

# GUSTAV MAHLER

(1860–1911)

## LIEDER EINES FAHRENDEN GESELLEN [17:16]

- 1) I. Wenn mein Schatz Hochzeit macht [3:52]
- 2) II. Ging heut' morgen über's Feld [4:10]
- 3) III. Ich hab' ein glühend Messer [3:25]
- 4) IV. Die zwei blauen Augen [5:49]

## LIEDER NACH TEXTEN VON FRIEDRICH RÜCKERT [19:08]

- 5) I. Blicke mir nicht in die Lieder [1:25]
- 6) II. Ich atmet' einen linden Duft [2:53]
- 7) III. Liebst du um Schönheit [6:00]
- 8) IV. Ich bin der Welt abhanden gekommen [2:24]
- 9) V. Um Mitternacht [6:26]

## KINDERTOTENLIEDER [24:01]

- 10) I. Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n [6:34]
- 11) II. Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen [5:15]
- 12) III. Wenn dein Mütterlein [4:33]
- 13) IV. Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen [4:22]
- 14) V. In diesem Wetter [3:17]

## MAHLER SONG-CYCLES

Gustav Mahler wrote mainly songs and symphonies. The two genres arose from the same expressive impulse: from a sense of the shortness and tragedy, but also of the richness and potentiality, of life. Towards the end of his career they fused in the 'song-cycle symphony' *Das Lied von der Erde*. Earlier, some of his songs had become incorporated in the symphonies, or provided material for them: a cross-fertilization rare in musical history. Mahler's songs could only become symphonic because their scope, both imaginative and musical, was so much greater, and suggested so many more possibilities for development both in vocal and purely instrumental terms, than the songs of most previous Lieder composers. Although various features of his song-writing had been anticipated by Schubert, Schumann, Brahms and Wolf, the fusion of words and music in Mahler produced a unique song-style of tremendous immediacy, expressive range and depth.

Mahler wrote many songs in his early years, and the progress from their initial genesis to the shape in which we know them today was often complicated. After the early songs collected under the title *Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit*, which are all for voice and piano, almost all his subsequent Lieder were conceived with an orchestral accompaniment, but he also made versions with piano (even of *Das Lied von der Erde*) which he seems to have regarded as suitable alternatives. In these piano versions we lose, of course, the marvellously apt and piercing colours of Mahler's scoring, but we gain, perhaps, a more immediate insight into the essence and structure of each individual song.

The *Lieder eines fahrenden Gesellen* (Songs of a wayfaring lad) exemplifies the point about the complicated genesis of Mahler's songs. In the early 1880s the young Mahler was conductor at the theatre in Kassel, where he fell in love with the opera-singer Joanna Richter, who ultimately rejected him. He wrote a group of six poems which he dedicated to her, and he set four of these to music—the initial form of *Lieder eines fahrenden Gesellen*. This first attempt is lost: its very date is a matter of dispute, though the balance of evidence suggests Mahler began the cycle perhaps in December 1883 and completed it in January 1885. The earliest version that survives, however, is a manuscript for voice and piano of about 1891. Mahler went on to orchestrate the cycle in the early 1890s and conducted its first performance with the Berlin Philharmonic in March 1896, with the baritone Anton Sistermann. Subsequently he completely revised the orchestration and transposed some of the songs into different keys, before the cycle was published the following year. Thus though *Lieder eines fahrenden Gesellen* is generally considered Mahler's first large-scale masterpiece, it was in fact not finalized until well after the composition of his First and Second Symphonies.

Already by the 1880s Mahler was steeping himself in the folk-poetry published by Achim von Arnim and

Clemens Brentano in their famous collection *Des Knaben Wunderhorn* (The Youth's Magic Horn, published 1805–8), and had begun his series of settings from that source. The poems he himself wrote for *Lieder eines fahrenden Gesellen* are closely modelled on these folksong lyrics: in fact the first number, 'Wenn mein Schatz', incorporates several lines from two *Wunderhorn* poems. Mahler was clearly also familiar with the pseudo-folk poetry of Rudolf Baumbach (1840–1905), since the title *Lieder eines fahrenden Gesellen* is in fact that of a volume of verse that Baumbach had published in 1877 (it was followed by *Neue Lieder eines fahrenden Gesellen* in 1880).

In 1884, while working on the first version of his song-cycle, Mahler wrote to a friend that 'The songs are conceived to suggest a wayfarer who has met with adversity setting out in the world and wandering on in solitude'. So the cycle, loose though it is in leaving the narrative element only faintly implied, has affinities too with such earlier cycles as Schubert's *Winterreise*. The lonely wanderer is a cliché of Romanticism, but Mahler's treatment of it is not clichéd. As in all his songs, the brilliant invention of the accompaniments and the piercing tones of their instrumentation have a large part in creating the songs' unique imaginative world. But perhaps their most miraculous characteristic is the way he seems to find the perfect musical shape for every phrase of his poems, transmuting their speech-rhythms into pregnant, unforgettable melodic lines. (Some of these were ripe for further development: the music of two of the songs—the second and fourth—found a new lease of life in the first and third movements of the First Symphony.) Though Mahler's wanderer has a hard path to follow on his way to death beneath the linden tree, the songs achieve a more universal expression through their sense of an ongoing spiritual journey and their suggestion of the heedless, but always regenerative, power of the natural world. This suggestion reaches its apotheosis in the almost mystical, self-immolating music that flowers in the second half of the last song, at once full of pathos and solemn rapture.

Mahler the song-writer took his texts from a surprisingly narrow range of sources. Apart from the one setting of Nietzsche in the Third Symphony, virtually all the texts he set were either folk-poems, predominantly from *Des Knaben Wunderhorn*, or poems (some of them his own, as in *Lieder eines fahrenden Gesellen*) that imitated folk models. Even the translations of Chinese poetry that he used in *Das Lied von der Erde* seem to have appealed to him as a species of folk literature.

The major exceptions are the two groups of songs to poems by the great romantic poet Friedrich Rückert (1788–1866) which Mahler composed in 1901–4: the *Kindertotenlieder*, and the five *Rückert Lieder*. An authority on oriental poetry and a voluminous translator of it, Rückert extended the boundaries of German lyric poetry, especially love-poetry and poems about nature, into new fields of imagery and diction, his lan-

guage suffused with an unusual warmth. One of his most famous collections is the *Kindertotenlieder* (Songs of Dead Children), in which he lamented and attempted to come to terms with the illness and deaths of his son and daughter from scarlet fever. Among the many composers who set Rückert's poems are Schubert, Schumann, Brahms, Hugo Wolf and Richard Strauss.

Mahler discovered Rückert's poetry—or more likely reconsidered its aptness for what he wanted to express in song—in the summer of 1901. He immediately began setting three of the *Kindertotenlieder*, but also some lyrics from elsewhere in the poet's voluminous output: these latter became the *Rückert Lieder*. There were originally only four of these, all written between June and August 1901 and intended from the first to have an orchestral accompaniment. The odd one out is *Liebst du um Schönheit*, which was composed separately a year later, in August 1902. In the intervening period Mahler had met, fallen in love with, and married Alma Schindler, and *Liebst du um Schönheit* was a gift for her, written simply as a song for voice and piano and inserted into her copy of Wagner's *Siegfried* for her to find.

Mahler premiered the four songs with orchestra, along with the five *Kindertotenlieder*, in Vienna on 29 January 1905. (They were shared, two each, between the baritones Friedrich Wiedemann and Anton Moser.) Though these four were published later that year, they appeared as part of a volume of seven orchestral songs—the remaining three being Mahler's last two settings from *Des Knaben Wunderhorn*, plus *Liebst du um Schönheit*, in an orchestration by Max Puttmann. (Puttmann worked as a music-critic and was an editor for the publisher, C. F. Kahnt. His orchestration was presumably sanctioned by Mahler, though it does not seem to have been performed during Mahler's lifetime.) That brought the orchestral *Rückert Lieder* up to the five with which we are familiar. But, in contrast to the *Kindertotenlieder*, Mahler never intended them as a cycle, and there is no canonical ordering of them.

The folksong character of most of Mahler's previous songs is almost entirely absent. Instead, the distinguishing characteristic of the *Rückert Lieder* is the individuality of each of them. In each, the poetic idea is underlined by distinctly individual thematic material, structural layout (and in the orchestral versions the fact that each song uses a different instrumentation). The musical forms are strongly responsive to the poetic structure, but Mahler uses many strategies to vary the traditional strophic form and reflect the intricacies of Rückert's verse. The clarity and transparency of the writing, the interplay between vocal and piano lines and the significant piano interludes often seem to anticipate his later fusion of symphony and song in *Das Lied von der Erde*.

*Blicke mir nicht in die Lieder!*, the earliest of the songs to be composed (in June 1901), is a charming min-

ature: playful and lively; it makes a nice contrast with the others. Rückert warns his readers not to be too inquisitive about the process of creation: only the finished work counts, not how it was achieved. His analogy with the work of bees furnished Mahler with the basis for his musical imagery: the accompaniment is a subtly buzzing kind of *moto perpetuo*.

*Ich atmet' einen linden Duft*, composed in July 1901, is another comparative miniature. The delicacy of the setting—typically for Rückert, the words 'linden Duft' (gentle fragrance) are a pun on 'Lindenduft' (scent of linden)—is initiated by the piano's arpeggios in the prelude and postlude, which seem to evoke that evanescent aroma. Mahler said this song expressed 'the way one feels in the presence of a beloved being of whom one is completely sure without a single word needing to be spoken'. The quiet even motion in the piano suggests the gentle scent infusing the air. There is a beautiful dialogue between voice and the pianist's right-hand, with the melody returning in the postlude of the song.

*Liebst du um Schönbeit* is the most conventional of the five songs in its strophic form. As a message to Alma, the poem has a very personal resonance: the poet asks not to be loved for his beauty or his youth, for he has neither—clearly a reference to the 20-year age-gap between the distinguished conductor and his pretty young wife.

*Ich bin der Welt abhanden gekommen* is by common consent the jewel of the set and is the only song to be precisely dated (16 August 1901). Mahler once said of this song 'It's me, myself, precisely'. This rapt, entranced-sounding meditation with its long expressive melodic line and exquisitely poised harmony seems like a vocal prefiguring of the famous *Adagietto* movement of Mahler's Fifth Symphony, which would be composed the following summer. The tempo is extremely slow, and continually held back, as if unwilling to endanger the rapture of the present moment. The sense of willing abandonment is uncanny: the other work that this song points towards is the finale of Schoenberg's Second String Quartet, with its soprano singing 'I feel the air of other planets blowing'.

*Um Mitternacht* is an eloquent and darkly expressive song, more philosophic ode than lyric. It also has affinities with a symphonic movement—this time Mahler's Nietzsche setting 'O Mensch, gib acht!' from the Third Symphony—another 'midnight song'. Remarkably flexible in its movement, it uses three constituent motifs: a dotted-rhythm figure, a rising-falling figure, and a descending scale; and it rises to a triumphant, hymn-like conclusion which in the orchestral version appears as brass fanfares.

As already mentioned, Mahler had set three of Rückert's *Kindertotenlieder* in the summer of 1901; he added

a further two in 1904, around the time that he was composing his Sixth Symphony, to create a cycle of five in time for his 1904–5 series of concerts. It is not quite certain which three songs date from 1901 and which two were added, though the balance of opinion among Mahler experts favours Nos. 2 and 4—which are written on the same paper, and are much more heavily corrected than the other songs, perhaps indicating they were written at speed—as the additions of 1904. That created a cycle of five songs, premiered in Vienna on 29 January 1905 under Mahler's baton, sung by Friedrich Wiedemann, along with the other four Rückert *Lieder* which had orchestral accompaniments.

Rückert's *Kindertotenlieder* comprises no less than 428 poems written during 1833–34 as private meditations, only published after his death, in which he attempted to express and come to terms with the anguish he felt following the deaths of his two children Luise and Ernst. They circle obsessively around the themes of light in the midst of darkness, and of possible consolation for inconsolable sorrow. By a tragic irony, Mahler's own elder daughter Maria would die from scarlet fever in 1907, aged four. This has caused commentators to view his song-cycle as prophetic, though he wrote to his friend Guido Adler that composing *Kindertotenlieder* was an act of sympathetic imagination: 'I placed myself in the situation that a child of mine had died. When I really lost my daughter, I could not have written these songs any more'. It is probably more relevant to note that in February 1901 Mahler had been seriously ill: he collapsed from the bursting of a hemorrhoidal abscess in his abdomen, necessitating two operations and a prolonged convalescence. That experience must have brought home to him his own mortality and reminded him forcibly of the fact that eight of his brothers and siblings had died while still children. Rückert's son was called Ernst—the same name as Mahler's favourite younger brother, who died in 1874 at the age of 13 after a long illness during which, according to Alma Mahler, Gustav 'hardly left his bedside'. Ernst Mahler had expired in his brother's arms.

In contrast to the Rückert *Lieder*, Mahler insisted from the first that his *Kindertotenlieder* was a cycle, in which all five songs must be performed in his specified order—nor should individual numbers be performed separately. They were conceived from the beginning as songs with orchestral accompaniment, and Mahler scored them for a virtual chamber orchestra of woodwind, strings, four horns and a little, sparingly-used, percussion. The textures are transparent even for Mahler: he had chosen poems in which the theme of light is present, both as a mockery of the father's black despair, and as a hint of consolation. He also made several changes to Rückert's text, ranging from alternations of a single word to the addition of whole lines of his own. The version for voice and piano was not published until after the orchestral form. Even more than in the Rückert *Lieder*, the music eschews all the folk-like intonations, nature-sounds (imitated birdsong) and echoes of military music that we find in Mahler's *Des Knaben Wunderhorn* settings. They are much more

internalized, a record of states of mind and feeling. There are also motivic links between the songs that help to bind them into an almost symphonic unity, and in this sense *Kindertotenlieder* is a precursor of *Das Lied von der Erde*.

In the opening song, *Nun will die Sonn' so hell aufgehn!*, it is the morning after the tragedy: the children have died in the night and the father, in a mood of resignation, greets the bright indifference of the rising sun. In the middle section there appears an innocent chiming motif, a kind of 'child's bell' sound, which also returns at the end of the song. This chiming motif will assume great significance in the final song.

The second song, *Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen*, starts with a fragment identical to the preceding song's last phrase and is a rapt, visionary ode to the eyes of the lost children, which seemed to have other-worldly powers and will become stars in heaven. This is perhaps the most ethereal of the five songs, despite its continual dark undertones. In heartbreaking contrast, *Wenn dein Mütterlein* has the most sombre and desolate music. Mahler altered Rückert's text most in this song. Here, in C minor, the poet remembers his wife entering the room with her small daughter beside her, their footsteps imitated in the piano's staccato writing. A sense of listless despair overshadows the music as the father looks at where the child would have been: the light which has been extinguished. This song, clearly intended for a male singer, exploits the lower end of the vocal register.

*Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen!* is the turning point in the cycle. Mahler writes it in E flat, the relative major of *Wenn dein Mütterlein*'s C minor: the only song of the five in a major key. Yet it is really an essay in visionary pathos. The father imagines his children have just gone outside to climb the hills nearby, and are waiting for him to join them in the sunshine on the heights, which here must symbolize heaven. There is a sense however of a possible resolution. Finally, in *In diesem Wetter!* Mahler and his poet evoke in a grim D minor the wild stormy weather on the day of the children's burial, a correlative for the tempest of grief the father is experiencing. But as his torment grows to a climax—the coffins have been carried out, the father is speechless—we suddenly hear the innocent chiming of the 'child's bell' motif from the first song. The music, transformed to a radiant D major, becomes a kind of celestial lullaby: the father pictures his children in eternal rest, rocked by the hand of God—the consolatory final line, 'They rest in their mother's house' is Mahler's addition to Rückert's poem. The comfort of this vision extends into the peaceful piano postlude.

—Malcolm MacDonald

## MAHLER LIEDZYKLEN

Gustav Mahler schrieb hauptsächlich Lieder und Symphonien. Die zwei Genres entsprangen aus dem gleichen expressiven Impuls: dem Gefühl für Kürze und Tragödie, aber auch aus dem Reichtum und der Potentialität des Lebens. Gegen Ende seiner Karriere verschmolzen beide in der „Liedzyklus-Symphonie“ *Das Lied von der Erde*. Einige seiner Lieder wurden zuvor in Symphonien integriert oder lieferten Material für sie: eine in der Musikgeschichte selten gegenseitige Befruchtung. Mahlers Lieder konnten nur deshalb symphonisch werden, weil ihr Spielraum, was Ideenreichtum und Musikalität betrifft, viel größer war und mehr Entwicklungsmöglichkeiten in vokaler und rein instrumentaler Hinsicht bot, als die Lieder der meisten früheren Liedkomponisten. Obwohl verschiedene Merkmale seiner Art Lieder zu schreiben von Schubert, Schumann, Brahms und Wolf vorweggenommen wurden, schafft die Verschmelzung von Wort und Musik bei Mahler einen einzigartigen Liederstil von enormer Unmittelbarkeit, expressiver Bandbreite und Tiefe.

Mahler schrieb in seinen frühen Jahren viele Lieder und die Entwicklung ihrer ursprünglichen Entstehungsgeschichte bis zu der Form, in der wir sie heute kennen, war oft kompliziert. Nach den frühen Liedern, zusammengefasst unter dem Titel *Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit*, für Gesangsstimme und Klavier geschrieben, wurden fast alle nachfolgenden Lieder mit Orchesterbegleitung konzipiert, aber er verfasste auch Versionen mit Klavier (sogar von *Das Lied von der Erde*), welche er als passende Alternativen zu betrachten schien. In diesen Klavierversionen verlieren wir natürlich die wunderbar trefflichen und grellen Farben der Mahlerschen Partitur, doch andererseits gewinnen wir möglicherweise eine direktere Einsicht in die Essenz und Struktur jedes einzelnen Liedes.

Die *Lieder eines fahrenden Gesellen* illustrieren beispielhaft das Thema der komplizierten Entstehungsgeschichte der Mahlerschen Lieder. Anfang 1880 war der junge Mahler Dirigent am Theater in Kassel, wo er sich in die Opernsängerin Johanna Richter verliebte, die ihn schließlich abwies. Er schrieb eine Gruppe von sechs Gedichten, welche er ihr widmete und vier von diesen vertonte—die Ursprungsversion der *Lieder eines fahrenden Gesellen*. Dieser erste Entwurf ist verlorengegangen: die genaue Datierung wird heftig diskutiert. Die vorliegenden Beweise legen nahe, dass Mahler den Zyklus vielleicht im Dezember 1883 begonnen und im Jänner 1885 vollendet hat. Die früheste überlieferte Version ist jedenfalls ein Manuskript für Gesangsstimme und Klavier aus etwa 1891. Mahler ging in den frühen 1890er Jahren daran, den Zyklus zu orchestrieren und dirigierte im März 1896 dessen Uraufführung mit den Berliner Philharmonikern und dem Bariton Anton Sistrernans. In der Folge revidierte er die Orchesterfassung komplett und transponierte einige der Lieder in verschiedene Tonarten, bevor der Zyklus im darauffolgenden Jahr veröffentlicht wurde.

Obwohl der Zyklus *Lieder eines fahrenden Gesellen* in der Regel als Mahlers erstes groß angelegtes Meisterwerk betrachtet wird, war es in der Tat bis ziemlich nach der Komposition der 1. und 2. Symphonie noch nicht vollendet.

Schon in den 1880er Jahren vertiefte sich Mahler in die Volkspoesie, veröffentlicht durch Achim von Arnim und Clemens Brentano in ihrer berühmten Sammlung *Des Knaben Wunderhorn* (veröffentlicht 1805–1808), und begann aus dieser Quelle seine Serien von Vertonungen. Die Gedichte, die er selbst für die *Lieder eines fahrenden Gesellen* schrieb, sind eng an diese volksliedhaften Poesien angelehnt: in der Tat übernimmt das erste Lied „Wenn mein Schatz“ mehrere Zeilen wörtlich aus zwei *Wunderhorn* Gedichten. Mahler war offensichtlich auch mit der Pseudo-Volkspoesie von Rudolf Baumbach (1840–1905) vertraut, da der Titel *Lieder eines fahrenden Gesellen* tatsächlich jener eines Gedichtbandes ist, den Baumbach im Jahr 1877 veröffentlicht hatte (gefolgt von *Neue Lieder eines fahrenden Gesellen* in 1880).

Während er an der ersten Version seines Liedzyklus arbeitete, schrieb Mahler 1884 an einen Freund: „Die Lieder sind so zusammengedacht, als ob ein fahrender Gesell, der ein Schicksal gehabt, nun in die Welt hinauszieht und so vor sich hin wandert“. So hat der Zyklus andeutungsweise, da er das narrative Element verlässt und nur spärlich impliziert, Affinitäten mit solch früheren Zyklen wie Schuberts *Winterreise*. Der einsame Wanderer ist zwar ein Klischee der Romantik, doch dessen Behandlung durch Mahler ist keineswegs klischeehaft. Wie in allen seinen Liedern haben die brillante Erfindung des Begleitparts und die durchdringenden Klangfarben der Instrumentierung einen großen Anteil an der Erschaffung der einzigartigen Bilderwelt dieser Lieder. Aber vielleicht besteht ihre wundersamste Charakteristik darin, dass er für jede Phrase des Gedichtes den richtigen musikalischen Ton zu finden scheint, indem er ihren Sprachrhythmus in prägnante und unvergessliche musikalische Linien verwandelt. (Einige von diesen waren reif für eine weitere Entwicklung: die Musik zweier Lieder—des zweiten und des vierten—lebte wieder im ersten und im dritten Satz der 1. Symphonie auf.) Obwohl Mahlers fahrender Geselle auf seinem Weg bis zum Tod unter dem Lindenbaum auf einem beschwerlichen Pfad wandelt, erzielen die Lieder durch das Gefühl einer fortdauernden spirituellen Reise und ihrer Suggestion einer rücksichtslosen, jedoch stets erneuernden Kraft der Naturwelt, einen mehr universellen Ausdruck. Diese Suggestion erreicht ihren Gipfel in der fast mystischen, sich selbst aufopfernden Musik, welche in der zweiten Hälfte des letzten Liedes zugleich voller Pathos und feierlicher Entrückung aufblüht.

Der Liedkomponist Mahler schöpfte seine Texte aus einem erstaunlich schmalen Quellenbereich. Abgesehen von einer Nietzsche-Vertonung in der 3. Symphonie waren fast alle Texte, die er vertonte, entweder Volksgedichte—hauptsächlich aus *Des Knaben Wunderhorn* oder Gedichte (eigene wie in *Lieder eines fahren-*

*den Gesellen*) nach volkstümlichen Mustern. Sogar Übersetzungen von chinesischen Gedichten, welche er in *Das Lied von der Erde* benutzte, schienen ihm als eine Art volkstümliche Literatur zu gefallen.

Die großen Ausnahmen sind zwei Gruppen von Liedern nach Gedichten des großen romantischen Dichters Friedrich Rückert (1788–1866), welche Mahler 1901–1904 vertonte: die *Kindertotenlieder* und die fünf *Rückert Lieder*. Eine Autorität auf dem Gebiet der orientalischen Dichtung und deren fleißiger Übersetzer, dehnt Rückert die Grenzen der deutschen Lyrik, insbesondere der Liebeslyrik und Naturgedichte in neue Felder der Bildersprache und Wortwahl aus: seine Sprache ist durchflutet von einer ungewöhnlichen Wärme. Eine seiner berühmtesten Sammlungen sind die *Kindertotenlieder*, in welchen er die durch Schmalach bedingte Krankheit und Tod seines Sohnes und seiner Tochter beklagte und zu überwinden versuchte. Unter den zahlreichen Komponisten, die Gedichte von Rückert vertont haben, finden sich Schubert, Schumann, Brahms, Hugo Wolf und Richard Strauss.

Mahler entdeckte Rückerts Lyrik oder besser gesagt, erkannte ihre Eignung für das, was er in seinen Liedern ausdrücken wollte im Sommer 1901. Er begann sogleich mit der Vertonung von drei Gedichten aus den *Kindertotenliedern*, aber auch von Lyrik aus anderen Teilen des umfangreichen Oeuvres des Dichters: diese wurden später die *Rückert Lieder*. Ursprünglich waren es bloß vier von diesen, alle komponiert zwischen Juni und August 1901 und waren von vornherein mit Orchesterbegleitung konzipiert. Das Lied, das aus der Reihe fällt, ist *Liebst du um Schönheit*, welches erst ein Jahr später, im August 1902, einzeln komponiert wurde. In der Zwischenzeit lernte Mahler Alma Schindler kennen, verliebte sich und heiratete sie. *Liebst du um Schönheit* war ein Geschenk an sie, geschrieben einfach für Singstimme und Klavier. Er versteckte es in ihrem Klavierauszug von Wagners *Siegfried*, damit sie es dort finde.

Mahler brachte die vier Lieder mit Orchester zusammen mit den *Kindertotenliedern* am 29. Jänner 1905 in Wien zur Uraufführung (Sie waren aufgeteilt, je zwei, zwischen den Bariton Friedrich Wiedemann und Anton Moser.). Obwohl diese vier später im Laufe des Jahres veröffentlicht wurden, erschienen sie als ein Teil eines Bandes von sieben Orchesterliedern—die verbleibenden drei waren Mahlers zwei letzten Kompositionen aus *Des Knaben Wunderhorn* und *Liebst du um Schönheit* in einer Orchestrierung von Max Puttmann (Puttmann arbeitete als Musikkritiker und war Redakteur für den Herausgeber C. F. Kahnt). Puttmanns Orchestrierung war offensichtlich von Mahler autorisiert worden, obwohl sie zu Mahlers Lebzeiten wahrscheinlich nicht aufgeführt worden ist. So kamen die orchestrierten Rückert Lieder auf die Anzahl von fünf, die uns vertraut sind. Aber im Gegensatz zu den *Kindertotenliedern* betrachtete Mahler sie nie als Zyklus und es gibt auch keine autorisierte Reihenfolge in ihnen.

Der Volksliedcharakter der meisten frühen Mahlerlieder fehlt fast völlig. Die kennzeichnende Charakteristik in den *Rückert Liedern* ist hingegen das Individuelle in jedem von ihnen. In jedem ist die poetische Idee durch deutlich individuelles thematisches Material und strukturelle Gestaltung unterstrichen (und durch die Tatsache, daß in den Orchesterfassungen für jedes Lied verschiedene Instrumentierungen vorgesehen sind). Die musikalischen Formen reagieren exakt auf die poetischen Strukturen, aber Mahler benützt viele Strategien, um die traditionelle Strophenform abzuwandeln und die Feinheiten der Rückertverse zu reflektieren. Die Klarheit und Transparenz der Vertonung, das Zusammenspiel zwischen Gesangs- und Klavierlinien und den wichtigen Klavierzwischenstücken scheinen die spätere Vereinigung von Symphonie und Lied in *Das Lied von der Erde* vorwegzunehmen.

*Blicke mir nicht in die Lieder!*, das am frühesten komponierte Lied (im Juni 1901), ist eine charmante Miniatur: verspielt und lebendig bietet es einen schönen Kontrast zu den anderen Liedern. Rückert warnt seine Leser, nicht zu neugierig zu sein über den kreativen Prozess: nur das fertige Werk zählt, nicht wie es vollendet wurde. Seine Analogie mit der Arbeit der Bienen stattete Mahler mit der Basis für seine musikalische Bildgestaltung aus: die Begleitung ist eine geschäftige Art eines Perpetuum Mobile.

*Ich atmet' einen linden Duft*, komponiert im Juli 1901, ist eine andere vergleichbare Miniatur. Die Zartheit des Satzes—typisch für Rückert: „linden Duft“ ist ein Wortspiel auf „Lindenduft“, wird eingeleitet durch die Klavierarpeggios im Vorspiel und Nachspiel, welche jenes dahinschwindende Aroma evoziert. Mahler sagte, dieses Lied drücke die Art aus, „wie man sich in der Gegenwart eines geliebten Wesens fühlt, dessen man ganz sicher ist, ohne dass ein Wort gesprochen werden muss“. Die ruhige, gleichmäßige Bewegung in der Klavierstimme suggeriert den sanften Duft, der in der Luft verströmt. Es ergibt einen schönen Dialog zwischen Gesangsstimme und der Melodie, die im Nachspiel in der rechten Hand des Pianisten wiederkehrt.

*Liebst du um Schönheit* ist mit seiner Strophenform das konservativste der fünf Lieder. Als eine Botschaft an Alma verfügt es über einen ganz persönlichen Bezug: der Dichter fragt, nicht wegen seiner Schönheit oder Jugend geliebt zu werden, denn er habe keines von beiden—eine klare Anspielung auf den Altersunterschied von zwanzig Jahren zwischen dem angesehenen Dirigenten und seiner wesentlich jüngeren Frau.

*Ich bin der Welt abhanden gekommen* ist nach allgemeiner Auffassung das Juwel der Reihe und ist das einzige Lied mit einer präzisen Datierung (16. August 1901). Einst sagte Mahler über dieses Lied: „Das bin ich selbst! Ganz genau!“ Diese versunkene entrückt klingende Meditation mit ihrer langen, expressiven und melodischen Linienführung und ihrer exquisit ausbalancierten Harmonie klingt wie eine vokale Ankündi-

gung des berühmten *Adagietto*-Satzes in Mahlers 5. Symphonie, welche im drauffolgenden Sommer komponiert wurde. Das Tempo ist extrem langsam und kontinuierlich zurückgehalten, als ob es nicht gewillt wäre, die Verklärung des gegenwärtigen Augenblicks zu gefährden. Das Gefühl der bereitwilligen Hingabe ist unheimlich: das andere Werk, auf das dieses Lied hinweist, wenn die Sopranistin „Ich fühle Luft von anderen Planeten“ singt, ist das Finale in Schönbergs 2. Streichquartett.

*Um Mitternacht* ist ein sprachgewaltiges und dunkel expressives Lied - mehr philosophische Ode als Lyrik. Es hat auch Affinitäten zu einem symphonischen Satz—dieses Mal zu Mahlers Nietzsche-Vertonung „*O Mensch, gib acht!*“ aus der 3. Symphonie—einem weiteren „Mitternachtslied“. Bemerkenswert flexibel in seiner Bewegung benützt es drei Kompositionsmotive: punktierter Rhythmus, aufsteigende—fallende Figur, herabsteigende Skala; es steigt zu einem triumphierenden hymnusartigen Abschluss empor, welcher in der Orchesterversion als Blechbläserfanfare erklingt.

Wie schon erwähnt, hat Mahler im Sommer 1901 drei von Rückerts *Kindertotenlieder* vertont; er fügte 1904 zwei weitere hinzu, etwa in der Zeit als er die 6. Symphonie komponierte, um für seine Konzertserien für die Saison 1904/5 rechtzeitig einen Zyklus von fünf Liedern zu schaffen. Es ist gar nicht so sicher, welche der drei Lieder aus dem Jahr 1901 stammen und welche zwei hinzugefügt worden sind, obwohl die Mehrheit der Mahlerexperten Nr. 2 und Nr. 4 favorisiert, welche auf dem gleichen Papier geschrieben und viel mehr korrigiert worden sind als andere Lieder, vielleicht ein Anzeichen dafür, dass sie in großer Eile komponiert wurden, wie etwa die Hinzufügungen aus 1904. Das ergab einen Zyklus von fünf Liedern, welche am 29. Jänner 1905 in Wien unter Mahlers Stabführung, gesungen von Friedrich Wiedemann, zusammen mit den anderen vier Rückert Liedern mit Orchesterbegleitung uraufgeführt worden sind.

Rückerts *Kindertotenlieder* umfassen nicht weniger als 428 Gedichte, geschrieben 1833–34 als private Meditation, veröffentlicht erst nach dessen Tod, in welchen er versuchte die Angst auszudrücken und zu überwinden, die er seit dem Tod seiner beiden Kinder Luise und Ernst empfand. Sie kreisen wie besessen um die Themen Licht inmitten der Dunkelheit und mögliche Tröstung für untröstliche Sorgen. Tragische Ironie des Schicksals: Mahlers ältere Tochter Maria starb 1907 im Alter von vier Jahren an Scharlach. Das veranlasste die Kommentatoren dazu, seinen Liedzyklus als prophetisch anzusehen, obwohl er zu seinem Freund Guido Adler schrieb: „Ich versetzte mich in die Situation, dass ein Kind von mir gestorben wäre. Als ich dann wirklich meine Tochter verlor, hätte ich diese Lieder nicht mehr schreiben können“. Möglicherweise ist es relevanter zu vermerken, dass Mahler im Februar 1901 schwer erkrankte: er kollabierte durch einen in den Bauchraum durchgebrochenen Hämorrhoidal-Abszess, welcher zwei Operationen und eine verlängerte Rekonvaleszenz erforderte. Diese Erfahrung musste ihn mit seiner eigenen Sterblichkeit

vertraut gemacht haben und erinnerte ihn notgedrungen an die Tatsache, dass acht seiner Brüder und Geschwister im Kindesalter starben. Rückerts Sohn hieß Ernst—der gleiche Namen wie auch Mahlers jüngerer Lieblingsbruder, der 1874 im Alter von 13 Jahren starb und während dessen langer Krankheit laut Alma Mahler: „Gustav kaum von dessen Betrand wich.“ Ernst Mahler verstarb in den Armen seines Bruders.

Im Gegensatz zu den *Rückert Liedern*, bestand Mahler von Anbeginn darauf, dass seine *Kindertotenlieder* ein Zyklus seien, in welchem alle fünf Lieder in einer speziellen Reihenfolge aufgeführt werden müssen, wobei die Lieder auch nicht einzeln aufgeführt werden dürfen. Sie waren von Anfang an als Lieder mit Orchesterbegleitung konzipiert und Mahler orchestrierte sie für ein virtuelles Orchester mit Holzbläsern, Streichern, vier Hörnern und für ein kleines, sparsam eingesetztes Schlagzeug. Die Strukturen sind selbst für Mahler transparent: er hat Gedichte gewählt, in welchen das Thema Licht präsent ist—beides als eine Selbstironie auf die dunkle Verzweiflung des Vaters und auch als Zeichen des Trostes. Er hat auch mehrere Änderungen in Rückerts Text vorgenommen, vom Auswechseln eines einzelnen Wortes bis zum Hinzufügen einer ganzen Zeile reichend. Die Version für Singstimme und Klavier wurde erst nach der Orchesterfassung veröffentlicht. Noch mehr als in den *Rückert Liedern* meidet die Musik alle volksliedhaften Intonationen, Naturklänge (imitierte Vogelstimmen) und Echos der Militärmusik, die wir in den *Des Knaben Wunderhorn* Vertonungen finden. Sie sind viel mehr verinnerlicht, eine Aufzeichnung von Bewußtseinszuständen und Gefühlen. Es gibt auch motivische Bindeglieder zwischen den Liedern, die helfen diese zu einer beinahe symphonischen Einheit zu verbinden. In diesem Sinn sind die *Kindertotenlieder* Vorläufer des *Das Lied der Erde*.

Im Eröffnungslied *Nun will die Sonn' so hell aufgehn!* ist es der Morgen nach der Tragödie: die Kinder starben in der Nacht und der Vater begrüßt in einer Stimmung der Resignation die muntere Indifferenz der aufgehenden Sonne. Im mittleren Abschnitt erscheint ein unschuldiges Schlaguhrmotiv wie ein Kinderglockenton, welches auch am Ende des Lieds wiederkehrt. Das Schlaguhrmotiv wird eine große Bedeutung im letzten Lied einnehmen.

Das zweite Lied *Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen* beginnt mit einem Fragment, welches identisch mit der letzten Phrase des vorangegangenen Liedes ist: eine verzückte, visionäre Ode an die Augen der verlorenen Kinder, welche über jenseitige Kräfte zu verfügen scheinen und zu Sternen am Himmel werden. Dieses ist das himmlischste der fünf Lieder, ungeachtet seines durchwegs dunklen Untertones. In herzzerreißendem Kontrast verfügt *Wenn mein Mütterlein* über die düsterste und trostloseste Musik. Mahler hat in diesem Lied die meisten Veränderungen an Rückerts Text vorgenommen. Der Dichter erinnert sich, hier

in C Moll, an seine Frau als sie den Raum mit ihrer kleinen Tochter an ihrer Seite betrat, ihre Fußstritte in der Staccatonotierung des Klaviers imitierend. Eine Art apathische Hoffnungslosigkeit überschattet die Musik, als der Vater dorthin blickt, wo das Kind gewesen wäre: das Licht ist ausgelöscht worden. Dieses Lied—eindeutig für einen Sänger gedacht—bedient sich der unteren Lage der Stimme.

*Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen* ist der Wendepunkt im Zyklus. Mahler vertont es in Es Dur, die verwandte Dur Tonart zu C Moll in *Wenn dein Mütterlein*: es ist das einzige von den fünf Liedern in einer Dur Tonart: es ist geradezu ein Essay in visionärem Pathos. Der Vater imaginiert, seine Kinder seien gerade hinausgegangen, um die nahen Hügel zu erklimmen und würden dort auf ihn warten, bis er sich ihnen im Sonnenlicht auf den Höhen, welche hier offensichtlich den Himmel symbolisieren, anschließen würde. Es gibt da doch noch ein Gefühl für einen glücklichen Ausgang.

Im *In diesem Wetter!* evozieren Mahler und sein Dichter in einem grimmigen D Moll das wilde stürmische Wetter an dem Tag, an welchem die Kinder begraben werden, eine Entsprechung auf den Sturm der Trauer, den der Vater erfährt. Aber als seine Qual den Gipfel erreicht—die Särge sind schon hinausgetragen—der Vater sprachlos ist, hören wir plötzlich den unschuldigen Glockenklang des Schlaguhrmotives aus dem ersten Lied. Die Musik, die sich in ein strahlendes D Dur verwandelt, wird zu einem himmlischen Wiegenlied: der Vater stellt sich seine Kinder in der ewigen Ruhe vor, gewiegt durch die Hand Gottes. Die versöhnliche Schlusszeile „sie bleiben in des Mutters Haus“ ist eine Hinzufügung Mahlers zu Rückerts Gedicht. Der Trost dieser Vision erstreckt sich bis zum friedlichen Klaviernachspiel.

—Malcom MacDonald  
(Übersetzung: Gabor Littasy)

LIEDER EINES FAHRENDEN GESELLEN | SONGS OF A WAYFARER

Wenn mein Schatz Hochzeit macht

Wenn mein Schatz Hochzeit macht,  
fröhliche Hochzeit macht,  
hab' ich meinen traurigen Tag!  
Geh' ich in mein Kämmerlein,  
dunkles Kämmerlein,  
weine, wein' um meinen Schatz,  
um meinen lieben Schatz!

Blümlein blau! Blümlein blau!  
Verdorre nicht! Verdorre nicht!  
Vöglein süß! Vöglein süß!  
Du singst auf grüner Heide!  
Ach! wie ist die Welt so schön!  
Ziküth! Ziküth! Ziküth!  
Singer nicht! Blühet nicht!  
Lenz ist ja vorbei!  
Alles Singen ist nun aus!  
Des Abends, wenn ich schlafen geh',  
denk' ich an mein Leide!  
An mein Leide!

When my darling has her wedding-day

When my darling has her wedding-day,  
her joyous wedding-day,  
I will have my wretched day!  
I will go to my tiny room,  
my tiny, dark room,  
and cry, cry for my love,  
for my dear love!

Blue bloom! Decay not!  
Sweet starling—you sing on the green heath!  
Ah, how can the world be so beautiful?  
Tweet! Tweet!  
Sing, not; bloom, not!  
Spring is ended.  
All singing is now over.  
At night when I to sleep go,  
I think of my misery,  
of my misery!

Ging heut morgen übers Feld

Ging heut morgen übers Feld,  
Tau noch auf den Gräsern hing,  
sprach zu mir der lust'ge Fink:  
"Ei du! Gelt?  
Guten Morgen! Ei gelt? Du!  
Wird's nicht eine schöne Welt?  
Schöne Welt?  
Zink! Zink! Schön und flink!  
Wie mir doch die Welt gefällt!"

Auch die Glockenblum' am Feld  
hat mir lustig, guter Ding',  
mit den Glöckchen, klinge, kling,  
ihren Morgengruß geschellt:  
"Wird's nicht eine schöne Welt?  
Kling! Kling! Kling! Kling!  
Schönes Ding!  
Wie mir doch die Welt gefällt!"  
Heiah!

Und da fing im Sonnenschein  
gleich die Welt zu funkeln an;  
alles, alles Ton und Farbe gewann!  
Im Sonnenschein!  
Blum' und Vogel, groß und klein!  
"Guten Tag! Guten Tag!  
Ist's nicht eine schöne Welt?  
Ei, du! Gelt? Ei, du! Gelt?  
Schöne Welt!"

Nun fängt auch mein Glück wohl an?!

Nein! Nein! Das ich mein',  
mir nimmer, nimmer blühen kann!

I crossed the fields this morning

I crossed the fields this morning;  
dew still hanging on blades of grass.  
The happy finch said to me:  
"Hey you! Isn't it?  
Good morning! Isn't it? You!  
Isn't it becoming a fine world?  
Tweet! Tweet! Beautiful and sharp!  
How the world pleases me!"

Then the bluebells in the field  
joyously with good spirits  
told out to me with bells (ring, ring)  
their morning greeting:  
"Isn't it becoming a fine world?  
Ring, ring!  
Beautiful thing!  
How the world pleases me!"

Then, in the sunshine,  
the world began suddenly to twinkle;  
everything added sound and color  
in the sunshine!  
Bloom and bird, large and small!  
"Good day,  
is it not a beautiful world?  
Hey, isn't it?  
A beautiful world?"

Now will my joy also begin?  
No, no—the joy I mean  
can never bloom!



### Ich hab' ein glühend Messer

Ich hab' ein glühend Messer,  
ein Messer in meiner Brust,  
o weh! O weh!  
Das schneid't so tief!  
In jede Freud' und jede Lust,  
so tief! So tief!  
Es schneid't so weh und tief!  
Ach, was ist das für ein böser Gast!  
Ach, was ist das für ein böser Gast!  
Nimmer hält er Ruh', nimmer hält er Rast!

Nicht bei Tag, nicht bei Nacht, wenn ich schlief!  
O weh! O weh! O weh!

Wenn ich in den Himmel seh',  
seh' ich zwei blaue Augen steh'n!  
O weh! O weh!  
Wenn ich im gelben Felde geh',  
seh' ich von fern das blonde Haar im Winde  
weh'n!  
O weh! O weh!  
Wenn ich aus dem Traum auffahr'  
und höre klingen ihr silbern Lachen,  
o weh! O weh!  
Ich wollt', ich läg' auf der schwarzen Bahr',  
könnt' nimmer, nimmer die Augen aufmachen!

### I have a bright-hot knife

I have a bright-hot knife,  
a knife at my breast.  
O woe! It carves so deeply  
into every happiness and pleasure.  
So deeply! So deeply!  
Alas, what a cursed guest it is!  
Alas, what a cursed guest it is!  
It never does sleep or relax!

Not by day or by night, when I would sleep.  
O woe!

When I see up into the heavens  
I spy two eyes of blue there.  
O woe! When I in the yellow field go,  
I see her blond hair from a distance  
blowing in the wind.  
O woe!

When I wake from a dream  
and hear the ringing of her silvery laugh,  
O woe!  
Would that I lay in my black tomb—  
Would that I could never open my eyes again!

### Die zwei blauen Augen von meinem Schatz

Die zwei blauen Augen von meinem Schatz,  
die haben mich in die weite Welt geschickt.  
Da mußt' ich Abschied nehmen vom  
allerliebsten Platz!  
O Augen blau, warum habt ihr mich angeblickt?  
Nun hab' ich ewig Leid und Grämen!

Ich bin ausgegangen in stiller Nacht,  
in stiller Nacht,  
wohl über die dunkle Heide.  
Hat mir niemand Ade gesagt!  
Ade! Ade! Ade!  
Mein Gesell' war Lieb' und Leide!

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

### The two blue eyes of my love

The two blue eyes of my love—  
they have cast me into the wide world.  
So must I take my leave of this  
beloved place!  
O blue eyes, why did you fall on me?  
Now I will have eternal misery and sorrow.

I went out into the still night  
well across the darkened heath.  
No one bade farewell to me.  
Farewell!  
My friends are love and loss!

On the path stands a linden tree,  
and there for the first time I found peace in sleep!  
Under the linden tree  
that snowed its blooms onto me—  
I did not know how life carried on,  
and all was good again!  
All! All, love and loss  
and earth and dream!

**Blicke mir nicht in die Lieder!**

Blicke mir nicht in die Lieder!  
Meine Augen schlag' ich nieder,  
wie ertappt auf böser Tat!  
Selber darf ich nicht getrauen,  
ihrem Wachsen zuzuschauen!  
Blicke mir nicht in die Lieder!  
Deine Neugier ist Verrat!

Bienen, wenn sie Zellen bauen,  
lassen auch nicht zu sich schauen,  
schauen selbst auch nicht zu!  
Wenn die reichen Honigwaben  
sie zu Tag gefördert haben,  
dann vor Allen nasche du,  
dann vor Allen nasche du! Nasche du!

—Friedrich Rückert (1788–1866)

**Ich atmet' einen linden Duft!**

Ich atmet' einen linden Duft!  
Im Zimmer stand  
ein Zweig der Linde,  
ein Angebinde  
von lieber Hand.  
Wie lieblich war der Lindenduft!

Wie lieblich ist der Lindenduft,  
das Lindenreis  
brachst du gelinde!

**Look not into my songs!**

Look not into my songs!  
I lower my eyes,  
as if I've been caught in a sinful deed.  
I can't even allow myself  
to watch them increase.  
Your curiosity betrays me!

Bees, when they build their nests,  
also do not let anyone watch them;  
even themselves.  
When the bounteous honeycombs  
are pulled out to the light of day,  
then you shall taste of them before everyone else!

**I breathed a gentle fragrance!**

I breathed a light perfume!  
In the room stood  
a sprig of oak,  
a gift  
from a beloved hand.  
How lovely was the fragrance of oak!

How lovely is the fragrance of oak!  
That twig of oak  
you pulled off so gently!

Ich atme leis  
im Duft der Linde  
der Liebe linden Duft.

—Friedrich Rückert (1788–1866)

**Liebst du um Schönheit**

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

—Friedrich Rückert (1788–1866)

Softly I inhale  
the fragrance of oak,  
the gentle perfume of love.

**If you love for beauty**

If you love for beauty,  
Alas, love me not!  
Love the sun,  
She has hair of gold!  
If you love for youth,  
Alas, love me not!  
Love the spring;  
It is youthful every year!  
If you love for treasure,  
Alas, love me not!  
Love the mermaid;  
She has translucent pearls!  
If you love for love,  
Ah yes, love me!  
Love me forever,  
I'll love you forevermore!

### Ich bin der Welt abhanden gekommen

Ich bin der Welt abhanden gekommen,  
mit der ich sonst viele Zeit verdorben;  
sie hat so lange nichts von mir vernommen,  
sie mag wohl glauben, ich sei gestorben!  
Es ist mir auch gar nichts daran gelegen,  
ob sie mich für gestorben hält.  
Ich kann auch gar nichts sagen dagegen,  
denn wirklich bin ich gestorben,  
gestorben der Welt.

Ich bin gestorben dem Weltgerümmel  
und ruh' in einem stillen Gebiet!  
Ich leb' allein in meinem Himmel,  
in meinem Lieben, in meinem Lieben,  
in meinem Lied.

—Friedrich Rückert (1788–1866)

### Um Mitternacht

Um Mitternacht  
hab' ich gewacht  
und aufgeblickt zum Himmell!  
Kein Stern vom Sternengewimmel  
hat mir gelacht  
um Mitternacht!

Um Mitternacht  
hab' ich gedacht  
hinaus in dunkle Schranke!  
Um Mitternacht!  
Es hat kein Lichtgedanke  
mir Trost gebracht  
um Mitternacht!

### I am lost to the world

I am lost to the world  
with which I used to idle so much,  
It has heard naught from me for so much time  
that it may truly believe that I died!  
It matters not to me  
Whether it considers me dead;  
I cannot disavow it,  
for I truly am dead to the world.

I am dead to the world's din,  
And I rest in a quiet heaven!  
I live alone in my realm,  
In my love and my song!

### At Midnight

At midnight  
I arose  
and stared up at the heavens;  
No single star in the entire galaxy  
smiled down at me  
at midnight.

At midnight  
I cast out my thoughts  
past the dark borders.  
No memory of light  
brought me peace  
at midnight.

Um Mitternacht  
nahm ich in Acht  
die Schläge meines Herzens!  
Ein einz'ger Puls des Schmerzes  
war angefacht  
um Mitternacht.

Um Mitternacht  
kämpf' ich die Schlacht,  
o Menschheit, deiner Leiden.  
Nicht konn' ich sie entscheiden  
mit meiner Macht  
um Mitternacht.

Um Mitternacht  
hab' ich die Macht  
in deine Hand gegeben!  
Herr! Herr über Tod und Leben:  
Du hältst die Wacht!  
Du hältst die Wacht!  
Du! Du hältst die Wacht  
um Mitternacht!

At midnight  
I focused on  
the beating of my heart;  
One single pulse of pain  
rose up  
at midnight.

At midnight  
I battled,  
O Mankind, your suffering;  
I could not win it  
with my power  
at midnight.

At midnight  
I surrendered my power  
into your hands!  
Lord! Over death and life  
You keep guard  
at midnight!

KINDERTOTENLIEDER | SONGS ON THE DEATH OF CHILDREN

**Nun will die Sonn' so hell aufgehn**

Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n,  
als sei kein Unglück, kein Unglück  
die Nacht gescheh'n!  
Das Unglück geschah nur mir allein!  
Die Sonne, die Sonne, sie scheint allgemein!

Du mußt nicht die Nacht in dir verschränken,  
mußt sie ins ew'ge Licht,  
ins ew'ge Licht versenken!  
Ein Lämplein verlosch in meinem Zelt!  
Heil! Heil sei dem Freudenlicht der Welt,  
dem Freudenlicht der Welt!

—Friedrich Rückert (1788–1866)

**Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen**

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

Dort ahnt' ich nicht, weil Nebel mich  
umschwammen, gewoben vom verblendenden  
Geschicke, daß sich der Strahl bereits zur Heim-  
kehr schicke, dorthin, dorthin, von wannen alle  
Strahlen stammen.

**Now will the sun rise as brightly**

Now will the sun rise as brightly  
as if no tragedy had occurred in the night.  
The tragedy has fallen on me alone.  
The sun—it shines for everyone.

You must not keep the darkness inside;  
you must plunge it in eternal light.  
A tiny light has been extinguished in my home;  
Be welcome, light of joy in the world!

**Now I see, why with such dark flames**

Now I see, why with such dark flames  
your eyes burned so often.  
O eyes, it was as if in one full look  
you could exude your entire strength.

Yet I did not know—  
because fogs floated about me,  
woven by blinding doom—  
that this mote of light was ready to be sent back  
to that place from whence all motes come.

Ihr wolltet mir mit eurem Leuchten sagen:  
Wir möchten nah dir bleiben gerne,  
doch ist uns das vom Schicksal abgeschlagen.  
Sieh' uns nur an, denn bald sind wir dir ferne!  
Was dir nur Augen sind in diesen Tagen:  
in künft'gen Nächten sind es dir nur Sterne.

—Friedrich Rückert (1788–1866)

You would have told me with your light:  
we would joyously have stayed near you!  
But it is refused by Doom.  
Look at us, for soon we will be far!  
What to you are only eyes in this time—  
in future nights shall be stars to us.

### Wenn dein Mütterlein

Wenn dein Mütterlein  
tritt zur Tür herein,  
und den Kopf ich drehe,  
ihr entgegensehe,  
fällt auf ihr Gesicht  
erst der Blick mir nicht,  
sondern auf die Stelle,  
näher, näher nach der Schwelle,  
dort, dort, wo würde dein  
lieb' Gesichtchen sein,  
wenn du freudenhelle  
trätest mit herein, trätest mit herein  
wie sonst, mein Töchterlein.

Wenn dein Mütterlein  
tritt zur Tür herein,  
mit der Kerze Schimmer,  
ist es mir, als immer,  
kämst du mit herein,  
huschtest hinterdrein,  
als wie sonst ins Zimmer!  
O du, o du, des Vaters Zelle,  
ach, zu schnelle, zu schnell  
erlosch'ner Freudenschein,  
erlosch'ner Freudenschein!

—Friedrich Rückert (1788–1866)

### When your mother steps into the doorway

When your mother  
steps into the doorway  
and I turn my face  
to see her,  
my stare does not fall  
first on her,  
but on the place  
nearer to the doorway;  
there, where  
your beautiful face would be  
when you would walk in  
with shining happiness,  
as you once did, my little daughter.

When your mother steps  
into the doorway  
with the glow of a candle,  
it seems always to me as if  
you entered as well,  
sneaking in behind her,  
just as you used to enter into the room!  
O you, a father's room,  
alas! too quickly  
you extinguish the glow of joy!

### Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen

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

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

Sie sind uns nur vorausgegangen  
und werden nicht wieder nach Haus verlangen!  
Wir holen sie ein auf jenen Höh'n  
im Sonnenschein!  
Der Tag ist schön auf jenen Höh'n!

### Often I think that they have only stepped out

Often I think that they have only stepped out,  
and that they soon will come home again.  
The day is beautiful, O fear not,  
They are only taking a long trip.

Yes: they have only stepped out  
and will now come back home.  
O fret not, the day is beautiful.  
They are only taking a trip to those hills.

They have simply gone forward:  
they will not wish to come back.  
We'll catch up to them on those hills.  
In the sunshine the day is beautiful.

### In diesem Wetter

In diesem Wetter, in diesem Braus,  
nie hätt' ich gesendet die Kinder hinaus;  
man hat sie getragen, getragen hinaus;  
ich durfte nichts dazu sagen.

In diesem Wetter, in diesem Saus,  
nie hätt' ich gelassen die Kinder hinaus,  
ich fürchtete sie erkranken;  
das sind nun eitle Gedanken.

In diesem Wetter, in diesem Graus,  
hätt' ich gelassen die Kinder hinaus,  
ich sorgte, sie stürben morgen,  
das ist nun nicht zu besorgen.

In diesem Wetter, in diesem Graus!  
nie hätt' ich gesendet die Kinder hinaus;  
man hat sie hinaus getragen,  
ich durfte nichts dazu sagen!

In diesem Wetter, in diesem Saus, in diesem Braus,  
sie ruh'n, als wie in der Mutter, der Mutter Haus,  
von keinem Sturm erschreckt,  
von Gottes Hand bedeckt,  
sie ruh'n, sie ruh'n wie in der Mutter Haus,  
wie in der Mutter Haus.

—Friedrich Rückert (1788–1866)

### In this weather, in this windy storm

In this weather, in this windy storm,  
I would never have ordered the children outside;  
They were pulled out,  
I could say nothing to it!

In this weather, in this howling storm,  
I would never have allowed the children outside.  
I was afraid they had become sick,  
but these thoughts now sleep.

In this weather, in this hurtful storm,  
I would never have ordered the children outside;  
They were carried out,  
I could say nothing to it!

In this weather, in this howling storm,  
I would never have allowed the children outside;  
I was frightened they would die tomorrow,  
but this is now no concern.

In this weather, in this howling, hurtful storm,  
they sleep as they did in their mother's home:  
they are frightened by no thunder,  
and are covered by God's hand.



### HERMINE HASELBÖCK, mezzo-soprano

Austrian Mezzo-soprano Hermine Haselböck studied at the University of performing Arts in Vienna under Rita Streich as well as the Hochschule für Musik Detmold in Germany under Ingeborg Ruß.

Hermine Haselböck has collaborated with conductors such as Gustav Kuhn, Nikolaus Harnoncourt, Fabio Luisi, Bertrand de Billy, Christian Thielemann, Martin Haselböck, Rafael Frühbeck de Burgos, Jaap van Sveden, Martin Sieghart, Manfred Honeck and orchestras such as the MDR Sinfonieorchester, Munich Philharmonic Orchestra, Residence Orchestra Den Haag, Chamber Orchestra of Europe, Wiener Symphoniker, RSO Wien, Wiener Akademie, Camerata Salzburg, Budapest Philharmonic Orchestra and the Dresdner Philharmonie.

International recital and concert performances have led her to Carnegie Hall - New York, Musikverein Vienna, Konzerthaus Vienna, Gewandhaus Leipzig, Mozarteum Salzburg, Concertgebouw Amsterdam, Philharmonie im Gasteig Munich, Frauenkirche Dresden, Brucknerhaus Linz and Teatro San Carlo Naples.

Her opera roles include Magdalene (Wagner: Die Meistersinger von Nürnberg - Tyrolean Festival Erl), Ramiro (Mozart: La Finta Giardiniera - New National Opera Tokyo), Hänsel (Humperdinck: Hänsel und Gretel - Volksoper Vienna), Dorabella (Mozart: Così fan tutte - Concertgebouw Amsterdam), 2. Dame (Mozart: Magic flute - Theater an der Wien and Grand Theatre de la Ville Luxembourg), Mercedes (Bizet: Carmen - Nikolaus Harnoncourt at Festival Styriarte), 3. Magd (Strauss: Elektra - Thielemann at Festival Baden-Baden) and Ernesto (Haydn: Il Mondo della Luna).

Hermine Haselböck was awarded the Pasticcio Prize (Austrian Classical Radio Award) 2004 for the CD "Songs by Zemlinsky" (Bridge Records) and the International Alexander Zemlinsky Prize in 2005.

Furthermore her discography includes: G. Donizetti: Adelia (Sony-BMG), Beethoven: Symphony No. 9 (Col Legno), F. Schubert: Mass in A flat major (ORF), F. Schubert: Mass in E flat major (Gramola), F. Schreker: Lieder (Bridge Records), L. v. Beethoven: Missa Solemnis (Col Legno), G. Mahler: Song of the Earth (Cavi-Music) and Strauss „Elektra“ on DVD (Unitel).



**RUSSELL RYAN, piano**

Russell Ryan was born in North Dakota and began his piano studies at age six. A graduate of the San Francisco Conservatory, he also attended master classes at the Juilliard School and studied at Vienna's University for Music and the Performing Arts, graduating with honors in piano chamber music under Professor Georg Ebert. Mr. Ryan was an accompanist at the Wagner Singverein, and has been on the staff of the vocal department at the University of Music and the Performing Arts since 1985. He has instructed and accompanied master classes in Lieder, chamber music, opera, and musical theatre. A soloist, accompanist and chamber musician, he has frequently appeared in Europe, Israel and Japan and the US; for four seasons, he served as both soloist and accompanist at the San Francisco Bach Festival. Mr. Ryan has also performed in many radio and television productions in Austria, Scandinavia, Japan and the US.

**Producer:** Jens Jamin

**Engineer and Mastering Engineer:** Jens Jamin

**Photographs of Hermine Haselböck:** Kurt Pinter

**Design:** Paige Freeman Hoover

**Annotator:** Malcolm MacDonald

**Executive Producers:** Becky and David Starobin

**Recorded on** May 5 & 6, 2008 and January 17 & 18, 2009 at Lisztzentrum, Raiding, Austria

This recording was made possible by ART IN MOTION, Vienna, Austria

For Bridge Records: Barbara Bersito, Douglas Holly, Paige Freeman Hoover  
Charlie Post, Doron Schächter, Allegra Starobin, Robert Starobin, and Sandra Woodruff

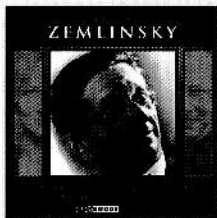
Brad Napoliello, webmaster  
E-mail: [bridgerec@bridgerecords.com](mailto:bridgerec@bridgerecords.com)

**Bridge Records, Inc.**  
200 Clinton Ave. • New Rochelle, NY • 10801  
[www.BridgeRecords.com](http://www.BridgeRecords.com)

# VOCAL MUSIC ON



**Franz Schreker: Lieder**  
Hermine Haselböck, Wolfgang Holzmaier  
Russell Ryan  
BRIDGE 9259



**Alexander Zemlinsky: Lieder**  
Hermine Haselböck, Florian Henschel  
BRIDGE 9244



**Leontyne Price and Samuel Barber**  
at the Library of Congress  
BRIDGE 9156



**Jan DeGaetani & Gilbert Kalish**  
in Concert  
BRIDGE 9340A/B

[www.BridgeRecords.com](http://www.BridgeRecords.com)