



馬勒

大地之歌

MAHLER
DAS LIED VON DER ERDE

Ning Liang ~ Warren Mok
Singapore Symphony Orchestra
Lan Shui

梁寧 莫華倫 水藍
新加坡交響樂團

天何題圖

中文唱詞
Sung in Chinese



This Chinese-language version of *Das Lied von der Erde* brings Mahler's inspiration full circle, replacing the original German texts inspired by Tang Dynasty poetry with Daniel Ng's reconstruction of the original Chinese poems combined with a new Chinese translation of Mahler's own four closing lines of text. As these lines had no actual Chinese antecedent, we also provide the option of an 'all-original' version with Mahler's German ending, simply by omitting track 7. This alternative follows the approach of Universal Edition's forthcoming publication of Daniel Ng's Chinese edition, with text settings assisted by Glen Cortese and Joanna C. Lee.

MAHLER, GUSTAV (1860–1911)

DAS LIED VON DER ERDE / 大地之歌 (Universal Edition, Wien) 66'47 *Chinese version: Daniel Ng*

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | 1. Das Trinklied vom Jammer der Erde / 悲歌行 | 8'48 |
| 2 | 2. Der Einsame im Herbst / 效古秋夜長 | 9'58 |
| 3 | 3. Von der Jugend / 宴陶家亭子 | 3'05 |
| 4 | 4. Von der Schönheit / 採蓮曲 | 7'21 |
| 5 | 5. Der Trunkene im Frühling / 春日醉起言志 | 4'48 |
| 6 | 6. Der Abschied / 送別 – until bar 459 • 7 Chinese ending | 32'01 |

APPENDIX

- | | | |
|---|--|------|
| 8 | Der Abschied – ending with Mahler's original German text | 3'21 |
|---|--|------|

TT: 71'14

NING LIANG / 梁寧 *mezzo-soprano* [2, 4, 6–8]

WARREN MOK / 莫華倫 *tenor* [1, 3, 5]

SINGAPORE SYMPHONY ORCHESTRA / 新加坡交響樂團

LAN SHUI / 水藍 *conductor*

If Mahler and the four Chinese poets from *Das Lied von der Erde* were somehow to meet for a drink they would certainly have a good time,' claims the Hong Kong-born businessman and self-styled 'music entrepreneur' Daniel Ng. 'They might even write a song cycle. The only thing we can probably be sure of, however, is that the results would in no way resemble *Das Lied von der Erde*.'

Listeners may likewise sense a certain cultural displacement in this version of Mahler's symphonic song cycle, which substitutes the original German paraphrases of Tang Dynasty poetry with the actual Chinese texts of Li Bai, Qian Qi, Meng Haoran and Wang Wei. The feeling, in fact, is probably rather akin to Ng's initial reaction to *Das Lied*, which he discovered relatively late in life, and his resulting efforts to reconcile its Germanic sensibility with the original Tang Dynasty poetry he studied in his youth.

Much has been made of Orientalism, particularly the view that any appropriation that enriches Western culture must by definition diminish another. Considerably less ink, however, has been spilled over Occidentalism – in this case, China's appropriations from the West. If we merely remove the magnifying glass from late 19th-century Europe and instead trace the original sources of *Das Lied*, we can see how freely the cultural tides flow back and forth.

The Tang Dynasty (618–907 A.D.), long regarded in the East and West alike as the high point in Chinese civilization, was marked by a stable if limited central government and an unprecedented (and, until our own time, unequalled) exchange of trade, technologies and cultural practices. Buddhism from India replaced the native Confucianism as the dom-

inant ideology, foreign musical instruments passed through the Silk Road into Chinese consciousness (witness the *oud*'s transformation into the *pipa*), and the country's military wielded a decidedly imperial arm toward Korea and Japan. Such was the level of cultural interaction in China at the time that, as far as one's nationality was concerned, ethnicity need not be a deciding factor. All one had to do to be Chinese was, first, to acknowledge the sovereignty of the Emperor, and second, to read and write the language.

Thus we discover that China's most famous literary figure, hailing from the most poetic age in the nation's history, was not, in fact, ethnically Chinese. Li Bai (701–762) was born in Turkistan, and the few details of his life that have been reliably documented, such as his passion for drink and his eventual exile in China's Western Region, have occasionally led to his being portrayed as nomadic, drunken barbarian. (More sober scholars have since pointed out that drunkenness was hardly considered barbaric at the time: rather like the ancient Greeks, the Tang Chinese considered it a way of opening the mind to divine inspiration.) If anything in Li Bai's foreign background set him apart from the Han mainstream, it was his compulsion both to challenge the Confucian social order and, despite his obvious Taoist sympathies, to oppose the natural world around him.

If Li Bai nonetheless reigns as China's Taoist immortal, his exact contemporary Wang Wei remains its Buddhist recluse. Famous for his quiet pastoral scenes in images as well as prose, his reputation stands apart from Li Bai mostly by having had a successful career in the civil service. Unlike Li Bai, who fell afoul of the ruling régime by siding with a rebel faction, Wang Wei served the insurgents during the An Lushan Rebellion only under duress. The

poems documenting his displeasure most likely saved his life when the old imperial order was restored.

Although historians are uncertain whether or not Li Bai and Wang Wei ever met, we do know that they had a mutual friend in Meng Haoran (689–740), who shared both Wang Wei's love of landscape and Li Bai's misfortunes in public office. Having resigned from his sole public position after less than a year, he is remembered today mostly for the poems he wrote to Wang after their separation, reflecting a common practice among the literati of the time.

How these ancient Chinese poems wound up inspiring Mahler's finest masterpiece makes for an epic tale of cultural transformation, both wilful and inadvertent. Having long maintained that a symphony must be like the world, containing everything, Mahler near the end of his life fashioned from his favourite genres – symphony and song – a seamless blend of the two.

This new musical form was perhaps the only vessel deep enough to contain his cumulative grief from the previous year: By the time Mahler began writing *Das Lied* in early 1908 he had already lost, in turn, his favourite daughter, his job at the Vienna State Opera, and his health, having been diagnosed with a chronic heart condition. Chancing upon a copy of Hans Bethge's *Die chinesische Flöte* (*The Chinese Flute*), Mahler found what he took to be an ancient reflection of his own *angst*. In reality, it was a paraphrase of Hans Hellmann's 1905 collection *Chinesische Lyrik*, itself based on two very different French translations by the distinguished sinologist Le Marquis d'Hervey-Saint-Denys and the dilettante Judith Gautier. As a result, Bethge's collection resembled his own original poetry much more than his Tang Dynasty sources.

Mahler then put those sources through yet another level of remove. Partly because the composer set his texts for high-voiced male and low-voiced female, one could make the case that the songs follow the Chinese concept of *yin* and *yang*. Mahler's emotional world, though, is more calibrated to fit traditional Western dualities like spring and autumn, life and death, abandon and restraint. The tenor's Dionysian revelries in No. 1 (*Drinking Song*) quickly shift with the alto's Apollonian reflection in No. 2 (*The Lonely One in Autumn*). This process takes place again toward the end, with No. 5 (*The Drunk in Springtime*) fading away entirely in No. 6 (*Departure*), in which Mahler takes two consecutive poems in Bethge's collection – Meng Haoran's *In Expectation of a Friend* and Wang Wei's *A Friend's Farewell*, the poets writing to each other – and fashions them into a haunting inner monologue where the singer engages Death itself.

Great art often comes as a result of miscommunication. The philosopher and critic Theodor Adorno actually claimed the 'inauthenticity' of *Das Lied* as the very source of its eloquence. But with Mahler's artistic dialogue with China's distinguished poets being understandably one-sided, Daniel Ng has fashioned this linguistic alternative. Reintroducing the Chinese language raises several issues, not least of which is the mismatch between polysyllabic German and monosyllabic Chinese. Occasionally, words or phrases are repeated to fit Mahler's melodies. Other times, new Chinese texts have been added, as in No. 4 (*Lotus-Picking Song*), which now includes Li Bai's *Lyrics for the Girls of Yue*. Likewise, No. 6 adds two complementary poems by Meng entitled *In Dreamland* and *Goodbye to Wang Wei*. Although the primary goal in this edition was

for the Chinese lyrics to elicit similar responses from the listener as the German texts, the last four lines of the piece (which were written by Mahler) defy a Chinese translation that is both musical and poetic.

Tracking the original Chinese source of No. 2 has proven to be both an aesthetic and scholarly challenge, since Gautier in particular translated her texts so freely that not even Mahler's most prominent biographers, Henri-Louis de la Grange and Donald Mitchell, have agreed over the original poem. Further complicating the picture is that competing Western transliterations of the poet's name ('Zhang Ji' vs. 'Qian Qi', for example) correspond with several possible combinations of Chinese characters. Following the methodology of scholar Fusako Hamao, who made a careful study not only of the sources available to Gautier but also her systematic mistakes in translation, this Chinese edition accepts Hamao's case for Qian Qi's poem *An Autumn Night* as the inspiration for Mahler's second text.

A final note regarding the spoken Chinese language: although the northern Mandarin dialect is today's most common spoken tongue, the poets of the Tang Dynasty wrote with much different sounds in the ear. Precise pronunciations are lost to us today, but their vestiges still thrive in southern China, thus explaining this edition's choice of dialect: when spoken in Cantonese, the lines of the original poetry still rhyme.

© Ken Smith 2007

The mezzo-soprano **Ning Liang** has been a prize-winner in the Luciano Pavarotti International Voice Competition and the Mirjam Helin Singing Competition. She made her European début as Rosina in *Il barbiere di Siviglia* with the Hamburg State Opera, where she has since appeared in Mozart's *Così fan tutte*, *Le nozze di Figaro* and *Idomeneo*. She has performed at many leading opera houses, such as the Vienna State Opera, the Netherlands Opera, Bologna's Teatro Comunale, the Metropolitan Opera, Deutsche Oper Berlin and the Monte Carlo Opera. Roles in which Liang has won particular acclaim include Idamante in *Idomeneo*, Octavian in *Der Rosenkavalier* and Charlotte in Massenet's *Werther*. As a concert artist Ning Liang has collaborated with conductors such as Sir Colin Davis, Giuseppe Sinopoli, Riccardo Muti, Christian Thielemann, James Conlon and Michel Plasseon. Festivals at which she has performed include those in Bregenz, Savonlinna and Ravinia.

A world-renowned Hong Kong Chinese tenor since his European début in 1987, **Warren Mok** has been a frequent guest in the leading opera houses of Europe, North America and Asia such as the Paris Opéra, the Rome Opera, Opéra de Lyon, the Netherlands Opera, the Leipzig Opera, the Royal Danish Opera, the Sydney Opera House, the Teatro Colón in Buenos Aires, Teatro Massimo in Palermo, Teatro de São Carlos in Lisbon, the Seattle Opera and the Bolshoi Theatre. He has also appeared in prestigious concert halls including Carnegie Hall, Royal Albert Hall and the Berlin Philharmonie and at festivals such as the Puccini Festival and the Vienna Festival, working alongside prominent conductors such as Giuseppe Sinopoli, Jesús López-Cobos, Marco Gui-

darini and Long Yu. Warren Mok is the current artistic director of Macau International Music Festival as well as artistic director of Opera Hong Kong, which he founded in 2003.

A leading Asian orchestra gaining recognition around the world, the **Singapore Symphony Orchestra** (SSO) aims to enrich the local cultural scene, serving as a bridge between the musical traditions of Asia and the West, and providing artistic inspiration, entertainment and education. A full-time professional orchestra with 96 members, the SSO makes its performing home at the Esplanade Concert Hall, and also performs regularly at the Victoria Concert Hall and at other venues. Giving more than 50 symphonic concerts a year, its repertoire encompasses the all-time favourites and orchestral masterpieces as well as cutting-edge premières. Local musicians and composers feature prominently in the concert season. Since its inception in 1979, the SSO has toured America, China and Hong Kong as well as Europe. Maestro Lan Shui assumed the position of music director in 1997 and has raised the orchestra's profile and level of excellence, and strengthened its commitment to the performance of new Asian compositions. The orchestra's recordings of Alexander Tcherepnin's symphonies – the first complete cycle ever recorded – have won great acclaim. The SSO has also recorded the music of Chen Yi, Zhou Long, Bright Sheng and Richard Yardumian under an exclusive recording contract with the BIS label. Artists heard on SSO recordings include Evelyn Glennie, Cho-Liang Lin, Noriko Ogawa, Christian Lindberg and Martin Fröst.

Lan Shui joined the Singapore Symphony Orchestra as music director in 1997. During his tenure the orchestra has made several successful tours as well as a number of recordings for BIS. Lan Shui is passionate about premièring and commissioning works by Asian and Singaporean composers. Born in China, Lan Shui made his professional conducting in Beijing in 1986 and was later appointed conductor of the Beijing Symphony Orchestra. In 1992 he was invited by David Zinman to the Baltimore Symphony Orchestra as affiliate conductor. Shui was also associate conductor to Neeme Järvi at the Detroit Symphony Orchestra and assisted Kurt Masur at the New York Philharmonic Orchestra. Recent engagements include performances with the Bamberg Symphony Orchestra, the Danish National Symphony Orchestra/DR, the Royal Danish Orchestra, l'Orchestre national des Pays de la Loire and the Berne Symphony Orchestra. Lan Shui is also the principal guest conductor of the Aalborg Symphony Orchestra. Lan Shui has made a number of recordings for BIS, including music by Arnold, Hindemith and Fernström with the Malmö Symphony Orchestra. Notable releases with the Singapore Symphony Orchestra include the complete symphonies of Alexander Tcherepnin. He is the recipient of several international awards from, among others, the Beijing Arts Festival, the New York Tcherepnin Society, the 37th Besançon Conductors Competition and Boston University.

「若馬勒與《大地之歌》的四位唐代詩人有機會一起暢飲，他們一定會合得來！」伍日照說。伍氏是香港出生的商賈，也是獨創風格的「音樂企業家」。「他們或會聯手創製聲樂組曲，但我們可以肯定，造出來的結果絕不會像《大地之歌》！」

《大地之歌》與這個錄音版本的面世，真的碰上了某種文化轉移。馬勒譜樂的德文譯文被去掉，換上李白、錢起、孟浩然與王維的原作。伍日照認識《大地之歌》的最初反應就是一種轉變。他在中年才聽到這套音樂經典，到後來才致力調和馬勒的德國藝術觀，與自己年青時代所認識的唐詩韻律。

很多人都討論過「東方主義」，即西方把它取作專用後，使其文化內涵變得更為豐碩，卻反而削弱了東方的姿采。相對而言，很少人研究「西方主義」，也正是我們當前這個例子：東方把西方的文化資源（馬勒的音樂）收為專用。只要我們放下慣常用來觀看歐洲十九世紀末的放大鏡，認真地追溯《大地之歌》的文學淵源，應該察覺到文化溝通其實是十分自由的，可以說是隨境遷移，互相影響。

東西方一直都把中國的唐朝（公元618-907年）看作華夏文化的鼎盛時期。當年的王朝稱得上國泰民安，對外來文化更是兼容並包。唐朝也是有史以來商貿最蓬勃，科技與文化常作交流的時代（到了今天的地球村，才可比擬）。從印度傳來的佛教取代了舊有儒學，成為最有影響力的哲學思想；西域來的樂器通過絲綢之路傳入中原地帶（琵琶的前身來自波斯）；中國的軍力範圍也擴展到日本與韓國。在當年的唐朝版圖裡，可見到不同文化互相聯繫，連國籍的界別與民族血統大可不必有所關聯。只要肯接受唐代帝王的統治，會聽會讀漢語，就可算是我大唐的子民，都給他發展機會。

中國最有名的文人，一位生長在有史以來詩

歌創作最興旺時期的李白，不是純正的漢裔血統。李白（701-762）在土耳其斯坦出生，他一生中唯一可以考證的史跡，比如好酒和被流放到雲貴山區，令我們一下子把他想像成一個到處漂泊，酗酒醺醺的胡人（較具理性的學者曾提出，他跟野蠻不可相提並論；與古代希臘一樣，唐朝人相信，喝酒只不過是引出悟性和靈感的行為）。因為李白有胡人血統，他與漢人有別。他經常挑戰儒家倫理道德觀，他信奉道教，卻能對周圍的事物抱持客觀的態度。

如果說李白是道教詩仙，那麼與他同期的王維，就是佛教隱士。王維以描述寧靜的山水田園最著，文筆簡潔澄明。但王維官運亨通，李白則在叛變中跟隨了太子永王，事後被貶放逐，相對沈鬱潦倒。王維在安史之亂也被逼跟隨叛軍，他把自己的無奈寄意於詩詞之中。唐室恢復安定後，王維傾訴衷曲的詩詞成為有力證據，令他保住了性命。

雖然歷史學家無法確認李白與王維曾否有一面之緣，但可以肯定他們倆都認識孟浩然（689-740），一位與王維同樣愛好山水，與李白同病相憐，同為官場失意的詩人。孟浩然只當了一年官便買棹歸田，現代人最為嚮往的，就是他惦念王維而寫的詩詞。這種以詩寄情的方法，在當年是司空見慣的文壇雅事。

上述這些中國古代詩歌，如何搖身一變成為馬勒創作《大地之歌》的題材，這正是文化蛻變的大好例子。當中包括人事刻意的安排，也有機緣的巧合。馬勒一向堅持交響樂是一整個世界，要包含一切。馬勒在生命末期把最喜愛的兩種音樂體系——交響樂與歌曲——融合在一起，融合得天衣無縫。

這種新的音樂體系，或許是唯一可以演繹馬勒過去一年所經歷的苦難與哀傷的寄託。當馬勒在1908年初創作《大地之歌》時，已失去了最深愛的女兒和他在維也納歌劇院的工作崗位；

當時他的健康狀況欠佳（醫生已診定他有心臟病）。就在這個時候，馬勒遇上漢斯·巴德格《中國笛子》這本詩詞翻譯書籍。作曲家在這些唐詩中找到共鳴，詩文所刻劃的，正是自己感同身受的憂傷情懷。事實上，巴德格的譯本不過借用了漢斯·希立門1905年出版的《中國詩歌》（此書源出自兩本法文翻譯詩集，譯者分別是著名漢學家聖丹尼侯爵和業餘愛好者高蒂亞女士）。反正，巴德格的翻譯本多是出自個人的遐想，與原來的唐詩已經稍異其趣。

馬勒處理這些詩詞時，把文化和語言的距離拉得更遠。原因之一是作曲家選擇了高音男聲和低音女聲演唱（我們可以把這個配搭視同中國傳統的陰陽和諧）。馬勒的情感世界，比平常西方的相對性（如夭壽與生死、放肆與自律）更加細膩。男高音一開始就唱出那充滿了荻俄尼索斯式豪情。到了第二首，女低音卻帶有阿波羅式內涵，像一人處身陋室靜思般孤寂。這種情境一直持續。第五首寫的是狂歡作樂，到了第六首時，歡與樂卻戛然消失。馬勒在第六首裡，引用了巴德格出版的兩首有關連的詩詞，那正是孟浩然與王維互相贈答的篇章，經過馬勒譜樂後，成為演唱者縈繞死亡的獨白。

偉大的藝術往往因誤解而誕生。著名哲學家阿多諾早已評論過，「大地之歌」的「非真實性」，剛好成為這套樂曲的文辭優雅的泉源。可惜，馬勒與這些唐代詩人的藝術談話只是單向性。因此，伍日熙才安排這次語言上的另一選擇。把漢語原文譜寫在馬勒的旋律上。這當然會出現不少問題：最顯著的是，如何解決以獨體單音的漢語歌詞，取代了眾多音節的德語一點。於是就在漢語原文之後，有時要重複詠唱的原因。在某些情況下，更需加入其他詩篇：以李白的《越女詞》補充了第四首，孟浩然其餘兩首：《夏日南亭懷辛大》與《送別》先後加插在第六首裡。這個版本編排的主要目的，

是讓漢語原詩同樣突出馬勒選用德文翻譯的抒情效果。但不足的是，到了第六首，出自馬勒自己手筆的最終四句，至今仍然未能找到音樂上與詩文間，都能適合唱和的譯文。

對於第二首的漢語原文的考證，其實是美學與學術上的一大分歧。因為高蒂亞當年隨意地翻譯這首唐詩，對於該詩的寫作來由，連當今研究馬勒的權威學者們都無法達成共識，有所肯定。最令人迷惑的，是由於當時的法語拼音欠準確，連唐代詩人的身份誰屬，都出現起碼兩個可能性（張繼或錢起）。根據日本學者浜尾房子的研究（她探討高蒂亞當年看過的資料，及她在翻譯過程中常犯的小錯誤），這個版本接受浜尾的推測，選用《效古秋夜長》（錢起）為第二首的依據。

必須指出的是，一個有關漢語發音的問題。雖然北方的普通話是現今最通行的中國語言，但無可置疑，唐代詩人的語言和現在必定有所差異。究竟唐代語言如何發音，不在這裡討論；如所周知，在今日中國南方的方言當中，還保留著更多的中原古音。因此，這個演出版本採用了南方目前流行的方言：不難發現，用粵語朗誦唐詩，詩文聲韻的抑揚頓挫，確能令觀眾得賞悅耳動聽的音律。

司馬勒／翻譯：李正欣，李天弼

梁寧

女中音

梁寧是當今活躍在國際歌劇舞台上以及音樂會中最成功的歌唱家之一。她能熟練地運用中、英、德、法、意、西、瑞典、拉丁文演唱各種不同的藝術歌曲和經典歌劇。在美學習期間曾擔任美國歌劇中心成員。並以出色的演唱才華在許多著名國際聲樂比賽中獲獎，包括本森·赫杰斯國際聲樂大賽（英國），海林國際聲樂大賽（芬蘭），及美國的帕瓦羅蒂、薩切裡、羅莉·彭塞利、大都會歌劇院聲樂大賽等。

她以卓越的表現和演唱技藝塑造了近四十個不同風格的重要歌劇角色，從而確立了她在國際歌劇舞台上的聲譽和地位。她曾踏足過眾多舞台，包括維也納、米蘭的拉斯卡拉、紐約的大都會、柏林、慕尼黑、德累斯頓、法蘭克福、斯圖加特、赫爾辛基、華盛頓、費城、馬塞、阿姆斯特丹、多倫多等。梁寧曾與當今許多馳名世界樂壇的指揮家合作，如西諾波利、貝蒂尼、穆蒂、戴維斯爵士、蒂勒曼、英巴爾、施阿爾布萊希特和康倫等。梁寧還應邀參加過世界上無數著名音樂節和音樂會演出：如奧地利維也納與布雷茲根音樂節、德國石勒蘇蓋格-荷爾斯泰因音樂節、薩文林納音樂節。在繁忙的演出日程之餘，梁寧還演唱灌錄並發行了大量個人專輯唱片以及電視錄像片。由她扮演鈴木角色的歌劇《蝴蝶夫人》還被法國攝製成電影，並成為歌劇電影的經典之一。

梁寧畢業於中央音樂學院，隨後赴世界著名音樂學府美國紐約茱莉亞音樂學院學習，獲得音樂碩士學位。她現為中國音樂學院聲歌系副主任、聲樂教授。

莫華倫

男高音

活躍於國際樂壇的華裔男高音莫華倫，是當今歌劇領域中負有世界盛名的香港音樂家。自1987年他在柏林德意志歌劇院作歐洲首演以來，他的演唱行程遍及世界各地，曾經在紐約卡內基音樂廳、倫敦皇家亞伯特音樂廳、柏林愛樂廳、巴黎歌劇院、羅馬歌劇院、荷蘭國家歌劇院、萊比錫歌劇院、悉尼歌劇院、皇家丹麥歌劇院、里斯本聖卡羅劇院、阿根廷科隆歌劇院、西西里巴勒莫歌劇院、西雅圖歌劇院、西班牙畢爾巴歐歌劇院、馬羅卡的帕瑪歌劇院、法國南西歌劇院、挪威伯根歌劇院、拉脫維亞國家歌劇院、悉尼歌劇院、夏威夷歌劇院、中央歌劇院、上海歌劇院、新加坡抒情歌劇院、及巴黎、東京、佛羅里達、布拉格、蘇黎世等地獻藝。他也曾參加維也納藝術節、韋斯巴登五月節、雅典音樂節、馬提納一弗蘭卡藝術節、瑞典歌劇藝術節、陶陶宛影痕藝術節、德國桑騰藝術節、紐西蘭藝術節、澳門國際音樂節、北京音樂節、上海國際藝術節、新加坡藝術節、香港及台灣藝術節演出。

莫氏在亞洲地區極為活躍，除了擔任演唱之外，他亦從事歌劇製作。他曾在上海為上海歌劇院及上海藝術節製作《羅密歐與朱麗葉》、《卡門》兩齣歌劇，並參與演出。在國家歌劇院製作的《杜蘭朵公主》中，他飾演卡拉霍。他在歷屆北京國際音樂節亮相，包括在首屆音樂節飾演《波西米亞人》中的魯道夫。

莫氏為曼哈頓音樂節的音樂碩士、夏威夷大學音樂學士。他現擔任澳門國際音樂節藝術總監，也是香港歌劇院的創辦人 and 藝術總監。

新加坡交響樂團

新加坡交響樂團是亞洲首要的樂團之一，它正逐步受到世界樂壇的認可。這樂團目前擁有96名專業樂員，例常演出的舞台近年已轉到濱海藝術中心音樂廳，而且定期在維多利亞音樂廳和其他多個場地演出。樂團每年演出超過50場次，儲備曲目多不勝數，從歷久不衰的雅俗共賞曲目到重要而優秀的作品，以至實驗性的新作首演。此外，為支持與鼓勵本地音樂家與作曲家的不斷成長，樂團也向作曲家委約新作，在樂團的演出樂季中首演，並給予本地音樂家獨當一面地與樂團協奏合作的機會。自1979年創團以來，新加坡交響樂團先後到過美國、中國、捷克、德國、希臘、香港、匈牙利、意大利、日本、巴黎、西班牙、土耳其和英國作巡迴演出。

現任音樂總監水藍在1997年從朱暉手中接棒領導樂團後，逐步提升樂團的演奏水平，他在推廣及演奏亞洲作曲家新作品的努力與誠意，為他贏得眾多讚譽與認可。而樂團第一任音樂總監朱暉，在他領導樂團的日子裡（1979-1996），為樂團製定甚多儲備曲目，奠下樂團日後穩健成長的基礎。這些年來，樂團在BIS的旗幟下先後錄製了多張備受好評的音樂專輯，包括亞歷山大·齊爾品（Alexander Tcherepnin）的全套交響作品演奏錄音專輯，以及陳怡、周龍、盛宗亮和亞度米安（Richard Yardumian）的作品。同樂團合作錄製專輯的演奏家則包括伊芙琳·格蘭妮、林昭亮、吉爾·夏漢、小川典子、林德伯格（Christian Lindberg）和弗羅斯特（Martin Fröst）等。

水藍

音樂總監

水藍在1997年應邀出任新加坡交響樂團的音樂總監。在他的領導下，樂團開始在國際錄音公司BIS旗下錄製音樂光碟，並先後出訪國外，舉行了多次成功的音樂會，深獲好評。在首演與委約亞洲和本土作曲家創作的工作上，水藍不遺餘力。除了新加坡交響樂團，他同時是丹麥阿爾柏格交響樂團的首席客座指揮。2007/08樂季，他出任哥本哈根愛樂的首席指揮。在他的指揮生涯中，曾擔任過許多樂團音樂會的客座指揮，這些樂團是：巴爾的摩交響樂團、卡爾加里愛樂、底特律交響樂團、休士頓交響樂團、馬爾默交響樂團、慕尼黑室內樂團和坦佩雷愛樂樂團。

出生中國的水藍，在1986年於北京指揮中央愛樂樂團後開始了他的指揮生涯。其後，他即受聘為北京交響樂團指揮。1990年，他因擔任美國洛杉磯愛樂在夏季音樂節上的指揮，受到著名指揮家津曼（David Zinman）的青睞，於1992年邀請他出任巴爾的摩交響樂團的附屬指揮。1994年至1997年間，水藍是由尼米·賈維（Neeme Järvi）掌舵的底特律交響樂團的副指揮。同一時期，他是當時擔任紐約愛樂音樂總監的庫爾特·馬索爾（Kurt Masur）的副手，他也曾在“布萊茲青年指揮家計劃”下，在巴黎擔任美國克里夫蘭樂團演出的指揮。

水藍目前的專輯錄音都屬BIS錄音公司。這些年來，水藍先後獲得眾多國際獎項，其中包括北京藝術節與紐約齊爾品學會所頒發的獎項，在法國舉行的第37屆貝桑松指揮獎，以及美國波士頓大學所頒發的傑出校友大獎。

„Hätten Mahler und die vier chinesischen Dichter des *Lied von der Erde* sich jemals auf einen Drink getroffen, so hätten sie sich sicherlich bestens amüsiert“, behauptet der Hong Konger Geschäftsmann und selbsternannte „Musik-Entrepreneur“ Daniel Ng. „Vielleicht hätten sie sogar einen Liederzyklus geschrieben. Das Einzige, dessen wir uns wahrscheinlich sicher sein können, ist jedoch, dass das Ergebnis in keiner Weise dem *Lied von der Erde* geähnelt hätte.“

Die Zuhörer werden vielleicht ebenfalls eine gewisse kulturelle Verschiebung in dieser Fassung von Mahlers symphonischem Liederzyklus empfinden, in der die deutsche Übertragung der Tang-Gedichte durch die eigentlichen chinesischen Texte von Li Bai, Qian Qi, Meng Haoran und Wang Wei ersetzt wurde. In der Tat ist dieses Gefühl wahrscheinlich vergleichbar mit Ngs erster Reaktion auf *Das Lied*, das er erst relativ spät für sich entdeckte, und seinen daraus resultierenden Bemühungen, dessen germanische Empfindsamkeit mit der Original-Dichtkunst der Tang-Epoche, die er in seiner Jugend studierte, in Einklang zu bringen.

Viel Aufhebens ist um Orientalismus gemacht worden, besonders die Auffassung, dass jede „geborgte“ Errungenschaft, die die westliche Kultur bereichert, per Definition auf der anderen Seite eine Lücke hinterlässt. Bedeutend weniger Worte wurden dagegen über Okzidentalismus verloren – in diesem Fall westliche Einflüsse auf die chinesische Kultur. Sobald wir das Europa des 19. Jahrhunderts verlassen und unser Hauptaugenmerk stattdessen auf die ursprünglichen Quellen des *Liedes* richten, können wir sehen, wie frei die kulturellen Strömungen vor und zurück fließen.

Die Tang-Epoche (618-907), im Osten und Westen gleichermaßen als Höhepunkt der chinesischen Zivilisation betrachtet, war gekennzeichnet durch eine stabile, wenn auch eingeschränkte zentrale Regierung, einen florierenden Handel sowie einen beispiellosen (und bis heute unerreichten) Austausch von Technologien und kulturellen Bräuchen. Der indische Buddhismus ersetzte den Konfuzianismus als vorherrschende Ideologie, ausländische Musikinstrumente gelangten über die Seidenstraße in das Bewusstsein der Chinesen (was z.B. die Weiterentwicklung der Oud zur Pipa bezeugt), und das Militär des Landes trat Korea und Japan gegenüber ausgesprochen imperialistisch auf. In dieser Zeit war das kulturelle Zusammenleben in China durch Weltoffenheit geprägt: Ethnizität hatte für die Nationalität keine entscheidende Bedeutung. Alles, was man tun musste, um Chineser zu sein, war erstens, die Souveränität des Kaisers anzuerkennen, und zweitens, die Sprache zu lesen und zu schreiben.

Auf diese Weise entdecken wir, dass Chinas bekannteste literarische Figur, die aus der dichterischen Blütezeit der Nation stammt, in der Tat nicht ethnisch chinesisch war. Li Bai (701-762) wurde in Turkistan geboren, und die wenigen Details seines Lebens, die verlässlich dokumentiert sind, wie z.B. seine Leidenschaft für das Trinken und schließlich sein Exil in Westchina, haben gelegentlich dazu geführt, dass er als nomadenhafter, betrunkenen Barbar geschildert wurde. (Nüchternere Wissenschaftler haben seitdem darauf hingewiesen, dass Trunkenheit zu dieser Zeit kaum als barbarisch angesehen wurde: Vielmehr betrachteten die Tang-Chinesen – ähnlich wie die alten Griechen – es als eine Art und Weise, den Geist für göttliche Inspiration zu öffnen.) Wenn es etwas in Li Bais ausländischem Hintergrund gab,

das ihn vom Mainstream der Han-Zeit abhob, so war dies sein innerer Zwang, die konfuzianische Gesellschaftsordnung herauszufordern und sich, trotz seiner offensichtlichen taoistischen Sympathien, der natürlichen Welt um ihn herum zu widersetzen.

Wenn Li Bai dennoch als Chinas Taoist schlechthin gilt, so ist sein exakter Zeitgenosse Wang Wei dagegen der typische buddhistische Eremit. Bekannt für seine idyllischen Szenen in Gemälden wie auch in seiner Dichtung, erwarb er sich seinen Ruf vor allem durch eine erfolgreiche Karriere im Staatsdienst. Anders als Li Bai, der sich auf die Seite der Aufständischen stellte und dadurch mit dem herrschenden Regime in Konflikt geriet, diente Wang Wei den Rebellen während des An Lushan-Aufstandes nur unter Zwang. Die Gedichte, die seinen Missfallen dokumentieren, retteten ihm höchstwahrscheinlich das Leben, als die alte imperiale Ordnung wiederhergestellt wurde.

Obwohl die Historiker unsicher sind, ob Li Bai und Wang Wei sich jemals getroffen haben, wissen wir, dass sie einen gemeinsamen Freund in Meng Haoran (689-740) hatten, der sowohl Wang Weis Liebe zur Landschaft als auch Li Bais Misserfolg im Staatsdienst teilte – seinen einzigen Beamtenposten gab er nach weniger als einem Jahr wieder auf. Heute kennt man ihn vor allem für die Gedichte, die er an Wang schrieb, nachdem sie sich getrennt hatten; eine Gewohnheit, die allgemein üblich war unter den Literaten dieser Zeit.

Wie es dazu kam, dass diese alten chinesischen Gedichte Mahler zu einem seiner schönsten Meisterwerke inspirierten, ist eine lange Geschichte von kultureller Metamorphose, gleichermaßen willentlich wie unbeabsichtigt. Nachdem er lange behauptet hatte, eine Symphonie müsse wie die Welt sein: alles

umfassend, schuf Mahler in seinen letzten Lebensjahren eine Verschmelzung aus seinen beiden Lieblingsgenres Symphonie und Lied.

Diese neue musikalische Form war vielleicht die einzige Gattung, die in der Lage war, seinen gesamten Schmerz des vorangegangenen Jahres auszudrücken: Zu der Zeit, als Mahler *Das Lied* zu schreiben begann (Anfang 1908), hatte er schon der Reihe nach seine Lieblingstochter, seine Stelle an der Wiener Staatsoper und seine Gesundheit verloren; man hatte bei ihm einen chronischen Herzfehler diagnostiziert. Als er zufällig auf ein Exemplar von Hans Bethges *Die chinesische Flöte* stieß, fand Mahler etwas, von dem er glaubte, es sei ein uraltes Spiegelbild seiner eigenen Existenzangst. In Wirklichkeit war es eine Übertragung von Hans Hellmanns Sammlung *Chinesische Lyrik* (1905), wiederum basierend auf zwei sehr unterschiedlichen Übersetzungen von dem bedeutenden Sinologen Le Marquis d'Hervey-Saint-Denys einerseits und der Amateurin Judith Gautier andererseits. Infolgedessen glich Bethges Sammlung seiner eigenen Dichtung viel mehr als den ursprünglichen Tang-Texten.

Mahler unterzog diese Quellen noch einer weiteren Änderungsstufe. Da der Komponist seine Texte für eine hohe Männer- und eine tiefe Frauenstimme setzte, könnte man vermuten, dass die Lieder dem chinesischen Konzept von *yin* und *yang* folgen. Zu Mahlers emotionaler Welt passen jedoch eher traditionelle westliche Gegensatzpaare wie Frühling und Herbst, Leben und Tod, Maßlosigkeit und Enthaltsamkeit. Die dionysische Ausgelassenheit des Tenors in Nr. 1 (*Das Trinklied vom Jammer der Erde*) wird rasch abgelöst durch die apollinische Nachdenklichkeit des Altens in Nr. 2 (*Der Einsame*

im Herbst). Dieser Prozess findet gegen Ende wieder statt: Von der lebhaften, übermütigen Stimmung in Nr. 5 (*Der Trunkene im Frühling*) ist in Nr. 6 (*Der Abschied*) nichts mehr zu spüren. Dort verwendet Mahler zwei aufeinander folgende Gedichte aus Bethges Sammlung – Meng Haorans *In Erwartung eines Freundes* und Wang Weis *Abreise eines Freundes*, die sich die Dichter gegenseitig schrieben – und formt sie zu einem wehmütigen Monolog, in welchem der Sänger den Tod selber anspricht.

Große Kunst ist oft ein Resultat von Missverständnissen. Der Philosoph und Kritiker Theodor Adorno erklärt die „Inauthentizität“ des Liedes sogar zur eigentlichen Quelle seiner Ausdruckskraft. Aber da Mahlers künstlerischer Dialog mit Chinas bedeutenden Dichtern verständlicherweise sehr einseitig war, hat Daniel Ng diese linguistische Alternative geschaffen. Die chinesische Sprache wieder einzuführen, birgt einige Probleme, nicht zuletzt die fehlende Übereinstimmung zwischen dem mehrsilbigen Deutsch und dem einsilbigen Chinesisch. Gelegentlich werden Wörter oder Sätze wiederholt, damit sie zu Mahlers Melodien passen. An anderer Stelle sind neue chinesische Texte hinzugefügt worden, wie in Nr. 4 (*Von der Schönheit*), das jetzt Li Bais *Gedichte für die Mädchen von Yue* einschließt. Ebenso wurden in Nr. 6 zwei komplementäre Gedichte von Meng hinzugefügt: *Im Land der Träume* und *Abschied von Wang Wei*. Obwohl das vorrangige Ziel dieser Ausgabe war, dass die chinesische Lyrik beim Hörer ähnliche Reaktionen hervorrufen sollte wie die deutschen Texte, schließen die letzten vier Zeilen des Stückes (die von Mahler geschrieben wurden) eine chinesische Übersetzung, die sowohl poetisch als auch musikalisch ist, quasi aus.

Die ursprüngliche chinesische Quelle zu Nr. 2 zurückzuverfolgen, hat sich als eine ästhetische und wissenschaftliche Herausforderung erwiesen, da besonders Gautier ihre Texte so frei übersetzte, dass nicht einmal Mahlers bekannteste Biografen, Henri-Louis de la Grange und Donald Mitchell, sich über das ursprüngliche Gedicht einig sind. Das Bild wird weiter verkompliziert durch konkurrierende westliche Transliterationen vom Namen des Dichters („Zhang Ji“ bzw. „Qian Qi“, zum Beispiel), die mehreren möglichen Kombinationen chinesischer Zeichen entsprechen. Diese chinesische Fassung folgt der Vorgehensweise der Musikwissenschaftlerin Fusako Hamao, die eine sorgfältige Analyse nicht nur der Quellen, über die Gautier verfügte, sondern auch ihrer systematischen Übersetzungsfehler durchgeführt hat, und stützt sich auf Hamaos Vermutung, dass Qian Qis Gedicht *Eine Herbstnacht* als Vorlage für Mahlers zweiten Text diente.

Eine letzte Bemerkung bezüglich der gesprochenen chinesischen Sprache: Obwohl der nördliche Mandarin-Dialekt heute die meist gesprochene Sprache ist, schrieben die Dichter der Tang-Epoche mit ganz anderen Klängen im Ohr. Genaue Ausspracheregeln sind heute verloren, aber ihre Spuren finden sich noch immer in Südchina. Auf diese Weise erklärt sich die Wahl des Dialekts für diese Fassung: Werden die Verse der Original-Gedichte auf kantonesisch gesprochen, so reimen sie sich nach wie vor.

© Ken Smith 2007

Die Mezzo-Sopranistin **Ning Liang** machte ihr Examen an der Juilliard School of Music in New York und ist außerdem Preisträgerin des Mirjam Heilin Gesangswettbewerbes, des Internationalen Lucia-

no Pavarotti-Stimmen-Wettbewerbes sowie des Loren Zachary Vokalwettbewerbes. Seit ihrem Debüt an der Hamburger Staatsoper ist sie an den führenden internationalen Opernhäusern aufgetreten, wie z.B. der Mailänder Scala, der Wiener Staatsoper, der Deutschen Oper Berlin und der Metropolitan Oper in New York. 1995 erregte sie mit ihrer Partie der Suzuki in der Filmversion von Puccinis *Madama Butterfly* großes Aufsehen. Als Konzertsängerin verfügt Ning Liang über ein weitreichendes Repertoire und arbeitet mit Dirigenten wie Sir Colin Davis, James Levine, James Conlon und Michael Plasson zusammen.

Der seit seinem Europadebüt im Jahre 1987 international berühmte Hongkong-Chinese **Warren Mok** tritt regelmäßig auf den führenden Opernbühnen der Welt auf, wie z.B. der Pariser, Nizzaer und Lyoner Oper, der Niederländischen Oper, dem Opernhaus Sydney, dem Teatro Colón in Buenos Aires, der Königlich-Dänischen Oper in Kopenhagen, den Theatern von Bologna und Cagliari, sowie bei Festivals wie dem Puccini Festival und dem Wiener Festival. Sein Opernrepertoire umfasst mehr als fünfzig Rollen, und er hat mit so bedeutenden Dirigenten wie Giuseppe Sinopoli, Jesús López-Cobos, Marco Guidarini und Long Yu zusammengearbeitet. Mok ist derzeit künstlerischer Leiter des Internationalen Musikfestivals Macau sowie der Oper von Hongkong.

Das **Singapore Symphony Orchestra (SSO)**, eines der führenden, international anerkannten Orchester Asiens, hat sich zum Ziel gesetzt, das heimische Kulturleben zu bereichern, indem es als eine Brücke zwischen den Musiktraditionen Asiens und des Wes-

tens fungiert und künstlerische Inspiration, Unterhaltung und musikalische Erziehung anbietet. Das Berufsorchester mit 96 festen Musikern hat seinen Sitz in der Esplanade Concert Hall, tritt aber auch in der Victoria Concert Hall und anderen Konzertsälen auf. In seinen mehr als 50 Symphoniekonzerten pro Jahr erklängen Lieblings- und Meisterwerke der Orchesterliteratur neben hochaktuellen Uraufführungen; Musiker und Komponisten sind ein wichtiger Bestandteil der Konzertsaison. Tournées haben das 1979 gegründete Orchester nach Amerika, China, Hongkong und Europa geführt. Maestro Lan Shui, 1997 zum Musikalischen Leiter ernannt, hat Lan Shui das Niveau des Orchesters weiter angehoben und sich für die Aufführung neuer asiatischer Kompositionen eingesetzt. Die Aufnahme der Symphonien von Alexander Tscherepnin – die erste Gesamteinspielung überhaupt – hat großen Beifall erhalten. Exklusiv für das Label BIS hat das SSO Werke von Chen Yi, Zhou Long, Bright Sheng und Richard Yardumian eingespielt. Zu den Künstlern, mit denen es dabei zusammengearbeitet hat, gehören Evelyn Glennie, Cho-Liang Lin, Noriko Ogawa, Christian Lindberg und Martin Fröst.

Lan Shui wurde 1997 Musikalischer Leiter des Singapore Symphony Orchestra. Während seiner Amtszeit hat das Orchester etliche erfolgreiche Tournées unternommen und eine zahlreiche Aufnahmen für BIS gemacht. Mit Begeisterung vergibt er Kompositionsaufträge und leitet Uraufführungen von Komponisten aus Asien und Singapur. Der gebürtige Chinese gab sein Debüt als Berufsdirent 1986 in Peking und wurde bald darauf zum Dirigenten des Beijing Symphony Orchestra ernannt. 1992 wurde er von David Zinman als Assistent zum Baltimore

Symphony Orchestra eingeladen. Außerdem assistierte er Neeme Järvi beim Detroit Symphony Orchestra und Kurt Masur beim New York Philharmonic Orchestra. Zu seinen Verpflichtungen in jüngerer Zeit gehören Auftritte mit den Bamberger Symphonikern, dem Danish National Symphony Orchestra/DR, dem Royal Danish Orchestra, dem Orchestre National des Pays de la Loire und dem Berner Symphonie-Orchester. Daneben ist Lan Shui Ständiger Gastdirigent des Aalborg Symphony Orchestra. Er hat zahlreiche CDs für BIS aufgenommen, darunter Musik von Arnold, Hindemith und Fernström mit dem Malmö Symphony Orchestra. Unter den Einspielungen mit dem SSO ist insbesondere die Gesamteinspielung der Symphonien von Alexander Tscherepnin hervorzuheben. Lan Shui hat mehrere internationale Preise erhalten, u.a. vom Beijing Arts Festival, der New York Tscherepnin Society, der 37th Besançon Conductors Competition in Frankreich und der Boston University.

« Si Mahler et les quatre poètes chinois de *Das Lied von der Erde* devaient se rencontrer pour prendre un verre, ils passeraient certainement un bon moment ensemble, » soutient Daniel Ng, homme d'affaires de Hong Kong, prétendu « entrepreneur en musique ». « Ils écriraient peut-être même un cycle de chansons. La seule chose dont nous sommes cependant sûrs est que le résultat ne ressemblerait en rien à *Das Lied von der Erde*. »

Les auditeurs pourraient bien ressentir un certain dépaysement culturel dans cette version du cycle de chansons symphonique de Mahler, qui substitue les paraphrases originales allemandes de la poésie de la dynastie des Tang aux textes chinois de Li Bai, Qian Qi, Meng Haoran et Wang Wei. La sensation ressentie sera probablement assez semblable à la première réaction de Ng face à *Das Lied* qu'il découvrit relativement tard dans la vie ; il fit ensuite des efforts pour réconcilier sa sensibilité germanique avec la poésie originale de la dynastie des Tang qu'il étudia dans sa jeunesse.

On a beaucoup écrit sur l'orientalisme, en particulier sur l'idée que toute appropriation qui enrichit la culture occidentale doit par définition en diminuer une autre. On a cependant fait couler moins d'encre sur l'occidentalisme – dans ce cas, les appropriations de la Chine aux dépens de l'Ouest. En enlevant seulement la loupe posée sur l'Europe de la fin du 19^e siècle et en retraçant à la place les sources originales de *Das Lied*, on peut voir la grande liberté du mouvement des marées culturelles.

La dynastie des Tang (618-907 a.D.), longtemps considérée autant à l'Est qu'à l'Ouest comme le sommet de la civilisation chinoise, fut marquée par un gouvernement central stable mais limité et un

échange sans précédent (et, jusqu'à notre ère, sans égal) dans le commerce, les technologies et la culture. Le bouddhisme en provenance de l'Inde remplaça la théologie prédominante du confucianisme chinois, les instruments étrangers de musique empruntèrent la Route de la Soie pour entrer dans la conscience chinoise (le *oud*, par exemple, devint le *pipa*) et l'armée du pays exerçait une nette influence impériale sur la Corée et le Japon. Le niveau d'interaction culturelle en Chine était tel à cette époque que, pour obtenir la nationalité, l'ethnïcité n'était pas un facteur décisif. Pour être Chinois, il suffisait de reconnaître la souveraineté de l'empereur et de lire et écrire la langue chinoise.

C'est ainsi que la figure littéraire la plus célèbre de la Chine, remontant à l'âge le plus poétique de l'histoire de la nation, n'était ethniquement pas un Chinois. Li Bai (702-762) est né au Turkistan et les quelques détails de sa vie à avoir été fiablement documentés, par exemple sa passion pour l'alcool et son éventuel exil dans la région occidentale de la Chine, l'ont parfois montré comme un barbare nomade et ivrogne. (Des érudits plus sobres ont souligné que son ivrognerie n'était pas barbare à cette époque : à l'exemple des Grecs anciens, le Chinois de l'époque des Tang pensait que c'était une manière d'ouvrir son esprit à l'inspiration divine.) Si quelque chose chez l'immigrant Li Bai le distinguait du principal courant des Han, c'était sa contrainte de défier l'ordre social confucianiste et, malgré ses nettes sympathies taoïstes, de s'opposer au monde naturel qui l'entourait.

Si Li Bai règne cependant comme l'immortel taoïste chinois, son contemporain exact Wang Wei en reste le bouddhiste reclus. Célèbre pour ses calmes scènes pastorales en images et en prose, sa répu-

tation diffère de celle de Li Bai surtout par sa carrière réussie dans le service civil. Contrairement à Li Bai qui se mit les autorités à dos en se joignant à des rebelles, Wang Wei ne servit le rebelle An Lushan que parce qu'il y était forcé. Les poèmes montrant sa contrariété lui ont probablement sauvé la vie à la restauration du vieil ordre impérial.

Quoique les historiens ne soient pas sûrs que Li Bai et Wang Wei se soient rencontrés, nous savons qu'ils avaient un ami commun en Meng Haoran (689-740) qui partageait avec Wang Wei l'amour de la nature et, avec Li Bai, les déboires du service public. Ayant quitté son poste public après moins d'un an, il est connu aujourd'hui surtout pour les poèmes qu'il a écrits à Wang après leur séparation, exemplifiant une pratique commune aux hommes de lettres de l'époque.

Comment ces anciens poèmes chinois finirent par inspirer à Mahler son meilleur chef-d'œuvre tient du récit épique de transformation culturelle, à la fois volontaire et par inadvertance. Ayant longtemps soutenu qu'une symphonie doit être comme le monde, renfermant un peu de tout, Mahler, vers la fin de sa vie, créa à partir de ses genres préférés – la symphonie et la chanson – un mélange unifié des deux.

Cette nouvelle forme musicale était peut-être le seul navire assez profond pour véhiculer son chagrin accumulé depuis un an : au commencement de la composition de *Das Lied* au début de 1908, Mahler avait déjà perdu à tour de rôle sa fille préférée, son emploi à l'Opéra national de Vienne et sa santé, avec un diagnostic de maladie cardiaque chronique. Ayant trouvé par hasard une copie de *Die chinesische Flöte* (*La flûte chinoise*) de Hans Bethge, Mahler y vit une réflexion ancienne de sa propre angoisse. En

réalité, il s'agissait d'une paraphrase en 1905 de Hans Hellmann de la collection *Chinesische Lyrik*, elle-même basée sur deux traductions françaises très différentes du distingué sinologue le Marquis d'Hervey-Saint-Denis et de la dilettante Judith Gautier. Il en ressort que la collection de Bethge ressemblait beaucoup plus à sa propre poésie qu'à ses sources datant de la dynastie des Tang.

Mahler soumit ensuite ces sources à un autre niveau d'épuration. En partie parce que le compositeur arrangea ses textes pour voix aiguë d'homme et voix grave de femme, on peut croire que les chansons suivent le concept chinois du *yin* et *yang*. Le monde émotionnel de Mahler s'ajuste plutôt aux dualités occidentales traditionnelles de printemps et automne, vie et mort, abandon et contrainte. Les festivités dionysiaques du ténor dans le no 1 (*Chanson à boire de la douleur de la terre*) disparaissent rapidement avec la réflexion apollinienne de l'alto dans le no 2 (*Le Solitaire en automne*). Ce processus se répète vers la fin avec le no 5 (*L'Ivrogne au printemps*) qui se perd entièrement dans le no 6 (*L'Adieu*) où Mahler utilise deux poèmes consécutifs dans le recueil de Bethge – *En attendant un ami* de Meng Haoran et *Départ d'un ami* de Wang Wei, les poètes qui s'écrivent – et les forme en un monologue intérieur hantant où le chanteur dialogue avec la Mort même.

Du grand art surgit souvent suite à un malentendu. Le philosophe et critique Theodor Adorno a soutenu que le manque d'authenticité de *Das Lied* soit la source même de son éloquence. Mais, puisque le dialogue artistique de Mahler avec les distingués poètes de la Chine est évidemment unilatéral, Daniel Ng a façonné cette alternative linguistique. La réintroduction de la langue chinoise a sou-

levé plusieurs problèmes, le désaccord entre l'allemand polysyllabique et le chinois monosyllabique n'en étant pas le moindre. À l'occasion, des mots ou des phrases sont répétées pour convenir aux mélodies de Mahler. À d'autres moments, de nouveaux textes chinois ont été ajoutés comme dans le no 4 (*La chanson de la cueillette des lotus*) qui inclut maintenant *Poème pour les filles de Yue* de Li Bai. De même, le no 6 ajoute deux poèmes complémentaires de Meng intitulés *Au Pays du rêve* et *Adieu à Wang Wei*. Quoique le but premier de cette édition était que les poèmes chinois obtiennent de l'auditeur une réponse semblable à celle suscitée par les textes allemands, les quatre dernières lignes de la pièce (écrites par Mahler) défont une traduction chinoise qui soit à la fois musicale et poétique.

De retracer la source chinoise originale du no 2 s'est révélé un défi d'esthétique et d'érudition puisque Gautier surtout traduisit ses textes avec tant de liberté que les plus éminents biographes de Mahler, Henri-Louis de la Grange et Donald Mitchell, n'ont même pas pu s'accorder sur le poème original. Une autre complication émerge du fait que des translittérations occidentales différentes du nom du poète (« Zhang Ji » contre « Qian Qi » par exemple) correspondent à plusieurs combinaisons possibles de caractères chinois. Selon la méthodologie de l'érudit Fushiko Hamao, qui fit une étude soignée non seulement des sources mises à la disposition de Gautier mais aussi de ses erreurs systématiques dans la traduction, cette édition chinoise accepte l'opinion de Hamao comme quoi le poème *Une Nuit d'automne* de Qian Qi est la source d'inspiration du second texte de Mahler.

Une note finale concernant la langue chinoise parlée : quoique le dialecte nordique mandarin soit

aujourd'hui la langue la plus commune, les poètes de la dynastie des Tang écrivirent à partir de sons très différents à l'oreille. Les prononciations précises sont perdues aujourd'hui mais leurs vestiges prospèrent toujours en Chine du sud, expliquant ainsi le choix du dialecte dans cette édition : chantés en cantonais, les vers de la poésie originale riment encore.

© Ken Smith 2007

La mezzo-soprano **Ning Liang** a obtenu son diplôme à l'école de musique Juilliard à New York et a été lauréate des concours de chant Mirjam Helin, Luciano Pavarotti et Loren Zachary. Depuis ses débuts au Staatsoper de Hambourg, elle s'est produite dans les grandes maisons d'opéra du monde dont le Teatro alla Scala, le Staatsoper de Vienne, le Deutsche Oper de Berlin et le Métropolitain de New York. En 1995, elle attira l'attention du grand public grâce à son interprétation de Suzuki dans la version cinématographique de *Madama Butterfly*. Ning Liang maîtrise un vaste répertoire de concert et a chanté sous la direction de sir Colin Davis, James Levine, James Conlon et Michel Plasseon entre autres.

Un ténor chinois de Hong Kong à la renommée mondiale depuis ses débuts européens en 1987, **Warren Mok** a souvent été invité partout dans de grandes maisons d'opéra de l'Europe, Amérique du Nord et Asie dont l'Opéra de Paris, l'Opéra de Nice, l'Opéra de Lyon, l'Opéra des Pays-Bas, la maison d'opéra de Sydney, le Teatro Colón à Buenos Aires, l'Opéra Royal Danois, Teatro di Bologna, Teatro di Cagliari, le festival Puccini et le festival de Vienne. Son répertoire compte plus de 50 rôles et il a travaillé aux côtés des grands Giuseppe Sinopoli, Jesús López-

Cobos, Marco Guidarini et Long Yu. Mok est présentement directeur artistique du Festival international de musique de Macau et de l'Opéra de Hong Kong.

L'Orchestre symphonique de Singapour (SSO), l'un des meilleurs orchestres d'Asie, cherche à enrichir la scène culturelle locale, à servir de pont entre les traditions musicales de l'Asie et de l'Occident et à fournir une inspiration artistique, à divertir et à éduquer. Orchestre professionnel à temps complet comptant quatre-vingt-seize membres, le SSO a élu domicile à l'Esplanade Concert Hall mais il se produit également au Victoria Concert Hall et dans d'autres grandes salles. L'orchestre donne plus de cinquante concerts par saison et son répertoire comprend aussi bien les pièces favorites du public et les chefs-d'œuvre orchestraux que des créations. Des instrumentistes et des compositeurs locaux sont mis en vedette durant la saison. Depuis sa fondation en 1979, le SSO a joué en Amérique, en Chine et à Hong Kong ainsi qu'en Europe. Le chef Lan Shui occupe le poste de directeur artistique depuis 1997 et a contribué tant à la réputation de l'orchestre qu'au relèvement de son niveau et a également renforcé son engagement envers la nouvelle musique asiatique. Les enregistrements de l'orchestre consacrés aux symphonies d'Alexander Tcherepnine (la première intégrale jamais réalisée) se sont mérités les critiques les plus élogieuses. Le SSO enregistre également la musique de Chen Yi, Zhou Long, Bright Sheng et Richard Yarbman pour BIS avec lequel il a un contrat exclusif. Parmi les artistes qui ont participé à des enregistrements de l'orchestre figurent Evelyn Glennie, Cho-Liang Lin, Noriko Ogawa, Christian Lindberg et Martin Fröst.

Lan Shui devient directeur artistique de l'Orchestre symphonique de Singapour en 1997. Depuis son engagement, l'orchestre effectue plusieurs tournées couronnées de succès ainsi que plusieurs enregistrements pour BIS. Lan Shui est passionné lorsqu'il s'agit de créations et de commandes d'œuvres nouvelles de compositeurs asiatiques et de Singapour. Né en Chine, il fait ses débuts professionnels de chef à Beijing en 1986 et est ensuite nommé chef de l'Orchestre symphonique de Beijing. En 1992, il est invité par David Zinman à l'Orchestre symphonique de Baltimore pour un poste de chef associé. Shui est également chef associé de Neeme Järvi à l'Orchestre symphonique de Détroit et de Kurt Masur à l'Orchestre philharmonique de New York. Il se produit avec l'Orchestre symphonique de Bamberg, l'Orchestre symphonique national danois/DR, l'Orchestre royal danois, l'Orchestre national des Pays de la Loire et l'Orchestre symphonique de Berne. Lan Shui est également principal chef invité de l'Orchestre symphonique d'Aalborg. Il réalise plusieurs enregistrements pour BIS, notamment des œuvres d'Arnold, Hindemith et Fernström avec l'Orchestre symphonique de Malmö. Parmi les enregistrements avec l'Orchestre symphonique de Singapour, mentionnons l'intégrale des symphonies d'Alexander Tcherepnine. Il remporte de nombreuses distinctions internationales notamment celles du festival de Beijing, de la Société Tcherepnine de New York et de l'Université de Boston en plus d'avoir été lauréat du 37^e Concours de direction de Besançon.



NING LIANG · WARREN MOK

1. Das Trinklied vom Jammer der Erde

悲歌行
李白

[悲來乎！悲來乎！]
主人有酒且莫斟
聽我一曲悲來吟
悲來不吟還笑
天下無人知我心
君有數斗酒
我有三尺琴
琴鳴酒樂兩相得
一杯不啻千鈞金
悲來乎！悲來乎！
天雖長地雖久
金玉滿堂應不守
富貴百年能幾何
死生一度人皆有
孤猿坐啼墳上月
且須一盡杯中酒
鳳鳥不至河無圖
微子去之箕子奴
漢帝不憶李將軍
楚王放卻屈大夫
悲來乎！悲來乎！
秦家李斯早追悔
虛名攢向身之外
范子何曾愛五湖
功成名遂身自退
劍是一夫用
書能知姓名
惠施不肯受千乘
卜式未必窮一經
還須黑頭取方伯
莫謾白首為儒生

Song of Sorrow

Li Bai, translated by Daniel Ng

[Woe's me! Woe's me!]
My lord has wine but drink not yet
A song of sorrow, sorrow shall I sing
Deep sorrow sung with no joy
No one under Heaven knows my heart
You have measures of wine
I have a three-foot lute
The lute sings with joy of drinking
One cup is worth a thousand taels of gold
Woe's me! Woe's me!
Heaven's eternal, earth's forever
Gold and jade last not for long
Wealth's seldom preserved a hundred years
We're all born and die but once
A lone ape howling on moonlit graves
One needs only to empty the wine goblet
No phoenix apparition to fulfill dreams
Princes Wei was exiled, Ji feigned insanity
Emperor Han remembers brave General Li not
King Chu banishes the noble Master Qu
Woe's me! Woe's me!
Premier Li-si belatedly and profoundly regrets
Coveting false glory of princely titles
Fan-zi ne'er likes remote house by Five Lakes
Forced self banishment despite success and renown
A sword can serve but one master
Scholarship merely enables writing one's name
Master Hui-si resists offer of a thousand taels of gold
Premier Bu-shi knows not even one tome
Strive for high posts while your hair is still black
Be not a scholar after your hair turns white

Note: The first line 'Woe's me! Woe's me!' of the first stanza is not included in the musical setting.

Drinking Song of the Sorrow of the Earth

(English translation of the text set by Mahler)

The wine in the golden goblet is beckoning already,
But don't drink yet, first I'll sing you a song!
The song of sorrow
Will resound laughingly in your souls.
When sorrow approaches,
The gardens of the soul lie ruined,
Joy and song wither and die.
Dark is life, is death.

Lord of this house!
Your cellar is full of golden wine!
Here, I call this lute my own!
To strike the lute and empty the glasses,
These things belong together.
A full goblet of wine, at the right time,
Is of greater worth than all the world's empires!
Dark is life, is death.

The firmament is blue forever, and the earth
Will long stand firm and bloom in spring.
But, man, how long will you live?
You do not have a hundred years to take pleasure
In all the rotten dross of this earth!

Look down there! On the graves, in the moonlight,
A wild, ghostly figure is crouching!
It's an ape! Listen how its howling
Rings piercingly through the sweet scent of life!

Now take the wine! Now, my friends, it is time!
Drink your golden goblets dry!
Dark is life, is death!

Das Trinklied vom Jammer der Erde

(Hans Bethge – the German text set by Mahler)

Schon winkt der Wein im gold'nen Pokale,
Noch trinkt hoch 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 aufblühn im Lenz.
Du aber, Mensch, wie lang lebst denn du?
Nicht hundert Jahre darfst du dich ergötzen
An all dem morschen Tand dieser Erde!

Seht doch hinab! Im Mondschein auf den Gräbern
Hockt eine wild-gespenstische 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!

2. Der Einsame im Herbst

效古秋夜長
錢起

秋漢飛玉霜
北風掃荷香
含情紡織孤燈盡
拭淚相思寒漏長
簷前碧雲靜如水
月弔樓烏啼鳥起
誰家少婦事鸞機
錦幕雲屏深掩扉
白玉窗中聞落葉
應憐寒女獨無衣

An Autumn Night

Qian Qi, translated by W.S.B. Fletcher

The Milky Way is shining as bright as pearling frost.
The water-lilies' fragrance in northern winds is lost.
Beside a lonely lamp she weaves, and hides her love away.
Her tears she wipes to note how slow the clock drips out the day.
The moonlit clouds are floating like mist before the eaves.
The wild goose flaps, as cawing the crow his roosting leaves.
Ah! What young wife is working a love bird on her loom?
An inlaid silken screen conceals her inner sleeping room.
Beside the lucent window she hears the falling leaves.
Alas for her whose solitude a lover's absence grieves!

The Lonely One in Autumn

Bluish autumn mists drift over the lake;
All the grass stands covered with frost;
One would think an artist had scattered dust of jade
Over the delicate blooms.

The sweet scent of the flowers has gone;
A cold wind bends their stems downwards.
Soon the withered, golden petals
Of the lotus flowers will be lying in the water.

My heart is tired. My little lamp
Flickered and burned out; it makes me want to sleep.
I am coming to you, beloved place of repose!
Yes, give me peace, I need to be consoled.

In my loneliness I weep plenty.
The autumn in my heart lasts too long.
Sun of love, will you never shine again,
Tenderly to dry my bitter tears?

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 bittern Tränen mild aufzutrocknen?

3. Von der Jugend

宴陶家亭子
李白

曲卷幽人宅
高門大士家
池開照膽鏡
林吐破顏花
綠水藏春日
青軒祕晚霞

若聞絃管妙
金谷不能誇

Drinking in the T'ao Pavilion

Li Bai, translated by Florence Ayscough, Amy Lowell

The house of the lonely scholar is in the winding lane.
The great scholar's gate is very high.
The garden pool lies and shines like the magic gall mirror;
Groves of trees throw up flowers with wide, open faces;
The leaf-coloured water draws the Spring sun.
Sitting in the green, covered passage-way, watching the strange,
red clouds of evening,
Listening to the lovely music of flageolets and strings,
The Golden Valley is not much to boast of.

Of Youth

In the middle of the little pond
There stands a pavilion of green
And of white porcelain.

Like the back of a tiger
The bridge of jade forms an arch
Across to the pavilion.

In the little house friends are sitting,
Beautifully dressed, drinking, gossiping;
Some of them are writing poetry.

Their sleeves of silk slip
Backwards, their silken caps
Rest comically on the back of their necks.

On the still surface of the little pond's
Water, everything appears
Wondrously, in a mirror-image.

Everything stands on its head
In the pavilion of green
And of white porcelain;

Like a half-moon the bridge appears,
Its arch upside down. Friends,
Beautifully dressed, are drinking, gossiping.

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
Und aus weißem Porzellan;

Wie ein Halbmond steht die Brücke
Umgekehrt der Bogen. Freunde,
Schön gekleidet, trinken, plaudern.

4. Von der Schönheit

採蓮曲
李白

若耶溪傍採蓮女
笑隔荷花共人語
日照新粧水底明
風飄香袖空中舉
岸上誰家遊冶郎
三三五五映垂楊
紫骝嘶人落花去
見此踟躕空斷腸

**耶溪採蓮女
見客棹歌回
笑入荷花去
佯羞不出來
鏡湖水如月
耶溪女如雪
新粧蕩新波
光景兩奇絕**

Note: Texts between ** markings are from the third and fifth sections of Li Bai's *Lyrics for the Girls of Yue* (越女詞). This song is set so that the first poem is repeated at the end.

Lotus-Picking Song

Li Bai, translated by Stephen Owen

By the side of Ruo-ye Creek, a girl picking lotus,
Her laughter screened by lotus flowers, she is talking with someone.
The sunlight shines on fresh make-up, bright beneath the water,
And breeze billows her scented sleeves, lifted into the air.
Who are the young men on the shore out looking for pleasure? –
In groups of three or five through hanging willows seen.
A dark-maned roan whinnies and goes off into falling flowers;
Catching sight of this, someone falters, a heart breaking for naught.

**A girl picking lotus on Ruo-ye Creek
See the traveller return with a boating song.
She goes laughing off into lotus flowers
And feigning shyness, she won't come out.
Mirror Lake's waters are like the moon,
On Ruo-ye Creek the girls like snow.
Fresh make-up bobs in fresh waves,
Two scenes of brightness, both marvels.**

Of Beauty

Young girls are picking flowers,
Picking lotus-flowers by the water's edge.
They are sitting amid the bushes and the leaves,
Gathering flowers in their laps, and calling
To each other teasingly.

Golden sunlight weaves around the figures,
And reflects them in the shining water.
Sunlight reflects their slender limbs
And their sweet eyes
And the zephyr, with flattering caresses, raises
The cloth of their sleeves,
Carries the magic
Of their sweet scent through the air.

Look, what handsome lads are running along,
There, on the river bank, on valiant horses,
Shining in the distance like the sun's rays;
Already, between the green willows' branches,
The fresh youths trot towards us!

One of their horses neighs with joy
And shies and runs away
Its hooves totter over the flowers and the grass,
Stormily trampling on the fallen flowers.
Hey! How his mane flutters wildly!
How hotly his nostrils steam!

Golden sunlight weaves around the figures
And reflects them in the shining water.
And the fairest of the maidens sends
Long looks of yearning after him.
Her proud bearing is just a deception.
In the sparkling of her big eyes,
In the darkness of her hot glances,
The heart's excitement still rushes with lamentation
towards him.

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 Zephyr hebt mit Schmeichelkosen
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!

Goldne 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.
In dem Funkeln ihrer großen Augen,
In dem Dunkel ihres heißen Blicks,
Schwingt klagend noch die Erregung
ihres Herzens nach.

5. Der Trunkene im Frühling

春日醉起言志
李白

處世若大夢
胡為勞其生
所以終日醉
頽然臥前楹
覺來盼庭前
一鳥花間鳴
借問此何時
春風語流鶯
感之欲嘆息
對酒還自傾
浩歌待明月
曲盡已忘情

Rising Drunk on a Spring Day

Li Bai, translated by Stephen Owen

We are lodged in this world as in a great dream,
Then why cause our lives so much stress?
This is my reason to spend the day drunk
And collapse, sprawled against the front pillar.
When I wake, I peer out in the yard
Where a bird is singing among the flowers.
Now tell me, what season is this? –
The spring breeze speaks with orioles warbling.
I am so touched that I almost sigh,
I turn to the wine, pour myself more,
Then sing wildly, waiting for the moon,
When the tune is done, I no longer care.

The Drunk in Springtime

If life is only a dream,
Why is there so much trouble and torment?
I drink till I can't manage any more,
All day long.

And when I can't manage any more to drink,
When my throat and my soul are full,
I stagger to my door
And sleep wonderfully!

What do I hear when I wake up? Listen!
A bird is singing in the tree.

I ask the bird if it is already spring;
It all seems like a dream.

The bird chirps: 'Yes!
Spring is here – it came during the night!'
In amazement I listen;
The bird sings and laughs!

I fill my goblet once more,
And drink it dry
And sing, until the moon shines brightly
In the black firmament.

And when I can't sing any more,
I go back to sleep
What does spring matter to me?
Let me be drunk!

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 tauml' 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!

6. Der Abschied

送別

孟浩然，王維

*夕陽度西嶺
群壑倏已暝
松月生夜涼
風泉滿清聽
樵人歸欲盡
煙鳥棲初定
之子期宿來
孤琴候蘿徑*

**寂寂竟何待
朝朝空自歸
欲尋芳草去
惜與故人違
當路誰相假
知音世所稀
只因守寂寞
還掩故園扉**

***山光忽西落
池月漸東上
散髮乘夜涼
開軒臥閒敞
荷風送香氣
竹露滴清響
欲取鳴琴彈
恨無知音賞
感此懷故人
中宵勞夢想***

****下馬飲君酒
問君何所之
君言不得意
歸臥南山陲
但去莫復問
白雲無盡時****

Parting

Meng Haoran, Wang Wei,

translated by Herbert A. Giles (*, ***, ****) & Wu Jun Tao (**)

*The sun has sunk behind the western hill,
And darkness glides across the vale below;
Between the firs the moon shines cold and chill,
No breezes whisper to the streamlet's flow.
Belated woodsmen homeward hurry past,
Birds seek their evening refuge in the tree:
O my beloved, with thou come at last?
With lute, among the flowers, I wait for thee.*

**What shall I still wait for, thus left in the cold?
Every day vainly I return to my threshold!
I desire to find a secluded place to live,
But thinking of parting with you makes me grieve.
Who among those lords will likely lend me a hand?
It's hard to gain in the world an intimate friend!
Solitude is only what I ought to keep friends with;
I'll close again the garden gate on my native heath.**

***The sun has set behind the western slope,
The eastern moon lies mirrored in the pool;
With streaming hair my balcony I ope,
And stretch my limbs out to enjoy the cool.
Loaded with lotus-scent the breeze sweeps by,
Clear dripping drops from tall bamboos I hear,
I gaze upon my idle lute and sigh:
Alas no sympathetic soul is near!
And so I doze, the while before mine eyes
Dear friends of other days in dream-clad forms arise.***

****Dismounted, o'er wine we had said our last say;
Then I whisper, 'Dear friend, tell me whither away'.
'Alas!' he replied, 'I am sick of life's ills
And I long for repose on the slumbering hills.
But oh seek not to pierce where my footsteps may stray:
The white clouds will soothe me for ever and ay.'****

Departure

The sun is going down behind the mountains.
In all the valleys evening descends,
With its shadows, which are full of coolness.
Look! Like a silver barque afloat the moon
Soars upwards on the blue lake of heaven.
I sense the fluttering of a light breeze
Behind the dark fir-trees.
The brook sings tunelessly through the darkness.
The flowers become wan in the twilight.

The earth breathes, full of rest and sleep,
All longing now wishes to dream.
Tired people make their way homewards,
So that they may re-learn in sleep
Forgotten joy and youth.
The birds huddle quietly on the branches.
The world is falling asleep!
There is a cool breeze in the shadows of my fir-trees.
I stand here and wait for my friend.
I wait for him, to take a final farewell.
I long, dear friend, to be at your side,
To enjoy the beauty of this evening.
Where are you? You leave me alone for a long time!
I wander up and down with my lute
On paths which swell with soft grass.
O beauty! O eternal love-drunk, life-drunk world!

He climbed down from his horse and gave him
The drink of farewell.
He asked him where he was going,
And also why it had to be thus.
He spoke; his voice was misty:
My friend;
My fortune in this world was not good!

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 Himmelsee 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.

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

Er stieg vom Pferd und reichte ihm den Trunk
Des Abschieds dar.
Erfragte 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!

*****大地回春綠
藍空耀日長*****

翻譯:李天弼，李正欣

[The dear earth everywhere
Blooms in spring and becomes green once more!
Everywhere, forever, the bright blue distant light!
Forever... Forever...]

Note: This song comprises texts from five sources, and the first three are by Meng Haoran:

- 1) (enclosed in *) *Waiting for Master Ding* (宿業帥山房待丁大不至);
- 2) (enclosed in **) *Goodbye to Wang Wei* (留別王維);
- 3) (enclosed in ***) *In Dreamland* (夏日南亭懷辛大);
- 4) (enclosed in ****) *Goodbye to Meng Haoran* (送別) by Wang Wei;
- 5) (enclosed in *****) The last four lines in original German, written by Mahler, translated as a couplet.

For further information on *Das Lied von der Erde* in Chinese, visit www.dasliedchinese.net

The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

Where do I go? I walk, I wander in the mountains.
I seek repose for my lonely heart!
I travel homeward, to my own place.
I shall never again roam far away.
My heart is at rest and awaits its hour!
The dear earth everywhere
Blooms in spring and becomes green once more!
Everywhere, forever, the bright blue distant light!
Forever... Forever...

Wohin ich geh'? Ich geh', ich wand're 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!
Die liebe Erde allüberall
Blüht auf im Lenz und grünt aufs neu!
Allüberall und ewig blauen licht die Fernen!
Ewig ... Ewig ...

RECORDING DATA

Recorded in July/August 2005 at the Esplanade Concert Hall, Singapore
Recording producer: Hans Kipfer
Sound engineer: Dirk Lüdemann
Digital editing: Elisabeth Kemper
Surround mix: Hans Kipfer
Recording equipment: Neumann microphones; RME Octamix D microphone preamplifier and high resolution
A/D converter; MADI optical cabling; Yamaha DM1000 digital mixer; Sequoia Workstation; Pyramix DSD
Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones
Executive producers: Robert von Bahr, Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Ken Smith 2007
Translations: Joanna C. Lee, Patrick P. Lee (Chinese); Anna Lamberti (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Chinese brush calligraphy: Patrick P. Lee
Front cover photograph: © Juan Hitters
Artists' photographs published with permission
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any
external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40
info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1547 © & © 2007, BIS Records AB, Åkersberga.

