

Erinnerung
GUSTAV MAHLER | LIEDER

CHRISTIANE KARG *soprano*

MALCOLM MARTINEAU *piano*

GUSTAV MAHLER *Welte-Mignon Piano Rolls*

CO-PRODUCTION
WITH

BR
KLASSIK

Erinnerung

GUSTAV MAHLER (1860-1911)

Des Knaben Wunderhorn

- | | | | |
|---|--|--------------------------------|------|
| 1 | | Rheinlegendchen | 3'08 |
| 2 | | Wer hat dies Liedlein erdacht? | 2'13 |

Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit

- | | | | |
|---|--|----------------|------|
| 3 | | Hans und Grete | 2'37 |
|---|--|----------------|------|

Des Knaben Wunderhorn

- | | | | |
|---|--|-------------------------------------|------|
| 4 | | Ablösung im Sommer | 1'47 |
| 5 | | Scheiden und Meiden | 2'55 |
| 6 | | Verlor'ne Müh' | 2'46 |
| 7 | | Des Antonius von Padua Fischpredigt | 4'21 |
| 8 | | Das irdische Leben | 2'55 |
| 9 | | Wo die schönen Trompeten blasen | 7'05 |

Rückert-Lieder

- | | | | |
|----|--|------------------------------------|------|
| 10 | | Blicke mir nicht in die Lieder! | 1'24 |
| 11 | | Ich atmet' einen linden Duft! | 2'27 |
| 12 | | Um Mitternacht | 6'09 |
| 13 | | Liebst du um Schönheit | 2'26 |
| 14 | | Ich bin der Welt abhanden gekommen | 6'18 |

Lieder und Gesänge

- | | | | |
|----|--|-------------------|------|
| 15 | | Erinnerung | 2'51 |
| 16 | | Phantasie | 2'21 |
| 17 | | Nicht wiedersehen | 5'00 |
| 18 | | Ich ging mit Lust | 3'13 |

Des Knaben Wunderhorn

- | | | | |
|----|--|---------------------------------------|------|
| 19 | | Das himmlische Leben [Symphony no. 4] | 7'21 |
|----|--|---------------------------------------|------|

Christiane Karg, *soprano*

Malcolm Martineau, *piano*

Exc. 18-19: Gustav Mahler, piano (Welte-Mignon Piano Rolls)

Une soirée pluvieuse de mai 2018, à Bruges. Après une longue journée de voyage m'attendait une répétition, au cours de laquelle j'allais être accompagnée par un piano Welte-Mignon, dont le principe m'était jusque-là parfaitement inconnu. Je devais chanter des lieder de Mahler : *Das himmlische Leben*, extraite de la *Quatrième Symphonie*, était programmée dans deux versions différentes, l'une orchestrale, et l'autre avec l'accompagnement original de Gustav Mahler – "enregistré" sur un piano Welte-Mignon. Je n'en avais jamais entendu parler et l'occasion ne s'était jamais présentée non plus de découvrir un tel appareillage.

Lorsque tous les préparatifs furent terminés, la musique s'éleva. Comme si un fantôme était au clavier, les touches du piano s'enfonçaient toutes seules. La magie qui émanait du mécanisme me donna la chair de poule : j'allais faire de la musique avec Gustav Mahler.

Cet instant d'exception ne s'effacera jamais de ma mémoire ; c'est pourquoi j'ai souhaité partager cette expérience avec les auditeurs. Tous mes remerciements vont à Iván Fischer, qui a eu l'idée de donner cette *Vie céleste* aussi bien dans sa version orchestrale que dans la réduction chant-piano avec les rouleaux gravés par le compositeur. Un grand merci également à Hans-Werner Schmitz, qui connaît mieux que personne cette technique de reproduction sonore, longtemps tombée dans l'oubli, et à Malcolm Martineau, mon fidèle partenaire de récital qui a accepté d'enregistrer avec moi ces lieder de Mahler dans les studios de la Radio bavaroise à Munich.

CHRISTIANE KARG
Traduction : Bertrand Vacher

L'intense reflet du romantisme

Si sa carrière prolifique de chef d'orchestre ne venait déjà contredire cette vision des choses, Gustav Mahler, en tant que compositeur, pourrait aisément passer pour un homme des extrêmes : d'un côté la gigantomachie de ses symphonies, et, de l'autre, l'intimité absolue d'une pièce pour voix seule et piano. Il suffit pourtant d'y regarder de plus près – et d'ouvrir grand ses oreilles – pour que, sur plusieurs décennies et à chaque époque créatrice, se tissent entre les œuvres symphoniques et les mélodies toutes sortes de liaisons transversales et d'entrecroisements, dont rend compte le programme de lieder enregistrés ici par Christiane Karg et Malcolm Martineau. La voix humaine, avec le caractère naturel de son expression, constitue l'élément fondamental qui permet de relier les deux pôles de la création mahlérienne. Dès la fin des années 1870, *Das klagende Lied* laisse transparaître l'ambition de combiner l'orchestre symphonique, le chœur mixte et les solistes en un alliage dont les trois composantes sont chargées tour à tour de porter le texte féérique écrit par Mahler, et d'en assurer l'exégèse et le commentaire par des moyens musicaux. L'œuvre témoigne également de l'attirance précoce du compositeur pour le genre de la poésie populaire, que lui avait fait découvrir et aimer l'anthologie *Des Knaben Wunderhorn* (Le Cor merveilleux de l'enfant), publiée en 1806-08 par Clemens Brentano et Achim von Arnim.

Sur un poème du musicien, *Hans und Grete* s'abreuve à la même source d'inspiration. Sa situation de départ et ses tournures mélodiques lui donnent les accents d'une chanson enfantine enracinée dans le terreau populaire ; mais Mahler y met en scène le jeu de séduction auquel se livrent des amoureux timides sur une piste de danse improvisée – deux motifs que, par la suite, le compositeur ne cessera de reprendre sous diverses formes. *Hans und Grete* constitue la version révisée du lied *Maitanz im Grünen* (Danse de mai dans la verdure) qui, à l'origine, prenait place dans le projet jamais complètement achevé d'un cycle de mélodies à l'intention de Joséphine Poisl, dont s'était épris le compositeur dans les années 1879-80. Il fut finalement intégré au recueil des *Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit* (Lieder et chansons de jeunesse) édité en 1892, aux côtés de pièces isolées, telles que *Erinnerung*, *Phantasie* et de mélodies tirées du *Cor merveilleux de l'enfant*.

Au moment de publier ces mélodies de jeunesse, Mahler renouait avec les poèmes du *Cor merveilleux de l'enfant* : non content de donner à ces nouvelles compositions la forme d'un cycle, il les dota aussi d'un double visage, chaque pièce pour voix et piano se doublant d'emblée d'une version orchestrale, selon un procédé déjà mis à l'épreuve pour les *Lieder eines fahrenden Gesellen* (Chants d'un compagnon errant). Trois lieder se distinguent par leur caractère particulièrement vif et enjoué : *Rheinlegendchen*, *Wer hat dies Liedlein erdacht* et le fameux *Sermon aux poissons de saint Antoine de Padoue*. Ce dernier apparaît comme un véritable microcosme de l'univers du compositeur :

son matériau musical revêt les habits d'un scherzo instrumental plein d'humour dans la *Deuxième Symphonie* "Résurrection", tout en laissant libre cours aux divagations spectrales de cette fable grotesque – un trait typiquement mahlérien, que ne manquera pas de faire saillir une interprétation accomplie de ce lied. Il en va de même avec *Ablösung im Sommer*, un lamento extravagant sur la mort du coucou, dont la disparition marque l'avènement de l'exquis rossignol. Cette étrange déploration deviendra le scherzo – là encore, purement instrumental – de la *Troisième Symphonie*. Dans les deux versions de ce morceau, l'auditeur ne peut qu'être frappé par le contraste entre la couleur quelque peu assombrie du climat musical et le tournoisement de la danse, dont la combinaison représente une autre caractéristique du style de Gustav Mahler. Cette légèreté se situe aux antipodes de l'intensité dramatique qui étreint *Das irdische Leben* : le dialogue où les clameurs de l'enfant affamé alternent avec les tentatives de sa mère pour le faire patienter prend les traits d'une mécanique implacable aboutissant à la mort du malheureux. Avec ce thème, Mahler ne se trouvait nullement en terre inconnue, puisqu'il avait lui-même perdu six frères et sœurs en bas âge.

Lié au genre de la poésie populaire remis à l'honneur par les romantiques de la première génération, le recours à la forme strophique constitue, dans sa dimension textuelle aussi bien que musicale, une composante essentielle de l'art du lied, tel que le conçoit Mahler. Mais ce modèle formel n'a rien d'un carcan pour le compositeur, qui parvient à lui donner toute la souplesse nécessaire en ménageant des gradations expressives, obtenues par divers procédés appliqués au texte (retouches dans son agencement, répétitions de mots), dont la mise en œuvre accompagne un certain nombre de figures et de motifs musicaux, comme en témoigne, entre autres, *Wo die schönen Trompeten blasen*. Ce lied laisse transparaître une ligne directrice héritée de Schubert, laquelle s'emploie à détendre les mailles censément trop rigides de la forme par l'insertion le plus large possible de variations, allant même jusqu'à lui infliger parfois de véritables entailles. Les affinités électives entre Mahler et l'auteur de *La Belle Meunière* sont incontestables : c'est en exécutant le premier mouvement de la *Sonate en la mineur* de Schubert (sans doute la D. 784) que le jeune Gustav remporta en 1876 un premier prix de piano au conservatoire de Vienne ; à l'instar de son aîné, il devait lui aussi se produire en concert pour accompagner les interprètes de ses mélodies – comme il le fit le 18 avril 1886, à Prague, avec la soprano Betty Frank, qui assurait la création mondiale de trois d'entre elles, destinées à prendre place dans le recueil des *Lieder et chansons de jeunesse*. Le compositeur et la chanteuse eurent une brève liaison amoureuse – un type de relation que l'on retrouvera tout au long de l'itinéraire professionnel du musicien, depuis son engagement précédent au théâtre de Kassel (avec Johanna Richter), en passant par Hambourg (avec la grande cantatrice wagnérienne Anna von Mildenburg, dont le nom devint Bahr-Mildenburg lorsqu'elle épousa l'écrivain Hermann Bahr), jusqu'à Vienne, où la soprano Selma Kurz, engagée dans la troupe de l'opéra de cour (*Hofoper*), devait chanter le 14 janvier 1900 trois lieder extraits du *Cor merveilleux de l'enfant*. Elle était accompagnée par l'Orchestre philharmonique de Vienne, sous la direction de Mahler lui-même. Si l'on en croit la recension d'Eduard Hanslick, le célèbre critique de la capitale autrichienne, elle les interpréta "en faisant preuve d'une parfaite maîtrise du mot comme du son, servie par une voix puissante et par un grand naturel dans l'expression". C'est justement ce dernier point qui embarrassa Alma à la lecture des partitions de mélodies envoyées par Gustav après sa rupture avec Selma Kurz, pour gagner l'estime de celle qui allait devenir bientôt son épouse : comme devait le révéler la publication de son journal, la future Alma Mahler n'en goûta guère la musique, déplorant "cette affectation de naïveté et de simplicité chez l'un des hommes les plus compliqués qui soit".

Le concert avec Selma Kurz marqua également pour Mahler la fin de la période du *Wunderhorn*. Dans la nouvelle phase qui s'ouvrait, Mahler ne se détacha pas pour autant du romantisme allemand, dont il élargit plutôt les perspectives, comme il l'expliquait fort bien au cours d'une conversation rapportée par Anton Webern en 1905 : "Après le Cor merveilleux de l'enfant, je n'avais d'autre choix que de renouer avec les vers de Rückert – c'est de la poésie de première main, tout le reste n'est que poésie de seconde main". Comme il l'avait fait pour le *Cor*, Mahler grappilla dans les œuvres du poète romantique Friedrich Rückert la matière nécessaire pour constituer à sa guise les cycles des cinq *Rückert-Lieder* et des *Kindertotenlieder* (Chants des enfants morts) – sans cesser, là encore, de tenir à distance la poésie de ses contemporains. Il suffit cependant d'écouter les premières mesures de mélodies telles que *Blicke mir nicht in die Lieder ou Ich atmet' einen linden Duft* pour y déceler une volonté de revenir, sur le plan expressif, à un "niveau premier" : la complexité des jeux formels et le raffinement des modulations font place à une simplification des figures musicales et à une plus grande linéarité. L'effet produit par le texte s'en trouve modifié : au lieu de la fragmentation que lui faisaient subir, auparavant, les multiples reflets renvoyés par sa mise en forme musicale (sans compter la diffraction ironique), le poème se voit éclairé de l'intérieur par la musique, qui lui confère une intensité expressive plus grande que jamais. Après Franz Schubert, le lied mahlérien choisissait donc pour modèle Robert Schumann, qui s'était appuyé lui aussi sur des textes de Rückert pour composer quelques-unes de ses mélodies les plus puissantes. Au cœur des *Rückert-Lieder* de Mahler figure un nocturne profondément

1 NdT : Cf. Alma Mahler-Werfel, *Journaux* (1898 - 1902), cité dans la biographie de Susanne RODE-BREYMANN, *Alma Mahler-Werfel*: Muse, Gattin, Witwe, C.H. Beck, Munich, 2014, p. 100.

schumannien : avec sa forme en arche menant du dépouillement initial à la grandiose profession de foi, avant l'ultime retombée dans les ténèbres, *Um Mitternacht* ouvre la voie à l'intériorité imprégnant les deux derniers *Rückert-Lieder*, *Liebst du um Schönheit* et *Ich bin der Welt abhanden gekommen*.

Ce large éventail expressif se retrouve en grande partie dans les interprétations enregistrées en 1905 par Mahler sur des rouleaux Welte-Mignon, même si ces gravures appellent un certain nombre de réserves d'ordre technique. Les spécialistes peinent toujours à s'accorder sur le degré de fidélité que peut atteindre la restitution du toucher – et donc des nuances dynamiques – par ce procédé breveté seulement l'année précédente : dans quelle mesure les caractéristiques du piano mécanique, liées à la fabrication et à la maintenance de l'instrument, viennent-elles fausser la reproduction des différents paramètres musicaux ? Mis au point par Edwin Welte, un entrepreneur installé à Fribourg-en-Brisgau, le système Welte-Mignon devait s'affirmer comme le modèle le plus élaboré de piano pneumatique : des rouleaux de carton, perforés durant l'exécution du morceau, permettaient de reproduire sur un instrument automatisé les valeurs de notes et leur rythme, en y associant pour la première fois tout ce qui fait la singularité d'une interprétation – les nuances dynamiques, le tempo et l'usage des pédales. Mahler fut l'un des premiers compositeurs de grande envergure à expérimenter l'invention ; à sa mort (1911), plus de cent quarante artistes avaient immortalisé leur jeu sur ces rouleaux, dont l'intérêt documentaire est indéniable. Les enregistrements de Mahler frappent en tout cas par l'adoption de tempi extrêmes : le sentiment d'urgence qui émane de ses interprétations au piano, même dans les passages où l'auditeur serait en droit d'attendre équanimité et régularité, semble avoir eu son pendant dans le rythme effréné de la vie du compositeur, allant même jusqu'à imprégner ses activités sportives, avant que son état de santé se détériore. En dépit du caractère brusque et surprenant de certaines modifications (notamment dans *Das himmlische Leben*, lied intégré à la *Quatrième Symphonie*), il s'en dégage une impression semblable à celle qui émane du lied mahlérien dans son ensemble : les accents et les phrasés, comme le ralentissement ou la soudaine accélération de la pulsation, s'inscrivent toujours dans un plan d'ensemble – celui de l'œuvre d'art conçue comme un tout organique.

SEBASTIAN STAUSS
Traduction : Bertrand Vacher

A rainy evening in Bruges in May 2018. After a long day of travelling, a rehearsal was scheduled with a Welte-Mignon piano, an instrument hitherto unknown to me. I was there to sing Mahler lieder with orchestra and, in addition to the solo from the Fourth Symphony, *Das himmlische Leben*, I was also to sing a version of it with the original accompaniment of Gustav Mahler himself, who had recorded it on the Welte piano. I had never heard of piano rolls and had never seen such a device.

When all the preparations were complete, the music began. The piano keys moved as if controlled by ghostly hands. I was spellbound and had goose-pimples: I was to enjoy the privilege of making music with Gustav Mahler.

That special moment will remain in my memory for ever, and I would like to pass on my experience to others through this recording. I must express my gratitude to Iván Fischer, whose idea it was to perform *Das himmlische Leben* both with orchestra and with the Welte piano. My thanks also to Hans-Werner Schmitz, who knows more than anyone else about this forgotten technique. And, finally, a thank-you to Malcolm Martineau, my piano partner for many years now, who recorded the songs of Gustav Mahler with me in the Bavarian Radio studio in Munich.

CHRISTIANE KARG
Translation: Charles Johnston

Romanticism refracted and intensified

If we did not already know better thanks to his extensive career as a conductor, we might think Gustav Mahler the composer was purely and simply a man of extremes: on the one hand, the gigantomania of his symphonies; on the other hand, the supreme intimacy of making music with just solo voice and piano. But once we look – and listen – more closely, it is possible, over several decades, to discern cross-connections and interrelationships between the symphonic compositions and the lieder for individual creative periods. These links can also be traced in the song recital recorded here.

In fact, the human voice and its natural expression is a basic element that forms a bridge between the two poles of Mahler's output. As early as the late 1870s, with *Das klagende Lied*, his first major work for the concert hall, he strove for a synthesis of symphony orchestra, chorus and vocal soloists, in which all three groups conjure up, interpret musically and comment on the narrative of the fairytale-like text written by Mahler himself. This work also reflects the young composer's early fondness for the genre of folk poetry, as he had come to know and appreciate it from the early nineteenth-century anthology *Des Knaben Wunderhorn* (The youth's magic horn), compiled by Clemens Brentano and Achim von Arnim.

The same influence is apparent in the song *Hans und Grete*, on a text by the composer himself. Although its basic premise and tone are more suggestive of a children's song, it deals with playful courtship in the setting of a dance, two topics and situations that Mahler frequently tackled in diverse ways. Originally, under the title *Maitanz im Grünen* (Maytime dance in the country), it formed part of a planned (and ultimately not completed) group of songs that Mahler intended to dedicate to Josephine Poisl, with whom he was in love in 1879/80. Revised as *Hans und Grete*, it was published in 1892 in the volume *Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit* (Lieder and songs from days of youth), alongside such songs as *Nicht wiedersehen* (text from *Des Knaben Wunderhorn*), *Erinnerung*, and *Phantasie*, a setting of words translated from Tirso de Molina's play *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (The trickster of Seville and the stone guest). Thanks notably to E. T. A. Hoffmann's Romantic interpretation of the character, the theme of Don Juan (protagonist of Tirso's play and Hoffmann's eponymous short story) was long seen in German-speaking countries as referring to the way former experiences continue to have an effect on recollection.

In the same year as these early songs were published, Mahler returned to setting poems from *Des Knaben Wunderhorn*, which he now arranged in cyclic groups. Moreover, as with the earlier *Lieder eines fahrenden Gesellen*, he produced versions with both orchestral and piano accompaniment. *Rheinlegendchen*, *Wer hat dies Liedlein erdacht* and *Des Antonius von Padua Fischpredigt* were written in 1892/93 and are all fundamentally playful in mood. The last-named possesses particular significance in Mahler's musical cosmos: in the Second ('Resurrection') Symphony, its musical material proves to be not only suitable for a humorous instrumental scherzo, but ultimately – in typically Mahlerian fashion – positively spooky in the way it develops the grotesque character of its fable, although a singer may also bring out this aspect in a skilful performance of the original lied. The situation is similar in *Ablösung im Sommer*, a whimsical lament on the death of the cuckoo, for whom the nightingale proves a charming substitute. This music recurs (again in purely instrumental form) in the scherzando second movement of the Third Symphony. Remarkable here is the contrast between the somewhat gloomy musical atmosphere of the music and its dancelike quality, a combination that is another characteristic feature of Mahler's style. This lightness of touch is at the opposite pole from the almost mechanically relentless depiction of hunger and eventual death from starvation in *Das irdische Leben* – no terra incognita for Mahler himself, six of whose younger siblings died in early childhood.

Being deeply bound up with the genre of folk poetry, while simultaneously rooted in the lieder of his nineteenth-century predecessors, Mahler's art of songwriting is also characterised by his use of strophic form in both text and music. Nevertheless, he succeeded in handling this formal model flexibly and generating expressive intensifications, for instance by rearranging the text and repeating words in association with musical figures and motifs, as in *Wo die schönen Trumpeten blasen*. One may clearly identify here an approach dating back to Franz Schubert, whereby the composer loosens the supposedly rigid form through recourse to every possible type of variant, even to the point of actually forcing it open in many cases. The first movement of a sonata in A minor by Schubert (probably D784) had gained Mahler one of his prizes as a student at the Vienna Conservatory, and, like Schubert, he later appeared as an accompanist to his own songs, for instance at the premiere of the aforementioned *Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit* in Prague in April 1886. Mahler also had a brief affair with the soprano Betty Frank, the singer at that performance – a pattern that was repeated, not without effect on his artistic inspiration, from his previous engagement in Kassel (where his innamorata was Johanna Richter), by way of Hamburg (with the celebrated Wagner interpreter Anna von Mildenburg, later known as Bahr-Mildenburg after her marriage) to Vienna. There his liaison was with the soprano Selma Kurz, whom he had engaged in his capacity as director of the Court Opera (Hofoper). In 1900 she sang three *Wunderhorn-Lieder* at a concert of the Vienna Philharmonic Orchestra under Mahler's direction. The leading Viennese critic of the time, Eduard Hanslick, said she 'performed with perfect mastery of word and tone, a sonorous voice and warm, thoroughly natural expression'. It was the question of 'naturalness of expression' that was to bother Mahler's future wife Alma, at first only when she read through the scores the following year (by which time the composer's personal interest was now wholly in her and no longer in Selma Kurz). She remarked unfavourably in her diary on 'this studied naivety and simplicity in one of the most complicated of people'.

In a sense, the concert with Selma Kurz also marked the end of Mahler's 'Wunderhorn phase'. However, he did not renounce German Romanticism, but rather extended his exploration of it. According to Anton Webern's notes on a personal conversation between the two men in 1905, Mahler explained this as follows: 'After *Des Knaben Wunderhorn*, I only had Rückert left to set – that is first-hand poetry; everything else is second-hand poetry.' As in the case of *Des Knaben Wunderhorn*, Mahler kept his distance from contemporary poetry by turning to poems by Friedrich Rückert (1788-1866), from which he compiled and set texts of his choice to form the cycles of *Kindertotenlieder* and the *Fünf Lieder nach Rückert*. However, one need only hear the first few bars of *Blicke mir nicht in die Lieder oder Ich atmet' einen linden Duft* for it to become obvious that we are also dealing here with musical reversion to a 'first level': instead of complex playfulness and modulation, one discerns in these songs a tendency towards simplified musical figures and greater linearity. As a result, unlike the earlier lieder, the texts do not appear to have been reflected (or sometimes ironically refracted) through multiple mirrors, but rather completely illuminated and given greater expressive intensity than ever. In place of his earlier adherence to Schubert, Mahler's approach to German art song here seems to be more strongly indebted to the example of Robert Schumann, who also created some of his finest lieder on poems by Rückert, the best-known of which are perhaps to be found in the *Myrten* op.25 (notably its dedicatory opening song *Widmung*). And Mahler's *Rückert-Lieder* contain a piece that may also be seen as a 'nocturne' in the spirit of Schumann: *Um Mitternacht*, which rises to grandiose heights of intensity from which it then withdraws, thus leading seamlessly into the introverted mood of the two remaining songs. The Welte-Mignon rolls recorded by Mahler himself in 1905 convey a great deal of this expressive range, even if the technical conditions were less than ideal. Even today, experts still discuss how accurately the touch and thus the dynamic nuances are captured (or how much depends on the reproduction and maintenance of the instrument used to play them back). The Freiburg designer and entrepreneur Edwin Welte had patented this reproduction method known as piano rolls or reproducing rolls, which uses perforated paper tape as the sound carrier, the year before he invited Mahler, along with many other leading figures of musical life at the time, to immortalise his interpretations on it. By 1911, the year of Mahler's death, 140 artists had left recordings of undisputed documentary value using this technique. In any case, what is remarkable about Mahler's recordings is his handling of tempo: his urgent, forward-moving pace, which sometimes runs counter to all expectations of symmetry or regularity, is clearly identifiable (according to contemporary accounts, this was also a marked characteristic of the composer's in his everyday activities, even sporting ones, before his health collapsed). But however sudden and surprising some of his modifications may be (especially in *Das himmlische Leben* from the Fourth Symphony), what is true of the entire art of Mahlerian song applies equally to these interpretations: the accents and phrasings, the slowings and sudden accelerations of the pulse always add up to an organic whole.

SEBASTIAN STAUSS

Ein verregneter Abend im Mai 2018 in Brügge. Nach einem langen Reisetag war eine Probe mit einem mir bis dahin unbekannten Welte-Piano angesetzt. Ich sollte Mahler-Lieder mit dem Orchester singen und neben dem Solo der Vierten Symphonie, dem *Himmlichen Leben*, auch eine Fassung mit der Original-Begleitung von Gustav Mahler am Welte-Piano. Ich hatte nie davon gehört und auch niemals eine solche Apparatur gesehen.

Als alle Vorbereitungen abgeschlossen waren, erklang die Musik. Wie von Geisterhand bewegten sich die Klaviertasten, ich war wie verzaubert und hatte Gänsehaut: ich durfte mit Gustav Mahler musizieren.

Dieser besondere Moment wird mir ewig in Erinnerung bleiben und mit dieser Aufnahme möchte ich dieses Erlebnis weitergeben. Danke an Iván Fischer, dessen Idee es war, *Das himmlische Leben* sowohl mit Orchester, als auch mit dem Welte-Piano aufzuführen. Danke an Herrn Schmitz, der sich wie kein anderer auf diese vergessene Technik versteht. Und Danke an Malcolm Martineau, meinen langjährigen Klavier-Partner, der mit mir im Studio des Bayerischen Rundfunks die Lieder von Gustav Mahler eingespielt hat.

CHRISTIANE KARG

Gespiegelte und intensivierte Romantik

Wüsste man es aufgrund seiner umfassenden Karriere als Dirigent nicht ohnehin besser, wäre Gustav Mahler als Komponist schlichtweg als ein Mann der Extreme zu sehen: auf der einen Seite die Gigantomanie seiner Symphonien, auf der anderen die höchste Intimität des Musizierens von Gesang und Klavierpart. Doch bei näherem Hinsehen und -hören sind über mehrere Jahrzehnte Querverbindungen und Wechselbeziehungen zwischen den symphonischen und den Lied-Kompositionen für einzelne Schaffensperioden erkennbar, denen sich auch anhand der vorliegenden Zusammenstellung von Liedern nachgehen lässt.

Als Grundelement stellt gerade die menschliche Stimme und ihr natürlicher Ausdruck eine Brücke zwischen den beiden Polen in Mahlers Werk dar. Bereits in einer frühen Kompositionsphase, in den späten 1870er Jahren, strebte er mit *Das klagende Lied*, seinem ersten großen Werk für den Konzertsaal, eine Synthese zwischen symphonischem Orchestersatz, Chor und solistischen Gesangspartien an, wobei von allen drei Gruppen die Geschichte des märchenhaften, von Mahler selbst verfassten Textes vergegenwärtigt, musikalisch ausgedeutet und kommentiert wird. Hier schlägt sich auch schon das von Mahler früh geschätzte Genre der Volkspoesie nieder, wie er es aus Clemens Brentanos und Achim von Arnims Anthologie *Des Knaben Wunderhorn* aus dem frühen 19. Jahrhundert kennen und schätzen gelernt hatte.

Auch das Lied *Hans und Grete* auf einen eigenen Text des Komponisten verrät diese Prägung. Zwar ist es in der Grundsituation und dem Tonfall nach noch stärker wie ein Kinderlied gehalten, handelt aber auch schon von spielerischem Liebeswerben im Tanz, zwei von Mahler immer wieder unterschiedlich verarbeiteten Motiven – und Lebenssituationen. Ursprünglich, unter dem Titel *Maitanz im Grünen*, gehörte es zu einer geplanten (und letztlich nicht komplett ausgeführten) Gruppe von Liedern mit Mahlers Widmungsabsicht für Josephine Poisl, in die er 1879/80 verliebt war. *Hans und Grete* erschien 1892 im Band *Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit*, u.a. neben dem Wunderhorn-Lied *Nicht wiedersehen* sowie *Erinnerung* und *Phantasie* nach Tirso de Molina. Dessen *Don Juan* wurde in der deutschen Sprache vor allem dank E. T. A. Hoffmann lange auch romantisch ausgelegt – auch im Sinne eines Fortwirkens alter Zeiten über die Erinnerung. Noch im selben Jahr der Veröffentlichung der frühen Lieder knüpfte Mahler kompositorisch mit den nunmehr zyklisch angelegten Liedern aus *Des Knaben Wunderhorn* an, die er überdies (wie für die bereits zuvor entstandenen *Lieder eines fahrenden Gesellen*) zusätzlich zur Klavierfassung orchestrierte. Unter den 1892/93 entstandenen, im Duktus grundsätzlich verspielt gehaltenen Titeln *Rheinlegendchen*, *Wer hat dies Liedlein erdacht* und *Des Antonius von Padua Fischpredigt* kommt letzterem in Mahlers musikalischem Kosmos größere Bedeutung zu: Das musikalische Material hierzu erweist sich in der Zweiten Symphonie („Auferstehung“) nicht nur als scherzhaft humorvoll, sondern schließlich sogar – für Mahler typisch – als spukhaft in dem grotesken Fabelcharakter, der bei einer gekonnten gesanglichen Gestaltung des Liedtextes auch nicht zu kurz kommt. Ähnlich verhält es sich mit der *Ablösung im Sommer*, dem skurrilen Klagelied über den Tod des Kuckucks, den die Nachtigall ersetzen soll. Dieses findet sich (erneut ohne Gesang) in der Dritten Symphonie wieder. Bemerkenswert ist hier der Kontrast zwischen eingetrübter musikalischer Grundstimmung und tänzerischer Qualität, wie sie in dieser Kombination ein weiteres Charakteristikum von Mahlers Musik darstellt. Dem steht die beinahe mechanisch unerbittliche Schilderung des Hungerns und Verhungerns in *Das irdische Leben* gegenüber – keine Terra incognita für Mahler selbst, von dessen jüngeren Geschwistern sechs in früher Kindheit starben.

Verbunden mit dem Genre der Volkspoesie, ebenfalls im 19. Jahrhundert verwurzelt, ist Mahlers Liedkunst auch im textlich-musikalischen Rückgriff auf die Strophenform zu sehen und hören. Es gelang ihm aber, mit diesem Formmodell flexibel und mit Ausdruckssteigerungen zu arbeiten, z.B. durch Textumstellungen und Wortwiederholungen in Verbindung mit musikalischen Figuren und Motiven, wie etwa in *Wo die schönen Trompeten blasen*. Deutlich ist dabei die von Franz Schubert herführende Linie erkennbar, die vermeintlich starre Form durch ein Maximum an Variationsmöglichkeiten aufzulockern, ja häufig regelrecht aufzubrechen. Mit dem 1. Satz von Schuberts a-Moll-Sonate (wohl D.784) hatte sich Mahler eine seiner Auszeichnungen während des Studiums am Wiener Konservatorium erspielt, und wie Schubert trat er später auch als Begleiter seiner eigenen Lieder auf – wie bei der Uraufführung der erwähnten *Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit*, im April 1886 in Prag. Mit der Sängerin dieser Weltpremiere, der Sopranistin Betty Frank, war Mahler auch kurzzeitig liiert – ein Muster, das sich nicht zuletzt in inspirierender Manier vom vorangegangenen Engagement in Kassel (dort mit Johanna Richter), über Hamburg (mit der berühmten Wagnerinterpretin Anna von Mildenburg, später Bahr-Mildenburg) bis nach Wien durchzog. Hier war es die unter Mahlers Direktion an die Hofoper engagierte Sopranistin Selma Kurz, die in einem Konzert der Wiener Philharmoniker 1900 unter der Mahlers Leitung u.a. drei Wunderhorn-Lieder zu Gehör brachte – dem seinerzeit berühmten Wiener Kritiker Eduard Hanslick zufolge „mit vollkommener Beherrschung von Wort und Ton vorgetragen, mit klangvoller Stimme und warmem, durchaus natürlichem Ausdruck.“ Gerade mit letzterem, zunächst nur auf dem Notenpapier, tat sich Mahlers spätere Frau Alma im Jahr darauf anfangs schwer (als sein persönliches Interesse nun ihr und nicht mehr Selma Kurz galt). In ihrem Tagebuch notierte Alma: „Diese gesuchte Naivität und Einfachheit bei einem der compliciertesten Menschen.“

Das Konzert mit Selma Kurz bildete auch gleichsam einen Abschluss von Mahlers „Wunderhorn-Phase“. Es folgte aber keine Abkehr von der deutschen Romantik – eher eine Erweiterung, die Mahler selbst, den persönlichen Gesprächsaufzeichnungen von Anton Webern gemäß 1905, folgendermaßen kommentiert hat: „Nach des Knaben Wunderhorn konnte ich nur mehr Rückert machen – das ist Lyrik aus erster Hand, alles andere ist Lyrik aus zweiter Hand.“ Wie im Fall von *Des Knaben Wunderhorn* blieb Mahler mit dem Rückgriff auf Gedichte von Friedrich Rückert (1788-1866), unter denen Mahler neben den *Fünf Liedern nach Rückert* auch für die *Kindertotenlieder* Texte seiner Wahl zusammenstellte und vertonte, auf Distanz zu zeitgenössischer Poesie. Hört man allein die ersten Tonfolgen von *Blicke mir nicht in die Lieder* oder *Ich atmet' einen linden Duft*, wird aber klar, dass es auch um die musikalische Rückbesinnung auf eine „erste Ebene“ geht: Anstelle von komplexer Verspieltheit und Modulation ist eine Tendenz zu vereinfachten musikalischen Figuren und größerer Linearität erkennbar. Dadurch wirken die Texte, anders als zuvor, nicht mehrfach gespiegelt (oder bisweilen auch ironisch gebrochen) als vielmehr vollkommen durchleuchtet und mehr denn je intensiviert auf der Ausdrucksebene. Nach Schubert scheint Mahler hier stärker dem Vorbild von Robert Schumann in der deutschsprachigen Liedkunst verpflichtet, der auf Vorlagen Rückerts ebenfalls einige seiner stärksten Gedichtvertonungen geschaffen hat, am bekanntesten vielleicht (u.a. gleich mit der *Widmung* zu Beginn) in den *Myrten* op. 25. Durchaus als „Nachtstück“ im Geiste Schumanns lässt sich unter Mahlers *Rückert-Liedern* auch das grandios gesteigerte und wieder zurückgenommene *Um Mitternacht*, zu dem sich nahtlos die verinnerlichte Stimmung der beiden übrigen Lieder fügt.

Von dieser Ausdrucksspanne vermittelt sich auch durch die 1905 von Mahler höchstpersönlich eingespielten Welte-Mignon-Rollen vieles – selbst wenn technisch bedingte Abstriche zu machen sind. So wird in Fachkreisen bis heute diskutiert, wie akkurat der Anschlag und damit die dynamischen Nuancen erfasst (bzw. beispielsweise je von Wiedergabe und Wartung des Reproduktionsinstruments abhängig) sind. Für das im Jahr vor Mahlers Einspielung patentierte Reproduktionsverfahren mit Lochstreifen aus Papier als Tonträger, den sogenannten Klavier- oder Notenrollen, wurde Mahler als eine von vielen Größen des damaligen Musiklebens vom Freiburger Entwickler und Unternehmer Edwin Welte eingeladen – in Mahlers Todesjahr 1911 hatten 140 Künstlerinnen und Künstler mit dieser Technik Einspielungen von unstrittigem dokumentarischen Wert hinterlassen. Bemerkenswert an den Aufnahmen Mahlers ist in jedem Fall die Tempogestaltung: Seine vorwärts drängende, bisweilen allen Erwartungen an Gleichmaß oder Regelmäßigkeit zuwiderlaufende Gangart ist klar erkennbar (Berichten zufolge auch ein regelrechtes Alltagsmerkmal von ihm, vor seinem gesundheitlichen Zusammenbruch bis in den Bereich sportlicher Aktivitäten hinein). Doch so plötzlich und überraschend manche Modifikationen gesetzt sind (besonders in *Das himmlische Leben* aus der Vierten Symphonie), gilt für sie wie auch für Mahlers ganze Liedkunst: Die Akzente und Phrasierungen, das Verlangsamen und jähe Beschleunigen des Pulses ergaben stets ein organisches Ganzes.

SEBASTIAN STAUSS

1 | Rheinlegendchen

Bald gras' ich am Neckar,
Bald gras' ich am Rhein;
Bald hab' ich ein Schätzle,
Bald bin ich allein!

Was hilft mir das Grasen,
Wenn d' Sichel nicht schneid't!
Was hilft mir ein Schätzle,
Wenn's bei mir nicht bleibt!

So soll ich denn grasen
Am Neckar, am Rhein,
So werf ich mein goldenes
Ringlein hinein.

Es fließet im Neckar
Und fließet im Rhein,
Soll schwimmen hinunter
Ins Meer tief hinein.

Und schwimmt es, das Ringlein,
So frißt es ein Fisch!
Das Fischlein soll kommen
Auf's Königs sein Tisch!

Der König tät fragen,
Wem's Ringlein sollt sein?
Da tät mein Schatz sagen:
Das Ringlein g'hört mein.

Mein Schätzlein tät springen
Bergauf und bergein,
Tät mir wied'rum bringen
Das Goldringlein mein!

Kannst grasen am Neckar,
Kannst grasen am Rhein,
Wirf du mir nur immer
Dein Ringlein hinein!

2 | Wer hat dies Liedlein erdacht?

Dort oben am Berg in dem hohen Haus,
Da gucket ein fein's lieb's Mädel heraus.
Es ist nicht dort daheime!
Es ist des Wirts sein Töchterlein.
Es wohnet auf grüner Heide.

„Mein Herzle ist wund,
Komm Schätzle mach's g'sund!
Dein schwarzbraune Äuglein,
Die haben mich verwundet!
Dein rosiger Mund
Macht Herzen gesund.
Macht Jugend verständig,

Rhine Legend

Now I mow by the Neckar,
Now I mow by the Rhine;
Now I have a sweetheart,
Now I am alone!

What use is my mowing
If the sickle doesn't cut?
What use is a sweetheart
If she won't stay with me?

So when I am mowing
By the Neckar, by the Rhine,
I'll throw my golden
Ring into the water.

It will flow with the Neckar
And flow with the Rhine,
And sink right down
Into the depths of the sea.

And as the little ring sinks,
A fish will eat it!
And the fish will end up
On the king's own table!

The king will ask
Whose ring it is.
Then my sweetheart will say:
'The ring belongs to me.'

My sweetheart will leap
Uphill and down
And bring me back
My golden ring!

You can mow by the Neckar,
You can mow by the Rhine,
But always throw
Your ring into the water for me!

Who made up this little song?

Up there, in the house high up on the mountain,
A dear, lovely girl looks out of the window.
But that's not her home:
She is the innkeeper's daughter,
Who lives on the green meadow.

'My heart is sore!
Come, my darling, make it well again!
Your dark brown eyes
Have smitten me!
Your rosy lips
Make hearts healthy,
Make youth wise,

Petite légende rhénane

Tantôt je fauche sur le Neckar,
Tantôt je fauche sur le Rhin ;
Tantôt j'ai une bien-aimée,
Tantôt je suis solitaire !

À quoi bon faucher,
Si ma faux ne coupe pas !
À quoi bon une bien-aimée,
Si elle ne reste pas !

Et puisque je dois faucher
Sur le Neckar et sur le Rhin,
Mon anneau d'or je l'ai jeté
Pour qu'il coule au fond du Rhin.

Il suivra le Neckar
Et il suivra le Rhin,
Il sera entraîné au loin
Jusqu'au fond de la mer.

Ainsi vogue mon anneau,
Que le poisson avalera !
Petit poisson qui finira
Sur la table du roi.

Le roi demandera,
À qui donc est cet anneau ?
Et ma bien-aimée dira :
Cet anneau, il est à moi.

En courant ma bien aimée ira
Par les monts et par les vaux,
Jusqu'à m'avoir apporté
Mon petit anneau doré !

Tu peux faucher sur le Neckar
Tu peux faucher sur le Rhin,
Pourvu que tu y jettes toujours
Ton petit anneau !

Qui a inventé cette petite chanson ?

Là-haut sur la montagne, dans la haute maison,
Une belle et aimable jeune fille regarde.
Ce n'est pas là sa demeure !
C'est la jeune fille de l'aubergiste,
Elle vit sur la lande verte.

“Mon cœur est meurtri,
Viens trésor et qu'il soit guéri !
Tes jolis yeux d'un brun profond,
C'est eux qui m'ont blessé !
Tes lèvres roses aux cœurs donnent la santé.
À la jeunesse, la raison,
Aux morts, la vie,

Macht Tote lebendig,
Macht Kranke gesund.“

Wer hat denn das schöne Liedlein erdacht?
Es haben's drei Gäns übers Wasser gebracht!
Zwei graue und eine weiße;
Und wer das Liedlein nicht singen kann,
Dem wollen sie es pfeifen. Ja!

3 | Hans und Grete

Ringel, ringel Reih'n!
Wer fröhlich ist, der schlinge sich ein!
Wer Sorgen hat, der lass' sie daheim!
Wer ein liebes Liebchen küßt,
Wie glücklich der ist!
Ei, Hänsel, du hast ja kein's!
So suche dir ein's!
Ein schönes Liebchen, das ist was Fein's Juchhe!

Ringel, ringel Reih'n!
Ei, Gretel, was stehst denn so allein?
Guckst doch hinüber zum Hänselein!?
Und ist doch der Mai so grün?
Und die Lüftelein zieh'n!
Ei, seht doch den dummen Hans!
Wie er rennet zum Tanz!
Er suchte ein Liebchen, Juchhe!
Er fand's! Juchhe!
Ringel, ringel Reih'n!

4 | Ablösung im Sommer

Kuckuck hat sich zu Tode gefallen
An einer grünen Weiden,
Kuckuck ist tot! Kuckuck ist tot!
Hat sich zu Tode gefallen.
Wer soll uns jetzt den Sommer lang
Die Zeit und Weil vertreiben?

Ei, das soll tun Frau Nachtigall,
Die sitzt auf grünem Zweige;
Die kleine, feine Nachtigall,
Die liebe, süße Nachtigall!
Sie singt und springt, ist allzeit froh,
Wenn andre Vögel schweigen.

Wir warten auf Frau Nachtigall,
Die wohnt im grünen Hage,
Und wenn der Kuckuck zu Ende ist,
Dann fängt sie an zu schlagen!

Make dead men live,
Make the sick whole.'

So who made up this pretty little song?
Three geese brought it over the water,
Two grey and one white;
And if you can't sing their little song,
They'll whistle it for you. Yes!

Hans and Grete

Ring-a-ring o' roses!
Let all who are merry join our dance!
Let those who have cares leave them at home!
He who kisses a dear sweetheart,
How lucky he is!
Hey, little Hans, you don't have one!
So go and look for one!
A pretty sweetheart is a fine thing. Hurrah!

Ring-a-ring o' roses!
Hey, little Grete, why are you standing alone like that?
Are you peeking over at little Hans?
And isn't May so green?
And aren't the breezes blowing?
Hey, just look at silly Hans!
How he's running to the dance!
He was looking for a sweetheart, hurrah!
He's found her! Hurrah!
Ring-a-ring o' roses!

Relief in Summer

Cuckoo has fallen to his death
From a green willow.
Cuckoo is dead! Cuckoo is dead!
He's fallen to his death.
So who will, all the summer long,
While away the time for us?

Oh, it should be Mrs Nightingale,
Who sits on the green branch;
The small, delicate nightingale,
The dear sweet nightingale!
She sings and hops, and is always cheerful
When other birds are silent.

We'll wait for Mrs Nightingale,
Who lives in the green hedgerow,
And when the cuckoo's time is up,
Then she'll start to sing!

Aux malades, la guérison.”

Qui donc a écrit cette belle petite chanson ?
Trois oies l'ont apportée par-dessus les eaux !
Deux grises et une blanche ;
Et à ceux qui ne peuvent la chanter,
Elles la leur siffleront. Oui !

Hans et Grete

Tourne, tourne, la ronde !
Qui est joyeux, qu'il entre dans la danse !
Qui a des soucis, qu'il les laisse chez lui !
Qui donne un doux baiser à sa jolie mignonne,
Ah ! comme il est heureux !
Hé là ! Hänsel ! Tu n'en as pas ?
Cherche-t'en une !
Car un petit trésor, Dieu que c'est bon, ô gué !

Tourne, tourne, la ronde !
Hé là ! Gretel ! Que fais-tu toute seule ?
Est-ce le petit Hans que tu guignes de l'œil ?
Et le mois de mai est si vert !
Et les brises sont si légères !
Hé ! Vois donc ce benêt de Hans !
Comme il se jette dans la danse !
Il cherchait une amie, ô gué !
Voilà qu'il l'a trouvée, ô gué !
Tourne, tourne la ronde !

Relève d'été

Le coucou est tombé du saule,
Du saule vert, et s'est tué !
Le coucou est mort ! Le coucou est mort !
Il est tombé et s'est tué !
Et maintenant, tout au long de l'été,
À dissiper l'ennui qui viendra nous aider ?

Hé ! Ce sera Messire Rossignol,
Posé sur une verte branche ;
Le petit, l'exquis rossignol,
Le cher, le tendre rossignol !
Toujours joyeux, chantant et sautillant,
Quand les autres oiseaux se taisent.

Nous attendons Sire Rossignolet,
Qui fait son nid au vert bocage ;
Quand le coucou voit sa fin approcher,
De Rossignol on entend le ramage.

5 | Scheiden und Meiden

Es ritten drei Reiter zum Tor hinaus,
Ade!
Feins Liebchen schaute zum Fenster hinaus,
Ade!
Und wenn es denn soll geschieden sein,
So reich mir dein goldenes Ringein.
Ade! Ade! Ade!
Ja scheiden und meiden tut weh.

Es scheidet das Kind wohl in der Wieg,
Ade!
Wann werd ich mein Schätzel wohl kriegen?
Ade!
Und ist es nicht morgen, ach, wär es doch heut,
Es macht uns allbeiden gar große Freud,
Ade! Ade! Ade!
Ja scheiden und meiden tut weh.,

6 | Verlor'ne Müh'

SIE
Büble, wir!
Büble, wir wollen auße gehe!
Wollen wir?
Unsere Lämmer besehe?
Komm', lieb's Büberle,
Komm', ich bitt'!
ER
Närrisches Dinterle,
Ich mag dich halt nit!

SIE
Willst vielleicht?
Willst vielleicht a bissel nasche?
Hol' dir was aus meiner Tasch'!
Hol', lieb's Büberle,
Hol', ich bitt'!
ER
Närrisches Dinterle,
Ich nasch' dir halt nit!

SIE
Gelt, ich soll...
Gelt? ich soll mein Herz dir schenke!?
Immer willst an mich gedenke!
Immer! Immer! Immer!
Nimm's! Nimm's, lieb's Büberle!
Nimm's, ich bitt'!
ER
Närrisches Dinterle,
Ich mag es halt nit!
Nit!

Parting and Absence

Three horsemen rode out of the gate:
Farewell!
A lady-love was looking out of the window:
Farewell!
And if we must be parted,
Then give me your little gold ring!
Farewell! Farewell! Farewell!
Yes, parting and absence are painful! Farewell!

A child in its cradle already knows separation.
Farewell!
When will I have my little sweetheart again?
Farewell!
And if it's not tomorrow, would it were today!
That would be such great joy for both of us!
Farewell! Farewell! Farewell!
Yes, parting and absence are painful!

Wasted Effort

SHE
Hey, my lad!
My lad, let's go out!
Will we?
Go and look at the lambs?
Come on, be a nice lad,
Come on, please!
HE
Silly little thing,
I don't even like you!

SHE
Maybe you'd like . . .
Maybe you'd like a titbit to nibble?
Take something out of my pocket!
Take it, you nice lad,
Take it, please!
HE
Silly little thing,
I don't want to nibble anything!

SHE
Well then, will I . . .
Well, will I offer you my heart?
Then you'll always think of me!
Always! Always! Always!
Take it, take it, you nice lad,
Take it, please!
HE
Silly little thing,
I don't want it!
Not at all!

Se séparer, partir

Trois cavaliers sortaient des portes de la ville,
Adieu !
La belle enfant était à sa fenêtre,
Adieu !
Puisqu'il nous faut nous séparer,
Donne-moi ton anneau doré,
Adieu, adieu, adieu !
Se séparer, partir, quelle peine cruelle !

L'enfant dès le berceau de nous déjà s'éloigne,
Adieu !
Mon cher trésor, quand le retrouverai-je ?
Adieu !
Et si ce n'est demain, ah ! que n'est-ce aujourd'hui !
Pour nous deux quelle joie !
Adieu, adieu, adieu !
Se séparer, partir, quelle peine cruelle !

Peine perdue

ELLE
Mon petit gars, sortons !
Mon petit gars, sortons ensemble !
Le veux-tu ?
Allons-nous regarder nos moutons ?
Viens, cher polisson,
Viens, je t'en prie !
LUI
Non, petite pécure,
Je ne t'aime pas !

ELLE
Veux-tu peut-être ?
Veux-tu peut-être goûter quelque chose ?
Viens le prendre dans mon sac !
Prends, cher polisson,
Prends, je t'en prie !
LUI
Non, petite pécure,
Je ne te goûterai pas !

ELLE
Alors, dois-je...
Alors ? Dois-je t'offrir mon cœur ?
Penserai-tu toujours à moi ?
Toujours ! Toujours ! Toujours !
Prends-le ! Prends-le, mon cher petit !
Prends-le, je t'en prie !
LUI
Non, petite pécure,
Je n'en ai pas envie !
Non !

Antonius zur Predigt
Die Kirche find't ledig.
Er geht zu den Flüssen
Und predigt den Fischen.
Sie schlag'n mit den Schwänzen,
Im Sonnenschein glänzen.

Die Karpfen mit Rogen
Sind all' hierher zogen,
Hab'n d'Mäuler aufrissen,
Sich Zuhörn's beflissen.
Kein Predigt niemalen
Den Fischen so g'fallen.

Spitzgöschete Hechte,
Die immerzu fechten,
Sind eilend herschwommen,
Zu hören den Frommen.
Auch jene Phantasten,
Die immerzu fasten;
Die Stockfisch ich meine,
Zur Predigt erscheinen!
Kein Predigt niemalen
Den Stockfisch' so g'fallen.

Gut Aale und Hausen,
Die Vornehme schmausen,
Die selbst sich bequemen,
Die Predigt vernehmen.
Auch Krebse, Schildkroten,
Sonst langsame Boten,
Steigen eilig vom Grund,
Zu hören diesen Mund:
Kein Predigt niemalen
Den Krebsen so g'fallen.

Fisch' große, Fisch' kleine,
Vornehm' und gemeine,
Erheben die Köpfe
Wie verständ'ge Geschöpfe:
Auf Gottes Begehren
Die Predigt anhören.

Die Predigt geendet,
Ein jeder sich wendet,
Die Hechte bleiben Diebe,
Die Aale viel lieben.
Die Predigt hat g'fallen.
Sie bleiben wie Allen.

Die Krebs' ge'hn zurücke,
Die Stockfisch' bleiben dicke,
Die Karpfen viel fressen,
Die Predigt vergessen.
Die Predigt hat g'fallen.
Sie bleiben wie Allen.

When Antony comes to preach his sermon
He finds the church empty.
He goes off to the rivers
And preaches to the fishes.
They flick their tails
And gleam in the sunlight.

The carp with their roe
Have all come here,
Opening their mouths wide,
Anxious to listen carefully.
No sermon has ever
Pleased the fishes so much.

Sharp-teethed pike
That are always fighting
Have swum hastily up
To hear the holy man.
Even those dreamers
That are forever fasting,
I mean the cod,
Turn up for the sermon!
No sermon has ever
Pleased the cod so much.

Fine eels and sturgeons,
Which refined folks feast on,
Even they have condescended
To listen to the sermon.
Crabs too, and turtles,
Usually such slowcoaches,
Rise quickly from the bottom
To hear the saint's words:
No sermon has ever
Pleased the crabs so much.

Fishes great and small,
Refined and common,
Raise their heads
Like intelligent creatures:
At God's behest
They listen to the sermon.

Once it is over,
Each of them turns away.
The pike remain thieves,
The eels are still great lovers.
They liked the sermon
But they still stay the same.

The crabs still go backwards,
The cod stay fat,
The carps still guzzle,
The sermon is forgotten.
They liked the sermon
But they still stay the same.

Antoine vint à prêcher
Dans une église désertée.
Il s'en va vers le fleuve
Prêcher aux poissons.
Leurs queues battant l'onde,
Étincèlent au soleil.

Les carpes et leurs alevins
Sont tous ici réunis,
Leurs bouches béantes,
S'empressent d'écouter,
Jamais sermon
Ne plut tant aux poissons.

Les brochets au profil aigu,
Toujours belliqueux,
Ont nagé à la hâte,
Pour ouïr l'homme pieux.
Et ces créatures étranges,
Qui jeûnent en permanence ;
Aux morues je pense,
Pour le pêche ont paru !
Jamais sermon
Aux morues n'a tant plu.

Belles anguilles et beaux esturgeons,
Régäl des gens bien nés,
Se mettent à l'aise,
Pour entendre le sermon.
Ainsi les écrevisses, les tortues,
Qui se meuvent si lentement,
Du fond émergent en se hâtant,
Pour entendre la parole :
Jamais sermon
Aux écrevisses n'a tant plu.

Tous les poissons, petits et grands,
Éminents et communs,
Tous lèvent le chef,
Comme des êtres de raison ;
Ils écoutent le sermon
Ainsi que Dieu le commande.

Le sermon achevé,
Chacun s'en retourne,
Les brochets restent voleurs,
Les anguilles restent volages,
Le sermon a beaucoup plu.
Mais les poissons n'ont pas changé.

Les écrevisses rentrent à reculons,
Les morues restent obèses,
Les carpes s'empiffrent,
Tous oublient le pêche.
Le sermon leur a plu.
Mais les poissons n'ont pas changé.

„Mutter, ach Mutter! es hungert mich,
Gib mir Brot, sonst sterbe ich.“
„Warte nur, warte nur, mein liebes Kind,
Morgen wollen wir ernten geschwind.“
Und als das Korn geerntet war,
Rief das Kind noch immerdar:
„Mutter, ach Mutter! es hungert mich,
Gib mir Brot, sonst sterbe ich.“
„Warte nur, mein liebes Kind,
Morgen wollen wir dreschen geschwind.“
Und als das Korn gedroschen war,
Rief das Kind noch immerdar:
„Mutter, ach Mutter! es hungert mich,
Gib mir Brot, sonst sterbe ich.“
„Warte nur, mein liebes Kind,
Morgen wollen wir backen geschwind.“
Und als das Brot gebacken war,
Lag das Kind auf der Totenbahn.

9 | Wo die schönen Trompeten blasen

Wer ist denn draußen und wer klopft an,
Der mich so leise, so leise wecken kann?
Das ist der Herzallerliebste dein,
Steh auf und laß mich zu dir ein!

Was soll ich hier nun länger stehn?
Ich seh die Morgenröt aufgehn,
Die Morgenröt, zwei helle Stern,
Bei meinem Schatz, da wär ich gern,
bei meinem Herzallerlieble.

Das Mädchen stand auf und ließ ihn ein;
Sie heißt ihn auch willkommen sein.
Willkommen, lieber Knabe mein,
So lang hast du gestanden!

Sie reicht ihm auch die schneeweiße Hand.
Von ferne sang die Nachtigall
Das Mädchen fing zu weinen an.

Ach weine nicht, du Liebste mein,
Auf's Jahr sollst du mein eigen sein.
Mein eigen sollst du werden gewiß,
Wie's keine sonst auf Erden ist,
O Lieb auf grüner Erden.

Ich zieh in Krieg auf grüne Heid,
Die grüne Heide, die ist so weit.
Allwo dort die schönen Trompeten blasen,
Da ist mein Haus, von grünem Rasen.

Earthly Life

'Mother, oh Mother! I am hungry!
Give me bread, or I will die.'
'Wait, just wait, my dear child,
Tomorrow we will quickly harvest.'
And when the corn had been harvested,
The child still kept crying:
'Mother, oh Mother! I am hungry!
Give me bread, or I will die.'
'Wait, just wait, my dear child,
Tomorrow we will quickly thresh.'
And when the corn had been threshed,
The child still kept crying:
'Mother, oh Mother! I am hungry!
Give me bread, or I will die.'
'Wait, just wait, my dear child,
Tomorrow we will quickly bake.'
And when the bread had been baked,
The child lay dead on the bier.

Where the splendid trumpets blow

'Who is out there, and who is knocking
To wake me so gently?'
'It is your own dear love,
Rise up and let me in!

'Why should I stand here any longer?
I see rosy dawn appearing,
Dawn and two bright stars.
I would so like to be with my sweetheart,
With my dear love.'

The maiden rose and let him in
And made him welcome.
'Welcome, my dearest lad,
You have waited so long!

She gave him her snow-white hand.
From afar the nightingale sang;
The maiden began to weep.

'Ah, do not weep, my darling,
Within a year you shall be mine.
My own you will surely be,
As no one else is on this earth,
O my love, on the green earth.

'I go to war on the green moor,
The green moor so far away.
Where the splendid trumpets blow,
There is my house of green turf.'

La Vie terrestre

“Maman, ah, maman ! Que j’ai faim,
Je mourrai si tu ne me donnes pas de pain.”
“Attends un peu, mon cher enfant,
Demain sans tarder nous ferons la moisson.”
Et quand le grain fut moissonné,
À nouveau l’enfant appela ;
“Maman, ah, maman ! Que j’ai faim,
Je mourrai si tu ne me donnes pas de pain.”
“Attends un peu mon cher enfant,
Demain sans tarder nous battons le grain.”
Et quand le grain fut battu,
À nouveau l’enfant appela,
“Maman, ah, maman ! Que j’ai faim,
Je mourrai si tu ne me donnes pas de pain.”
“Attends un peu, mon cher enfant,
Demain sans tarder nous cuirons le pain.”
Et quand le pain fut cuit,
Sur la bière gisait l’enfant.

Où sonnent les belles trompettes

Qui est là, dehors et frappe à ma porte,
En m’éveillant doucement, si doucement ?
C’est ton amour le plus cher,
Lève-toi et fais-moi entrer !

Pourquoi devrais-je attendre encore ?
Je vois l’aurore se lever,
L’aurore et deux astres brillants,
Auprès de mon trésor, je serais volontiers,
Auprès de mon plus cher amour.

La jeune fille s’est levée et l’a fait entrer ;
La bienvenue lui a souhaité.
Bienvenue, mon garçon bien-aimé,
Tu as attendu si longtemps !

Elle lui tendit sa main blanche comme neige.
Au loin chantait le rossignol
La jeune fille vint à pleurer.

Ah, ne pleure pas, mon amour,
Avant un an mienne tu seras.
Mienne, c’est sûr, tu deviendras,
Comme nulle autre ici-bas,
O mon amour, sur cette verte terre.

Je m’en vais à la guerre sur la lande verte,
La verte lande, elle est si loin.
Là où sonnent les belles trompettes,
Là est ma maison, sous le vert gazon.

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.

12 | 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.

Um Mitternacht
Nahm ich in Acht
Die Schläge meines Herzens;
Ein einz'ger Puls des Schmerzens
War angefacht
Um Mitternacht.

Don't look at my songs!

Don't look at my songs!
I lower my eyes
As if caught in some misdeed;
I can't trust even myself
To watch them grow:
Your curiosity is treason.

Bees, when they build their cells,
Don't let anyone watch them either,
And don't even watch themselves.
When they have brought the rich honeycombs
To the light of day,
Then you can taste them before anyone else!

I breathed a scent of lime!

I breathed a scent of lime!
In the room stood
A twig of lime,
A gift
From a dear hand.
How lovely was the scent of lime!

How lovely is the scent of lime!
That sprig of lime,
You plucked it so gently!
Softly I breathe
In the scent of lime
The gentle scent of love.

At Midnight

At midnight
I kept watch
And gazed up to the heavens;
Not a star among the host of stars
Smiled on me
At midnight.

At midnight
I projected my thoughts
To the dark limits.
No thought of light
Brought me comfort
At midnight.

At midnight
I heeded
The beating of my heart;
One single pulse of pain
Flared up
At midnight.

Ne regarde pas mes chants !

Ne regarde pas mes chants !
Mes yeux, je les baisse
Comme si j'avais fait quelque chose de mal.
Je ne puis même pas
Les regarder grandir :
Ta curiosité est une trahison !

Quand elles bâtissent leurs alvéoles,
Les abeilles ne laissent personne les regarder,
Et elles ne regardent pas elles-mêmes.
Quand elles auront offert leurs beaux rayons de miel
À la lumière du jour,
Tu les verras avant personne d'autre !

Je respirais un suave parfum !

Je respirais un suave parfum !
Il y avait dans la chambre
Un rameau de tilleul,
Présent
D'une main chère.
Qu'il était doux, le parfum du tilleul !

Oui, qu'il est doux, le parfum du tilleul !
D'une main délicate
Tu as cueilli ce rameau !
Et je respire en silence,
Parmi les senteurs du tilleul,
Le suave parfum de l'amour.

À minuit

À minuit,
Réveillé,
J'ai levé les yeux vers le ciel ;
Nulle étoile, parmi les cohortes des astres,
Ne m'a souri,
À minuit.

À minuit,
Mes pensées
Ont scruté les ténèbres closes ;
Nul rayon de lumière
N'est venu me réconforter,
À minuit.

À minuit,
J'ai prêté l'oreille
Aux battements de mon cœur ;
Seule, palpitait la douleur,
Vive et brûlante,
À minuit.

Um Mitternacht
Kämpft' 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!

13 | **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.

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 fought the fight,
O Humanity, of your sufferings;
I could not decide it
With my own strength
At midnight.

At midnight
I gave my strength
Into thy hands;
Lord over death and life,
Thou dost keep watch
At midnight!

If you love for beauty's sake

If you love for beauty's sake,
Oh, don't love me!
Love the sun,
She has golden hair!

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

If you love for riches' sake,
Oh, don't love me!
Love the mermaid,
She has many bright pearls.

If you love for love's sake,
Oh yes, then love me!
Love me for ever,
And I'll love you for evermore.

I have become lost to the world

I have become lost to the world,
On which I have wasted so much time.
It is so long since it has had any news of me
That it may well believe I am dead!

I do not care at all
If the world thinks me dead,
Nor indeed can I deny it,
For really I am dead to the world.

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

À minuit
J'ai livré la bataille,
Humanité, de tes souffrances ;
Ma force n'était pas assez grande
Pour la remporter,
À minuit.

À minuit,
J'ai remis ma force
Entre tes mains ;
Ô Seigneur de vie et de mort,
C'est toi qui veilles,
À minuit.

Si tu aimes pour la beauté

Si tu aimes pour la beauté,
Oh ! non, ce n'est pas moi qu'il faut aimer !
Aime donc le soleil,
Sa chevelure est d'or !

Si tu aimes pour la jeunesse,
Oh ! non, ce n'est pas moi qu'il faut aimer !
Aime donc le printemps,
Car il est jeune chaque année !

Si tu aimes pour les richesses,
Oh ! non, ce n'est pas moi qu'il faut aimer !
Aime donc la sirène,
Elle a des perles à foison !

Si c'est pour l'amour que tu aimes,
Oh ! oui, c'est moi qu'il faut aimer !
Aime-moi donc toujours,
Et je t'aimerai à jamais !

Je me suis dérobé au monde

Je me suis dérobé au monde ;
Que de temps perdu avec lui !
Il y a si longtemps qu'il ne sait rien de moi
Qu'il doit me croire mort, sans doute.

Et puis, il ne m'importe guère
Qu'il me croie mort et enterré,
À cela n'ai rien à redire,
Car je suis mort au monde, en vérité.

Oui, je suis mort à son tumulte,
En un paisible lieu j'ai trouvé le repos ;
Je vis seul au fond de mon ciel,
Au fond de mon amour, au fond de ma chanson.

15 | Erinnerung

Es wecket meine Liebe
Die Lieder immer wieder!
Es wecken meine Lieder
Die Liebe immer wieder!
Die Lippen, die da träumen
Von deinen heißen Küssen,
In Sang und Liedesweisen
Von dir sie tönen müssen!

Und wollen die Gedanken
Der Liebe sich ent schlagen,
So kommen meine Lieder
Zu mir mit Liebesklagen!

So halten mich in Banden
Die Beiden immer wieder!
Es weckt das Lied die Liebe!
Die Liebe weckt die Lieder!

16 | Phantasie

Das Mägdlein trat aus dem Fischerhaus,
Die Netze warf sie ins Meer hinaus!
Und wenn kein Fisch in das Netz ihr ging,
Die Fischerin doch die Herzen fing!

Die Winde streifen so kühl umher,
Erzählen leis' eine alte Mär!
Die See erglühet im Abendrot,
Die Fischerin fühlt nicht Liebesnot
Im Herzen! Im Herzen!

17 | Nicht wiedersehen

„Und nun ade, mein herzallerliebster Schatz,
Jetzt muß ich wohl scheiden von dir,
Bis auf den andern Sommer,
Dann komm' ich wieder zu dir.“

Und als der junge Knab heimkam,
Von seiner Liebsten fing er an:
„Wo ist meine Herzallerliebste,
Die ich verlassen hab?“

Auf dem Kirchhof liegt sie begraben,
Heut ist's der dritte Tag,
Das Trauern und das Weinen
Hat sie zum Tod gebracht.

„Jetzt will ich auf den Kirchhof gehen,
Will suchen meiner Liebsten Grab,
Will ihr allweil rufen,
Bis daß sie mir Antwort gab.

Recollection

My love awakens songs
Again and again!
My songs awaken love
Again and again!
The lips that dream
Of your ardent kisses
Must sound your praises
In song and melodious tones!

And if my thoughts
Try to rid themselves of love,
My songs come back to me
With love's laments!

So both of them hold me in their fetters
Again and again!
Song awakens love!
Love awakens songs!

Daydream

The maiden came out of the fisherman's house
And cast her nets out into the sea!
And even if no fish swam into her net,
The fisher-girl captured hearts,
Hearts, hearts!

The breezes waft so cool around her,
Softly telling an old tale!
The sea glows red in the sunset,
The fisher-girl feels no pang of love
In her heart, her heart!

Never to meet again!

'And now farewell, my dearest treasure!
Now I must part from you
Until next summer;
Then I'll come back to you.'

And when the young lad came home,
He asked after his beloved:
'Where is my true love,
Whom I left behind?'

In the churchyard she lies buried,
Today is the third day;
Grieving and weeping
Brought her to her death.

'Now I will go to the churchyard
To look for my beloved's grave,
And keep calling her
Until she answers me back.

Souvenir

Sans cesse mon amour
Éveille mes chansons,
Sans cesse mes chansons
Éveillent mon amour !
Mes lèvres qui aspirent
À tes baisers ardents
En mélodieux accents
Brûlent de te chanter !

Et lorsque mes pensées
Veulent bannir l'amour,
Mes chants toujours m'apportent
Leur amoureuse plainte.

Ainsi tous deux sans cesse
Me tiennent prisonnier !
Le chant éveille l'amour !
L'amour éveille les chants !

Fantaisie

La fille du pêcheur est sortie de sa hutte,
Elle a jeté ses filets dans la mer !
Quand nul poisson ne vient s'y prendre,
La pêcheuse attrape les cœurs !

Le souffle frais des vents rode tout à l'entour,
Ils disent à voix basse un conte d'autrefois.
La mer aux feux du soir s'embrace,
La belle ne ressent nulle peine d'amour
Dans son cœur, dans son cœur !

Plus d'au revoir

"Et maintenant, adieu, mon trésor adoré,
Maintenant je dois te quitter,
Jusqu'au prochain été
Où près de toi je reviendrai."

Et quand le jeune gars s'en revint au pays,
De sa belle aussitôt demanda des nouvelles :
"Où donc est celle que j'adore
Et que j'ai laissée seule ici ?"

"Au cimetière elle repose,
Cela fait trois jours aujourd'hui ;
Tant de chagrin et tant de larmes
Ont consumé sa pauvre vie."

"Au cimetière alors il faut que je me rende,
J'y veux chercher la tombe de l'aimée,
Je veux crier son nom à perdre haleine
Jusqu'à ce qu'à ma voix elle réponde enfin.

Ei, du mein herzallerliebster Schatz,
Mach' auf dein tiefes Grab,
Du hörst kein Glöcklein läuten,
Du hörst kein Vöglein pfeifen,
Du siehst weder Sonn' noch Mond!"

Ade, ade, mein herzallerliebster Schatz,
Mein herzallerliebster Schatz, ade!

18 | Ich ging mit Lust

Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald,
Ich hört' die Vöglein singen;
Sie sangen so jung, sie sangen so alt,
Die kleinen Waldvögelein im grünen Wald!
Wie gern hört' ich sie singen!

Nun sing, nun sing, Frau Nachtigall!
Sing du's bei meinem Feinsliebchen:
Komm schier, komm schier, wenn's finster ist,
Wenn niemand auf der Gasse ist,
Dann komm zu mir!
Herein will ich dich lassen!

Der Tag verging, die Nacht brach an,
Er kam zu Feinsliebchen gegangen.
Er klopft so leis' wohl an den Ring:
„Ei schläfst du oder wachst mein Kind?
Ich hab so lang gestanden!“

Es schaut der Mond durchs Fensterlein
zum holden, süßen Lieben,
Die Nachtigall sang die ganze Nacht.
Du schlafselig Mägdelein, nimm dich in Acht!
Wo ist dein Herzliebster geblieben?

19 | Das himmlische Leben

Wir genießen die himmlischen Freuden,
D'rum tun wir das Irdische meiden,
Kein weltlich' Getümmel
Hört man nicht im Himmel!
Lebt alles in sanftester Ruh'!
Wir führen ein englisches Leben!
Sind dennoch ganz lustig daneben!
Wir tanzen und springen,
Wir hüpfen und singen!
Sankt Peter im Himmel sieht zu!

Johannes das Lämmlein auslasset,
Der Metzger Herodes d'rauf passet!
Wir führen ein geduldig's,
Unschuldig's, geduldig's,
Ein liebliches Lämmlein zu Tod!
Sankt Lucas den Ochsen tut schlachten
Ohn' einig's Bedenken und Achten!
Der Wein kost' kein Heller

'O my dearest treasure,
Open up your deep grave!
You can hear no little bell ring,
You can hear no little bird chirp,
You can see neither sun nor moon!"

Farewell, farewell, my dearest treasure!
My dearest treasure, farewell!

I walked joyfully through a greenwood

I walked joyfully through a greenwood,
And heard the little birds singing;
They sang so young, they sang so old,
The little woodland birds in the greenwood!
How gladly I heard their singing!

Now sing, now sing, Mistress Nightingale!
Sing this song at my true love's house:
'Come quick, come quick, when it's dark,
When no one's in the street,
Come to me then!
I'll let you in!

Day faded, night fell,
He came to his true love's house.
He tapped so softly with the knocker:
'Hey, are you asleep or awake, my child?
I've been standing here so long!"

The moon gazed down through the little window
On their dear, sweet love.
The nightingale sang the whole night through.
Little girl so blissfully sleepy, take care!
What has become of your sweetheart?

Life in Heaven

We enjoy the delights of heaven,
So we shun what is earthly:
No worldly tumult
Is to be heard in heaven!
Everything lives in gentlest repose!
We lead an angelic life,
Yet we are also very merry!
We dance and leap,
We hop and sing!
Saint Peter in heaven looks on!

Saint John releases his little lamb,
And Herod the butcher watches out for it!
We lead a patient,
Innocent, patient,
Dear little lamb to its death!
Saint Luke slaughters the ox
Without giving it any thought or consideration!
Wine costs not a penny

Ah ! cher trésor, mon adorée,
Ouvre toute grande ta tombe,
Tu n'entends plus la clochette qui tinte,
Tu n'entends plus le doux chant des oiseaux,
Tu ne vois plus le soleil ni la lune !"

Je m'en allais gaiement par la verte forêt

Je m'en allais gaiement par la verte forêt,
J'entendais les oiseaux chanter,
Des airs si jeunes, des airs si vieux,
Oiselets de la forêt verte !
Comme leur chant me ravissait !

Chante, chante, rossignolet,
Chante auprès de mon bien-aimé :
" Viens vite, quand il fera sombre,
Que nul ne sera dans la rue,
Oh ! viens à moi,
Et je te laisserai entrer ! "

Le jour finit, la nuit tomba,
Il s'en vint chez son amoureuse ;
À l'anneau frappa doucement :
Hé là ! Dors-tu, ou veilles-tu, ma belle ?
Je suis resté si longtemps à t'attendre ! "

La lune regardait à travers la lucarne
La douce et tendre bien-aimée ;
Toute la nuit chanta le rossignol.
Belle endormie, prends garde !
Où donc est-il, ton amoureux ?

La Vie céleste

Nous goûtons les joies célestes,
Aussi évitons-nous la terre,
Aucun tumulte profane
Ne parvient jusqu'au ciel !
Tout vit dans la paix la plus douce !
Nous menons une existence angélique !
Et pourtant nous sommes plein de joie !
Nous dansons et gambadons,
Nous sautillons et chantons !
Saint Pierre au ciel nous regarde !

Saint Jean fait sortir l'agnelet,
Qu'Hérode le boucher épie !
Nous conduisons un agnelet patient,
Innocent et docile,
Un agnelet gentil à la mort !
Saint Luc sacrifie le bœuf
Sans nul remord ni souci !
Le vin ne coûte rien

Im himmlischen Keller,
Die Englein, die backen das Brot.

Gut' Kräuter von allerhand Arten,
Die wachsen im himmlischen Garten!
Gut' Spargel, Fisolen
Und was wir nur wollen!
Ganze Schüsseln voll sind uns bereit!
Gut Äpfel, gut' Birn' und gut' Trauben!
Die Gärtner, die alles erlauben!
Willst Rehbock, willst Hasen,
Auf offener Straßen
Sie laufen herbei!

Sollt' ein Fasttag etwa kommen,
Alle Fische gleich mit Freuden angeschwommen!
Dort läuft schon Sankt Peter
Mit Netz und mit Köder
Zum himmlischen Weiher hinein.
Sankt Martha die Köchin muß sein.

Kein' Musik ist ja nicht auf Erden,
Die unsrer verglichen kann werden.
Elftausend Jungfrauen
Zu tanzen sich trauen!
Sankt Ursula selbst dazu lacht!
Kein Musik ist ja nicht auf Erden,
Die unsrer verglichen kann werden.
Cäcilia mit ihren Verwandten
Sind treffliche Hofmusikanten!
Die englischen Stimmen
Ermuntern die Sinnen,
Daß alles für Freuden erwacht.

In the heavenly cellar;
The angels bake the bread.

Good vegetables of all sorts
Grow in the heavenly garden!
Good asparagus, green beans,
And whatever we may want!
Whole dishfuls are prepared for us!
Good apples, pears and grapes!
The gardeners allow us everything!
Do you want roebuck or hare?
In the middle of the streets
They come racing up to you!

Should a fast-day come,
All the fish cheerfully swim straight to us!
Over there, Saint Peter is already running
With net and bait
To the heavenly pond.
Saint Martha must be the cook.

There is no music on earth
That can be compared to ours.
Eleven thousand virgins
Are daring enough to dance!
Saint Ursula herself laughs at the sight!
There is no music on earth
That can be compared to ours.
Cecilia and all her relatives
Make splendid court musicians!
The angelic voices
Cheer the senses,
So that all things awake for joy.

Translations: Charles Johnston

Dans le cellier divin,
Les angelots cuisent le pain.

Des herbes de toutes sortes,
Poussent dans le jardin céleste !
De bonnes asperges, des fèves
Et tout ce que nous désirons !
On nous sert des plats débordants !
Des pommes, poires et raisins succulents !
Les jardiniers n'interdisent rien !
Veux-tu du chevreuil, du lièvre,
Ils accourent
Par la route !

Si un jour maigre survient,
Tous les poissons arrivent en frétilant !
Saint Pierre arrive en courant
Avec son filet et ses appâts,
Pour les plonger dans le vivier divin.
Sainte Marthe sera la cuisinière.

Aucune musique terrestre,
Ne peut égaler la nôtre.
Onze mille vierges
Esquissent une danse !
Qui fait rire sainte Ursule elle-même !
Aucune musique terrestre,
Ne peut égaler la nôtre.
Sainte Cécile et sa parentèle
Sont de parfaits musiciens de cour !
Les voix angéliques
Encouragent les esprits,
Jusqu'à ce que tout s'éveille à la joie.

Traductions harmonia mundi © 2006, 2020

Christiane Karg - Discography

All titles available in digital format (download and streaming)

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

Symphony no.2 "Lobgesang"

*With Christina Landshamer, Michael Schade
Chor des Bayerischen Rundfunks
Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks
Pablo Heras-Casado, conductor
CD HMC 902151*



LUDWIG VAN BEETHOVEN

Symphony no.9 'Choral' Op.125 Choral Fantasy op.80 for piano, choir and orchestra

*With Sophie Harmsen, Werner Güra,
Florian Boesch, Kristian Bezuidenhout
Freiburger Barockorchester
Zürcher Sing-Akademie
Pablo Heras-Casado, conductor
2CD HMM 902431.32*



Christiane Karg a étudié le chant au Mozarteum de Salzbourg et au Studio international d'opéra de Hambourg, avant d'intégrer l'ensemble de l'Opéra de Francfort-sur-le-Main.

Après des débuts remarquables au Festival de Salzbourg, elle se produit au Theater an der Wien, à l'Opéra d'État de Bavière de Munich, à l'Opéra Comique et au Staatsoper de Berlin, au Festspielhaus de Baden-Baden, au Wiener Staatsoper, au Semperoper de Dresde, au Royal Opera House de Covent Garden, à la Scala de Milan, au Metropolitan Opera de New York et à l'Opéra lyrique de Chicago. En concert, elle a chanté avec les Orchestres philharmoniques de Berlin et de Vienne, l'Orchestre de Paris, le Concertgebouw d'Amsterdam, les Orchestres symphoniques de Chicago, Philadelphie et de la Radio bavaroise, l'Orchestre de la Radio suédoise... sous la direction de Daniel Harding, Nikolaus Harnoncourt, Yannick Nézet-Séguin, Mariss Jansons, Sir John Eliot Gardiner, Riccardo Chailly, Daniel Barenboim, Kirill Petrenko, Riccardo Muti, Herbert Blomstedt, Manfred Honeck, Iván Fischer, Philippe Herreweghe, Christian Thielemann, etc. Interprète de récital hors pair, elle a réalisé plusieurs enregistrements remarquables (dont deux sous la direction de Pablo Heras-Casado pour harmonia mundi) et reçu plusieurs distinctions internationales.

Christiane Karg studied singing at the Salzburg Mozarteum and at the International Opera Studio in Hamburg before joining the ensemble of the Frankfurt Opera. Following an auspicious debut at the Salzburg Festival, she has gone on to appear at the Theater an der Wien and the Vienna Staatsoper; the Bayerische Staatsoper, Munich; the Komische Oper and the Staatsoper in Berlin; the Baden-Baden Festspielhaus; the Semperoper, Dresden; the Royal Opera House, Covent Garden; the Teatro alla Scala, Milan; the Metropolitan Opera, New York; and the Lyric Opera of Chicago.

In concert, she has sung with the Berlin Philharmonic and Vienna Philharmonic orchestras, the Orchestre de Paris, the Royal Concertgebouw Orchestra in Amsterdam, the Chicago Symphony and the Philadelphia Orchestra, the Bavarian Radio and the Swedish Radio symphony orchestras... and under the baton of conductors such as Daniel Harding, Nikolaus Harnoncourt, Yannick Nézet-Séguin, Mariss Jansons, Sir John Eliot Gardiner, Riccardo Chailly, Daniel Barenboim, Kirill Petrenko, Riccardo Muti, Herbert Blomstedt, Manfred Honeck, Iván Fischer, Philippe Herreweghe, and Christian Thielemann, among others.

An outstanding recitalist, she has also released a number of much admired recordings (two of them led by Pablo Heras-Casado, for the harmonia mundi label) and garnered several international awards.

Christiane Karg studierte Gesang am Salzburger Mozarteum und am Internationalen Opernstudio in Hamburg, bevor sie zum Ensemble der Frankfurter Oper stieß. Nach einem eindrucksvollen Debüt bei den Salzburger Festspielen hatte sie Auftritte am Theater an der Wien, an der Bayerischen Staatsoper

München, der Komischen Oper und der Staatsoper in Berlin, im Festspielhaus Baden-Baden, an der Wiener Staatsoper, der Semperoper in Dresden, dem Royal Opera House Covent Garden, dem Teatro alla Scala in Mailand, der Metropolitan Opera in New York und der Lyric Opera in Chicago. Auf dem Konzertpodium hat Christiane Karg mit den Berliner und den Wiener Philharmonikern, dem Orchestre de Paris, dem Concertgebouw von Amsterdam, den Sinfonieorchestern von Chicago, Philadelphia und des Bayerischen Rundfunks und dem Orchester des schwedischen Rundfunks zusammengearbeitet unter der Leitung von Daniel Harding, Nikolaus Harnoncourt, Yannick Nézet-Séguin, Mariss Jansons, Sir John Eliot Gardiner, Riccardo Chailly, Daniel Barenboim, Kirill Petrenko, Riccardo Muti, Herbert Blomstedt, Manfred Honeck, Iván Fischer, Philippe Herreweghe, Christian Thielemann u.a.

Liederabende liegen ihr besonders am Herzen und sie machte mit etlichen Aufnahmen auf sich aufmerksam (darunter zwei unter der Leitung von Pablo Heras-Casado für harmonia mundi) und erhielt mehrere internationale Preise.

Né à Édimbourg, **Malcolm Martineau** accomplit ses études musicales au St Catharine's College de Cambridge puis au Royal College of Music. Reconnu comme l'un des plus fameux accompagnateurs de sa génération, il se produit aux côtés de solistes tels que Sir Thomas Allen, Dame Janet Baker, Olaf Bär, Ian Bostridge, Angela Gheorghiu, Thomas Hampson, Magdalena Kožená, Dame Felicity Lott, Ann Murray, Anna Netrebko, Bernarda Fink, Anne Sofie von Otter, Frederica von Stade ou encore Bryn Terfel. Il a participé à de très nombreux enregistrements avec la plupart d'entre eux.

Il a présenté ses propres saisons de lied et de mélodie au Wigmore Hall ainsi qu'au Festival d'Édimbourg (intégrale Hugo Wolf). Il se produit sur les plus grandes scènes internationales : Barbican, Queen Elizabeth Hall et Royal Opera House à Londres, Scala de Milan, Théâtre du Châtelet, Liceu de Barcelone, Philharmonie et Konzerthaus de Berlin, Carnegie Hall de New York, Opéra de Sydney, festivals de Salzbourg, Vienne, Aix-en-Provence, Schubertiade de Hohenems... Malcolm Martineau a été nommé docteur *honoris causa* à la Royal Scottish Academy of Music and Drama en 2004.

Malcolm Martineau was born in Edinburgh, read Music at St Catharine's College, Cambridge and studied at the Royal College of Music. Recognised as one of the leading accompanists of his generation, he has worked with many of the world's greatest singers including Sir Thomas Allen, Dame Janet Baker, Barbara Bonney, Ian Bostridge, Susan Graham, Thomas Hampson, Della Jones, Simon Keenlyside, Magdalena Kožená, Dame Felicity Lott, Christopher Maltman, Ann Murray, Anna Netrebko, Anne Sofie von Otter, Joan Rodgers, Amanda Roocroft, Sarah Walker and Bryn Terfel. He has partnereed of most of them on many recordings.

He has presented his own series at the Wigmore Hall and at the Edinburgh Festival (the complete lieder of Hugo Wolf). Malcolm Martineau appears in such prestigious venues as the Barbican Centre, Queen Elizabeth Hall and Royal Opera House in London; La Scala, Milan; the Théâtre du Châtelet, Paris; the Liceu, Barcelona; the Berlin Philharmonie and Konzerthaus; the Amsterdam Concertgebouw; the Vienna Konzerthaus and Musikverein, Carnegie Hall, New York; the Sydney Opera House; the Aix-en-Provence, Vienna, Edinburgh, , Munich and Salzburg Festivals and the Schubertiade Hohenems. The Royal Scottish Academy of Music and Drama awarded him an honorary doctorate in 2004, and appointed him International Fellow of Accompaniment in 2009.

Malcolm Martineau wurde in Edinburgh geboren und studierte Musik am St. Catharine's College, Cambridge sowie am Royal College of Music in London. Er gilt als einer der führenden Liebegleiter seiner Generation und hat mit vielen der weltweit renommiertesten Sänger zusammengearbeitet, darunter Sir Thomas Allen, Dame Janet Baker, Barbara Bonney, Ian Bostridge, Susan Graham, Thomas Hampson, Della Jones, Simon Keenlyside, Magdalena Kožená, Dame Felicity Lott, Christopher Maltman, Ann Murray, Anna Netrebko, Anne Sofie von Otter, Joan Rodgers, Amanda Roocroft, Sarah Walker und Bryn Terfel. Die meisten dieser Stars hat er auch bei zahlreichen Studioaufnahmen begleitet.

In der Wigmore Hall und auf dem Edinburgh Festival hat er seine eigene Konzertreihe präsentiert (sämtliche Lieder von Hugo Wolf). Malcolm Martineau ist ein häufiger Gast an solch herausragenden Veranstaltungsorten wie dem Barbican Centre, der Queen Elizabeth Hall und dem Royal Opera House in London, der Mailänder Scala, dem Théâtre du Châtelet in Paris, dem Liceu in Barcelona, der Berliner Philharmonie und dem Konzerthaus, dem Concertgebouw Amsterdam, dem Wiener Konzerthaus und dem Musikverein, der New Yorker Carnegie Hall, dem Sydney Opera House, den Festivals von Aix-en-Provence, Wien, Edinburgh, München und Salzburg sowie der Schubertiade Hohenems. Die Royal Scottish Academy of Music and Drama verlieh ihm 2004 die Ehrendoktorwürde und ernannte ihn 2009 zum International Fellow of Accompaniment.

All the latest news of the label and its releases on
www.harmoniamundi.com

Toute l'actualité du label, toutes les nouveautés

Une boutique en ligne est désormais disponible sur l'onglet "Boutique"
ou à l'adresse **boutique.harmoniamundi.com**

NEW! An online store is now accessible on the tab 'Store'
or at **store.harmoniamundi.com**



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2020

Production executive : Falk Häfner (BR KLASSIK), Christiane Karg

Enregistrement du 30 avril au 3 mai 2019, Bayerischer Rundfunk, Studio 1, Munich

Direction artistique, montage : Bernhard Albrecht

Prise de son : Peter Urban

Technicien piano : Christian Rabus

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photos Christiane Karg : © Gisela Schenker, 2020

Maquette : Atelier harmonia mundi