



MAHLER

KATARINA KARNÉUS

KINDERTOTENLIEDER · RÜCKERT-LIEDER
LIEDER EINES FAHRENDEN GESELLEN

GOTHENBURG SYMPHONY ORCHESTRA
SUSANNA MÄLKKI



SUPER AUDIO CD

MAHLER, GUSTAV (1860–1911)

KINDERTOTENLIEDER (1901–04) *Texts: Friedrich Rückert*

26'17

- | | | |
|-----|---|------|
| [1] | 1. Nun will die Sonn' so hell aufgehn | 6'12 |
| [2] | 2. Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen | 5'08 |
| [3] | 3. Wenn Dein Mütterlein | 5'39 |
| [4] | 4. Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen! | 2'46 |
| [5] | 5. In diesem Wetter! | 6'06 |

LIEDER EINES FAHRENDEN GESELLEN (1883–85) *Texts: Gustav Mahler*

16'38

- | | | |
|-----|------------------------------------|------|
| [6] | 1. Wenn mein Schatz Hochzeit macht | 3'54 |
| [7] | 2. Ging heut' morgen über's Feld | 4'13 |
| [8] | 3. Ich hab' ein glühend Messer | 2'58 |
| [9] | 4. Die zwei blauen Augen | 5'04 |

RÜCKERT-LIEDER (1901–04) *Texts: Friedrich Rückert*

19'54

- | | | |
|------|---|------|
| [10] | Blicke mir nicht in die Lieder! | 1'14 |
| [11] | Ich atmet' einen linden Duft! | 2'22 |
| [12] | Liebst du um Schönheit (orchestrated by Max Puttmann) | 2'09 |
| [13] | Um Mitternacht | 6'38 |
| [14] | Ich bin der Welt abhanden gekommen | 7'02 |

TT: 64'11

KATARINA KARNÉUS *mezzo-soprano*

GOTHENBURG SYMPHONY ORCHESTRA

THE NATIONAL ORCHESTRA OF SWEDEN

SUSANNA MÄLKKI *conductor*



During Mahler's student years in Vienna, from the mid-1870s, composition was his main priority, and Wagner a particularly strong enthusiasm. Like his friend and exact contemporary Hugo Wolf, Mahler realised that the challenge flung down by Wagner to opera composers – which even the supremely self-confident Richard Strauss would find it difficult to respond to adequately before *Salome* in 1905 – made the writing of songs a more practicable proposition. In Mahler's case, an equally keen enthusiasm for Bruckner could have made the prospect of symphonic composition no less daunting. Yet the fact that Mahler's career moved so rapidly in the direction of conducting posts in opera houses might have helped to make music drama even less attractive than symphonic music as a medium for his own creative enterprise. Instead, it would be song and symphony as complementary genres deeply involved with each other that would absorb him from the 1880s to the end of his life.

Even when collected into extended cycles like Schubert's *Die Winterreise* or Brahms's *Die schöne Magelone*, songs with piano tend to be categorised as relatively simple forms of composition – even if 'simple' means, primarily, short. Certainly, the intensity of expression in the *Lieder* of Schubert, Schumann, Brahms and Wolf – and not only when they were setting major German poets like Goethe or Heine – underlined the sense that song was very much an art form suited to concert performance, and not just an adjunct to folk music. Yet by no means all the songs of these masters were serious or sorrowful, and for composers living and working in cities it was always an attraction that the song with piano lent itself just as easily to light-hearted, pastoral subjects and folk-like styles as to more lofty kinds of expression.

Des Knaben Wunderhorn, the folk song collection by Achim von Arnim and Clemens Brentano first published between 1805 and 1808, was used by Mahler as the main source of texts for the three groups of songs written between 1880

and 1890 and eventually given the title of *Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit* by a publisher. *Des Knaben Wunderhorn* could also have served as a model for Mahler's own ventures into verse, including the four poems set (originally with piano) as *Lieder eines fahrenden Gesellen* in 1883–85. These date from Mahler's time as a conductor in Kassel, and he set poems which he had inscribed to Johanna Richter, a singer with the Kassel company who had taken his fancy. The poems' depiction of sorrow emerging out of joy soon proved all too accurate, since Richter ended the relationship in December 1884; but Mahler's heartfelt music could well have served as good therapy, consoling him for his loss and opening promising perspectives as his personal musical manner began to emerge.

These songs provided material for his *First Symphony* (begun around the same time) and inspired the initial exploration of possible conjunctions between the two radically different genres which would evolve into the complex and sophisticated interactions that distinguish all Mahler's symphonic works. The tragic loss of love the songs recount may suggest similarities to Schubert's great cycles, *Die schöne Müllerin* and *Die Winterreise*, but the way the initial progression from apprehensive despair ('Wenn mein Schatz Hochzeit macht') to euphoric exuberance ('Ging heut' morgen übers Feld') goes into rapid reverse and descends into even darker, funereal regions in the last two songs, to be starkly summarised in the bleak instrumental cadence at the end, is entirely Mahler's own.

As his symphonic cycle progressed during the 1890s, Mahler also composed the collection of twelve orchestral songs he actually called *Des Knaben Wunderhorn*. By the time of the *Kindertotenlieder* (1901–04) he had reached his *Fifth Symphony*, and was moving away from material so closely geared to *Wunderhorn* themes. Friedrich Rückert (1788–1866) was a relatively minor poet

who had nevertheless often been set to music since the time of Schubert, and although devices like the use of diminutive word-forms, as in ‘Wenn dein Mütterlein’, might appear dangerously mawkish to modern sensibilities, Mahler’s settings do nothing to smooth over the raw emotions of fear, anger and loss he found in the texts. The austere gravity with which the cycle begins – a duet for oboe and horn (marked ‘lamenting’) – introduces the basic opposition of hopelessness and hope-against-hope that the harmonic shift from minor to major in the first phrases of the vocal line intensifies.

This technique, essentially Schubertian but reaching its apotheosis in Mahler’s expansively heterogeneous symphonic designs, is as powerful as it is poignant, transcending mere sentimentality to reach deeper and more atavistic areas of feeling. In particular, the way the music of the third and fourth songs evokes the obsessive trudging and tramping that goes with searching for the lost child expands into that wider psychological sense of restless journeying and fearful seeking for repose which forms the very essence of Mahlerian aspiration and *Angst*. *Kindertotenlieder* reaches its climax in the brutal storm music of the fifth song, a texture without heavy brass (the orchestration excludes trumpets and trombones) but still catching the harsh core of the parent-poet’s ultimate cry of self-reproach – an ‘if only’ that would appear to permit no simple, happy resolution. Since Rückert’s poem seems to provide exactly that, and Mahler’s music must follow suit, it will always be a matter of personal taste as to whether the work’s ending, ‘slowly, like a lullaby’, in which the parent-poet imagines the eternally lost child at peace, as if safely back home, is a sell-out to sentiment or a final advance into delusion. Either way, it has the great virtue of musical understatement, with the gentle continuation of the last vocal phrase by a solo horn and delicate, bell-like inflections from the celesta, as the harmony confirms major-key resolution.

Mahler composed *Kindertotenlieder* in two phases, songs 1, 3 and 4 in 1901, songs 2 and 5 in 1904. In March 1902 he married Alma Schindler, and the first of their two daughters, Maria, was born on 3rd November. In 1907, two years after the first performance of *Kindertotenlieder*, Maria died of scarlet fever – life imitating art with the kind of doom-laden inevitability so central to the Mahlerian aesthetic. Back in the summer of 1901, at the same time as working on the *Fifth Symphony*, and with the *Kindertotenlieder* also evolving, Mahler had written four of five further settings of Rückert for voice and piano which were eventually published in orchestral versions five years after his death. ‘Liebst du um Schönheit’ (the only one Mahler did not orchestrate himself) was written in August 1902, as a present for Alma: together with ‘Blicke mir nicht in die Lieder’, it provides touches of lightness and geniality to complement the weighty solemnity of ‘Um Mitternacht’ and the lyrical sublimity of the collection’s most precious gems, ‘Ich atmet’ einen linden Duft’ and ‘Ich bin der Welt abhanden gekommen’.

Mahler’s refusal to step back from the sonorous sententiousness of ‘Um Mitternacht’s closing benediction has always divided his listeners. But there can be no resisting the mesmeric delicacy of ‘Ich atmet’ einen linden Duft’, with its beguiling accompanimental figures enhanced in the orchestral version, or the hymn to tranquil acceptance of one’s nature and fate in ‘Ich bin der Welt abhanden gekommen’. Read without the music, Rückert’s poem might be accused of self-satisfaction, even smugness, as he celebrates his difference, as a supremely sensitive artist, from the common herd. But Mahler’s music economically universalises the poem’s spirit in as achingly beautiful a depiction of a natural outsider’s contented isolation as has ever been composed.

© Arnold Whittall 2011

Born in Stockholm, **Katarina Karnéus** studied at Trinity College of Music in London, and at the National Opera Studio. In 1995 she won the BBC Cardiff Singer of the World Competition. Since then she has appeared throughout the world in opera, concert and recital and worked with many eminent conductors including Sir Simon Rattle, Sir Charles Mackerras, Sir Mark Elder, Sir Roger Norrington, Antonio Pappano, Michael Tilson Thomas, Franz Welser-Möst and Ivor Bolton.

Opera engagements have included The Metropolitan Opera New York, the Royal Opera House Covent Garden and Glyndebourne Festival Opera. Her repertoire includes the great mezzo roles of Handel, Mozart, Rossini, Bizet, Wagner and Strauss.

In concert, Katarina Karnéus has worked with many of the world's leading orchestras including the Berlin Philharmonic, NDR Symphony Orchestra, Vienna Symphony Orchestra and the San Francisco Symphony and at the BBC Proms, the Edinburgh Festival and the Salzburg Festival. Her appearances in works by Mahler have been highly praised, and *The Guardian* wrote of a 2010 performance with the Hallé Orchestra of *Symphony No. 2* that 'Urlicht, heart-stoppingly sung by Katarina Karnéus, became the spiritual centre of the piece'.

As a recitalist she has been heard in many major venues including London's Wigmore Hall, the Concertgebouw Amsterdam, Lincoln Center New York and La Monnaie Brussels, as well as in Washington, San Francisco and Frankfurt.

Katarina Karnéus is featured on a number of acclaimed discs and her Glyndebourne Brangäne can now be seen on DVD. Her future plans include Donna Elvira for Covent Garden, Fricka for the Liceu in Barcelona, Ruggiero (*Alcina*) in Gothenburg, Ariane (*Ariane et Barbe-Bleue*) for Oper Frankfurt as well as concert performances across Europe and the USA.

The **Göteborgs Symfoniker** (Göteborgs Symfoniker) was founded in 1905, and now numbers 108 players. One of the orchestra's first conductors was the great Swedish composer Wilhelm Stenhammar (appointed principal conductor in 1907) who contributed strongly to the Nordic profile of the orchestra, inviting his colleagues Carl Nielsen and Jean Sibelius to conduct their own works. Subsequent holders of the post include Sergiu Comissiona, Sixten Ehrling and Charles Dutoit. During Neeme Järvi's leadership from 1982 to 2004, the orchestra became a major international force. Described by *The Guardian* as 'one of the world's most formidable orchestras', it has toured in the USA, Japan and the Far East, and has performed at major music centres and festivals. In recognition of the orchestra's role as an ambassador of Swedish music, as well as its high artistic level, the GSO was appointed as the National Orchestra of Sweden in 1997.

The celebrated Venezuelan Gustavo Dudamel started his tenure as the Göteborg Symphony Orchestra's music director (succeeding Mario Venzago) in 2007. Gustavo Dudamel and the orchestra have performed in France, Germany, Luxembourg, Spain and the UK, including acclaimed appearances at the BBC Proms and in Vienna. Christian Zacharias has been the orchestra's principal guest conductor since 2002. The list of prominent guest conductors includes Wilhelm Furtwängler, Pierre Monteux, Herbert von Karajan, Myung-Whun Chung, Herbert Blomstedt, Vladimir Jurowski and Esa-Pekka Salonen.

For BIS the orchestra has recorded the complete symphonies of Sibelius, Stenhammar, Nielsen, and Svendsen, as well as works by Schnittke and Eduard Tubin – discs that have won several international awards.

Susanna Mälkki has become much sought after on the international conducting circuit. Her versatility and broad repertoire have taken her to symphony orchestras, chamber orchestras, contemporary music ensembles and opera houses. Recent seasons have seen her conducting prestigious orchestras such as the Berlin Philharmonic Orchestra, Royal Concertgebouw Orchestra, Boston Symphony Orchestra, Philharmonia Orchestra, NDR Symphony Orchestra, Oslo Philharmonic Orchestra, Vienna Symphony Orchestra and Opera della Scala in Milan. She was artistic director of the Stavanger Symphony Orchestra until the end of 2005 and is currently music director of the Ensemble intercontemporain.

Born in Finland, Susanna Mälkki was a pupil of Jorma Panula and Leif Segerstam at the Sibelius Academy. Prior to her conducting studies, she had a successful career as a cellist with chamber music and solo appearances as well as being co-principal cellist in the Gothenburg Symphony Orchestra.

Während Mahlers Wiener Studienzeit, ab Mitte der 1870er Jahre, galt seine Hauptaufmerksamkeit dem Komponieren – und Wagner eine besonders starke Begeisterung. Wie sein gleichaltriger Freund Hugo Wolf erkannte Mahler, dass die Herausforderung, die Wagner für die Opernkomponisten bedeutete – und der selbst der äußerst selbstbewusste Richard Strauss vor seiner *Salome* (1905) schwerlich angemessen begegnen zu können meinte –, die Komposition von Liedern zu einem gangbareren Unterfangen machte. In Mahlers Fall hätte eine ähnlich leidenschaftliche Begeisterung für Bruckner sein symphonisches Schaffen kaum weniger entmutigen können. Der Umstand jedoch, dass Mahlers Karriereweg so schnell zu Dirigentenposten an Opernhäusern führte, könnte das Musikdrama im Vergleich zur Symphonik als Medium für die eigene Kreativität noch weiter in den Hintergrund gerückt haben. Stattdessen waren es die komplementären, eng miteinander verbundenen Gattungen Lied und Symphonie, die ihn von den 1880er Jahren bis zum Ende seines Lebens beschäftigen sollten.

Selbst wenn sie zu größeren Zyklen zusammengestellt werden wie in Schuberts *Winterreise* oder Brahms' *Die schöne Magelone*, gelten Klavierlieder oft als relativ einfache Kompositionsformen – obschon „einfach“ in erster Linie bloß „kurz“ meint. Gewiss unterstrich die Ausdrucksintensität der Lieder von Schubert, Schumann, Brahms und Wolf – und das nicht nur, wenn sie große deutsche Dichter wie Goethe und Heine vertonten – die Empfindung, dass das Lied eine für die Konzertaufführung bestimmte Kunstform sei und nicht nur ein Anhängsel der Volksmusik. Dennoch waren nicht sämtliche Lieder dieser Meister ernst oder kummervoll, und für Komponisten, die in der Stadt lebten und arbeiteten, hatte es seine Reize, dass das Klavierlied sich ebenso für unbeschwerte, pastorale Sujets und folkloristische Formen eignete wie für erhabene Ausdrucksweisen.

Mahler hat *Des Knaben Wunderhorn* – die zwischen 1805 und 1808 erstmals veröffentlichte Volksliedsammlung von Achim von Arnim und Clemens Brentano – als Hauptquelle für die drei Liedgruppen aus den Jahren 1880 bis 1890 verwendet, die später von einem Verleger den Titel *Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit* erhielten. *Des Knaben Wunderhorn* könnte auch das Modell für Mahlers eigenen lyrischen Unternehmungen abgegeben haben, darunter die vier ursprünglich mit Klavierbegleitung vertonten *Lieder eines fahrenden Gesellen* (1883–85). Diese stammen aus Mahlers Zeit als Dirigent in Kassel – es sind Vertonungen von Gedichten, die er Johanna Richter gewidmet hatte, einer Sängerin im Kasseler Ensemble, in die er sich verliebt hatte. Die Gedichte handeln davon, wie sich Freude in Sorge verwandelt, was sich bald als nur zu realistisch erweisen sollte, denn Johanna Richter beendete die Beziehung im Dezember 1884. Mahlers tief empfundene Musik könnte ihm eine gute Therapie gewesen sein: In ihrem zusehends eigenständigeren Charakter mag sie ihn über seinen Verlust hinweggetröstet und hoffnungsvolle Perspektiven eröffnet haben.

Die Lieder lieferten Material für die zur selben Zeit in Angriff genommene *Erste Symphonie*, und sie inspirierten jene erste Erkundung möglicher Verbindungen zwischen den beiden radikal unterschiedlichen Gattungen, die schließlich in die komplexen, hochdifferenzierten Wechselbeziehungen münden sollte, die sämtliche symphonischen Werke Mahlers kennzeichnen. Der tragische Liebesverlust, von dem die Lieder handeln, könnte an Parallelen zu Schuberts großen Liedzyklen *Die schöne Müllerin* und *Die Winterreise* denken lassen, doch die Art und Weise, wie sich die anfängliche Entwicklung von ahnungsvoller Verzweigung („Wenn mein Schatz Hochzeit macht“) bis hin zu euphorischem Überschwang („Ging heut’ morgen übers Feld“) in den letzten beiden Liedern rasch umkehrt und noch abgründigeren Regionen düsterer Trauer zuwendet, um schlussendlich von einer kahlen Instrumentalkadenz schroff zusam-

mengefasst zu werden, ist ganz Mahlers eigene Leistung.

Als sein symphonischer Zyklus in den 1890er voranschritt, komponierte Mahler auch die Sammlung von zwölf Orchesterliedern, die er sogar *Des Knaben Wunderhorn* nannte. Zur Zeit der *Kindertotenlieder* (1901–04) war er bei seiner *Fünften Symphonie* angekommen und im Begriff, sich von der Wunderhorn-Thematik fortzubewegen. Friedrich Rückert (1788–1866) gilt als eher zweitrangiger Dichter, der nichtsdestotrotz seit Schuberts Zeit oft vertont wurde; obgleich der Gebrauch von Verniedlichungen („Wenn dein Mütterlein“) heutigen Hörern arg rührselig erscheinen mag, bemühen sich Mahlers Vertonungen nicht, die urtümlichen Gefühle von Angst, Wut und Verlust abzumildern, die er in den Texten vorfand. Der herbe Ernst, mit dem der Zyklus beginnt – ein Duett für Oboe und Horn („klagend“) – stellt den fundamentalen Gegensatz von Hoffnungslosigkeit und verzweifelter Hoffnung dar, den der harmonische Umschlag von Moll zu Dur in den ersten Phrasen der Vokallinie verstärkt.

Diese Technik – die auf Schubert zurückgeht, ihre Apotheose aber in Mahlers weiträumig heterogenen symphonischen Konzeptionen erreicht – ist so kraftvoll wie ergreifend, geht sie doch über bloße Sentimentalität hinaus, um tiefere, atavistischere Gefühlsregionen zu erreichen. Die Art, wie das dritte und vierte Lied das obsessive Umherschreiten und -streifen nachbilden, das die Suche nach dem verlorenen Kind begleitet, erweitert sich zu dem psychologisch allgemeineren Gefühl ruheloser Wanderung und angsterfüllter Suche nach Ruhe, das das eigentliche Wesen der Mahlerschen Sehnsucht und Lebensangst ausmacht. In der brutalen Sturmmusik des fünften Lieds erreichen die *Kindertotenlieder* ihren Höhepunkt – eine Textur ohne schweres Blech (Mahler verzichtet auf Trompeten und Posaunen), die aber dennoch den jähen Kern der Selbstvorwürfe des Dichters/Vaters einfängt – ein „Ach, wenn doch nur“, das keine einfache, glückliche Lösung erlaubt. Da Rückerts Text aber genau dies zu liefern scheint, wird

es immer eine Frage des persönlichen Geschmacks bleiben, ob das Ende des Liedes („Langsam. Wie ein Wiegenlied“), wenn der Dichter/Vater das auf immer verlorene Kind in Frieden wähnt, als sei es wohlbehalten wieder heimgekehrt, eine Konzession an die Sentimentalität darstellt oder aber die letztliche Flucht in eine Wahnvorstellung andeutet. Auf jeden Fall aber zeigt das Lied die große Tugend musikalischen Understatements – mit einem sanften Nachklang der letzten Vokalphrase im Solo-Horn und den delikaten, glockengleichen Wendungen der Celesta, während die Harmonik die Auflösung nach Dur bekräftigt.

Mahler komponierte die *Kindertotenlieder* in zwei Etappen: Lieder 1, 3 und 4 im Jahr 1901, Lieder 2 und 5 1904. Im März 1902 heiratete er Alma Schindler, und die erste ihre beiden Töchter, Maria, kam am 3. November zur Welt. 1907, zwei Jahre nach der Uraufführung der *Kindertotenlieder*, starb Maria an Scharlach – das Leben folgte der Kunst mit jener schicksalhaften Zwangsläufigkeit, die in Mahlers Ästhetik eine so große Rolle spielt. Im Sommer 1901, als er an der *Fünften Symphonie* arbeitete und die *Kindertotenlieder* Gestalt annahmen, hatte Mahler vier oder fünf weitere *Rückert-Gedichte* für Gesang und Klavier vertont, die schließlich fünf Jahre nach seinem Tod als Orchesterlieder veröffentlicht wurden. „Liebst du um Schönheit“ (das einzige, das Mahler nicht selber orchestrierte) entstand im August 1902 als Geschenk für Alma. Zusammen mit „Blicke mir nicht in die Lieder“ verschafft es Momente von lichter Freundlichkeit und bildet solcherart die Ergänzung zu dem gewichtigen Ernst von „Um Mitternacht“ und der sublimen Lyrik der beiden kostbarsten Gemmen dieser Sammlung – „Ich atmet' einen linden Duft“ und „Ich bin der Welt abhanden gekommen“.

Mahlers Weigerung, von dem sonor-sentenziösen Segen am Ende von „Um Mitternacht“ abzurücken, hat die Hörer seit eh und je in zwei Lager geteilt. Doch niemand wird der hypnotischen Zartheit von „Ich atmet' einen linden Duft“ mit

seinen verführerischen orchestralen Begleitfiguren widerstehen können, oder auch dem Lobgesang auf die ruhige Ergebenheit in das eigene Wesen und Schicksal in „Ich bin der Welt abhanden gekommen“. Liest man Rückerts Gedicht ohne die Musik, könnte man ihm Selbstzufriedenheit, ja Selbstgefälligkeit vorwerfen, zelebriert er doch die Differenz zwischen sich, dem äußerst empfindsamen Künstler, und der gemeinen Meute. Mit sparsamen Mitteln jedoch verallgemeinert Mahlers Musik den Geist des Gedichts zu einer so schmerzlich schönen Darstellung der glücklichen Abgeschlossenheit eines natürlichen Außenseiters, wie sie nie je komponiert worden ist.

© Arnold Whittall 2011

Katarina Karnéus wurde in Stockholm geboren und studierte am Trinity College of Music in London sowie am National Opera Studio. 1995 gewann sie die BBC Cardiff Singer of the World Competition. Seither ist sie in der ganzen Welt als Opern-, Konzert- und Lieder-Sängerin aufgetreten, wobei sie mit vielen führenden Dirigenten zusammengearbeitet hat, u.a. mit Sir Simon Rattle, Sir Charles Mackerras, Sir Mark Elder, Sir Roger Norrington, Antonio Pappano, Michael Tilson Thomas, Franz Welser-Möst und Ivor Bolton.

Opernengagements führten sie an die Metropolitan Opera New York, das Royal Opera House Covent Garden und die Glyndebourne Festival Opera. Zu ihrem Repertoire gehören die großen Mezzo-Rollen von Händel, Mozart, Rossini, Bizet, Wagner und Strauss.

Auf der Konzertbühne ist Katarina Karnéus mit vielen führenden Orchestern der Welt aufgetreten, u.a. mit den Berliner Philharmonikern, dem NDR Sinfonieorchester, den Wiener Sinfonikern und der San Francisco Symphony; außerdem wurde sie zu den BBC Proms, dem Edinburgh Festival und den

Salzburger Festspielen eingeladen. Ihre Mahler-Interpretationen sind gefeiert worden; der Guardian schrieb über eine Aufführung der *Symphonie Nr. 2* mit dem Hallé Orchestra, dass das „*Urlicht*, atemberaubend gesungen von Katarina Karnéus, zum spirituellen Zentrum des Werks wurde“.

Sie hat Liederabende in zahlreichen bedeutenden Häusern gegeben, u.a. in der Londoner Wigmore Hall, dem Concertgebouw Amsterdam, dem Lincoln Center New York und La Monnaie in Brüssel sowie in Washington, San Francisco und Frankfurt. Katarina Karnéus hat bei einer Reihe vielgepriesener CDs mitgewirkt; ihre Glyndebourner Brangäne ist jetzt auch auf DVD zu erleben. Zu künftigen Plänen zählen u.a. Donna Elvira an Covent Garden, Fricka am Liceu in Barcelona, Ruggiero (*Alcina*) in Göteborg, Ariane (*Ariane et Barbe-Bleue*) an der Oper Frankfurt sowie Konzertauftritte in Europa und den USA.

Das **Gothenburg Symphony Orchestra** (Göteborgs Symfoniker) wurde 1905 gegründet und besteht derzeit aus 108 Musikern. Einer der ersten Dirigenten des Orchesters war der große schwedische Komponist Wilhelm Stenhammar, der 1907 zum Chefdirigenten ernannt wurde und maßgeblich zu dem nördlichen Profil des Orchesters beigetragen hat – u.a. dadurch, dass er seine Kollegen Carl Nielsen und Jean Sibelius einlud, ihre Werke zu dirigieren. Zu Stenhammars Nachfolgern im Amt des Chefdirigenten gehören Sergiu Comissiona, Söten Ehrling und Charles Dutoit.

In seiner Amtszeit von 1982 bis 2004 hat Neeme Järvi das Orchester zu einem hochrangigen internationalen Klangkörper geformt. Das GSO, „eines der beeindruckendsten Orchester der Welt“ (*The Guardian*), hat Tourneen in die USA, nach Japan und Fernost unternommen; zu seinen Auftrittsorten zählen bedeutende Musikzentren und Festivals. In Anerkennung seiner Rolle als Botschafters schwedischer Musik und aufgrund seines hohen künstlerischen Ni-

veaus wurde das GSO 1997 zum Schwedischen Nationalorchester ernannt.

Im Herbst 2007 trat der gefeierte Venezolaner Gustavo Dudamel das Amt des Musikalischen Leiters an. Mit ihm hat das Orchester Konzertreisen nach Frankreich, Deutschland, Luxemburg, Spanien und Großbritannien unternommen, darunter umjubelte Auftritte bei den BBC Proms und in Wien. Seit 2002 ist Christian Zacharias Ständiger Gastdirigent des Orchesters. Die Liste der Gastdirigenten enthält prominente Namen wie Wilhelm Furtwängler, Pierre Monteux, Herbert von Karajan, Myung-Whun Chung, Herbert Blomstedt, Vladimir Jurowski und Esa-Pekka Salonen.

Für BIS hat das Orchester sämtliche Symphonien von Sibelius, Stenhammar, Nielsen und Svendsen sowie Werke von Schnittke und Eduard Tubin aufgenommen – Einspielungen, die mehrere internationale Auszeichnungen erhalten haben.

Susanna Mälkki ist eine vielgefragte Dirigentin im internationalen Musikleben. Ihre Vielseitigkeit und ihr umfassendes Repertoire haben sie zu Symphonie- und Kammerorchestern, zu Ensembles für zeitgenössische Musik und an Opernhäuser geführt. In jüngerer Zeit hat sie renommierte Orchester wie die Berliner Philharmoniker, das Royal Concertgebouw Orchestra, das Boston Symphony Orchestra, das Philharmonia Orchestra, das NDR Sinfonieorchester, das Oslo Philharmonic Orchestra, die Wiener Symphoniker und das Orchester der Opera della Scala, Mailand, geleitet. Susanna Mälkki war bis 2005 Künstlerische Leiterin des Stavanger Symphony Orchestra und ist jetzt Musikalische Leiterin des Ensemble intercontemporain.

In Finnland geboren, studierte Susanna Mälkki bei Jorma Panula und Leif Segerstam an der Sibelius-Akademie in Helsinki. Vor ihrem Dirigierstudium war sie eine erfolgreiche Cellistin, die als Kammermusikerin, Solistin und stellvertretende Solocellistin im Gothenburg Symphony Orchestra konzertierte.

Au cours des années d'études de Mahler à Vienne, soit à partir de 1875 environ, la composition était sa première priorité et Wagner l'enthousiasmait énormément. Comme son ami et exact contemporain Hugo Wolf, Mahler comprit que le défi lancé par Wagner aux compositeurs d'opéra – que même Richard Strauss, avec sa suprême confiance en soi, devait trouver difficile à relever avant *Salomé* en 1905 – rendait l'écriture de chansons une occupation plus praticable. Dans le cas de Mahler, un enthousiasme aussi fervent pour Bruckner aurait pu autant intimider la perspective de la composition symphonique. Le fait pourtant que la carrière de Mahler avança si rapidement vers des postes de chef d'orchestre à des maisons d'opéra peut avoir aidé à rendre la musique dramatique encore moins attirante que la musique symphonique comme exutoire pour sa propre créativité. Il devait plutôt s'absorber dans les genres complémentaires de la chanson et de la symphonie intimement liés l'un à l'autre, et ce des années 1880 jusqu'à la fin de sa vie.

Même quand elles sont rassemblées en de longs cycles comme *Die Winterreise* de Schubert ou *Die schöne Magelone* de Brahms, les chansons avec piano sont souvent catégorisées comme des formes de composition relativement simples – bien que « simples » veut dire essentielles, courtes. L'intensité de l'expression dans les *Lieder* de Schubert, Schumann, Brahms et Wolf – et non seulement en arrangements de grands poètes allemands comme Goethe ou Heine – souligna certainement le fait que la chanson était vraiment une forme d'art convenant aux concerts et non pas juste un complément à la musique populaire. Il n'est pas question de soutenir que toutes les chansons de ces maîtres étaient sérieuses ou tristes et, pour des compositeurs vivant et travaillant dans des villes, il était toujours attrayant que la chanson avec piano se prête tout aussi aisément à des sujets légers et pastoraux ainsi qu'à des styles populaires qu'à des sortes d'expression plus élevées.

Des Knaben Wunderhorn, la collection de chansons populaires d'Achim von Arnim et Clemens Brentano publiée pour la première fois entre 1805 et 1808, fut utilisée par Mahler comme source principale des textes pour les trois groupes de chansons écrites entre 1880 et 1890 auxquelles un éditeur donna le titre de *Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit*. *Des Knaben Wunderhorn* pourrait aussi avoir servi de modèle à Mahler pour ses propres tentatives en poésie, dont les quatre poèmes (originellement avec piano) formant *Lieder eines fahrenden Gesellen* en 1883–5. Mahler était alors chef d'orchestre à Kassel et il mit en musique les poèmes qu'il avait dédiés à Johanna Richter, une chanteuse de la compagnie de Kassel pour laquelle il avait eu un béguin. La description de la peine qui suit la joie dans les poèmes s'avéra très juste car Richter mit fin à leur relation en décembre 1884 ; mais la musique sincère de Mahler pourrait bien avoir servi de bonne thérapie en le consolant de sa perte et en ouvrant des perspectives prometteuses vu que son style musical personnel commençait à émerger.

Ces chansons fournirent le matériel pour sa *première symphonie* (commencée environ en même temps) et inspira l'exploration initiale de conjonctions possibles entre deux genres radicalement différents qui devaient évoluer en interactions compliquées et raffinées qui distinguent toutes les œuvres symphoniques de Mahler. La perte tragique de l'amour racontée par les chansons pourrait suggérer des ressemblances avec les grands cycles de Schubert *Die schöne Müllerin* et *Die Winterreise* mais la manière dont la progression initiale, qui va du désespoir appréhensif (« Wenn mein Schatz Hochzeit macht ») à l'exubérance euphorique (« Ging heut' morgen übers Feld »), fait rapidement l'inverse et descend dans des régions lugubres encore plus sombres dans les deux dernières chansons, pour être austèrement résumée dans la pâle cadence instrumentale à la fin, est entièrement du Mahler.

Au cours de l'avancement de son cycle symphonique dans les années 1890,

Mahler composa aussi la collection de douze chansons orchestrales qu'il intitula effectivement *Des Knaben Wunderhorn*. Au moment des *Kindertotenlieder* (1901–4), Mahler en était rendu à sa *cinquième symphonie* et il s'éloignait du matériel si intimement engrené aux thèmes de Wunderhorn. Friedrich Rückert (1788–1866) était un poète relativement mineur qui a pourtant été souvent mis en musique depuis l'époque de Schubert et, quoique des figures de style dont l'emploi de formes diminutives comme « Wenn dein Mütterlein » pourraient sonner exagérément sentimentales aux oreilles sensibles modernes, les arrangements de Mahler ne cherchent en rien à aplanir les émotions primitives de peur, de colère et de perte qu'il trouva dans les textes. La gravité austère avec laquelle le cycle commence – un duo pour hautbois et cor (marqué « schwer-mütig » ou mélancolique en français) – introduit l'opposition fondamentale de désespoir et d'espoir contre tout espoir intensifiée par le changement harmonique de mineur à majeur dans les premières phrases de la ligne vocale.

Cette technique essentiellement schubertienne mais qui arriva à son apothéose dans les formes symphoniques expansivement hétérogènes de Mahler, est aussi émouvante que poignante, transcendant la simple sentimentalité pour arriver à des émotions plus profondes et plus ataviques. En particulier, la manière dont la musique des troisième et quatrième chansons évoque la marche et le martèlement obsessifs qui accompagnent la recherche de l'enfant perdu, acquiert ces proportions psychologiques plus étendues d'un voyage agité et d'une recherche craintive du repos qui forment l'essence même de l'aspiration et de l'*Angst* [angoisse] mahlériennes.

Le sommet des *Kindertotenlieder* arrive dans la musique brutale d'orage de la cinquième chanson, un tissu sans cuivres lourds (l'instrumentation exclut trompettes et trombones) mais qui capte néanmoins l'essentiel cruel de l'ultime cri de remords du poète-parent – un « si seulement » qui semblerait ne pas per-

mettre de résolution simple et heureuse. Comme c'est exactement ce que le poème de Rückert semble fournir et que la musique de Mahler doit en faire autant, ce sera toujours une question de goût personnel si la fin de l'œuvre, « lentement, comme une berceuse », où le poète-parent imagine que l'enfant perdu à jamais repose en paix, comme s'il était de retour sain et sauf à la maison, est une capitulation au sentiment ou un pas vers un fantasme. Quelle que soit l'alternative choisie, elle garde le grand mérite d'une litote musicale avec un cor solo qui prolonge doucement la dernière phrase vocale et des inflexions délicates du célesta cristallin quand l'harmonie confirme la résolution en tonalité majeure.

Mahler composa *Kindertotenlieder* en deux étapes, les première, troisième et quatrième chansons en 1901, les seconde et cinquième en 1904. Il épousa Alma Schindler en mars 1902 et la première de leurs deux filles, Maria, naquit le 3 novembre. En 1907, deux ans après la création des *Kindertotenlieder*, Maria mourut de la fièvre scarlatine – la vie imitait l'art avec la sorte de fatalité inévitable si centrale à l'esthétique mahlérienne. Déjà en été 1901, tout en travaillant à la *cinquième symphonie* et avec les *Kindertotenlieder* également en production, Mahler avait écrit quatre de cinq autres arrangements de textes de Rückert pour voix et piano qui furent ensuite publiés en versions orchestrales cinq ans après sa mort. « *Liebst du um Schönheit* » (le seul que Mahler n'orchestra pas lui-même), date d'août 1902 comme présent pour Alma : en compagnie de « *Blicke mir nicht in die Lieder* », il fournit des moments de légèreté et de génie qui complètent la solennité lourde de « *Um Mitternacht* » et le sublime lyrisme des joyaux les plus précieux de la collection, « *Ich atmet' einen linden Duft* » et « *Ich bin der Welt abhanden gekommen* ».

Le refus de Mahler de s'éloigner du caractère sentencieux de la bénédiction finale de « *Um Mitternacht* » a toujours divisé ses auditeurs. Mais on ne peut

pas résister à la délicatesse hypnotique de « Ich atmet' einen linden Duft » avec son accompagnement ensorcelant mis en valeur dans la version pour orchestre, ou l'hymne à l'acceptation sereine de sa nature et de son destin dans « Ich bin der Welt abhanden gekommen ». Lu sans musique, le poème de Rückert peut être accusé de fatuité, de suffisance même, quand il glorifie sa différence, en tant qu'artiste à la sensibilité suprême, d'avec le commun des mortels. Mais la musique de Mahler universalise avec économie l'esprit du poème dans une description inégalée, à la beauté douloureuse, de l'isolement résigné d'un simple étranger.

© Arnold Whittall 2011

Née à Stockholm, **Katarina Karnéus** a étudié au Trinity College of Music à Londres et au Studio d'Opéra National. Elle gagna le concours Singer of the World de la BBC de Cardiff en 1995. Elle se produit depuis partout au monde comme chanteuse d'opéra, de concert et de récital et elle a travaillé avec les chefs Sir Simon Rattle, Sir Charles Mackerras, Sir Mark Elder, Sir Roger Norrington, Antonio Pappano, Michael Tilson Thomas, Franz Welser-Möst et Ivor Bolton entre autres.

Elle a été engagée à l'Opéra Métropolitain, à la maison d'opéra royale Covent Garden et au festival d'opéra de Glyndebourne. Les grands rôles de mezzo de Haendel, Mozart, Rossini, Bizet, Wagner et Strauss figurent à son répertoire.

En concert, Katarina Karnéus a travaillé avec plusieurs des principaux orchestres du monde dont l'Orchestre Philharmonique de Berlin, l'Orchestre Symphonique de la NDR, les orchestres symphoniques de Vienne et de San Francisco, aux Proms de la BBC ainsi qu'aux festivals d'Edimbourg et de Salzbourg. Ses interprétations d'œuvres de Mahler ont été chaudement saluées et on

peut lire dans *The Guardian* au sujet d'un concert de la *Symphonie no 2* de Mahler avec l'Orchestre Hallé en 2010 : « *Urlicht*, chanté de manière éblouissante par Katarina Karnéus, devint le centre spirituel de la pièce. »

Elle a donné des récitals dans les principales salles du monde dont le Wigmore Hall à Londres, le Concertgebouw à Amsterdam, le centre Lincoln à New York et La Monnaie à Bruxelles, ainsi qu'à Washington, San Francisco et Francfort.

Katarina Karnéus est entendue sur des disques réputés et sa Brangäne à Glyndebourne peut maintenant être vue sur DVD. Elle prépare Donna Elvira pour le Covent Garden, Fricka pour le Liceu à Barcelone, Ruggiero (*Alcina*) à Gothembourg, Ariane (*Ariane et Barbe-Bleue*) pour l'Opéra de Francfort ainsi que des concerts en Europe et aux Etats-Unis.

Formé en 1905, l'**Orchestre Symphonique de Gothembourg** compte maintenant 108 musiciens. L'un de ses premiers chefs fut Wilhelm Stenhammar (nommé chef principal en 1907), le grand compositeur suédois au début du XX^e siècle. Il donna rapidement à l'orchestre un profil fortement nordique et il invita ses collègues Carl Nielsen et Jean Sibelius à diriger leurs propres œuvres. Stenhammar fut suivi entre autres des chefs principaux Sergiu Comissiona, Sixten Ehrling et Neeme Järvi qui mena la formation à une renommée internationale: « L'un des orchestres les plus formidables du monde » écrivit par exemple *The Guardian* après un concert à Londres en 2004. L'Orchestre Symphonique de Gothembourg a fait des tournées aux Etats-Unis et en Asie et s'est produit à d'importants festivals partout au monde. Il a été nommé Orchestre national de Suède en 1997 grâce à son rôle d'ambassadeur de la musique suédoise et à son haut niveau artistique.

Le Vénézuélien Gustavo Dudamel, l'un des chefs les plus talentueux de notre époque, fut nommé chef attitré en 2007 pour succéder à Mario Venzago.

Ensemble, Dudamel et l'orchestre ont donné des concerts en France, Allemagne, Luxembourg, Espagne et Grande-Bretagne et se sont produits avec un succès retentissant aux Proms de la BBC et au Musikverein à Vienne. Christian Zacharias est principal chef invité de l'orchestre depuis 2002. Il se range dans la lignée des illustres invités d'hier parmi Wilhelm Furtwängler, Pierre Monteux et Herbert von Karajan. Aujourd'hui, l'Orchestre Symphonique de Gothembourg collabore régulièrement avec les chefs Kent Nagano, Gianandrea Noseda, Alexander Lazarev et Herbert Blomstedt.

Sur étiquette BIS, l'orchestre a joué toutes les symphonies de Sibelius, Stenhammar, Nielsen et Svendsen ainsi que des œuvres de Schnittke et Eduard Tubin entre autres – des enregistrements qui ont été remarqués et prisés sur la scène internationale.

Susanna Mälkki est devenue très recherchée comme chef d'orchestre sur la scène internationale. Son répertoire vaste et varié l'a conduite à la tête d'orchestres symphoniques, de chambre, d'ensembles de musique contemporaine et dans des maisons d'opéra. Elle a dirigé dernièrement des formations aussi prestigieuses que l'Orchestre Philharmonique de Berlin, l'Orchestre Royal du Concertgebouw, l'Orchestre Symphonique de Boston, l'Orchestre Philharmonia, l'Orchestre Symphonique de la NDR, l'Orchestre Philharmonique d'Oslo, l'Orchestre Symphonique de Vienne et l'Opera della Scala à Milan. Elle a été directrice artistique de l'Orchestre Symphonique de Stavanger jusqu'à la fin de 2005 et elle est présentement directrice musicale de l'Ensemble intercontemporain.

Née en Finlande, Susanna Mälkki fut élève de Jorma Panula et Leif Segerstam à l'Académie Sibelius. Avant d'étudier la direction, elle poursuivait une brillante carrière de violoncelliste comme chambriste et soliste et elle était second premier violoncelle à l'Orchestre Symphonique de Gothembourg.

KINDERTOTENLIEDER

Texts: Friedrich Rückert

1. Nun will die Sonn' so hell aufgehn

Nun will die Sonn' so hell aufgehn,
Als sei kein Unglück die Nacht geschehn!
Das Unglück geschah nur mir allein!
Die Sonne, sie scheint allgemein!

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

2. Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen

Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen
Ihr sprühtet mir in manchem Augenblicke.
O Augen, gleichsam, um voll in einem Blicke
Zu drängen eure ganze Macht zusammen.

Doch ahnt' ich nicht, weil Nebel mich umschwammen,
Gewoben vom verblendenden Gescheicke,
Dass sich der Strahl bereits zur Heimkehr schicke,
Dorthin, von wannen alle Strahlen stammen.

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.

1. Now the Sun Will Rise so Brightly

Now the sun will rise so brightly,
As though no tragedy had taken place during the night!
Adversity has befallen me alone!
The sun, it shines upon everything!

You must not confine the night within you;
You must flood it with eternal light.
A little light went out in my abode;
Hail to the world's light of joy!

2. Now I See Clearly Why, So Darkly Flaming

Now I see clearly why, so darkly flaming,
You sparkled towards me many a time.
O eyes, as if in one glance
You could entirely focus all of your power.

Yet I did not grasp, because mists encircled me,
Woven by blinding destiny,
That the beam of light was ready to return home
To the place from which all beams come.

You tried to tell me with your shining:
We would willingly have remained near you!
But this was denied to us by fate.

Just look at us, for soon we shall be far from you!
What are just eyes to you at the moment:
In nights to come will be stars to you.

3. Wenn dein Mütterlein

Wenn dein Mütterlein
Tritt zur Tür herein,
Und den Kopf ich drehe,
Ihr entgegen sehe,
Fällt auf ihr Gesicht
Erst der Blick mir nicht,
Sondern auf die Stelle,
Näher nach der Schwelle,
Dort, wo würde dein
Lieb Gesichtern sein,
Wenn du freudenhelle
Trätest mit herein,
Wie sonst, mein Töchterlein.

Wenn dein Mütterlein
Tritt zur Tür herein,
Mit der Kerze Schimmer,
Ist es mir, als immer
Kämost du mit herein,
Huschest hinterdrein,
Als wie sonst ins Zimmer!
O du, des Vaters Zelle,
Ach, zu schnell
Erloschner Freudenschein!

4. 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.

Ja wohl, 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.

3. When Your Little Mother

When your little mother
Steps up to the doorway
And I turn my head
To look at her,
It is not upon her face
That my gaze first falls,
But upon the place
Closer to the threshold;
There, where your
Dear face would be
When you, with joyful brightness,
Would enter beside her,
As before, my little daughter.

When your little mother
Steps up to the doorway
With the candle's glow,
It seems to me each time as if
You were coming in too,
Scurrying in behind,
As before, into the room!
O you, seed of your father,
Oh, a gleam of joy,
Extinguished too soon!

4. Often I Think that They Have Just Gone Out

Often I think that they have just gone out,
And that they'll soon be home again.
The day is beautiful, there's nothing to fear,
They have only gone for a long walk.

Yes indeed, they have just gone out,
And will now come home again.
There's nothing to fear, the day is beautiful –
They have just gone for a walk to those hills.

Sie sind uns nur voraus gegangen,
Und werden nicht wieder nach Hause verlangen,
Wir holen sie ein auf jenen Höh'n
Im Sonnenschein, der Tag ist schön auf jenen Höh'n.

5. In diesem Wetter, in diesem Braus

In diesem Wetter, in diesem Braus,
Nie hätt' ich gesendet die Kinder hinaus;
Man hat sie 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,
Nie 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 Haus,
Von keinem Sturm erschreckt,
Von Gottes Hand bedeckt.

They have just gone ahead of us,
And will not wish to come home,
We'll catch up with them on those hills
In the sunshine, the day is beautiful on those hills.

5. In This Weather, in This Roaring Wind

In this weather, in this roaring wind,
I would never have sent the children out;
Someone carried them outside,
I had no say in the matter!

In this weather, in this gale,
I would never have let the children out.
I would have worried that they might become ill;
These are now idle thoughts.

In this weather, in this horrible weather,
I would never have let the children out;
I was concerned that they might die the following day,
But now this is of no consequence.

In this weather, in this horrible weather!
I would never have sent the children out;
Someone carried them outside,
I had no say in the matter!

In this weather, in this gale, in this roaring wind,
They are at rest, as if in their mother's house,
Frightened by no storm,
Sheltered by the hand of God.

LIEDER EINES FAHRENDEN GESELLEN

Texts: Gustav Mahler

☐ 1. 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! Verdorre nicht!
Vöglein süß! Du singst auf grüner Heide.
Ach, wie ist die Welt so schön!
Ziküth! Ziküth!
Singet 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!

☐ 2. 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?
Zink! Zink! Schön und flink!
Wie mir doch die Welt gefällt!“

1. When my Beloved Celebrates her Wedding

When my beloved celebrates her wedding,
Her joyous wedding,
I shall have my day of sadness!
I shall enter my little room,
My dark little room,
And weep, weep for my beloved,
For my dear beloved!

Little blue flower! Do not wilt!
Sweet little bird! You sing on the green heath!
Oh, how beautiful the world is!
Tweet! Tweet!
Do not sing! Do not blossom!
Spring is indeed over!
All the singing has come to an end.
Of an evening, when I go to sleep,
I think of my sadness,
Of my sadness!

2. This Morning I Walked Across the Field

This morning I walked across the fields,
Dew was still hanging upon the grass.
The cheerful finch said to me:
‘Hey, you! You there? Good morning! Isn’t it?
You! Isn’t it becoming a terrific world?
Tweet! Tweet! Pretty and nimble!
How the world pleases me!’

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! Schönes Ding!
Wie mir doch die Welt gefällt! Heia!“

Und da fing im Sonnenschein
Gleich die Welt zu funkeln an;
Alles Ton und Farbe gewann
Im Sonnenschein!
Blum' und Vogel, groß und klein!
„Guten Tag, ist's nicht eine schöne Welt?
Ei du, gelt? Schöne Welt?“

Nun fängt auch mein Glück wohl an?
Nein, nein, das ich mein',
Mir nimmer blühen kann!

8 3. Ich hab' ein glühend Messer

Ich hab' ein glühend Messer,
Ein Messer in meiner Brust,
O weh! Das schneid't so tief
In jede Freud' und jede Lust.
Ach, was ist das für ein böser Gast!
Nimmer hält er Ruh', nimmer hält er Rast,
Nicht bei Tag, noch bei Nacht, wenn ich schlief.
O Weh!

Wenn ich in den Himmel seh',
Seh' ich zwei blaue Augen stehn.
O Weh! Wenn ich im gelben Felde geh',
Seh' ich von fern das blonde Haar
Im Winde wehn.
O Weh!

Also the bluebells in the field
Merrily and well disposed,
With their bells, ding, ding,
Rang out their morning greeting:
'Isn't it becoming a terrific world?
Ding, ding! Pretty thing!
How the world pleases me! Hey!'

And there in the sunshine
The world immediately began to sparkle;
Everything acquired sound and colour
In the sunshine!
Flower and bird, big and small!
'Good day, is it not a terrific world?
Hey you, isn't it? A terrific world?"

Will my happiness now also commence?
No, no, the sort that I mean
Can never again blossom!

3. I Have a Searing Hot Knife

I have a searing hot knife,
A knife in my breast.
Alas! It cuts so deeply
Into every joy and every happiness.
Oh, what a malign guest it is!
Never does it take a rest, never a pause,
Neither by day, nor by night when I wish to sleep.
Alas!

When I gaze heavenwards
I see two blue eyes.
Alas! When I walk in the yellow field,
I see from a distance her blond hair
Waving in the breeze.
Alas!

Wenn ich aus dem Traum auffahr'
Und höre klingen ihr silbern' Lachen,
O Weh!
Ich wollt', ich läg auf der schwarzen Bahr',
Könnt' nimmer die Augen aufmachen!

9 4. Die zwei blauen Augen

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
Wohl über die dunkle Heide.
Hat mir niemand Ade gesagt.
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,
War alles, alles wieder gut!
Alles! Alles, Lieb und Leid
Und Welt und Traum!

When I wake from my dreams
And hear the sound of her lustrous laugh,
Alas!
I wish I were lying on my black bier,
And that I could never open my eyes again!

4. The Two Blue Eyes

The two blue eyes of my beloved
Have sent me out into the wide world.
I had to say farewell to the place I love the most!
O blue eyes, why did you look at me?
Now I have perpetual suffering and grief.

I went out, in the silent night
Across the dark heathland.
No one bade me farewell.
Farewell! My companions were love and sorrow!

On the road stands a linden tree,
Where, for the first time, I rested, asleep!
Beneath the linden tree,
It snowed its blossoms upon me –
Then I did not know how life would turn out,
Everything, everything was fine again!
Everything! Everything, love and sorrow
And world and dream!

RÜCKERT-LIEDER

Texts: Friedrich Rückert

[10] 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.
Deine Neugier ist Verrat!

Bienen, wenn sie Zellen bauen,
Lassen auch nicht zu sich schauen,
Schauen selber auch nicht zu.
Wenn die reichen Honigwaben
Sie zu Tag gefördert haben,
Dann vor allen nasche du!

[11] 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!
Ich atme leis
Im Duft der Linde
Der Liebe linden Duft.

Do Not Look into My Songs!

Do not look into my songs!
I cast my eyes downwards,
As if caught doing a misdeed.
I cannot trust myself
To observe them as they grow.
Your curiosity is a betrayal!

Bees too, when they build their cells,
Do not let themselves be watched,
Even they themselves do not look.
When they have brought the rich honeycombs
Out into the open air,
Then, before anyone else, you shall feast!

I Breathed a Mild Scent!

I breathed a mild scent!
In the room there stood
A sprig of linden,
A present
From a dear hand.
How fair was the linden's scent!

How fair is the linden's scent!
You gently snapped
That linden sprig!
Softly I inhale
The scent of linden,
The mild scent of love.

12 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 immerdar.

13 Um Mitternacht

Um Mitternacht
Hab' ich gewacht
Und aufgeblickt zum Himmel;
Kein Stern vom Sterngewimmel
Hat mir gelacht
Um Mitternacht.

Um Mitternacht
Hab' ich gedacht
Hinaus in dunkle Schranken.
Es hat kein Lichtgedanken
Mir Trost gebracht
Um Mitternacht.

If You Love for Beauty's Sake

If you love for beauty's sake,
Oh, love me not!
Love the sun,
Her hair is golden!

If you love for youth's sake,
Oh, love me not!
Love the spring,
Which is young every year!

If you love for treasure's sake,
Oh, love me not!
Love the mermaid;
She has many clear pearls.

If you love for love's sake,
Oh yes, love me!
Love me forever,
I shall love you evermore.

At Midnight

At midnight
I woke up
And looked heavenwards;
No star among the multitude
Smiled at me
At midnight.

At midnight
I cast my mind
Outwards, beyond dark barriers.
No thoughts of light
Brought me consolation
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 konnt' ich sie entscheiden
Mit meiner Macht
Um Mitternacht.

Um Mitternacht
Hab' ich die Macht
In deine Hand gegeben!
Herr! über Tod und Leben
Du hältst die Wacht
Um Mitternacht!

[14] 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 der Welt.

Ich bin gestorben dem Weltgetümmel,
Und ruh' in einem stillen Gebiet!
Ich leb' allein in meinem Himmel,
In meinem Lieben, in meinem Lied!

At midnight
I paid heed
To my heartbeat;
A single throb of pain
Was kindled
At midnight.

At midnight
I fought the battle,
O mankind, of your sorrows;
I was unable to decide it
With my strength
At midnight.

At midnight
I relinquished my strength
Into your hands!
Lord! Over death and life
You keep watch
At midnight.

I Am Lost to the World

I am lost to the world
With which I previously squandered so much time,
For so long it has heard nothing from me
That it may well think that I have passed away!

It does not matter to me
Whether it thinks that I am dead,
And anyway I cannot protest,
As, indeed, I am dead to the world.

I am dead to the turmoil of the world,
And am at rest in a quiet place!
I live alone in my heaven,
In my love, in my song!

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.



RECORDING DATA

Recording: June 2007 (*Lieder eines fahrenden Gesellen*), January 2010 (*Kindertotenlieder*) and August 2010 (*Rückert-Lieder*) at the Gothenburg Concert Hall, Sweden
Producers: Thore Brinkmann (*Kindertotenlieder*; *Rückert-Lieder*);
Marion Schwebel (*Lieder eines fahrenden Gesellen*)
Sound engineers: Andreas Ruge (*Kindertotenlieder*); Jens Braun (*Lieder eines fahrenden Gesellen*);
Matthias Spitzbarth (*Rückert-Lieder*)

Equipment: Neumann microphones, StageteC Truematch and RME Micstasy microphone amplifiers and high resolution A/D converters, MADI optical cabling, Yamaha 02R96 digital mixer, Sequoia Workstation, Pyramix DSD Workstation, B&W Nautilus 80z loudspeakers; STAX headphones

Post-production: Editing: Elisabeth Kemper, Michaela Wiesbeck
Mixing: Thore Brinkmann, Marion Schwebel

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Arnold Whittall 2011
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Front cover photograph of Katarína Karnéus: © Dan Hansson / SvD / Scanpix
Back cover photograph of Susanna Mälkki: © Simon Fowler
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Brighton, England

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.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1600 © & © 2011, BIS Records AB, Åkersberga.



SUSANNA MÄLKKI

BIS-SACD-1600