'Der Abschied'. Mahler could have easily called it his Ninth Symphony — after all, he had already written multiple symphonies with one, two or even eight vocal soloists — had there not been this eerie superstition around the whole subject of 'ninth symphonies' among European composers after Beethoven. The underlying



Vladimir Jurowski  
© Simon Pauly

poetic texts, drawn from the collection of Hans Bethge's free translations of classical Chinese poetry *The Chinese Flute*, may appear to be simply a tribute to fin-de-siècle oriental fashion (so-called chinoiserie), but if one studies the original Bethge texts and then compares them with the versions in the score, it becomes apparent how much Mahler has amended, edited and even added completely new lines to the text: in other words, ancient Chinese poetry became a vehicle for expressing his own deeply personal notions and thoughts.

Even the poetic title "The Song of the Earth" can suggest various interpretations – does Mahler mean the planet Earth? Or the natural substance of the soil and the life it generates and nurtures? Or is the use of the word 'earth' more of a metaphor for our earthly human existence itself? Judging from the last words of the alto soloist in 'Der Abschied', the cyclical renewal of nature on Earth is a symbol that points

towards a life of immortality. I believe that Mahler consciously juxtaposed here the mortality of humans and the immortal nature of Life itself, and in this sense, he seems closer to the teachings of Buddha or Lao Tse than to the maxims of Christianity or Judaism. The main difference between the philosophy of *Das Lied* and his other, earlier text-based compositions, such as the Second ("Resurrection"), Third, Fourth or Eighth Symphonies is that in *Das Lied* Mahler doesn't fear or mourn his own death, nor does he seek to create any redemptive or resurrection scenarios: "Sterben will ich, um zu leben"/"Wir genießen die himmlischen Freuden". The composer simply accepts the inevitable and resigns from life, declaring his love for it.

Dmitri Shostakovich once said that *Das Lied* would be his "desert island score", particularly its final movement. This final movement is one of the most daring and ground-breaking pieces of music of all time. Its unusual structure and epic

dimensions (around 30 minutes, which is the approximate length of the other five movements taken together) make it the musical and dramatic heart of the entire piece. Already the title itself — ‘The Farewell’ — tells us a lot about Mahler’s attitude to death. The protagonist of this final movement is aware of the approach of death and consciously unties all the knots that connect people with life: love, passion, friendship, duty — all are lovingly observed, before the protagonist says farewell and goes up into the mountains to meet death in solitude. Death here is neither a tragic nor a heroic event: it is more of a transition, an active departure from the world of living.

‘Der Abschied’ marked the first time Mahler ended a symphonic work’s final movement quietly since the Fourth Symphony. It’s quite remarkable to consider that after *Das Lied*, both the finale of the Ninth and the first movement of the Tenth (the only fully completed

movement of this unfinished symphony) end in a similar fashion. Comparing all the various finales of Mahler’s symphonies (and bearing in mind the personal meaning and outstanding importance Mahler always ascribed to his Fourth), one could see in ‘Der Abschied’ a process of a return to individual identity by a “lyric” artist who owes so much to the tradition of Schubert, a deliberate resignation from the “heroic” path of Beethoven, in whose footsteps Mahler seemed to follow for such a long time. One could compare this process with the one Tchaikovsky went through, composing “grand” final movements to his symphonies, remaining largely unsatisfied with all of them, and only once — at the very end of his path — daring to follow his creative instinct and recognising the necessity of writing a “quiet” finale for the “Pathétique”.

The overall form of ‘Der Abschied’ is dictated by the conflation of two different poems by Wang-Wei and Mong-Kao-Jen,

works initially written by these poets as letters to each other. In Mahler’s version these texts become a single stream, a monologue, interrupted in the middle by a lengthy orchestral interlude in the character of a funeral march, reminding us of *Totenfeier* or the first movement of his Fifth Symphony. Thus, by obliterating the strophic song-form (strictly observed in the first five songs of the symphony) Mahler creates a more open and flexible form which serves him better for describing death as a process of slow dissolution of human life. At the end Mahler reaches an almost nirvana-like state of ecstatic yet quiet joy; it’s impossible not to be reminded of Isolde’s “Liebestod” or the mystical glow of the final pages of *Parsifal*.



Dame Sarah Connolly  
© Christopher Pledger

## “The most personal music ever written by Mahler” Mahler’s *Das Lied von der Erde*

Lied and symphony are inextricably linked in Gustav Mahler’s oeuvre. Both genres integrate many mutual structural and technical references into various compositions. The typical “Mahler sound” without the influence of the Lied? Unthinkable. In this context, Hermann Danuser even spoke of “dualism in category”, where Mahler “brought opposing poles closer together, indeed tangled and, yes, converted them into one another”. In fact, not only did the composer merge melodic fragments or even entire Lieder into the symphonic context (for instance, in his *Wunderhorn* Symphonies, Nos. 1 to 4), he actually synthesized the genres in his unique late work, *The Song of the Earth*.

As such, *Das Lied von der Erde* has managed to elude any attempt at categorization for more than a century now. Being a chimera, it has wrenched itself free from any formal rules

of classification. Here, Gustav Mahler created a deeply personal work, which at the same time — to quote Arnold Schönberg — soars far into the future.

### The composition of the work — the fear of the end

The year 1907 was a turning point in Mahler’s life, a truly fateful year. It saw Mahler’s resignation as the director of the Vienna Court Opera following an antisemitic smear campaign, the death of his four-year-old daughter Maria Anna, and the diagnosis of a serious heart condition that left Mahler in fear of his life. And now No. 9 was knocking at the door. Beethoven, Schubert, Bruckner — not one of the three maestros had survived his ninth symphony. Being hugely superstitious, this was probably the main reason why Mahler avoided listing his *Lied von der Erde*, written directly after his monumental Symphony No. 8, as a numbered symphony.

Mahler penned his first sketches immediately following his resignation as director of the

Vienna Court Opera, and after the winter season at the New York Metropolitan Opera. He wrote most of the work during the summer of 1908, principally in Alt-Schludersbach near Toblach in South Tyrol. After the tragic death of their daughter Maria Anna in Maiernigg, the Mahlers had decided not to spend the summer months at the Wörthersee. As Mahler wrote to his fellow conductor, Bruno Walter: “I was highly diligent. [...] I do not even know how to describe the whole thing. I was granted a time that was good, and I believe that it is probably the most personal work I have written so far”. Mahler completed the work in September 1909, adding the following evocative subtitle: “A symphony for tenor and alto (or baritone) and orchestra with texts from Hans Bethge’s German translation of Chinese poems”.

### Chinoiseries with Weltschmerz potential

As already mentioned, the *Song of the Earth* contains the core aspects of Mahler’s work — the symphony and the Lied. Here,

Mahler elaborated a work with a dual basis: on the one hand, he wrote a song cycle, which is at the same time a symphony; and on the other hand, a symphony with voice, which is at the same time a song cycle. In this sense, he mixed up and synthesized the genres. In order to achieve this, he needed suitable text material: material that he could shape and adapt to his own compositional requirements.

Mahler dipped into a collection of ancient Chinese poetry entitled *The Chinese Flute*, which was published in 1907 by Insel Verlag. The German lyric poet Hans Bethge had translated more than 80 poems from the era of the Tang dynasty (from the seventh to the ninth century) using various sources. However, he based them on a French translation, not on the original texts. Mahler selected seven of Bethge’s texts. The poet’s translations are anything but high-quality literature: rather, they emerged from an “exoticism cultivated by Jugendstil (art nouveau), which closely linked the poetry

from the Far East to the splendour of the fin de siècle. The attitudes of time-transcending validity were applied like make-up to the translations" (Schulz) — but obviously, that did not matter to Mahler. Rather, his musical transformation of the texts ennobled their triviality. "Through his music ... the trivial was converted into the profound," Schulz adds. By no means did Mahler adopt Bethge's version of the poems word for word. On the contrary, he worked intensively on both verse lines and individual words. Even while he was actually composing the work, he made many changes in response to the musical process. In his selection Mahler focussed on texts with a lyrically foreboding, despairing tone, full of Weltschmerz.

### **"Will people not commit suicide after this?"**

Mahler created his own "world" in every symphony — likewise in his chimera, *Das Lied von der Erde*. As Danuser put it, the Mahler symphony lays claim to exclusivity as a "musical elaboration of the world".

The term "world" played a central role in Mahler's thinking. As early as 1895, while composing his Symphony No. 3, he wrote to Natalie Baucher-Lechner the following sentence, which accurately describes his understanding of symphonic composition: "But the word 'symphony' means the following to me: creating a world by making full use of all techniques available." However, in addition to this rational description of his process of composition, there were also strongly irrational aspects inherent to Mahler's creative work, especially in his late work from 1907, as explained by his following words: "The creation and origins of a work are mystical from beginning to end, as you — unbeknownst to yourself — are impelled to create something as if by some strange impulse: and subsequently, you can hardly understand how it came about."

Bruno Walter, to whom Mahler had submitted the completed score, was one of the first to describe the truly existential content and spiritual dimensions of the *Lied*

*von der Erde*: "Is this truly the same human being who wrote the Eighth in harmony with the infinite, whom we come across now in the 'Drinking song of earthly woe'? Who creeps along, solitary in the 'Autumn' to his cosy resting place, longing for refreshment? Who looks back on 'Youth' with the amiable gaze of old age, who regards 'Beauty' with gentle emotion? Who searches in the 'Drunkard' to forget his senseless earthly existence, and finally bids 'Farewell' in a melancholy mood? This can hardly be the same person and composer. The earth is disappearing, a new wind is blowing in, a new light is shining above it..."

Numerous attempts at interpretation have been made that break down the six movements of the *Song of the Earth* — described by Guido Adler as a "symphony at heart" — into the four-part symphonic form. According to these, "The drinking song of earthly woe" represents the first movement; "The solitary one in autumn", the slow movement; "Youth", "Beauty",

and "The drunkard in spring" depict the scherzo element; and the vastly resonating "Farewell" embodies the finale — quite in the manner of a finale-oriented symphony, albeit one that does not lead *per aspera ad astra* to a triumphant apotheosis, "but remains earth-bound, and flows onwards into dissolution and silence." (Handstein)

Farewell, isolation, transience, beginning and end, past and future, time in its facets, youth, friendship, beauty, nature, love, life and death — in short, in his *Song of the Earth*, Mahler addresses life. In this music, he draws from an almost overflowing cornucopia of means of expression and compositional procedures. Yet life in its chromaticity, its bitterness and its oscillation between fear and hope, between the joyful anticipation of the future and the awareness of transience, is not only meticulously represented in the music: *the music itself* becomes the bearer of the content, it becomes life, becomes joy, becomes transience, becomes death — and in the

coda of the final movement, thanks to the almost endless farewell, infinity itself. And perhaps also salvation. The chord which reverberates after the last word “Ewig” (eternal) unites the fundamental notes of the entire work — yet it remains harmonically unresolved. And thus, it refers to the eternal cycle of time.

Technically speaking, Mahler builds his *Song of the Earth* on a consistent motivic excerpt based on a pentatonic nucleus consisting of a descending (whole) tone and a descending third (a-g-e). By means of transposition, inversion, and retrograde, this approach ensures a close interrelationship between the essential themes of all six movements. The two alternating solo singers are deployed as principal or main voices within the dense, deconstructed network of orchestral “voices”, presented almost like chamber music — which add a new, individual timbre to the instrumental base. Here, one seeks in vain for the major breakthroughs of the earlier symphonies. Rather, individual

solo voices appear time and again; in part unsettling, in part overwrought.

The expansive corner movements, consisting of 405 and 572 bars respectively, securely surround four rather short middle movements. Whereas the tenor reigns in the first, third, and fifth movements, the alto takes over in the second, fourth, and sixth. The total duration of the first five movements more or less equals that of the finale, the peak towards which the work is oriented. Alongside this structure, Reinhard Schulz recognizes a further important formal principle: a “pairwise correlation between the movements, in each of which a ‘mechanism of stimulus and reaction’ can be discerned” — thus, the female principle, personified by the alto voice, contrasts with the male principle of the tenor. He continues to say that this structural principle reaches its climax between the fifth and the sixth movements. Thus ‘The drunkard in spring’ actively turns his back on life, which seems only a dream to him, whereas ‘The

farewell’ demonstrates that eternity is its final destination: “Dispersal into the eternity of existence, as comfort, as the joy of just letting go”. No less than seven times does the solo voice evoke eternity.

Mahler questioned Bruno Walter about the end of the work: “Can this even be endured? Will people not commit suicide after hearing this?” The latter gave his opinion: “Here, while the world is sinking away beneath him, the ‘I myself’ becomes the experience; a limitless power of feeling flowers within the one who is departing; and every note he writes speaks only of him, every word composed by him, written a thousand years ago, expresses only him — the *Lied von der Erde* is the most personal music ever written by Mahler, perhaps even by any composer.”

### **Jörg Peter Urbach**

transl.: Fiona J. Stroker-Gale



## Ein Lied von der Sterblichkeit des Menschen und der Unsterblichkeit des Lebens

Vladimir Jurowski

Meine persönliche „Liebesbeziehung“ mit der Musik Gustav Mahlers begann schon früh, im Alter von 15 Jahren. *Das Lied von der Erde* war eines der ersten Werke Mahlers, das ich durch Bruno Walters Aufnahme mit Kathleen Ferrier, Julius Patzak und dem New York Philharmonic kennenlernte. Offensichtlich waren mir als 15-Jährigem nicht alle Schichten dieses komplexen und tiefgründigen Werkes unmittelbar zugänglich. Aber der heftige Kopfsatz, die leise, wellenförmige Begleitung der Bratschen zu Beginn des zweiten Satzes (ähnlich dem Beginn von Pimens Szene aus Mussorgskis *Boris Godunow*) und der verträumte Zauber der letzten Seiten des letzten Satzes entzückten mich immer wieder. Es ist eine völlig neue Erfahrung, mehr als 30 Jahre später als Interpret auf dieses Stück zurückzukommen, nachdem ich alle Werke dirigiert habe, die Mahler vor der Komposition

von *Das Lied von der Erde* geschrieben hat. Und doch blitzen noch immer diese ersten Emotionen in mir auf, wenn ich das Eröffnungsmotiv der Waldhörner höre.

Das Werk ist in jeder Hinsicht höchst ungewöhnlich — es wechselt ständig zwischen den Gattungen: Manchmal scheint es ein Liederzyklus zu sein, aber mit einem größeren, kräftigeren Orchester als das, das Mahler normalerweise für seine Liederzyklen einsetzt. Gleichzeitig wirkt es auch wie eine Art Opernmonolog. An anderen Stellen offenbart das Stück seinen wahren sinfonischen Charakter, wie in den introspektiven Instrumentalepisoden des ersten und zweiten Satzes, dem triumphierend galoppierenden „Marsch“ in ‚Von der Jugend‘, oder dem langen, tragischen „Trauermarsch“ in ‚Der Abschied‘. Mahler hätte es ohne weiteres als seine Neunte Sinfonie bezeichnen können — schließlich hatte er bereits mehrere Sinfonien mit einem, zwei oder sogar acht Gesangssolisten geschrieben —, hätte es unter den europäischen Komponisten nach

Beethoven nicht diesen schauerlichen Aberglauben rund um das Thema „Neunte Sinfonie“ gegeben. Die zugrundeliegenden poetischen Texte, die aus der Sammlung von Hans Bethges freien Übersetzungen klassischer chinesischer Dichtung *Die chinesische Flöte* stammen, mögen schlichtweg als eine Hommage an die orientalische Mode des Fin-de-siècle (die sogenannte Chinoiserie) erscheinen. Wenn man aber den ursprünglichen Bethge-Text studiert und ihn dann mit den Versionen in der Partitur vergleicht, wird deutlich, wie sehr Mahler den Text verändert, bearbeitet und sogar völlig neue Zeilen hinzugefügt hat: Mit anderen Worten, die alte chinesische Dichtung wurde zu einem Vehikel, um seine eigenen, intimsten Vorstellungen und Gedanken auszudrücken.

Schon der poetische Titel *Das Lied von der Erde* kann verschiedene Interpretationen nahelegen. Meint Mahler unseren Planeten? Oder die natürliche Substanz

des Bodens und das Leben, das er erzeugt und nährt? Oder ist der Gebrauch des Wortes „Erde“ hier eher eine Metapher für unsere irdische menschliche Existenz selbst? Die letzten Worte der Alt-Solistin in ‚Der Abschied‘ erinnern an die zyklische Erneuerung der Natur auf der Erde als ein Symbol für das unsterbliche Leben. Ich glaube, dass Mahler hier bewusst die Sterblichkeit des Menschen und die Unsterblichkeit des Lebens selbst einander gegenübergestellt hat, und in diesem Sinne scheint er den Lehren Buddhas oder Laotses näher zu stehen als den Maximen des Christentums oder des Judentums. Der Hauptunterschied zwischen der Philosophie von *Das Lied* und seinen anderen, früheren auf Text beruhenden Kompositionen wie der Zweiten („Auferstehung“), Dritten, Vierten oder Achten Sinfonie besteht darin, dass Mahler in *Das Lied* weder seinen eigenen Tod fürchtet oder betrauert, noch versucht, irgendwelche Erlösungs- oder Auferstehungsszenarien zu schaffen: „Sterben will ich, um zu leben“/ „Wir

genießen die himmlischen Freuden“. Der Komponist akzeptiert einfach das Unvermeidliche und tritt aus dem Leben aus, indem er seine Liebe zum Leben erklärt.

Dmitri Schostakowitsch hat einmal gesagt, dass *Das Lied* die einzige Partitur wäre, die er auf einer einsamen Insel mitnehmen würde, vor allem wegen des Schlusssatzes. Dieser Schlusssatz ist eines der gewagtesten und bahnbrechendsten Musikstücke aller Zeiten. Seine ungewöhnliche Struktur und seine epischen Dimensionen (etwa 30 Minuten, was der Länge der anderen fünf Sätze zusammen entspricht) machen ihn zum musikalischen und dramatischen Herzstück des gesamten Werkes. Schon der Titel selbst – „Der Abschied“ – sagt viel über Mahlers Einstellung zum Tod aus. Der Protagonist dieses Schlusssatzes ist sich der Annäherung an den Tod bewusst und löst sich daraufhin von allem, was den Menschen mit dem Leben verbindet:

Liebe, Leidenschaft, Freundschaft, Pflicht. Alle werden liebevoll betrachtet, bevor der Protagonist Abschied nimmt und in die Berge hinaufgeht, um dem Tod in Einsamkeit zu begegnen. Der Tod ist hier weder ein tragisches noch ein heroisches Ereignis: Er ist eher ein Übergang, ein aktiver Abschied von der Welt des Lebens.

Mit „Der Abschied“ beendete Mahler zum ersten Mal seit der Vierten Sinfonie den Schlusssatz eines sinfonischen Werkes in aller Stille. Es ist bemerkenswert, dass nach *Das Lied* sowohl das Finale der Neunten als auch der erste Satz der Zehnten (der einzige vollständig vollendete Satz dieser unvollendeten Sinfonie) auf ähnliche Weise enden. Vergleicht man die verschiedenen Finalsätze von Mahlers Sinfonien (und bedenkt man die persönliche Bedeutung und das große Gewicht, das Mahler seiner Vierten stets zuschrieb), könnte man „Der Abschied“ als Mahlers Rückkehr zur individuellen Identität eines „lyrischen“ Künstlers betrachten, der der Tradition

Schuberts sehr viel verdankt; als einen bewussten Rückzug vom „heroischen“ Weg Beethovens, dem Mahler so lange zu folgen schien. Man könnte diesen Prozess mit dem Tschairowskys vergleichen, der grandiose Schlusssätze zu seinen Sinfonien komponierte, mit denen er weitgehend unzufrieden war, und nur einmal – ganz am Ende seines Lebensweges – den Mut hatte, seinem schöpferischen Instinkt zu folgen und die Notwendigkeit zu erkennen, ein „ruhiges“ Finale für die „Pathétique“ zu schreiben.

Die Gesamtform von „Der Abschied“ wird durch die Verschmelzung von zwei verschiedenen Gedichten von Wang-Wei und Mong-Kao-Jen bestimmt, die ursprünglich als Briefwechsel geschrieben worden waren. In Mahlers Version werden diese Texte zu einem einzigen Strom, einem Monolog, der in der Mitte durch ein langes Orchesterintermezzo mit Trauermarsch-Charakter unterbrochen wird, ein Trauermarsch der an die *Totenfeier* oder

den ersten Satz seiner Fünften Sinfonie erinnert. So schafft Mahler durch die Auslöschung der strophischen Liedform (die in den ersten fünf Liedern der Sinfonie streng eingehalten wird) eine offenerere und flexiblere Form, die ihm besser dazu dient, den Tod als einen Prozess der langsamen Auflösung des menschlichen Lebens zu beschreiben. Am Ende erreicht Mahler einen nahezu Nirwana-ähnlichen Zustand ekstatischer und zugleich stiller Freude; es ist unmöglich, nicht an Isoldes „Liebestod“ oder das mystische Leuchten der letzten Takte von *Parsifal* zu denken.



## „Der persönlichste Laut in Mahlers Schaffen“ Mahlers *Das Lied von der Erde*

Lied und Symphonie sind in Gustav Mahlers kompositorischem Œuvre untrennbar miteinander verbunden. Es finden sich zwischen den Gattungen zahlreiche wechselseitige inhaltliche und auch kompositionstechnische Werkbezüge. Der typische Mahlersche Tonfall ohne Liederinfluss? Undenkbar. Hermann Danuser sprach in diesem Zusammenhang vom „*Gattungsdualismus*“, in dem Mahler „*gegensätzliche Pole [...] einander angenähert, ja ineinander überführt und miteinander verschränkt*“ habe. In der Tat baute der Komponist nicht nur melodische Fragmente oder auch ganze Lieder erneut im symphonischen Kontext ein (man denke etwa an die „*Wunderhorn-Symphonien*“ Nr. 1 bis 4), sondern synthetisierte die Gattungen in seinem singulären Spätwerk *Das Lied von der Erde*.

In dieser Gestalt entzieht sich *Das Lied von der Erde* nun seit mehr als einem Jahrhundert konsequent jeglichen Kategorisierungsversuchen. Es entwindet sich als Chimäre jeglichen formalen Klassifizierungsregeln. Gustav Mahler schuf hier ein zutiefst persönliches Werk, das allerdings zugleich — um mit Arnold Schönberg zu sprechen — am weitesten in die Zukunft ragt.

### **Werkentstehung — die Furcht vor dem Ende**

1907, ein Wendepunkt in Mahlers Leben, ein wahrlich schicksalhaftes Jahr. Es sah Mahlers Demission als Direktor der Wiener Hofoper nach antisemitischer Hetze, den Diphterie-Tod seiner vierjährigen Tochter Maria Anna und die Diagnose einer ernsthaften Herzerkrankung, die Mahler in Todesangst versetzte. Und nun stand die Neunte vor der Tür. Beethoven, Schubert, Bruckner — keiner der drei Großen hatte diese Symphonie überlebt. Der durchaus abergläubische Mahler vermied es wohl

vor allem auch darum, sein *Lied von der Erde*, das direkt nach der monumentalen Achten Symphonie entstand, überhaupt als Symphonie zu nummerieren.

Erste Skizzen brachte Mahler direkt nach seiner Abdankung als Wiener Hofoperndirektor und nach der Wintersaison an der New Yorker Metropolitan Opera zu Papier. In weiten Teilen entstand das Werk im Sommer 1908, vor allem im südtirolerischen Altschluderbach bei Toblach. Nach dem tragischen Tod Maria Annas in Maiernigg hatten sich die Mahlers entschieden, die freien Sommermonate nun nicht mehr am Wörthersee zu verbringen. „*Ich war sehr fleißig. [...] Ich weiß es selbst nicht zu sagen, wie das Ganze benannt werden könnte. Mir war eine schöne Zeit beschieden und ich glaube, dass es wohl das Persönlichste ist, was ich bis jetzt gemacht habe*“, schreibt Mahler an seinen Dirigentenkollegen Bruno Walter. Mahler vollendete das Werk im September 1909

und gab ihm den vielsagenden Untertitel „*Eine Symphonie für Tenor- und Alt- (oder Bariton-)Stimme und Orchester nach chinesischen Gedichten in der Übertragung von Hans Bethge*“.

### **Chinoiserien mit Weltschmerzpotenzial**

Im *Lied von der Erde* stecken wie bereits erwähnt die zentralen Aspekte des Mahlerschen Schaffens — die Symphonik und das Lied. Mahler entwickelte hier ein Werk mit doppeltem Boden: Er schrieb einerseits einen Liederzyklus, der gleichzeitig eine Symphonie ist und andererseits eine Vokal-Symphonie, die zugleich ein Liederzyklus ist. In diesem Sinne verschränkte und synthetisierte er die Gattungen. Dafür benötigte er passendes Textmaterial. Ein Material, das er als freie Gestaltungsmasse nutzen und sich durch Anpassungen zu eigen machen konnte.

Mahler nutzte eine Sammlung altchinesischer Lyrik mit dem Titel *Die chinesische Flöte*, die 1907 im Insel-Verlag

erschienen war. Der deutsche Lyriker Hans Bethge hatte anhand verschiedener Quellen mehr als 80 Gedichte aus der Epoche der Tang-Dynastie (7.-9. Jahrhundert) nachgedichtet. Basis dafür war allerdings nicht der Originaltext, sondern eine französische Übersetzung. Mahler wählte sieben von Bethges Texten aus. Dessen Übertragungen sind alles andere als hochwertige Literatur, sie entsprangen vielmehr einem „vom Jugendstil kultivierten Exotismus, der die fernöstliche Lyrik mit dem Abglanz des *Fin de Siècle* zusammenspannte. Die *Attitüde überzeitlicher Gültigkeit wurden den Übersetzungen wie Schminke aufgetragen*“ (Schulz) — aber das war Mahler offensichtlich gleich. Vielmehr adelte er die Trivialität der textlichen Vorlagen durch die Qualität seiner musikalischen Anverwandlung. „*Durch seine Musik [...] wandelte sich das Triviale in Tiefe*“, ergänzt Schulz. Mahler übernahm Bethges Gedichtversionen keinesfalls unverändert. Im Gegenteil, er arbeitete intensiv auf

Satz- und Wortebene. Selbst im Verlauf des Kompositionsprozesses erfolgten zahlreiche Änderungen, die auf den musikalischen Verlauf reagierten. In seiner Auswahl konzentrierte sich Mahler auf Texte, die einen lyrisch-düsteren, am Weltschmerz verzagenden Klang hatten.

### „Werden sich die Menschen nicht danach umbringen?“

In jeder Sinfonie – und auch im Mischwerk *Lied von der Erde* – erschuf Mahler seine eigene „Welt“. Wie Danuser formulierte, erhebt die Sinfonie bei Mahler einen Absolutheitsanspruch als „*musikalische Weltentfaltung*“. Der Begriff „Welt“ spielte in Mahlers Denken eine zentrale Rolle. Bereits 1895 schrieb er während der Arbeit an seiner Dritten Symphonie an Natalie Baucher-Lechner jenen Satz, der sein Verständnis vom symphonischen Komponieren exakt beschreibt: „*Aber Symphonie heißt mir eben: mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine Welt aufbauen*“. Dass es neben dieser rationalen

Umschreibung der kompositorischen Arbeit auch starke irrationale Aspekte des Schaffens vor allem in Mahlers Spätwerk ab 1907 gab, erklären seine folgenden Worte: „*Das Schaffen und die Entstehung eines Werkes sind mystisch von Anfang bis zum Ende, da man, sich selbst unbewusst, wie durch fremde Eingebung etwas machen muss, von dem man nachher kaum begreift, wie es geworden ist.*“

Die wahrhaft existenziellen inhaltlichen und geistigen Dimensionen des *Lied von der Erde* beschrieb als einer der ersten Bruno Walter, dem Mahler die fertiggestellte Partitur zur Verfügung gestellt hatte: „*Ist es wirklich derselbe Mensch, der in Harmonie mit dem Unendlichen den Bau der Achten errichtet hatte, den wir nun im Trinklied vom Jammer der Erde wiederfinden? Der einsam im Herbst zur trauten Ruhestätte schleicht, nach Erquickung lechzend? Der mit freundlichem Altersblick auf die Jugend, mit sanfter Rührung auf die Schönheit schaut? Der in der Trunkenheit Vergessen*

*des sinnlosen irdischen Daseins sucht und schließlich in Schwermut Abschied nimmt? Es ist kaum derselbe Mensch und Komponist. Die Erde ist im Entschwinden, eine andere Luft weht herein, ein anderes Licht leuchtet darüber ...*“

Es gibt zahlreiche Interpretationsansätze, die die sechs Sätze des *Lieds von der Erde*, von Guido Adler als „*Symphonie im Innern*“ bezeichnet, auf die vierteilige symphonische Form herunterbrechen. Demnach wäre ‚Das Trinklied vom Jammer der Erde‘ der Kopfsatz, ‚Der Einsame im Herbst‘ stünde für den langsamen Satz, ‚Von der Jugend‘, ‚Von der Schönheit‘ und ‚Der Trunkene im Frühling‘ stellten das Scherzo-Element dar und der weitausschwingende ‚Abschied‘ verkörperte das Finale – und zwar ganz im Sinne einer finalgerichteten Symphonik, die aber nicht *per aspera ad astra* zur triumphalen Apotheose führt, „*sondern auf der Erde bleibt und in Auflösung und Verstummen mündet.*“ (Handstein)

Abschied, Isolation, Vergänglichkeit, Anfang und Ende, Vergangenheit und Zukunft, die Zeit in ihren Facetten, Jugend, Freundschaft, Schönheit, Natur, Liebe, Leben und Tod – kurz, das Leben wird im *Lied von der Erde* von Mahler thematisiert. Musikalisch schöpft Mahler aus einem schier übervollen Füllhorn an Ausdrucksmitteln und kompositorischen Verfahren. Aber das Leben in seiner Farbigkeit, seiner Bitterkeit und seinem Changieren zwischen Angst und Hoffnung, zwischen Zukunftsfreude und Vergänglichkeitsbewusstsein wird musikalisch nicht nur minutiös dargestellt, sondern *die Musik selbst* wird Träger des Gehalts, sie wird Leben, wird Freude, wird Vergänglichkeit, wird Tod – und in der Coda des Finalsatzes durch den schier endlosen Abschied zur Unendlichkeit. Und vielleicht auch zur Erlösung. Der Akkord, der dem letzten Wort „*Ewig*“ nachhallt, vereint die Grundtöne des gesamten Werkes in sich – dennoch bleibt er harmonisch unabgeschlossen. Und verweist so auf den ewigen Kreislauf der Zeit.

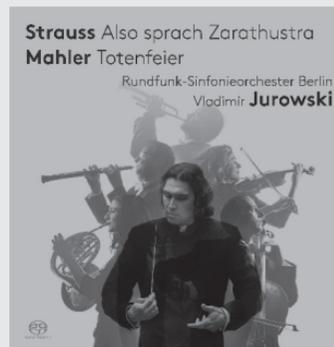
Technisch gesprochen setzt Mahler im *Lied von der Erde* auf eine konsequente motivische Arbeit auf Basis einer pentatonischen Motivkeimzelle, bestehend aus fallendem Ganzton und fallender Terz (a-g-e). Dieser Ansatz sorgt in Transpositionen, in Umkehrung und in Krebsform satzübergreifend für enge Verwandtschaft zwischen den essenziellen Themen aller sechs Sätze. Die beiden im Wechsel eingesetzten Gesangsstimmen werden im dichten, geradezu kammermusikalisch ausgefeilten und aufgebrochenen Geflecht der Orchesterstimmen wie Haupt- oder Führungsstimmen verwendet – die dem instrumentalen Grundgewand eine neue individuelle Klangfarbe hinzufügen. Die großen Durchbrüche der früheren Symphonien sucht man hier vergebens. Vielmehr treten immer wieder solistische Einzelstimmen, teils verstörend, teils überdreht hervor.

Die ausladenden Ecksätze mit ihren 405 bzw. 572 Takten betten vier eher knappe Mittelsätze ein. Während die Sätze 1, 3 und 5 vom Tenor bestritten werden, übernimmt der Alt die Sätze 2, 4 und 6. Die ersten fünf Sätze sind in etwa so lang wie das Finale, jenen Gipfelpunkt, auf den das Werk ausgerichtet ist. Reinhard Schulz erkennt neben dieser Struktur als weiteres wichtiges formales Prinzip eine „*paarweise Entsprechung der Sätze, in denen jeweils ein „Mechanismus von Reiz und Reaktion“* zu erkennen sei: Dabei kontrastiere das weibliche Prinzip (verkörpert durch die Altstimme) das männliche Prinzip des Tenors. Seinen Höhepunkt finde dieses Bauprinzip zwischen Satz 5 und 6. So wende sich der ‚Trunkene im Frühling‘ aktiv vom Leben ab, das ihm nur Traum sei, während ‚Der Abschied‘ zeige, das in ihm als letzte Bestimmung die Ewigkeit liege: „*Auflösung in der Unendlichkeit des Seins, als Trost, als Glück des Gewähren-Lassens*“. Nicht weniger als siebenmal beschwört die Singstimme die Ewigkeit.

Mahler fragte Bruno Walter zum Ende des Werks: „*Ist das überhaupt zum Aushalten? Werden sich die Menschen nicht danach umbringen?*“ Der befand: „*Hier wird, während die Welt unter ihm wegsinkt, das Ich selbst zum Erlebnis, eine Gefühlskraft ohne Grenzen entfaltet sich in dem Scheidenden; und jeder Ton, den er schreibt, spricht nur von ihm, jedes von ihm komponierte Wort, das vor tausend Jahren gedichtet wurde, drückt nur ihn aus – das Lied von der Erde ist der persönlichste Laut in Mahlers Schaffen, vielleicht in der Musik.*“

**Jörg Peter Urbach**

**Also available  
on PENTATONE**



PTC 5186 597



PTC 5186 640

**Das Lied von der Erde** (on texts from Hans Bethge's *Die Chinesische Flöte*,  
*Nachdichtungen chinesischer Lyrik* (1907))

---

**Das Trinklied vom Jammer der Erde**

Schon winkt der Wein im goldnen 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

1

The wine is already beckoning in the  
golden cup,  
but do not drink yet - first, I will sing you  
a song!  
The Song of Sorrow shall laughingly  
resound in your soul. When sorrow draws  
near,  
the gardens of the soul lie desolate;  
joy and song wither away and die.  
Dark is life, dark is death.

Lord of this house!  
Your cellar is full of golden wine!  
Here, this lute I call my own!  
Strumming on the lute and emptying  
glasses,  
these are the things that go together.  
A full glass of wine at the right moment  
is worth more than all the kingdoms of  
the world!  
Dark is life, dark is death.

Wird lange fest stehen und aufblühn  
im Lenz.  
Du aber, Mensch, wie lang lebst denn du?  
Nicht hundert Jahre darfst du dich ergötzen  
An all dem morschen Tande dieser Erde!

Seht dort hinab! Im Mondschein auf den  
Gräbern  
hockt eine wildgespenstische Gestalt -  
Ein Aff ist's! Hört ihr, wie sein Heulen  
hinausgellt  
in den süßen Duft des Lebens!  
Jetzt nehm den Wein! Jetzt ist es Zeit,  
Genossen!  
Leert eure goldnen Becher zu Grund!  
Dunkel ist das Leben, ist der Tod!

---

**Der Einsame im Herbst**

Herbstnebel wallen bläulich überm See;  
Vom Reif bezogen stehen alle Gräser;  
Man meint', ein Künstler habe Staub

The heavens are forever blue and the earth  
Will stand firm for a long time and bloom  
in spring.  
But you, Man, how long then will you live?  
Not a hundred years are you allowed to  
enjoy  
all the rotten triviality of this earth!

Look down there! In the moonlight, on the  
graves  
crouches a wild, ghostly figure -  
It is an ape! Hear how its howls shrill out  
into the sweet fragrance of life!  
Now have the wine! Now is the time,  
comrades!  
Empty the golden cup to the bottom!  
Dark is life, dark is death!

2

Blue autumn mists float over the lake;  
the grass stands stiff with frost;  
One might think an artist had strewn

vom Jade  
Über die feinen Blüten ausgestreut.  
Der süße Duft der Blumen ist verflogen;  
Ein kalter Wind beugt ihre Stengel nieder.  
Bald werden die verwelkten, goldnen  
Blätter  
Der Lotosblüten auf dem Wasser ziehn.

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?

jade dust  
over all the fine blossoms.  
The sweet fragrance of flowers has  
flown away;  
a cold wind forces them to bow their  
stems low.  
Soon the withered golden leaves  
of lotus flowers will drift upon the water.

My heart is weary. My little lamp  
has gone out with a sputter;  
it urges me to sleep.  
I am coming to you, familiar place of rest!  
Yes, give me rest, I need comfort.

I weep much in my solitudes.  
The autumn in my heart lasts too long.  
Sun of love, will you never shine again,  
to gently dry my bitter tears?

---

### **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 seidnen Ärmel gleiten  
Rückwärts, ihre seidnen Mützen  
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

In the middle of the small pond  
stands a pavilion of green  
and white porcelain.

Like the back of a tiger  
the jade bridge arches  
across toward the pavilion.

In the small house friends sit,  
finely dressed; they drink, chat,  
some write down verses.

Their silk sleeves slide back,  
their silk caps  
crouch jauntily far back on their necks.

On the small pond's still  
surface, all things appear  
strangely mirrored.

Everything is standing on its head  
in the pavilion of green

Und aus weißem Porzellan;  
Wie ein Halbmond steht die Brücke,  
Umgekehrt der Bogen. Freunde,  
Schön gekleidet, trinken, plaudern.

and white porcelain.  
The bridge looks like a half-moon,  
its arch inverted. Friends,  
finely dressed, are drinking and chatting.

4

### **Von der Schönheit**

Junge Mädchen pflücken Blumen,  
Pflücken Lotosblumen an dem Uferrande.  
Zwischen Büschen und Blättern sitzen sie,  
Sammeln Blüten in den Schoß und rufen  
Sich einander Neckereien zu.

Young maidens pick flowers,  
pick lotus flowers at the shore.  
Among bushes and leaves they sit,  
Gathering blossoms in their laps and calling  
to one another teasingly.

Goldne Sonne webt um die Gestalten,  
Spiegelt sie im blanken Wasser wider.  
Sonne spiegelt ihre schlanken Glieder,  
Ihre süßen Augen wider,  
Und der Zephyr hebt mit Schmeichelkosen  
das Gewebe  
Ihrer Ärmel auf, führt den Zauber  
Ihrer Wohlgerüche durch die Luft.

Golden sunlight weaves around the figures,  
mirroring them in the shiny water.  
The sun reflects their slender limbs,  
and their sweet eyes,  
and the zephyr caressingly lifts  
the fabric of their sleeves, wafting  
the magic  
of their lovely fragrance through the air.

O sieh, was tummeln sich für  
schöne Knaben

Behold, what handsome young men  
disport themselves

Dort an dem Uferrand auf mut'gen Rossen,  
Weithin glänzend wie die Sonnenstrahlen;  
Schon zwischen dem Geäst 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  
hingesunkenen Blüten.  
Hei! Wie flattern im Taumel seine Mähnen,  
Dampfen heiß die Nüstern!  
Goldne Sonne webt um die Gestalten,  
Spiegelt sie im blanken Wasser wider.

there along the shore on their lively horses,  
glittering out into the distance like sunbeams;  
already among the branches of the  
green willows,  
the fresh-faced young men are  
approaching at a trot!  
The horse of one whinnies merrily  
and shies and rushes away;  
over flowers and grass, its hooves fly,  
trampling fallen blossoms in its s  
tormy flight.  
Ah, how wildly its mane flutters in its frenzy,  
how hotly its nostrils steam!  
The golden sun weaves about the figures,  
mirroring them in the shiny water.

Und die schönste von den Jungfrauen sendet  
Lange Blicke ihm der Sehnsucht nach.  
Ihre stolze Haltung ist nur Verstellung.  
In dem Funkeln ihrer großen Augen,  
In dem Dunkel ihres heißen Blicks  
Schwingt klagend noch die Erregung ihres  
Herzens nach.

And the fairest of the maidens sends  
long, yearning glances after him.  
Her proud demeanour is mere pretense.  
In the flash of her large eyes,  
in the darkness of her ardent gaze,  
the agitation of her heart lingers,  
lamenting.

**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!

If life is only a dream,  
why then the misery and torment?  
I drink until I can drink no more,  
the whole, dear day!

Und wenn ich nicht mehr trinken kann,  
Weil Kehl und Seele voll,  
So tauml' ich bis zu meiner Tür  
Und schlafe wundervoll!

And when I can drink no more,  
because my throat and soul are full,  
I stagger to my door  
and sleep very well!

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

What do I hear when I awaken? Listen!  
A bird singing in the tree.  
I ask him whether it is already spring -  
it's like a dream to me.

Der Vogel zwitschert: "Ja! Der Lenz  
Ist da, sei kommen über Nacht!"  
Aus tiefstem Schauen lausch ich auf  
Der Vogel singt und lacht!

The bird twitters, "Yes! Spring  
is here, it has come overnight!"  
With deep concentration I listen,  
and the bird sings and laughs!

Ich fülle mir den Becher neu  
Und leer ihn bis zum Grund

I fill my cup afresh  
and drain it to the bottom

Und singe, bis der Mond erglänzt  
Am schwarzen Firmament!

and sing, until the moon shines  
in the dark firmament!

Und wenn ich nicht mehr singen kann,  
So schlaf ich wieder ein,  
Was geht mich denn der Frühling an!?  
Laßt mich betrunken sein!

And when I cannot sing anymore,  
I fall asleep again,  
for what is springtime to me?  
Let me be drunk!

**Der Abschied**

Die Sonne scheidet hinter dem Gebirge.  
In allen Tälern 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 Wehn  
Hinter den dunklen Fichten!

The sun departs behind the mountains.  
Into all the valleys, evening descends  
with its cooling shadows.  
O look! Like a silver boat,  
the moon floats on the blue sky-lake above.  
I feel the fine wind wafting  
behind the dark spruces.

Der Bach singt voller Wohllaut durch  
das Dunkel.

The brook sings euphonically through  
the darkness.

Die Blumen blassen im Dämmerchein.  
Die Erde atmet voll von Ruh und Schlaf,  
Alle Sehnsucht will nun träumen.

The flowers stand out palely in the twilight.  
The earth breathes, full of peace and sleep,  
and all yearning wishes to dream now.

Die müden Menschen gehn heimwärts,

Wearry men go home,

Um im Schlaf vergeßnes 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 vom weichen Grase  
schwellen.  
O Schönheit! O ewigen Liebens -  
Lebenstrunkne Welt!

to learn in sleep  
forgotten happiness and youth.  
The birds crouch silently in their branches.  
The world is asleep!

It blows coolly in the shadows of my spruce.  
I stand here and wait for my friend;  
I wait to bid him a last farewell.  
I yearn, my friend, at your side  
to enjoy the beauty of this evening.  
Where do you dwell? You leave me alone  
for so long!  
I wander up and down with my lute,  
on paths swelling with soft grass.  
O beauty! O eternal love - eternal, life-  
intoxicated world!

## Acknowledgments

### PRODUCTION TEAM

Executive producers **Stefan Lang** (Deutschlandfunk Kultur) & **Renaud Loranger** (PENTATONE) | Recording producer & Post-production **Florian B. Schmidt**  
Recording engineer **Henri Thaon**

Liner notes **Jörg Peter Urbach**  
English translation **Fiona J. Stroker-Gale**  
Design **Marjolein Coenrady**  
Product management **Kasper van Kooten**

*This album was recorded live at the Philharmonie, Berlin, on 14 October 2018.*



*A co-production with Deutschlandfunk Kultur and the Rundfunk-Orchester und -Chöre gGmbH Berlin (ROC)*

### PENTATONE TEAM

Vice President A&R **Renaud Loranger** | Managing Director **Simon M. Eder**  
A&R Manager **Kate Rockett** | Product Manager **Kasper van Kooten**  
Head of Marketing, PR & Sales **Silvia Pietrosanti**



Sit back and enjoy