

NCA  
NEW CLASSICAL  
ADVENTURE

# GUSTAV MAHLER

LIEDERZYKLEN IN BEARBEITUNG FÜR KAMMERMUSIKENSEMBLE  
*LIEDER CYCLES ARRANGED FOR CHAMBER MUSIC ENSEMBLE*





# GUSTAV MAHLER

(1860-1911)

## KINDERTOTENLIEDER

*(Bearbeitung: Gerhard Müller-Hornbach)*

- |   |                           |      |
|---|---------------------------|------|
| 1 | I. Nun will die Sonn'     | 6:25 |
| 2 | II. Nun seh' ich wohl     | 4:46 |
| 3 | III. Wenn dein Mütterlein | 5:35 |
| 4 | IV. Oft denk' ich         | 2:47 |
| 5 | V. In diesem Wetter       | 6:45 |

## FÜNF RÜCKERTLIEDER

*(Bearbeitung: Gerhard Müller-Hornbach)*

- |    |                                    |      |
|----|------------------------------------|------|
| 6  | Nr. 1 Blicke mir nicht             | 1:26 |
| 7  | Nr. 2 Ich atmet' einen linden Duft | 2:54 |
| 8  | Nr. 3 Ich bin der Welt abhanden    | 6:16 |
| 9  | Nr. 4 Um Mitternacht               | 6:03 |
| 10 | Nr. 5 Liebst du um Schönheit       | 2:24 |

## LIEDER EINES FAHRENDEN GESELLEN

(Bearbeitung: Arnold Schönberg)

Verlag: Universal Edition Wien

- |    |                                   |      |
|----|-----------------------------------|------|
| 11 | Nr. 1 Wenn mein Schatz            | 4:18 |
| 12 | Nr. 2 Ging heut' Morgen           | 3:59 |
| 13 | Nr. 3 Ich hab' ein glühend Messer | 3:11 |
| 14 | Nr. 4 Die zwei blauen Augen       | 6:19 |

Total Time: 63:10

Klaus Mertens, *Bass-Bariton/bass-bariton*

### MUTARE ENSEMBLE

Gerhard Müller-Hornbach, *Leitung/Leader*

*Eine Co-Produktion mit Deutschlandfunk*

*Aufgenommen / Recorded: 20. – 24. April 2006,*

*Deutschlandfunk Kammermusiksaal*

*Produzent / Producer: Norbert Ely, Deutschlandfunk*

*Aufnahmeleitung, Tonmeister / Recording Producer, Balance Engineer:*

*Stephan Reh Musikproduktion, Mettmann*

*Digitalschnitt / Digital Editing: Andreas Ruge*

*Surroundbearbeitung, Mastering: Stephan Reh*

### MUTARE ENSEMBLE

Dirk Peppe – *Flöte (1)*

Thaddeus Watson – *Flöte (2/3)*

Nora Gudrun Spitz – *Oboe/Oboe d'amore/  
Englischhorn (1/2/3)*

Jutta Fischer – *Klarinette (2/3)*

Ulrich Mehlhart – *Klarinette (1)*

Margaret Dudley – *Fagott (1)*

Christiane Menzel – *Fagott (2)*

Gerda Sperlich – *Horn (1/2)*

Klaus Dreier – *Harmonium (1/2/3)*

Eike Wernhard – *Klavier (1/2/3)*

Walter Reiter – *Schlagzeug (1/2/3)*

Johannes Blumenröther – *Violine 1 (1/2/3)*

Monika Nußbächer – *Violine 2 (1/2/3)*

Klaus Opitz – *Viola (1/2)*

Katrin Mehlhart – *Viola (3)*

Susanne Müller-Hornbach – *Violoncello (1/2)*

Bernhard Spranger – *Violoncello (3)*

Hedwig Matros – *Kontrabass (1/2)*

Jörg Schade – *Kontrabass (3)*





**KLAUS MERTENS**, Bass-Bariton, geboren in Kleve/Niederrhein, erhielt schon während seiner Schulzeit Gesangsunterricht. Nach dem Abitur studierte er Musik und Pädagogik, darauf folgte zunächst eine pädagogische Laufbahn.

Seine Gesangsausbildung, welche er mit Auszeichnung abschloß, absolvierte er bei den Professoren Else Bischof-Bornes und Jakob Stämpfli (Lied/Konzert/Oratorium) und Peter Massmann (Oper).

Unmittelbar nach Erhalt des Gesangsdiploms begann eine rege Konzerttätigkeit im In- und Ausland. Klaus Mertens arbeitet zusammen mit vielen bedeutenden Spezialisten der sog. "Alten Musik" wie Ton Koopman, Frans Brüggen, Nicholas McGegan, Philippe Herreweghe, René Jacobs, Sigiswald Kuijken, Gustav Leonhardt, Nikolaus Harnoncourt, Martin Haselböck, ebenso wie mit namhaften Dirigenten des klassischen Repertoires wie z. B. Gary Bertini, Herbert Blomstedt, Sir Roger Norrington, Enoch zu Guttenberg, Jun Märkl, Peter Schreier, Kent Nagano, Hans Vonk, Christian Zacharias, Edo de Waart, Kenneth Montgomery, Gerard Schwarz, Ivan Fischer, Marc Soustrot und vielen anderen.

Hieraus ergab sich eine sehr erfolgreiche Zusammenarbeit mit renommierten Orchestern wie z.B. Amsterdam Baroque Orchestra, Concertgebouw-Orchester Amsterdam, Rotterdam Philharmonic Orchestra, den großen Orchestern Berlins, Gewandhaus-Orchester Leipzig, Dresdner Philharmonie, Tonhalle Orchester Zürich, Jerusalem Symphony Orchestra, Saint Louis Symphony Orchestra, Chicago Symphony Orchestra, Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra u.v.a.

Bei den bedeutenden Festivals in Europa, USA und Japan ist der Künstler regelmäßig zu Gast.

Klaus Mertens gilt als namhafter und gefragter Interpret insbesondere der barocken Oratorien-Literatur. So erfolgte unter verschiedenen Dirigenten die mehrfache Aufnahme der großen Bach'schen Vokalwerke. Im Oktober 2003 beendete er die Gesamteinspielung des Bachschen Kantatenwerkes mit dem Amsterdam Baroque Orchestra unter der Leitung von Ton Koopman. (Dazu Tilman Michael in "fono forum": "...ich kenne keinen anderen Bassisten, der Bach so hervorragend interpretiert wie Klaus Mertens").

Dieses Projekt, welches sich über 10 Jahre erstreckte und mit dem auch große Tournée in Europa, Amerika und Japan verbunden war, markiert ein ganz besonderes Highlight in seiner sängerischen Karriere, geschah es hier doch zum ersten Mal überhaupt, dass ein Sänger das gesamte vokale Œuvre Johann Sebastian Bachs für die CD einspielte und im Konzert sang.

Klaus Mertens widmet sich zugleich mit großem Erfolg dem Liedgesang von seinen Anfängen bis zur Moderne. Sein Repertoire im Konzertbereich spannt einen großen Bogen von Monteverdi bis zu zeitgenössischen Komponisten, welche ihre Werke teilweise sogar dem Sänger widmen.

Seine Diskografie von derzeit mehr als 140 CD's und DVD's sowie zahlreiche Rundfunk- und Fernsehaufnahmen belegen Klaus Mertens' Kompetenz als vielseitigen Sänger.



Das **MUTARE ENSEMBLE** wurde 1983 mit der Idee gegründet, einen in Ausdruck, Stilistik und Besetzung vielseitigen Klangkörper zu schaffen, der sich mit dem Repertoire vom Solostück bis zur Kammer-sinfonie in intensiver musikalischer und programmatischer Arbeit auseinandersetzen kann. Einer der Schwerpunkte des Ensembles sind die Werke des 20. Jahrhunderts und zeitgenössische Kompositionen, die oft persönlich mit den Komponisten erarbeitet werden. Die Programmatik umfasst neben thematischen Konzerten, Uraufführungen und Portraitkonzerten die Verbindung von bildender Kunst und Literatur mit Musik. Weitere Schwerpunkte sind die Auseinandersetzung mit Werken der Romantik und

der Spätromantik aber auch zunehmend mit Alter Musik, die von den Mitgliedern des Ensembles auf Originalinstrumenten realisiert wird. Es geht hierbei um die Suche nach spezifischen Momenten, die die Stücke verschiedener Epochen über die Musikgeschichte hinweg miteinander verbinden.

In Zusammenarbeit mit einer Reihe von Gesangssolisten findet eine intensive Auseinandersetzung mit dem vielfältigen Repertoire statt, das die Singstimme mit kammermusikalischen bzw. kammerorchestralen Besetzungen kombiniert. (Mit Klaus Mertens entstand bereits eine exemplarische Einspielung der „Elegie“ für Bariton und Kammerensemble von Othmar Schoeck.) Außerdem realisierte das Ensemble in der Zusammenarbeit mit Jazz-Musikern, Videokünstlern und Theaterleuten viele grenzüberschreitende Projekte. 1991–1996 entstanden mit dem Mutare Musiktheater Ensemble zahlreiche szenische Musiktheaterproduktionen. 1993–2003 hatte das Mutare Ensemble eine eigene Konzertreihe im Museum für Moderne Kunst in Frankfurt, in der eine Auseinandersetzung mit der Architektur, den Klangräumen und den Exponaten des Museums gesucht wurde. Seit dem Jahre 2000 ist das Ensemble regelmäßig in Chiapas/Mexiko zu Gast. In Zusammenarbeit mit der dortigen Universität werden Kurse, Konzerte und Fortbildungsprojekte realisiert.

Die Konzerttätigkeit im In- und Ausland wird ergänzt durch Rundfunk- und CD-Produktionen und durch pädagogische Vermittlungsarbeit an Schulen und Hochschulen.

## GERHARD MÜLLER-HORNBACH,

künstlerischer Leiter des MUTARE ENSEMBLE, ist Komponist, Dirigent und Pädagoge.

Er lehrt als Professor für Komposition und Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt am Main. Dort gründete er 2005 das Institut für zeitgenössische Musik (IzM), dessen Direktorium er vorsteht.

Sein kompositorisches Schaffen umfasst ein weites Spektrum von Gattungen: Solowerke, Kammermusik, Orchesterkompositionen und Oratorien bis hin zu Musiktheaterwerken, Filmmusik und Raumkompositionen. Daneben hat er sich auch immer wieder mit der Bearbeitung und Instrumentation von Musik früherer Epochen beschäftigt. Seine Musik und sein künstlerisches Wirken als Dirigent wurde neben Rundfunkaufnahmen auch auf zahlreichen CDs dokumentiert.

Als Komponist, Dirigent und Projektleiter wurde er vielfach zu Festivals eingeladen (u.a. zu den Internationalen Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik, den Donaueschinger Musiktagen, der Bergische Biennale, zur Aeolian-Academy der Jeunesses musicales in Weikersheim und international: in Korea an die Seoul National University und die Korean National



University of Arts, in Mexiko an die Universidad de Ciencias et Artes de Chiapas oder in Peking zum Beijing Modern Music Festival.

Ein weiterer Schwerpunkt seiner Tätigkeit liegt immer wieder in Projekten zur Vermittlung zeitgenössischer Musik an Kinder und Jugendliche.

Gerhard Müller-Hornbach wurde mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet. (u.a. Rompreis der Villa Massimo, Vaillant-Kompositionspreis der Bergischen Biennale).

## DIE BEARBEITUNGEN

Sicher waren es zunächst praktische Erwägungen, die zu der Bearbeitung u.a. Mahlerscher Orchesterwerke durch Arnold Schönberg und seine Schüler führten: Die Werke sollten in Konzerten des „Vereins für musikalische Privataufführungen“ präsentiert werden und hier konnte kein Orchester finanziert werden. Also versuchte man die musikalische Substanz auf eine kleineres Ensemble zu übertragen. Bei der Wahl der Besetzung spielen die beiden Tasteninstrumente – Klavier und Harmonium – eine zentrale Rolle. Sie treten weniger in den Vordergrund sondern sind aufgrund ihrer unterschiedlichen Klangcharakteristik in der Lage, Füll- und Nebenstimmen farbig zu repräsentieren, während Bläsern und Streichern die Hauptstimmen anvertraut werden. Hinzu treten Schlaginstrumente, die für die charakteristische Farbigkeit von Mahlers Klangsprache unabdingbar scheinen.

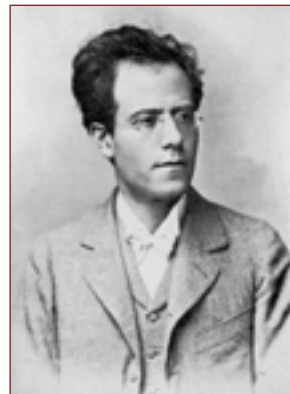
Die Hinwendung zur Ensemble-Besetzung – also einem Klangkörper, der Elemente des Orchestralen mit dem Kammermusikalischen verbindet – liegt durchaus im Trend der historischen Entwicklung. Rückblickend läßt sich feststellen, dass sich das Kammerensemble mit seiner Flexibilität und Vielseitigkeit zum zentralen Klangkörper des 20. Jahrhunderts entwickelt hat. Werke wie Schönbergs „Kammersinfonie“ und „Pierrot lunaire“ oder auch Hindemiths „Kammermusiken“ können als wegweisende Beispiele gelten. Aber auch der Gebrauch des großen Orchesters tendiert zunehmend zur kammermusikalischen Aufspaltung im Sinne einer Klangfarbenvielfalt - und

nicht zur Steigerung der Klangmassierung. Dies läßt sich insbesondere bei Mahlers Orchesterliedern beobachten.

Die Begegnung mit Schönbergs Mahler-Bearbeitungen bei der Erarbeitung durch das MUTARE ENSEMBLE machten mir die besonderen Qualitäten dieser Fassungen deutlich. Sie ermutigte mich, dem Beispiel Schöbergs folgend, zwei Liederzyklen Mahlers für Kammerensemble zu bearbeiten, und hierbei eine spezifische Perspektive auf Mahlers Musik zu ermöglichen, ohne mich als Bearbeiter dabei in den Vordergrund zu drängen.

Die Intimität des Liedhaften, die vielfach eine kammermusikalisch flexible Interaktion zwischen den Instrumentalisten und dem Sänger erfordert, läßt sich hier auf geradezu ideale Weise umsetzen. Dies gilt insbesondere für die Streicher, denen sich in der solistischen Besetzung (im Gegensatz zum Tutti des Orchesters) die Möglichkeit erschließt, ihren Part individuell und nuanciert zu gestalten. Der spezifische Ausdruck der Mahlerschen Musik, die ihre charakteristische Intensität aus der Ambivalenz einer vielschichtigen Subjektivität bezieht, scheint so adäquat ausdrückbar. Die Ensemblebesetzung ermöglicht ein differenziertes und lebendiges Klangbild, ohne dass die beim Zusammenwirken von Sänger und Orchester typischen Balanceprobleme auftreten würden. Die Flexibilität kammermusikalischen Musizierens verbindet sich mit der Möglichkeit zur Intensivierung des Klangs im Tutti, wobei hier das Anwachsen des Volumens eher zur Schärfung der Konturen als zum Verlust von Klarheit führt. Auch die Rolle des Dirigenten definiert sich für mich in diesem Kontext neu: Ich verstehe sie als die eines „Mitmusizierenden“, der zwischen aktivem Agieren und sensiblem Reagieren pendelt und allen Mitspielern den Raum zur Entfaltung läßt und zugleich für eine flexible Koordination sorgt.

Gerhard Müller-Hornbach



## DICHTUNG UND MUSIKALISCHE EMPFINDUNG.

MAHLERS VERWANDLUNG VON LYRIK IN MUSIK

Die Konzeption und Entstehung vieler Werke Gustav Mahlers (1860-1911) sind biographisch motiviert, ohne dass sie jedoch über der „objektivierenden“ kompositorischen Gestaltung in solcher Konzeption ganz aufgehen oder sich erschöpfen. Dieser rätselhafte, oft auch widersprüchlich-komplexe Sachverhalt führte zu gravierenden Missverständnissen seiner Musik als einer tönenden Autobiographie. Natalie Bauer-Lechner, über viele Jahre Mahlers enge Vertraute, erinnerte sich einerseits: „Mahler sagte, daß ihm stets nur aus Leid und schwerstem inneren Erleben ein Werk entsprossen sei.“ Der Vorgang des Komponierens besaß für Mahler eine Intimität, die er rigoros vor Freunden und sogar Angehörigen unter allen Umständen gewahrt wissen wollte. „Mahler war außer sich“, so Natalie Bauer-Lechner, „wenn er argwöhnte, daß ihn jemand beim Komponieren belauschte oder auch nur nahe war. ‚Könnt ihr es nicht begreifen, wie einen das stört, jede Möglichkeit des Schaffens benimmt? Welche Indiskretion und Unzartheit, die jede innere Scham verletzt, liegt darin, noch Ungewordenes, erst im Entstehen Begriffenes fremden Ohren preiszugeben!‘“ Andererseits fasste

Mahler den Kompositionsvorgang jedoch auch geradezu als unpersönlich-„mystisch“ auf: „...da man, sich selbst unbewußt, wie durch fremde Eingebung etwas machen muß, von dem man nachher kaum begreift, wie es geworden ist“, meinte er, und: „Ich sehe immer mehr: man komponiert nicht, man wird komponiert.“ Und doch war er auch wieder davon überzeugt, dass etwa seine motivisch-thematisch eng mit den Liedern eines fahrenden Gesellen zusammenhängende 1. Symphonie „überhaupt noch niemand kapiert als diejenigen, die mit mir gelebt.“ Unermüdllich beschrieb und kommentierte er die Entstehung seiner Werke für Freunde oder gab ihnen teilweise ausführliche Programme mit, die er dann wieder, verwirrend genug, zurück zog und nicht mehr gelten lassen wollte.

Den biographischen Hintergrund der Lieder eines fahrenden Gesellen, eine unglückliche Liebe zur Koloratursopranistin Johanna Richter vom Kasseler Opernhaus, an dem er 1883 – 1895 als Chor- und Musikdirektor wirkte, deutete Mahler in einem Brief vom 1. Januar 1885 an seinen Freund Friedrich Löhr an: „Ich habe einen Zyklus Lieder geschrieben, vorderhand sechs, die alle ihr gewidmet sind. Sie kennt sie nicht. Was können sie ihr anderes sagen, als was sie weiß. Schlußlied will ich mitschicken, obwohl die dürtigen Worte nicht einmal einen kleinen Teil geben können. – Die Lieder sind so zusammengedacht, als ob ein fahrender Gesell, der sein Schicksal gehabt, nun in die Welt hinauszieht, und so vor sich hin wandert.“ Mahler vertonte freilich dann nur vier dieser sechs „Lieder“ – dieser Begriff meint hier noch ein „lyrisches Gedicht in singbarer Form“ – zunächst in einer Fassung für Gesang und Klavier, von der er dann nach 1893 auch eine Version mit Orchesterbegleitung herstellte, die er vor ihrer Uraufführung am 16. März 1896 in Berlin mit Anton Stermann und den Berliner Philharmonikern unter seiner Leitung noch revidierte.

Mahler schließt im Sujet des „fahrenden Gesellen“ – den Werktitel Lieder eines fahrenden Gesellen entlehnte er der 1878 erschienenen gleichnamigen Gedichtsammlung des Neuromantikers Rudolf Baumbach (1840 – 1905) – unverkennbar an Franz Schuberts Liederzyklen *Die schöne Müllerin* und *Die Winterreise* an; und unter dem „Lindenbaum“ der *Winterreise* findet auch Mahlers fahrender Geselle Seelenfrieden: *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.* (Viertes Lied) Mahlers Lieder zehren sprachlich-stilistisch, wie bereits Friedrich Löhr erkannte, von seiner intensiven Jean Paul-Lektüre. Zudem folgt Mahler im volksliedartigen Sprachduktus seiner Lieder mit ihrer in schlichter Erzählweise beschworenen, längst versunkenen Lebenswelt dem Vorbild der von Clemens Brentano und Achim von Arnim 1806/8 herausgegebenen Volksliedersammlung *Des Knaben Wunderhorn*. Er stehe zu dieser Volksliedersammlung seit frühester Kindheit in einem besonderen Verhältnis, soll Mahler nach einem Bericht von Ida Dehmel eingestanden haben, und seine unmittelbare Anlehnung an die Sprache und Bilderwelt dieser Volksliedersammlung rechtfertigte er mit der Bemerkung: „das seien freilich keine vollendeten Gedichte, sondern Felsblöcke, aus denen jeder das Seine formen dürfe.“ Einen vergleichbaren synkretistischen Charakter trägt auch die Vertonung dieser Lieder; Mahler kann umso bedenkenloser gänzlich unterschiedliche musikalische Tonfälle und Genres mischen, als sein unverwechselbarer musikalischer Personalstil stets gewahrt bleibt. So erweisen sich die *Lieder eines fahrenden Gesellen* als ein frühes Kompendium seiner musikalischen Ausdruckskunst, die Volksliedhaftes ebenso einschließt wie die lyrische Verinnerlichung, den verzweifelten Ausbruch oder die schwermütige Resignation.

Mahler entnahm dann zwischen 1888 und 1901 die Lieder und Texte, die er vertonte, nahezu ausschließlich der Volksliedersammlung *Des Knaben Wunderhorn*, die er freilich über und mit ihrer Komposition erheblich abänderte. Auf solche Abänderungen seiner Gedichtvorlagen verzichtete er weitgehend, als er 1901 Gedichte von Friedrich



Rückert (1788 – 1866) zu vertonen begann, der sich übrigens seinerseits um 1812 mit der *Wunderhorn-Anthologie* beschäftigt hatte. Anton Webern überliefert in seinem Tagebuch Mahlers Begründung seiner Wendung von der Volksliedersammlung zu Rückert: „*Nach des Knaben Wunderhorn konnte ich nur mehr Rückert machen – das ist Lyrik aus erster Hand, alles andere ist Lyrik aus zweiter Hand.*“ Solche Wertschätzung der Lyrik Rückerts wird kaum mehr geteilt, Mahlers Textwahl wird denn auch weniger mit der dichterischen Qualität der Rückertschen Lyrik, als vielmehr mit Mahlers musikalischem Ausdrucksbedürfnis identifiziert, welches Dichtung als Textmaterial für die Komposition nutzt; und die bezwingende Authentizität des musikalischen Ausdrucks, zu der Mahler in seinen Rückert-Vertonungen findet, lässt die dichterischen Qualitäten der Texte weit hinter sich. Mahler selbst hat denn auch auf der Autonomie der musikalischen Gestaltung in seinen Liedkompositionen bestanden und teilweise sogar Gedichte auf eine bereits weitgehend konzipierte Musik hin nachträglich ausgewählt; er bekannte grundsätzlich: „...*ich verlange von einem Lied nicht, daß es klingelt, wenn ein Vogel vorkommt und im Baß herumbrummt, wenn der Wind geht – ich verlange: Thema, Durchführung des Themas, thematische Arbeit, Gesang, nicht De-klä-ma-tion!*“ Eher lässt sich auf ein Einverständnis Mahlers mit den Aussagen der jeweils gewählten Gedichte schließen. Das gilt ganz besonders für die fünf *Lieder nach Texten von Friedrich Rückert*, die Mahler im Juni/August 1901/02 als eine lose Liedfolge vertonte. Das Lied *Blicke mir nicht in die Lieder* handelt ganz im Sinne der musikalischen Poetik Mahlers vom beschriebenen Zwiespalt zwischen der Werkentstehung, die verdeckt bleiben soll und muss und dem Kunstcharakter des vollendeten Werkes, auf den es allein ankommt. *Um Mitternacht* soll auf eine Erfahrung Mahlers während einer lebensbedrohlichen Erkrankung zurückgehen, während *Ich bin der*

*Welt abhanden gekommen* von Mahler in tiefer Waldeinsamkeit entworfen sein soll: „*Das ist Empfindung bis in die Lippen hinauf, die sie aber nicht übertritt!*“, gestand Mahler zu dieser Vertonung ein, „*und: das bin ich selbst!*“ Das Lied *Liebst du um Schönheit* nannte Mahler sein „*Privatissimum*“, das er wenige Monate nach seiner Verheiratung mit der wesentlich jüngeren Alma Schindler komponierte und ihr zum Geburtstag schenkte.

Die *Kindertotenlieder* auf Gedichte Rückerts wiederum, deren Komposition Mahler ebenfalls im Sommer 1901 aufnahm und dann drei Jahre später im Sommer 1904 abschloss, tragen wie die *Lieder eines fahrenden Gesellen* zyklischen Charakter. Rückerts Gedichte zählen zu seinen insgesamt 428 Gedichten, die er 1833/34 nach dem Tod seiner Kinder Ernst und Luise schrieb und die erst postum 1872 veröffentlicht wurden. Mahler wählte diese Gedichte Rückerts ohne erkennbaren äußeren Anlass. Nach Natalie Bauer-Lechner habe Mahler „*sich leid getan, da er sie schreiben mußte, und die Welt tue ihm leid, die sie einmal hören müsse, so furchtbar traurig sei ihr Inhalt.*“ Mahlers *Kindertotenlieder* sind oft als eine „Vorahnung“ des frühen Todes seiner ersten Tochter Maria Anna (1902 – 1907) eingeschätzt worden, doch lässt sich diese Annahme durch entsprechende Äußerungen Mahlers nicht belegen. Mahlers Frau Alma meinte etwa, er habe mit diesen Liedern „*anticipando* musiziert“. Sie schrieb in ihren Erinnerungen zur Vollendung der *Kindertotenlieder* kurz nach der Geburt ihrer zweiten Tochter Anna Justin im Sommer 1904: „*Ich kann es wohl begreifen, daß man so furchtbare Texte komponiert, wenn man keine Kinder hat, oder wenn man Kinder verloren hat. Schließlich hat auch Friedrich Rückert diese erschütternden Verse nicht fantasiert, sondern nach dem grausamsten Verlust seines Lebens niedergeschrieben. Ich kann es aber nicht verstehen, daß man den Tod von Kindern besingen kann, wenn man sie eine halbe Stunde vorher, heiter und gesund, geherzt und geküßt hat. Ich habe damals sofort gesagt: ‚Um Gottes willen, Du malst den Teufel an die Wand!‘*“

Wie die *Lieder eines fahrenden Gesellen* sind auch die Rückert-Lieder in gleichberechtigten Fassungen sowohl mit Orchester-als auch mit Klavierbegleitung überliefert, die sich in Einzelheiten des Tonsatzes voneinander unterscheiden (lediglich die Orchesterfassung des Liedes *Liebst du um Schönheit* stammt nicht von Mahler sondern von Max Puttmann). Die Uraufführung der Orchesterfassungen der *Lieder nach Texten von Friedrich Rückert* und der *Kindertotenliedern* leitete Mahler in einem Konzert mit Friedrich Weidemann (Bariton) und dem Wiener Hofopernorchester am 29. Januar 1905 in Wien.

Giselher Schubert



**KLAUS MERTENS**, bass-baritone, was born in Kleve, Niederrhein (Lower Rhine) and was given singing lessons while still at school. Following completion of his 'Abitur' (equivalent of A-levels or high-school diploma) he studied music and education before setting out on a career in teaching. He was given his vocal training, which he completed with distinction, by the professors Else Bischof-Bornes and Jakob Stämpfli (lied / concert / oratorio) and Peter Massmann (opera).

Klaus Mertens started his busy concert schedule in Germany and abroad immediately after being awarded his degree. He has worked together with many important specialists in so-called 'early music' – including Ton Koopman, Frans Brüggen, Nicholas McGegan, Philippe Herreweghe, René Jacobs, Sigiswald Kuijken, Gustav Leonhardt, Nikolaus Harnoncourt and Martin Haselböck – as well as working with renowned conductors of classical repertoire such as Gary Bertini, Herbert Blomstedt, Sir Roger Norrington, Enoch zu Guttenberg, Jun Märkl, Peter Schreier, Kent Nagano, Hans Vonk, Christian Zacharias, Edo de Waart, Kenneth Montgomery, Gerard Schwarz, Ivan Fischer, Marc Soustrot and many others.

These collaborations resulted in highly successful co-operations with such important orchestras as the Amsterdam Baroque Orchestra, Concertgebouw-Orchester Amsterdam, Rotterdam Philharmonic Orchestra, the major Berlin orchestras, Gewandhaus-Orchester Leipzig, Dresdner Philharmonie, Tonhalle Orchester Zürich, Jerusalem Symphony Orchestra, Saint Louis Symphony Orchestra, Chicago Symphony Orchestra, Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra and many others. Klaus Mertens is also a regular guest performer at the important festivals in Europe, U.S.A. and Japan.

Klaus Mertens is considered a renowned performer and is much in demand, particularly for Baroque oratorios. As such he has made many recordings of the major Bach vocal works under a number of different conductors. In October 2003 he finished off the complete recording of the Bach cantatas with Ton Koopman and the Amsterdam Baroque Orchestra (Tilman Michael wrote in 'fono forum': *'...I can think of no other bass singer who can perform Bach as excellently as Klaus Mertens'*). This project, which stretched over ten years and which included major tours in Europe, America and Japan, marked a particular highlight in his singing career – it was the first time ever that a singer had recorded all of Bach's vocal works and sung them in concert.

At the same time, Klaus Mertens devotes himself with great success to singing lieder from the beginnings of the genre to the Modern period. His concert repertoire spans a great variety of works from Monteverdi to contemporary composers, several of which have dedicated their works to the singer. His discography – which presently encompasses more than 140 CDs and DVDs as well as numerous radio and T.V. recordings – bears witness to Klaus Mertens' standing as a versatile singer.



The **MUTARE ENSEMBLE** was formed in 1983 with the aim of creating a versatile ensemble in terms of expression, stylistics and line-up – an ensemble that was capable of performing repertoire ranging from solo pieces to symphonies in intensive musical and programmatic work. One of the ensemble's main areas focuses on 20<sup>th</sup> century works and contemporary compositions that have often been developed together with the composers. In addition to thematic concerts, premiere performances and portrait concerts, the ensemble's programme also comprises the link between the graphic arts and literature with music. Another important area is an analysis of works from the romantic and late romantic periods but the ensemble also boasts an increasing pre-occupation with early music works that are performed by members on authentic instruments; this is just part of the search for the specific moments that have linked pieces from different epochs over the course of music history.

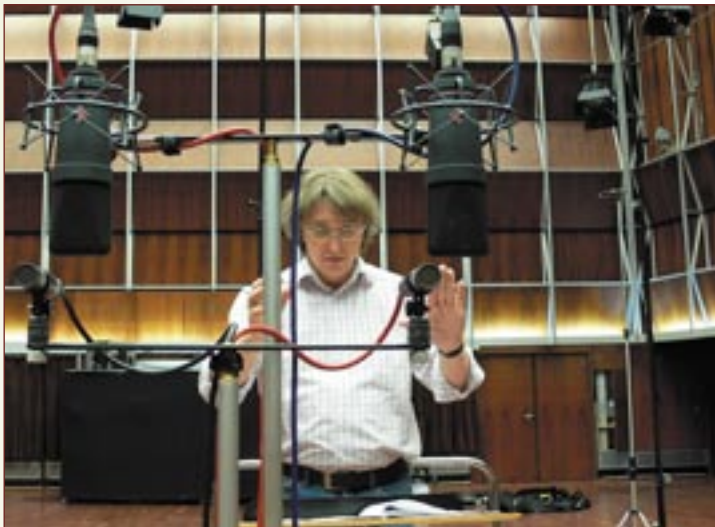
Together with a series of vocal soloists, a detailed musical analysis of the varied repertoire takes place, combining the vocal part with chamber music and chamber orchestra line-ups (an exemplary recording of Othmar Schoeck's *Elegy* for baritone and chamber ensemble has already been completed with Klaus Mertens). In addition, the ensemble has also realised many crossover projects in co-operation with jazz musicians, video artists and artists involved in theatre. Between 1991 and 1996 the 'Mutare Musiktheater Ensemble' created numerous scenic musical theatre productions and between 1993 and 2003 the Mutare Ensemble gave a series of concerts at the Museum of Modern Art in Frankfurt, using the performances as the basis for a musical analysis of the museum's architecture, acoustics and exhibits. Since 2000 the ensemble has made regular guest appearances in Chiapas, Mexico and educational courses, concerts and

further training courses have been realised together with the local university. The ensemble's concert schedule at home and abroad is complemented through radio broadcasts, CD productions and educational work at schools and colleges.

The MUTARE ENSEMBLE's artistic director,  
**GERHARD MÜLLER-HORNBACH,**

is composer, conductor and teacher. He teaches as professor of composition and music theory at the College of Music and Performing Arts in Frankfurt-am-Main. In 2005 he founded the 'Institut für zeitgenössische Musik' (IzM, Institute for Contemporary Music) in Frankfurt, and he also chairs the institute's board of directors. His compositions comprise a wide spectrum of genres, from solo and chamber music works, orchestral compositions and oratorios to musical theatre works, film scores and spatial compositions. In addition he has always maintained an interest in the arrangement and instrumentation of music from earlier epochs and his music and work as a conductor has been documented on radio recordings and numerous CD productions.

In his capacity as composer, conductor and project manager, Gerhard Müller-Hornbach has been invited to festivals on a number of occasions, including appearing at the 'Internationale Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik' (the International Summer Courses for New Music held in Darmstadt), the 'Donauesschinger Musiktagen' (Donauesschingen Music Festival), the 'Bergische Biennale' (festival held every two years in the mediaeval region of Berg, now in today's North Rhine-Westphalia) and the Aeolian Academy of the 'Jeunesses musicales' in Weikersheim. He has also been invited to international festivals, including those held in Korea at the Seoul National University and the Korean National University of Arts, in Mexico at the Universidad de Ciencias et Artes de Chiapas and in Peking at the Beijing Modern Music



Festival. Another main area of his activities focuses on projects that help communicate contemporary music to children and young people. Gerhard Müller-Hornbach has been awarded numerous prizes, including the Rome Prize of the 'Accademia Tedesca Roma Villa Massimo' (German Academy of the Villa Massimo in Rome) and the Vaillant Composition Prize awarded at the 'Bergische Biennale', among other prizes.

## THE ARRANGEMENTS

At first it was purely practical considerations that led to Mahler's orchestral works being arranged by Arnold Schönberg and his students: the works were to be presented in concerts held by the 'Verein für musikalische Privataufführungen' (Society for Private Musical Performances) and as it was not possible to finance an orchestra an attempt was made to transfer the musical substance to a smaller ensemble. The two keyboard instruments – piano and harmonium – played a central role in the choice of line-up. The two instruments were not pushed to the fore however; rather, due to their different sound characteristics, they were quite capable of colourfully representing filling-in and secondary parts while the wind section and strings were entrusted with the principal voices. These were joined by the percussion instruments that appear to be indispensable for the characteristic colourfulness of Mahler's music.

The use of an ensemble line-up – as such an orchestra that combines orchestral with chamber music elements – was quite in keeping with the trend of the historic development and in retrospect, the observation can be made that the chamber ensemble, with its flexibility and versatility, developed into the pivotal orchestra of the 20<sup>th</sup> century. Works like Schönberg's *Kammersinfonie* and *Pierrot lunaire* and Hindemith's *Kammermusik* can be considered examples that pointed the way to the future; the use of a large orchestra also demonstrated a growing tendency towards a chamber music split with the purpose of achieving a greater variety of tonal colours – and not just to increase the concentration of the sound. This can be particularly observed in the case of Mahler's orchestral songs.

Thanks to the MUTARE ENSEMBLE's interpretation, this meeting with Schönberg's arrangements of the Mahler works made the exceptional qualities of these versions clear to me. They encouraged me to follow Schönberg's example of arranging two song cycles for chamber ensemble, allowing a specific perspective on Mahler's music

without pushing myself into the foreground as arranger. The intimacy of songs, which frequently demands a flexible chamber musical interaction between instrumentalists and singer, can be implemented here in a truly perfect fashion. This applies in particular to the strings; the soloistic line-up (as opposed to the tutti of the orchestra) opens up the possibility of structuring their part individually and with subtle nuances.

The specific expression of Mahler's music, which draws its characteristic intensity from the ambivalence of a multi-layered subjectivity, appears to find adequate expressiveness and the ensemble line-up enables a sophisticated and vivid sound while avoiding the typical balance problems that usually arise between singer and orchestra. The flexibility of chamber music performing combines with the opportunity of sound intensification in the tutti, whereby here the increase in volume leads more to a better definition of contours than a loss of clarity. The conductor's role also gets a new definition for me in this context: I interpret the role as one of "playing along", swinging back and forth between determined action and sensitive reaction while still leaving enough room for the musicians' development within the flexible coordination.

*(Gerhard Müller-Hornbach – translated by Steven Dearman Clark)*



## POETRY AND MUSICAL PERCEPTION

### MAHLER'S TRANSFORMATION OF POETRY INTO MUSIC

The concept and creation of many of the works of Gustav Mahler (1860 – 1911) were biographically motivated, without these works becoming totally wrapped up or exhausted in such concepts beyond the "objectivising" compositional form. This puzzling, frequently contradictory-complex fact led to serious misunderstandings of his work as a kind of musical autobiography. On the one hand Natalie Bauer-Lechner, who was Mahler's close confidante for many years, recollected: *"Mahler said that his works always sprang from suffering and the most grave inner experience."* Composing had such intimacy for Mahler that he wished to protect this process from friends and even relatives at all events. *"Mahler was beside himself",* said Natalie Bauer-Lechner, *"if he suspected that someone was eavesdropping or even just close by while he was composing. 'Can't you understand, how much that disturbs me, how that destroys all chances of creativity? What indiscretion and indelicacy, that serves to violate inner shame, lies in exposing something unfinished to outside ears during its very creation!'"* On the other hand, Mahler considered the compositional process to be

something almost impersonally “mystic”, stating: “...one has to complete something as though directed by some foreign inspiration, instinctively, and afterwards, one hardly understands how it came into being. I believe more and more: the composer does not direct the composing, the composing directs the composer.” However, he was also convinced that his first symphony, which was closely related to *Lieder eines fahrenden Gesellen* (Songs of a Wayfarer) in terms of motifs and theme, “was not understood by anyone apart from those who shared my life.” For his friends he described and made comments tirelessly on the creation of his works or handed them detailed programmes which he later – bewildering enough – then took back and claimed were no longer valid.

The biographical background to *Lieder eines fahrenden Gesellen* was Mahler's unrequited love for the coloratura soprano Johanna Richter, who sang at the opera house in Kassel; Mahler worked as choir and music director at the house between 1883 and 1895. He hinted at this unfortunate situation in a letter dated 1 January 1885 sent to his friend Friedrich Löhr: “I have written a cycle of songs, six for the time being and all of them dedicated to her. She has not heard them. What could they tell her, that she does not already know? I'll send the final song, although the flimsy words cannot even reflect a small part. – The songs are about a travelling journeyman who, having suffered at the hands of fate, now goes out into the world and wanders aimlessly around.” Admittedly, Mahler only set four of these six “songs” to music (in this case the term refers to “a lyrical poem that can be sung”), initially in a version for voice and piano; after 1893 he wrote a version with orchestral accompaniment that was revised before the work enjoyed its premiere performance with Anton Sistermann and the Berlin Philharmonic on 16 March 1896 in Berlin.

In the subject matter of “*fahrenden Gesellen*” – he borrowed the title *Lieder eines fahrenden Gesellen* from the collection of poems of the same name written by New Romanticist Rudolf Baumbach (1840-1905) and published in 1878 – Mahler unmistakably follows on from Franz Schubert's song cycles *Die schöne Müllerin* and *Die Winterreise*; and it is under the “linden tree” of the *Winterreise* that Mahler's wayfarer also finds his peace of mind: *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.* (On the road there stands a linden tree, and there for the first time I found rest in sleep! Under the linden tree, that snowed its blossoms on to me. Song No. 4)

In terms of language and style, Friedrich Löhr had already recognised that Mahler's songs drew on his intensive reading of works by Jean Paul. In addition, in their folksong-like vocal ductus with the simple narrative invocation of a long past life, Mahler's songs follow the example set by *Des Knaben Wunderhorn* (The Youth's Magic Horn), the collection of folksongs published by Clemens Brentano and Achim von Arnim in 1806/8. According to a report by Ida Dehmel, Mahler admitted being particularly fond of this collection of folksongs from his early childhood onwards and he justified his pursuit of the collection's style of language and images as follows: “...of course, these are not finished poems but blocks from which everyone can form their own finished pieces as they see fit.” The setting of these songs boasts a comparable syncretic character; Mahler could therefore combine totally different musical intonations and genres without reservation as long as this allowed room for his unmistakable personal music style. As such, his *Lieder eines fahrenden Gesellen* prove to be a compendium of his early art of musical expression, comprising folksong elements just as much as lyrical spiritualisation, despairing outbursts and melancholy resignation. Between 1888 and 1901 Mahler then took the songs and lyrics he set to music almost entirely from the *Wunderhorn* collection – admittedly, his compositions changed these songs considerably.

When Mahler started setting the works of Friedrich Rückert (1788–1866) to music in 1901 he made do without modifications to the poems for the greater part – incidentally, Rückert in turn had occupied himself with the *Wunderhorn* anthology around 1812. In his diary Anton Webern recorded the reasons for Mahler's progression to Rückert from the collection of folksongs: "*Following Des Knaben Wunderhorn I could only turn to Rückert – that is first-hand poetry, everything else is second-hand.*" Today there is hardly such esteem for Rückert's poetry but when the composer used the text material for his compositions Mahler's choice of text was more associated with his need for musical expression than the literary quality of Rückert's poetry – and the subduing authenticity of the musical expression achieved by Mahler in his Rückert settings leaves the poetic quality of the works far behind.

Mahler himself insisted on the autonomy of the musical form in his song compositions and sometimes even chose poems after the music had largely been drafted; on principle he professed: "...I do not expect a song to ring out when a bird is mentioned in the text – or that the bass start grumbling with the wind – but I do expect: theme, development of the theme, thematic work, singing, not de-cla-ma-tion!" Rather, Mahler agreed with the respective messages of the poems chosen and this applies in particular to the five *Lieder nach Texten von Friedrich Rückert* (Five Songs after Friedrich Rückert) Mahler set to music in June / August 1901/02 as a separate series of songs. The song *Blicke mir nicht in die Lieder* (Do not eavesdrop on my songs) is quite in keeping with Mahler's musical poetics, describing the aforementioned conflict between a work's creation, which should and has to be done in secret, and the artistic character of the completed work, which is of sole importance. *Um Mitternacht* (At Midnight)

is supposed to relate to Mahler's experience during a life-threatening illness while *Ich bin der Welt abhanden gekommen* (I have lost track of the world) was purportedly written in the depths of a lonely forest. Mahler admitted of this setting that it "...is sensation up to the very lips, but not beyond!", and "that's me!" Mahler called the song *Liebst du um Schönheit* his very own "*privatissimum*", composed just a few months after his wedding to the considerably younger Alma Schindler and presented to her as a birthday gift

The composition of Mahler's *Kindertotenlieder* (Songs on the Death of Children) after poems by Rückert was also started in the summer of 1901 and completed three years later in the summer of 1904 – these songs boast a cyclic character like *Lieder eines fahrenden Gesellen*. The poems belong to the total of four-hundred-and-twenty-eight poems written by Rückert in 1833/34 following the deaths of his children Ernst and Luise; the poems were first published in 1872 following Rückert's death. Mahler chose these Rückert poems without any recognisable external reason. According to Natalie Bauer-Lechner, Mahler "*felt sorry for himself, as he had to write them, and he felt sorry for the world that would have to listen to them, so terribly sad was their content.*" Mahler's *Kindertotenlieder* have often been judged as a "premonition" of the premature death of his own daughter Maria Anna (1902–1907) but this assumption cannot be substantiated by corresponding remarks made by Mahler himself.

Mahler's wife Alma was of the opinion that with these songs he had been "*making music anticipando*". Alma wrote in her memoirs about the completion of the *Kindertotenlieder* shortly after the birth of their second daughter Anna Justin in summer 1904: "*I can understand someone composing such terrible texts if one has no children or if one has lost a child. After all, Friedrich Rückert did not dream up these deeply moving verses but wrote them down following the most cruel loss of his life. But what I cannot understand is how one can sing about the death of children when,*



*just thirty minutes earlier, one has hugged and kissed them, happy and healthy. I said there and then: 'For heaven's sake, you're tempting fate.'"*

Like the *Lieder eines fahrenden Gesellen*, the Rückert songs have been handed down in equally important versions for both piano and orchestral accompaniment – whereby the versions do differ in compositional details (although the only version not written by Mahler himself is the orchestral version of the song *Liebst du um Schönheit*, written by Max Puttmann). The premiere performances of the orchestral versions of *Lieder nach Texten von Friedrich Rückert* and *Kindertotenliedern* were conducted by Mahler in a concert given with Friedrich Weidemann (baritone) and the Viennese Court Opera Orchestra on 29 January 1905 in Vienna.

*(Giselher Schubert – translated by Steven Dearman Clark)*



**KLAUS MERTENS**, Baryton-basse

Né à Kleve/Niederrhein, Klaus Mertens s'initie au chant dès sa scolarité. À l'issue du baccalauréat, il étudie la musique et la pédagogie pour entamer d'abord une carrière dans l'enseignement.

Il poursuit sa formation en abordant des études de chant auprès des Prof. s Else Bischof-Bornes et Jakob Stämpfli (lied/concert/oratorio) et Peter Massmann (opéra) qu'il termine avec la mention « excellent ».

Dès lors, il se produit très souvent en récitals en Allemagne et à l'étranger. Klaus Mertens travaille avec de nombreux spécialistes de la musique dite Ancienne, dont Ton Koopman, Frans Brüggen, Nicholas McGegan, Philippe Herreweghe, René Jacobs, Sigiswald Kuijken, Gustav Leonhardt, Nikolaus Harnoncourt, Martin Haselböck, ainsi qu'avec des chefs d'orchestre du répertoire classique tels que Gary Bertini, Herbert Blomstedt, Sir Roger Norrington, Enoch zu Guttenberg, Jun Märkl, Peter Schreier, Kent Nagano, Hans Vonk, Christian Zaharias, Edo de Waart, Kenneth Montgomery, Gerard Schwarz, Ivan Fischer et Marc Soustrout.

Il en résulte une collaboration couronnée de succès avec des orchestres renommés tels que l'Amsterdam Baroque Orchestra, le Concertgebouw Orchester Amsterdam, le Rotterdam Philharmonic Orchestra, les grands orchestres de Berlin, le Gewandhaus-Orchester Leipzig, la Philharmonie de Dresde, l'Orchestre de la Tonhalle Zurich, le Jerusalem Symphony Orchestra, le Saint Louis Symphony Orchestra, le Chicago Symphony Orchestra, et le Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra.

Par ailleurs, l'artiste est régulièrement invité aux plus importants festivals d'Europe, des États-Unis et du Japon.

Klaus Mertens s'est fait une renommée en tant que spécialiste de l'oratorio baroque. Ainsi a-t-il participé aux enregistrements des grandes œuvres vocales de Bach sous la direction de différents chefs d'orchestre. En octobre

2003, il a achevé l'enregistrement intégral des cantates de Bach avec l'Amsterdam Baroque Orchestra sous la direction de Ton Koopman (Tilman Michael dans « fono forum » : « ... je ne connais pas d'autre artiste ayant un niveau d'interprétation aussi excellent que celui de Klaus Mertens »). Ce projet réalisé au cours de dix ans de travail et qui donna lieu à de grandes tournées en Europe, aux États Unis et au Japon représente un point culminant dans sa carrière de chanteur, d'autant plus qu'il peut se vanter d'être le premier chanteur à avoir enregistré et chanté en concert l'intégrale de l'œuvre vocale de Johann Sebastian Bach.

Parallèlement, Klaus Mertens s'est toujours consacré, et avec grand succès, au répertoire du lied, à commencer par les débuts du genre jusqu'à l'époque moderne. Son répertoire de concertiste embrasse un vaste spectre de compositeurs allant de Monteverdi jusqu'aux compositeurs contemporains dont plusieurs lui ont dédié des compositions.

Une discographie qui jusqu'ici comprend plus de 140 CDs et DVDs ainsi que de nombreuses productions pour la radio et la télévision fait témoignage de la compétence et de la polyvalence du chanteur.

Le **MUTARE ENSEMBLE** a été fondé en 1983 dans le souci d'aborder avec la plus grande flexibilité possible en matière de style et d'expression un répertoire allant de l'œuvre soliste à la symphonie de chambre. L'ensemble s'intéresse principalement aux œuvres du XXe siècle et à celles des contemporains, travaillées dans la mesure du possible avec les compositeurs. À côté de concerts thématiques, de créations et de concerts-portraits, l'ensemble participe à des projets associant musique, art plastique et littérature. Il aborde également le répertoire du romantisme et du romantisme tardif, et de plus en plus la musique ancienne, qu'il exécute sur instruments d'époque, toujours en quête de points communs reliant les compositions à travers les différentes époques de l'histoire de la musique.

Le Mutare Ensemble continue par ailleurs d'explorer le répertoire riche et varié qui



associe la voix chantante à une formation instrumentale chambriste ou à un orchestre de chambre (l'ensemble a par exemple signé avec Klaus Mertens un enregistrement remarqué de *l'Élégie pour baryton et ensemble de chambre* d'Othmar Schoeck). En outre, nombre de projets ont été réalisés avec des musiciens de jazz, des artistes vidéo et des gens de théâtre. De nombreuses productions scéniques ont ainsi vu le jour de 1991 à 1996. De 1993 à 2003, le Mutare Ensemble a organisé son propre cycle de concerts

au musée d'Art moderne de Francfort, avec des programmes inspirés de l'architecture, des espaces sonores et des objets d'exposition du musée. Depuis 2000, l'ensemble est régulièrement invité à Chiapas, au Mexique, où ses membres multiplient les stages et les concerts et mettent sur pied des projets de formation en collaboration avec l'université de la ville.

À sa vaste activité de concert en Allemagne et à l'étranger s'ajoutent enfin des productions radiophoniques et discographiques ainsi que des activités pédagogiques dans le cadre scolaire et universitaire.

Le directeur artistique du Mutare Ensemble est le compositeur, chef d'orchestre et pédagogue **GERHARD MÜLLER-HORNBACH**.

Professeur de composition et de théorie de la musique, il enseigne à la Hochschule für Musik und Darstellende Kunst de Francfort. C'est dans ce cadre qu'il a fondé en 2005 l'Institut pour la musique contemporaine (IzM), dont il est toujours le président.

Son œuvre de compositeur embrasse une gamme étendue de genres musicaux : œuvres solistes, musique de chambre, compositions orchestrales, oratorios, théâtre musical, musiques de film et compositions spatiales. Il signe également de nombreux arrangements d'œuvres anciennes. Plusieurs enregistrements radiophoniques et CD témoignent de son activité et de compositeur et de chef d'orchestre. En tant que compositeur, chef d'orchestre et directeur de projets, il a été l'invité de nombreux festivals (Darmstadt, Donaueschinger Musiktage, Bergische Biennale, Beijing Modern Music Festival), de l'Æolian Academy des Jeunesses musicales à Weikersheim, de la Seoul National University et de la Korean National University of Arts et de l'Universidad de Ciencias et Artes de Chiapas au Mexique.

Au cœur de son activité se placent enfin des projets visant à faire découvrir la musique contemporaine aux enfants et aux jeunes auditeurs.

Gerhard Müller-Hornbach est lauréat de nombreux prix (dont le prix de Rome de la Villa Massimo et le prix Vaillant pour la composition de la Bergische Biennale).

## LES ARRANGEMENTS

C'est d'abord à des considérations pratiques que l'on doit les arrangements effectués par Arnold Schoenberg et ses élèves de toute une série d'œuvres orchestrales, notamment de Mahler. Ces œuvres devaient en effet être présentées dans le cadre des concerts du Verein für musikalische Privataufführungen, une société de concerts privés qui n'avait pas les moyens de financer un grand orchestre. Aussi s'agissait-il d'adapter ces compositions pour des formations réduites tout en conservant leur substance musicale. Parmi les instruments choisis, ceux à clavier – piano et harmonium – occupent une place primordiale ; leur sonorité se prête en effet particulièrement bien à une représentation colorée des voix secondaires et des voix de remplissage harmonique, les voix principales étant confiées aux vents et aux cordes. S'y ajoutent les instruments de percussion, indispensables pour rendre la variété de couleurs caractéristique du langage sonore mahlérien.

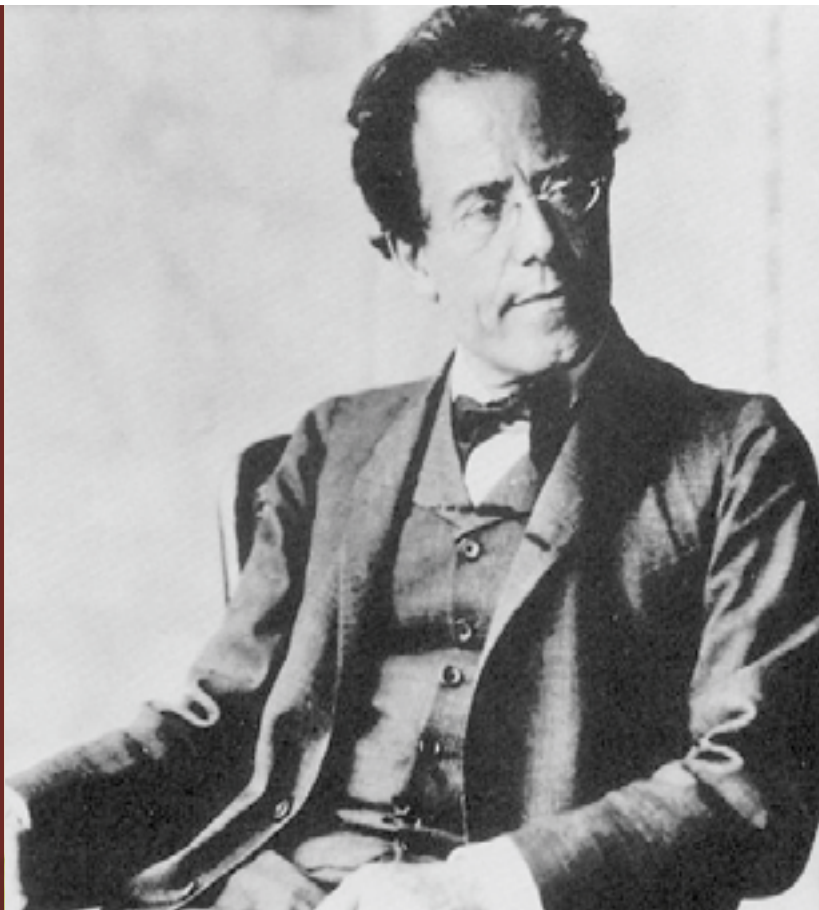
Ce choix en faveur d'un effectif musical alliant les qualités d'un ensemble orchestral et celles d'une formation de chambre reflète d'ailleurs une tendance générale de la musique de l'époque. Rétrospectivement, on constate que l'ensemble de chambre a pris de plus en plus d'importance, jusqu'à devenir, grâce à sa flexibilité et à la grande variété de ses potentialités, la formation de prédilection de la musique du XXe siècle. En témoignent des œuvres emblématiques telles que la *Symphonie de chambre* ou *Le Pierrot lunaire* de Schoenberg, ou encore les *Musiques de chambre* de Hindemith. Même dans les compositions qui font appel au

grand orchestre, on observe, plutôt qu'une accumulation de masses sonores toujours plus importantes, une tendance croissante à la fragmentation quasi chambriste de l'effectif orchestral, cela dans le souci de multiplier les timbres. Cela est vrai aussi des lieder avec orchestre de Mahler.

En travaillant les lieder de Mahler dans l'orchestration de Schoenberg avec le Mutare Ensemble, j'ai pu constater la qualité exceptionnelle de ces arrangements. Cela m'a incité, suivant l'exemple de Schoenberg, à adapter moi-même pour ensemble de chambre deux autres cycles de lieder de Mahler, non pour me mettre en avant en tant qu'arrangeur, mais pour proposer une vision différente de cette musique.

L'ensemble de chambre se prête de manière pour ainsi dire idéale au climat d'intimité caractéristique du lied, lequel exige parfois une souplesse digne de la musique de chambre dans l'interaction entre les instrumentistes et le chanteur. C'est notamment vrai pour les cordes : contrairement à ce qui se passe dans les tutti d'orchestre, la distribution soliste les incite à donner à chaque partie une interprétation nuancée aux inflexions individuelles. Cette approche semble convenir parfaitement aux particularités de la musique mahlérienne, qui tire son intensité caractéristique d'une subjectivité complexe et ambiguë. La formation d'ensemble permet d'obtenir une image sonore vivante et différenciée, sans les habituels problèmes d'équilibre entre la voix et l'orchestre. Non seulement elle offre la flexibilité de l'approche chambriste, mais elle permet aussi d'intensifier la sonorité dans les tutti, dans la mesure où l'augmentation du volume se traduit non par une perte de clarté, mais par une accentuation des contours. Dans ce contexte, il faut également redéfinir le rôle du chef d'orchestre ; pour ma part, je le comprends comme un « co-exécutant », prêt à agir ou à réagir selon le cas, et laissant à chaque musicien la latitude de s'épanouir, tout en assurant une coordination avisée.

*Gerhard Müller-Hornbach*



## EXPRESSION POÉTIQUE ET SENTIMENT MUSICAL

### LA TRANSFORMATION DE LA POÉSIE EN MUSIQUE CHEZ GUSTAV MAHLER

S'il est vrai que bien des œuvres de Gustav Mahler (1860-1911) trouvent leur origine dans des épisodes précis de la vie du compositeur, il ne faudrait pas pour autant n'y voir que la représentation musicale « objective » d'une expérience vécue. Ce rapport complexe et contradictoire entre vie et œuvre n'a pas été sans engendrer de graves maux, au point que l'on a pu prendre la production de Mahler pour une sorte d'autobiographie en musique. D'un côté, « Mahler disait que toutes ses œuvres sans exception étaient nées de la souffrance et des tourments intérieurs les plus profonds », ainsi que le rapporte dans ses mémoires Natalie Bauer-Lechner, qui fut une proche confidente du compositeur pendant de longues années. Le processus de composition représentait quelque chose d'extrêmement privé aux yeux de Mahler, qui s'est toujours montré fort soucieux de préserver l'intimité de son travail vis-à-vis de ses amis, voire de sa famille. Selon Natalie Bauer-Lechner, « Mahler se mettait dans tous ses états à l'idée que quelqu'un puisse l'écouter, ou même seulement l'approcher, tandis qu'il composait. "Ne comprenez-vous pas à quel point c'est gênant ? Ne voyez-vous pas que cela empêche toute possibilité de création ? Quelle indiscrétion, quel manque de délicatesse et quel affront à la pudeur que de livrer aux oreilles étrangères une chose qui est encore en train de se faire !" »

D'un autre côté, Mahler tenait à souligner le caractère impersonnel et « mystique » du processus de composition, « qui fait que l'on se trouve amené à produire, à son insu, comme mû par une inspiration extérieure, une chose dont on n'arrive guère à comprendre, après coup, comment elle s'est faite ». Et de poursuivre : « Je me rends compte qu'on ne compose pas, mais qu'on se laisse composer. » S'agissant de sa Première Symphonie, qui, pour ce qui est des motifs et des thèmes, présente une parenté étroite avec les *Lieder eines fahrenden Gesellen* (*Chants d'un compagnon errant*), il se disait néanmoins convaincu que « personne ne la comprend pour le moment, sauf ceux qui partagent mon existence ». Aussi n'a-t-il cessé de produire, à l'intention de ses amis, des commentaires sur la genèse de ses œuvres, qu'il

accompagnait parfois d'un programme détaillé – quitte à le déclarer nul et non avenu par la suite, multipliant ainsi la confusion.

En ce qui concerne le fond biographique des *Chants d'un compagnon errant* – Mahler s'était épris de la cantatrice Johanna Richter, soprano colorature à l'opéra de Cassel où il occupa le poste de chef des chœurs et de directeur musical de 1883 à 1885 – , le compositeur le révéla à son ami Friedrich Löhr dans une lettre du 1<sup>er</sup> janvier 1885 : « *J'ai écrit un cycle de lieder, six pour le moment, qui lui sont tous dédiés. Elle ne les connaît pas. Que peuvent-ils d'ailleurs lui dire d'autre que ce qu'elle sait déjà ? Vous trouverez ci-joint le texte du dernier, dont les quelques mots ne vous donneront qu'une très vague idée de l'ensemble. – Les poèmes s'enchaînent comme le récit d'un compagnon errant qui, frappé par le destin, est parti courir le monde et avance de plus en plus profondément en lui-même.* » Mahler finit cependant par ne mettre en musique que quatre des six « lieder » (le mot désignant, dans ce contexte, un « poème lyrique qui se prête à être chanté »), d'abord dans une version pour voix et piano, à partir de laquelle il composa, en 1893, une autre version avec accompagnement orchestral. La première audition de cette dernière version eut lieu sous une forme révisée le 16 mars 1896 à Berlin, avec Anton Sismann et l'Orchestre philharmonique de Berlin sous la direction du compositeur.

En abordant le sujet du « compagnon errant » (le titre *Lieder eines fahrenden Gesellen* est emprunté au recueil de poèmes éponyme publié en 1878 par le poète néoromantique Rudolf Baumbach, 1840-1905), Mahler renoue clairement avec les grands cycles de Franz Schubert, *Die schöne Müllerin* (*La Belle Meunière*) et *Die Winterreise* (*Le Voyage d'hiver*). En effet, comme

dans *Le Voyage d'hiver*, c'est sous un tilleul que l'âme de son compagnon errant trouve le repos : « *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* » (« Au bord du chemin il y avait un tilleul, | c'est là que j'ai pu dormir enfin, | sous le tilleul. | Il a répandu ses fleurs en neige sur moi. » – Quatrième lied). Pour ce qui est du style, les textes rédigés par Mahler lui-même reflètent, comme l'a fait remarquer Friedrich Löhr, sa lecture passionnée des œuvres de Jean Paul. Évoquant, sur un ton proche du chant populaire et dans un mode narratif d'une grande simplicité, un monde disparu depuis longtemps, ses lieder s'inspirent manifestement de *Des Knaben Wunderhorn* (*Le Cor merveilleux de l'enfant*), recueil de poésies populaires publié en 1806-1808 par Achim von Arnim et Clemens Brentano. D'après ce que rapporte Ida Dehmel, Mahler lui aurait avoué avoir entretenu, depuis sa plus tendre enfance, une relation tout à fait particulière avec ce recueil poétique, et justifiait ses emprunts directs au langage et à l'imagerie du *Wunderhorn* par le fait que « *ce ne sont évidemment pas des poèmes achevés, mais des blocs de pierre que chacun est libre de travailler à sa façon* ». La mise en musique restitue le caractère composite des textes. Mahler n'hésite pas à mêler des genres et des tonalités complètement différents, ce qu'il peut faire avec d'autant plus d'insouciance qu'il parvient à les fusionner dans un style musical tout à fait personnel et unique. Ainsi les Chants d'un compagnon errant révèlent-ils déjà, à ce moment de sa carrière, toutes les facettes de son expression musicale, qui embrasse aussi bien l'ingénuité du chant populaire que le lyrisme intime, l'explosion de désespoir que la résignation mélancolique.

De 1888 à 1901, Mahler emprunta la quasi-totalité de ses textes au recueil *Des Knaben Wunderhorn*, non sans y apporter des changements considérables lors de la composition. Il abandonna cette source en 1901 lorsqu'il entreprit de composer sur des poèmes de Friedrich Rückert (1788-1866), lequel, autour de 1812, s'était lui-même occupé de l'anthologie du *Wunderhorn*. Anton Webern note dans son

journal l'explication que Mahler lui-même lui donna de son passage du Wunderhorn à Rückert : « *Après Des Knaben Wunderhorn, je ne pouvais plus faire autre chose que du Rückert – car ça, c'est de la poésie de première main, tout le reste est de la poésie de seconde main.* » Rares sont ceux aujourd'hui qui partagent cette opinion. Quoi qu'il en soit, on peut admettre que le choix de Mahler n'était pas motivé en premier lieu par la valeur littéraire de la poésie de Rückert, mais plutôt par le fait qu'elle répondait parfaitement à ses besoins d'expression ; le compositeur, en effet, se servait de la poésie pour en faire le matériau textuel de sa propre création, et l'authenticité poignante qui se dégage de son expression musicale dépasse de loin la qualité poétique des textes. Mahler lui-même a d'ailleurs toujours insisté sur l'autonomie de la conception musicale de ses lieder, allant parfois jusqu'à choisir après coup un texte correspondant à une musique déjà conçue dans ses grandes lignes. Voici ce qu'il dit des principes de son approche : « *Je ne demande pas à un lied qu'une clochette résonne lorsqu'il y a un oiseau dans le texte, ni que les basses bourdonnent lorsqu'on parle du vent. Voici ce que je lui demande : thème, développement du thème, travail thématique, et puis, du chant, pas de dé-cla-ma-tion !* » Ce qui semble lui importer le plus, c'est de pouvoir s'identifier au message des textes choisis, comme on le constate avec les *Lieder nach Texten von Friedrich Rückert* (Lieder sur des poèmes de Friedrich Rückert), suite de cinq pièces séparées écrites durant les mois d'été 1901 et 1902. « *Blicke mir nicht in die Lieder* » (« Ne regarde pas dans mes chants ») traite, tout à fait dans l'esprit de la poétique mahlienne, du caractère ambigu de la création artistique, où seul compte le résultat, l'œuvre achevée, alors que le processus de la création doit rester caché. Dans « *Um Mitternacht* » (« Vers minuit »), Mahler semble s'inspirer de l'expérience vécue lors d'une grave maladie qui faillit l'emporter, alors que

« *Ich bin der Welt abhanden gekommen* » (« Je suis perdu pour le monde ») aurait été conçu dans la profonde solitude de la forêt. « *C'est là le sentiment qui nous emplit et monte jusqu'à nos lèvres, sans pourtant les franchir* », avoua Mahler au sujet de cette composition, et de poursuivre : « *et c'est moi-même !* » Le lied « *Liebst du um Schönheit* » (« Si tu aimes pour la beauté ») représentait enfin pour Mahler ce qu'il appelait son « *privatissimum* ». L'ayant composé quelques mois après son mariage avec Alma Schindler, il l'offrit à sa jeune épouse pour son anniversaire.

Les *Kindertotenlieder* sur des poèmes de Rückert, auxquels Mahler s'attela pendant l'été 1901 et qu'il acheva très exactement trois ans plus tard, se présentent, de même que les *Chants d'un compagnon errant*, sous la forme d'un cycle. Les textes sont tirés des 428 poèmes écrits en 1833-1834 dans lesquels Rückert pleure la mort de deux de ses enfants, Ernst et Luise, et qui ne furent publiés (en partie) qu'en 1872 à titre posthume. Mahler semble avoir choisi ces textes sans aucun motif biographique apparent. Selon Natalie Bauer-Lechner, il disait qu'ils « *étaient d'une tristesse si affreuse qu'il avait eu pitié de lui-même lorsqu'il les écrivait et qu'il avait pitié de ceux qui les entendraient* ».

Si les *Kindertotenlieder* de Mahler ont souvent été interprétés comme une vision prémonitoire de la mort prématurée de sa première fille, Maria Anna (1902-1907), on ne trouve dans les propos du compositeur aucune indication susceptible de justifier cette interprétation. Quant à sa femme, Alma, elle pensait que Mahler « *avait anticipé les événements tandis qu'il composait* ». Évoquant dans ses mémoires l'achèvement des *Kindertotenlieder* peu de temps après la naissance de leur deuxième fille, elle écrivit : « *Si l'on a pas d'enfants, ou si on les a perdus, j'admets que l'on puisse mettre en musique des paroles aussi terrifiantes, mais autrement ? Après tout, ce n'est pas dans son imagination que Friedrich Rückert a puisé ces vers bouleversants, il les a couchés sur le papier après la perte la plus cruelle de sa vie. Mais ce que je n'arrive pas à comprendre, c'est qu'une demi-heure après avoir embrassé et cajolé des*

*enfants sains et joyeux on se mette à chanter leur mort. Je m'exclamais alors : Pour l'amour de Dieu, ne tente pas le sort ! »*

De même que les *Chants d'un compagnon errant*, les *Rückert Lieder* nous sont parvenus dans deux versions proches, l'une avec accompagnement d'orchestre, l'autre pour piano seul, qui diffèrent par quelques détails d'écriture harmonique (la version orchestrale de « *Liebst du um Schönheit* » n'est pas de Mahler, mais de Max Puttmann). Les versions orchestrales des *Lieder nach Texten von Friedrich Rückert* et des *Kindertotenlieder* furent créées le 29 janvier 1905 à Vienne par le baryton Friedrich Weidemann et le Wiener Hofopernorchester sous la direction du compositeur.

*Giselher Schubert*  
(Traduction : Babette Hesse)

