

AUSSTELLUNG DAS LIED VON DER ERDE

MOSTRA IL CANTO DELLA TERRA

15.07 – 10.09.2017

Kuratiert von
Milijana Pavlovic und Sybille Werner
unter Mitwirkung von Studierenden der Universitäten
Innsbruck (Bernhard Achthorner, Vanessa Carlone, Christoph Fuchs)
und Trient (Francesco Bruno, Emanuele Galvan, Astrid Mayer)

Curata da
Milijana Pavlovic e Sybille Werner
con il contributo di studenti delle Università
di Innsbruck (Bernhard Achthorner, Vanessa Carlone, Christoph Fuchs)
e di Trento (Francesco Bruno, Emanuele Galvan, Astrid Mayer)

Mahler Lounge des Spiegelsaals
im Kulturzentrum Grand Hotel Toblach

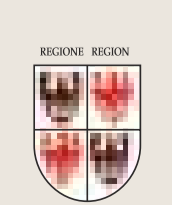
Lounge Mahler adiacente alla Sala degli Specchi
nel Centro Culturale Grand Hotel Dobbiaco



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI TRENTO



GUSTAV MAHLER MUSIKWOCHE
SETTIMANE MUSICALI GUSTAV MAHLER
KULTURZENTRUM / CENTRO CULTURALE / GRAND HOTEL



Gesellschaft für Kultur und Musik
Kulturzentrum Grand Hotel Toblach

alperia

Raiffeisen

alperia

Lied oder Symphonie

Der erste Teil des Titels *Das Lied von der Erde. Eine Symphonie für Tenor und Alt- (oder Bariton) Stimme und Orchester* deutet auf die musikalische Gattung des Liedes hin, während der zweite eindeutig auf die der Symphonie verweist. Beide Genres werden in dieser Komposition von Gustav Mahler verbunden, ein Novum, da zur Zeit der Wiener Klassik sich nämlich Lied und Symphonie polar gegenüber standen. Im Laufe des 19. Jahrhunderts änderte sich aber dieses gegensätzliche Verhältnis, es wurden vermehrt variierte Strophenlieder, durchkomponierte Lieder und Orchesterliederzyklen geschaffen, und in der Symphonie wurde im Gegenzug auch die Stimme miteinbezogen; oft lehnte sich dort die Melodik der instrumentalen Stimme an die Melodik einer Gesangstimme an. Diese hier skizzierte Entwicklung kann als zentral für das Schaffen Mahlers angesehen werden, der zwischen den beiden Genres Synergien entfaltete. Schon in seinen ersten vier Symphonien hat Mahler zu den Instrumentalsätzen umgeformte Lieder und Liedelemente eingefügt. Doch erst mit seiner 8. *Symphonie* hat er die menschliche Stimme und das

Orchester intensiv miteinander verbunden und mit *Das Lied von der Erde* eine Synthese zwischen Lied und Symphonie geschaffen. Diese Lied-Symphonie, quasi eine neue Gattung, beeinflusste dann auch Kompositionen wie die *Lyrische Symphonie* von Alexander von Zemlinsky oder die *Lyrische Suite* von Alban Berg und bildet damit einen Übergang zur der Neuen Musik des 20. Jahrhunderts. *Das Lied von der Erde* besteht aus sechs Liedern oder Sätzen, wobei der erste und sechste sinfonische Prinzipien aufgreifen, und die vier dazwischenliegenden auf die Lied Tradition verweisen. Die ersten fünf Lied-Sätze für sich allein genommen erinnern aufgrund der Länge von ungefähr 34 Minuten an die Orchesterliederzyklen von Mahler, während der letzte mit ungefähr 32 Minuten Länge einem vollständigen Satz aus einer Mahler Symphonie entspricht. Andererseits kann man auch das gesamte Werk als symphonische Struktur analysieren – das *Trinklied vom Jammer der Erde* bildet den ersten Satz, *Der Einsame im Herbst* ein Andante, die nächsten 3 Lied-Sätze zusammen das Scherzo, und *Der Abschied* das Finale.

Lied o Sinfonia

La prima parte del titolo *Il canto della terra. Una sinfonia per tenore e alto (o baritono) voce e orchestra* indica il genere musicale del *Lied*, mentre la seconda fa riferimento unicamente alla sinfonia. Gustav Mahler in questa composizione ha combinato entrambi i generi, una novità, dal momento che al tempo dei classici viennesi infatti il *Lied* e la sinfonia erano polarmente distinti. Nel corso del 19° secolo, questo rapporto di contrapposizione si modificò, vennero composti sempre più *Lieder* in strofe variate e in forma non strofica, nonché cicli di *Lieder* con orchestra, e nella sinfonia anche la voce venne coinvolta sempre più spesso, ove la melodia della voce strumentale sovente si appoggiò ad una voce cantante. Questo sviluppo qui delineato può essere considerato come fondamentale per il lavoro di Mahler, che ha generato sinergie tra i due generi. Già nelle sue prime quattro sinfonie Mahler aggiunse ai movimenti strumentali *Lieder* ed elementi di *Lieder* rimodellati. Ma solo con la sua *Ottava Sinfonia* ha legato intensamente la voce umana con l'orchestra, mentre con *Il canto della terra* ha creato una sintesi tra

canzone e sinfonia. Questo *Lied-Sinfonico*, quasi un nuovo genere, ha poi influenzato anche la *Sinfonia Lirica* di Alexander von Zemlinsky o la *Suite Lirica* di Alban Berg e costituisce quindi una transizione verso la nuova musica del 20° secolo. *Il canto della terra* è composto da sei *Lieder* o movimenti, ove il primo e il sesto riprendono principi sinfonici, mentre i quattro *Lieder* intermedi si ispirano alla tradizione liederistica. I primi cinque movimenti richiamano per la loro lunghezza di circa 34 minuti i cicli di *Lieder* orchestrali di Mahler, mentre l'ultimo movimento (*Il congedo*) con circa 32 minuti di lunghezza è consimile a un movimento completo di una sinfonia di Mahler. D'altra parte, si può anche analizzare l'intera opera come struttura sinfonica – *Il brindisi dei mali della terra* forma il primo movimento, *Il solitario nell'autunno* è l'Andante, i seguenti 3 *Lieder* rappresentano assieme lo Scherzo, e *Il congedo* il Finale.

1. Das Trinklied vom Jammer der Erde

In den ersten Takten des Liedes, wie Henry-Louis de la Grange (der bedeutenste Biograph Mahlers) vorschlägt, entsteht ein Gefühl erzwungener Begeisterung, ein Gehetzt-Sein, das jeden Versuch zur Bewegung als vergeblich erscheinen lässt, da jedes Thema auf sich selbst zurückfällt und zum Ausgangspunkt zurückkehrt. Die fulminante Fanfare der Hörner zu Anfang stellt eine Variation des Leitmotivs (gespielt von den Streichern) und des Themas dar, mit dem der Tenor wenige Takte später einsetzt. Eine andere Passage, die der Zuhörer im Laufe des *Trinklieds* mehrmals vernehmen wird, ist die chromatisch aufsteigende Tonreihe des Sängers, wodurch der zweite Vers eingeleitet wird. Aber Mahler bildet nie eine Idee perfekt gleich nach, „denn jede Wiederholung ist schon eine Lüge. Es muß sich ein Kunstwerk wie das Leben immer weiter entwickeln.“ (Gustav Mahler). Die sich in den folgenden Takten bildende fieberhafte Spannung verlangsamt (*Zurückhaltend. Ruhig*) und es wird das erste der bedeutungsvollen Ritornelle – „Dunkel ist das Leben, ist der Tod“ – eingeführt. Der meditative Zustand wird aber durch eine erneute Fanfare der Hörner unterbrochen, die die Erinnerung an den Beginn wachruft und eine Variation des ersten Teiles einleitet. Mit dem abschliessenden zweiten „Dunkel ist das Leben“ lockt uns Mahler auf eine falsche Fährte und lässt sich uns in Sicherheit wiegen. Doch bald erscheint in einem Friedhof ein grotesker Affe, seine Schreie in den hohen Tönen des Tenors wiedergespiegelt, die für einen Moment den „therapeutischen Nihilismus des Weines“ verblassen lassen (Hefling, 2000). Die Stimme kehrt aber schon bald in die tiefe Lage mit einem glissando zurück und die Vision verschwindet. Der Trinker entscheidet sich zur Rückkehr und dafür, seine traurige Existenz im Wein zu versenken, mit einer letzten, resignierten Wiederholung von „Dunkel ist das Leben“. Nach einem sehr kurzen, zornigen Nachspiel endet der Satz mit einem brutalen Akkord.

I. DAS TRINKLIED VOM JAMMER DER ERDE

Schon winkt der Wein im gold'nen Pokale,
doch trinkt noch nicht, erst sing' ich euch ein Lied!
Das Lied vom Kummer will auflachend in die
Seele euch klingen.

Wenn der Kummer naht, liegen wüßt die Gärten
der Seele,
welkt him und stirbt die Freude, der Gesang.
Dunkel ist das Leben, ist der Tod.

Herr dieses Hauses!
Dein Keller birgt die Fülle des goldenen Weins!
Hier, diese Laute nenn' ich mein!
Die Laute schlagen und die Gläser leeren,
das sind die Dinge, die zusammen passen.
Ein voller Becher Weins zur rechten Zeit
ist mehr wert als alle Reiche dieser Erde!
Dunkel ist das Leben, ist der Tod.

Das Firmament blaut ewig, und die Erde
wird lange fest steh'n und aufblüh'n im Lenz.
Du aber, Mensch, wie lang lebst denn du?
Nicht hundert Jahre darfst du dich ergötzen
an all dem morschen Tand dieser Erde!

Seht dort hinab! Im Mondschein auf den Gräbern
hockt eine wild-gespenstische Gestalt.
Ein Aff' ist's! Hör't ihr, wie sein Heulen
hinausgellt in den süßen Duft des Lebens!
Jetzt nehm den Wein! Jetzt ist es Zeit, Genossen!
Leert eure gold'nen Becher zu Grund!
Dunkel ist das Leben, ist der Tod.

1. Il brindisi dei mali della terra

Nelle prime battute del *Lied*, come suggerisce Henry-Louis de La Grange (il più importante biografo di Mahler), si stabilisce una sensazione di esaltazione forzata, di un affanno che rende ogni tentativo d'azione vano, dato che ogni tema ricade su se stesso e ritorna al punto di partenza. La fanfara fulminante dei corni all'inizio presenta una variazione del *Leitmotiv* (suonato dagli archi) e del tema con il quale poche battute dopo entra il tenore. Un'altra sezione, che l'ascoltatore nel corso del *Trinklied* sentirà più volte, è la scala cromatica ascendente del cantante, con la quale viene introdotta la seconda strofa. Ma Mahler non replicherà mai un'idea perfettamente uguale, perché "ogni ripetizione è già una bugia. Un'opera d'arte, come la vita, deve svilupparsi ogni volta sempre di più." (Gustav Mahler) La tensione febbrile che si instaura nelle battute seguenti rallenta (*Zurückhaltend. Ruhig*) e viene introdotto il primo ritornello significativo – *Dunkel ist das Leben, ist der Tod*". Lo stato meditativo viene però interrotto da una nuova fanfara dei corni, la quale evoca il ricordo dell'inizio e annuncia una variazione della prima parte. Con la seconda ripetizione di "Dunkel ist das Leben", Mahler ci trae in inganno, lasciandoci cullare in sicurezza. Ben presto però in un cimitero appare una scimmia grottesca, i cui strilli sono riflessi nelle note alte del tenore e che fanno svanire per un momento il "nichilismo terapeutico del vino" (Hefling, 2000). La voce, però, ritorna ben presto in basso con un glissando e la visione sparisce. Il bevitore decide di tornare ad affogare la sua triste esistenza nel vino con un'ultima, rassegnata ripetizione di *Dunkel ist das Leben*. Dopo una brevissima coda piena di rabbia, il movimento chiude con un accordo brutale.

I. IL BRINDISI DEI MALI DELLA TERRA

Il vino ammicca già nel boccale d'oro,
Ma non bevere ancora: prima vi canto una canzone!
La canzone del dolore deve risuonarvi
Nell'anima scoppiando in una risata.
Quando il dolore si avvicina,
Sono deserti i giardini dell'anima,
Appassiscono e muoiono la gioia e il canto.
Oscura è la vita, oscura la morte.

Signore di questa casa
La tua cantina è piena di vino dorato
Io ho invece solo questo liuto.
Suonare il liuto e vuotare le coppe
Son proprio cose che stanno bene insieme.
Una coppa piena di vino al tempo giusto
Vale più di tutti i regni di questa terra!
Oscura è la vita, oscura la morte.

Eternamente splende azzurro il firmamento
E la terra starà ancora a lungo fissa.
E rifiorirà a primavera.
Ma tu, uomo, quanto puoi vivere ancora?
Nemmeno cent'anni ti puoi divertire
Con tutte le vanità putrescenti di questa terra!
Guardate laggiù! Nei raggi dalla luna
Sui sepolcri si china una selvaggia
Figura spettrale. E' una scimmia!
Ascoltate come le sue grida erompono lancinanti
Nel dolce profumo della vita!
Ma ora alzate i calici, è il momento amici!
Vuotate fino in fondo le vostre coppe d'oro!
Oscura è la vita, oscura la morte!

Traduzione da "Gustav Mahler"
di Ugo Duse (ed. Einaudi Ed., 1973)



2. Der Einsame im Herbst

Das zweite Lied, für Alt-Stimme, besteht aus vier Strophen, wobei jede wiederum aus zwei unterschiedlichen Episoden zusammengesetzt ist: die erste Episode ist (emotional) kalt und unpersönlich, während die zweite von warmen Farben geprägt ist. Das Lied beginnt mit einer repetitiven, eindringlichen Figur in den Violinen, die den müden und trostlosen Schritt des Einsamen ausdrückt, der in einer eiserstarrten Landschaft umherirrt. Auf diesem Hintergrund werden alle Elemente des Liedes vorgestellt. In der zweiten Strophe tritt die Verbindung zwischen Musik und Text noch deutlicher hervor: Bei den Worten „Mein Herz ist müde“ spielen die ersten Violinen eine mühsam aufsteigende Melodie. Die Tremoli der zweiten Violinen spiegeln nicht nur die Furcht des Menschen wider, sondern vergegenwärtigen auch das Bild einer zitternden Flamme der erlöschenden Kerze. Der musikalische Ausdruck erreicht seinen Höhepunkt bei den Worten „Sonne der Liebe“, von den Harfen unterstützt, aber trotz allem bricht dieser Klimax innerhalb weniger drängender Takte zusammen und endet in einem *piano*. In diesem Satz ist Mahlers Umgang mit Musik und Text bemerkenswert: Es folgt nicht nur die Musik den textlich vermittelten Eindrücken, sondern auch der Text wird des Öfteren variiert, zusammengefasst und verwandelt, als ob es sich um musikalische Themen handeln würde.

II. DER EINSAME
IM HERBST

Herbstnebel wallen bläulich überm See;
vom Reif bezogen stehen alle Gräser.
Man meint, ein Künstler habe Staub von Jade
über die feinen Blüten ausgestreut.

Der süße Duft der Blumen ist verflogen;
ein kalter Wind beugt ihre Stengel nieder.
Bald werden die verwelkten gold'nen Blätter
der Lotusblüten auf dem Wasser zieh'n.

Mein Herz ist müde. Mein kleine Lampe
erlosch mit Knistern, es gemahnt mich an den Schlaf.
Ich komm' zu dir, traute Ruhestätte!
Ja, gib mir Ruh', ich hab' Erquickung not!

Ich weine viel in meinen Einsamkeiten.
Der Herbst in meinem Herzen währt zu lange.
Sonne der Liebe, willst du nie mehr scheinen,
um meine bittern Tränen mild aufzutrocknen?

2. Il solitario nell'autunno

Il secondo Lied, per la voce di contralto, è costituito da quattro strofe, ciascuna a sua volta costruita da due episodi diversi: il primo episodio è (emozionalmente) freddo e impersonale, mentre il secondo è segnato dai colori caldi. Il Lied inizia con una figura energica e ripetitiva dei violini, che riflette il passo stanco e desolato del solitario che vaga in un paesaggio immobilizzato dal ghiaccio. Su questo sottofondo saranno presentati tutti gli elementi del *Lied*. Nella seconda strofa la relazione tra la musica e il testo si fa ancora più evidente: alle parole “Mein Herz ist müde” i primi violini scalano faticosamente note ascendenti. I tremoli dei violini secondi poi, non solo riflettono l'angoscia provata dall'uomo, ma richiamano la fiamma tremolante, evocata dal testo, della candela che si spegne. L'espressione musicale raggiunge il punto più alto con le parole “Sonne der Liebe”, sostenute dagli arpeggi delle arpe all'unisono; ciò nonostante, il climax collassa nel giro di poche incalzanti battute, terminando nel *piano*. È importante in questo movimento notare il modo con cui Mahler tratta la relazione musica-testo: non solo la musica segue le sensazioni che il testo trasmette, ma lo stesso testo viene a volte arrangiato, raggruppato, trasformato, come se si trattasse di temi musicali.

II. IL SOLITARIO
NELL'AUTUNNO

Nebbie autunnali ondeggiano
Sopra il lago azzurrino;
Striate le erbe di brina
Par quasi che un artista
Abbia cosperso polvere di giada
Sui bei fiori delicati.
E' svanito il dolce profumo dei fiori
E piega verso terra i loro steli
un vento freddo:
Tra breve i dorati petali appassiti
Dei fiori di loto
se ne andranno sull'acqua.

Stanco è il mio cuore. Crepitando
si spegne la mia piccola lucerna
In un fruscio;
Mi ricorda che devo dormire.
E vengo a te mio sicuro asilo
Sì, dammi pace, ho bisogno di sollievo !
A lungo piango nella mia solitudine.
Da troppo dura nel mio cuore l'autunno.
E tu, sole dell'amore, mai più
Brillerai per asciugare delicatamente
Le mie lacrime amare?

Traduzione da “Gustav Mahler”
di Ugo Duse (ed. Einaudi Ed., 1973)



Chinoiserie

Die Vorliebe für exotische Elemente in Kunst und Kultur im europäischen Raum kann man bereits im Barock und Rokoko entdecken, als eine Reihe von Theaterstücken und Opern mit „chinesischen“ Elementen entstanden. Ab etwa 1750 zeigte sich zwar eine Tendenz in Richtung mehr Echtheit, trotzdem blieben die Ergebnisse keine genauen Nachbildungen, sondern Mischstile: in den Chinoiseriestücken wurden tempelartige Pagoden, geschwungene Dächer und Buddhafiguren, Glöckchen, Vasen, Tafeln mit chinesischen Schriftzeichen und Drachensymbole versatzstückartig eingesetzt. Die erste Darbietung von chinesischer Musik in Europa lässt sich auf das Jahr 1756 in London datieren. Das Problem der Notation außereuropäischer Musik führte jedoch dazu, dass lange Zeit nur einzelne und simple Melodien aufgezeichnet werden konnten und beim Versuch diese traditionellen Klänge zu notieren das Original automatisch europäisiert wurde. Westliche Komponisten sahen vor allem in der pentatonischen Melodik, in Lithophonen und Gongklängen typisch chinesische Merkmale. Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurde die authentische chinesische Musik in Europa bekannt und ihre Eigenheiten gewürdigt.

Fundierte Kenntnisse der kompliziert-kunstvollen Musiksysteme Ostasiens spielten dabei aber immer noch keine entscheidende Rolle. Auch in anderen Kunstrichtungen erfreute sich der Orientalismus großer Beliebtheit und diente Kunschtchaffenden aus den unterschiedlichsten Bereichen (Bildende Kunst, Architektur, Literatur usw.) immer wieder als Inspirationsquelle zum Schaffensprozess. Die ursprünglich aus China stammenden textlichen Grundlagen für *Das Lied von der Erde* von Gustav Mahler können als „literarische Chinoiserien“ bezeichnet werden, denn hier werden dem westlichen Leser durch willkürliche Eingriffe und Übersetzungsfehler stilisierte „chinesische“ Eindrücke vermittelt. In musikalischer Hinsicht schafft Mahler, der mit original chinesische Aufnahmen vertraut war, eine orientalische Atmosphäre durch die den Zuhörern vertraute Pentatonik, einer gezielten Verwendung von Instrumenten wie Gong, Piccolo, und Celesta, aber auch mit einer genialen transparenten Orchestration und motivischer Präzision. Damit beabsichtigt er jedoch nie reine Effekte, sonder diese Techniken dienen der Unterstützung und Verdeutlichung der psychologischen Situation.

Chinoiserie

La preferenza per gli elementi esotici nell'arte e nella cultura in Europa si possono individuare già nel barocco e rococò, con la creazione di una serie di opere teatrali e liriche con elementi "cinesi". Dal 1750 in poi la tendenza porta verso una maggiore autenticità, tuttavia, i risultati non sono mai rappresentazioni rigorose, ma stili mescolati. Nelle opere in stile cinese le pagode del tempio, tetti curvi e statue di Buddha, campanelle, vasi, piatti con i caratteri cinesi e gli emblemi del drago venivano utilizzati come elementi alternanti. La prima esecuzione di musica cinese in Europa risale all'anno 1756 a Londra. Tuttavia, il problema di notazione della musica extraeuropea ha fatto sì che per lungo tempo sono state trascritte solo poche melodie semplici, e nel tentativo di trascrivere i suoni tradizionali l'originale venne automaticamente europeizzato. Vari compositori occidentali individuavano soprattutto nella melodia pentatonica, in litofonie e nei gong le caratteristiche tipiche cinesi. Solo verso la fine del 19° secolo in Europa è stata appresa l'autentica musica cinese ed è stata apprezzata la sua peculiarità. Ma una conoscenza

approfondita dei complicati ed elaborati sistemi musicali dell'Asia Orientale ancora non erano questioni fondamentali. Anche in altre forme d'arte l'orientalismo era molto popolare e venne utilizzato come fonte di ispirazione per il loro processo creativo da artisti provenienti da diversi campi (arti visive, architettura, letteratura, ecc.). Le basi testuali originalmente provenienti della Cina per *Il canto della terra* di Gustav Mahler possono essere definite come "cineserie letterarie", perché qui al lettore occidentale vengono trasmesse impressioni “cinesi” stilizzate tramite trasposizioni arbitrarie ed errori di traduzione. Mahler, che aveva familiarità con registrazioni di musiche originali cinesi, in termini musicali crea un'atmosfera orientale con la pentatonica, familiare agli ascoltatori, con l'uso mirato di strumenti come gong, piccolo e celesta, ma anche con una geniale orchestrazione trasparente e precisione motivica. Con questo però mai ha cercato puri effetti, ma queste tecniche operano per sostenere e chiarire la situazione psicologica.

3. Von der Jugend

Ein chinesisches Gedicht, das sich mit einem “Pavillon aus Jade” befasst, galt lange Zeit als nicht auffindbar, bis Fusako Hamao entdeckte, dass die Übersetzerin Judith Gauthier ein Schriftzeichen misinterpretiert hatte. Es konnte sowohl für den Begriff “Jade” stehen, als auch ein Eigenname sein. Daraufhin konnte Li-Bais Gedicht *Bankett im Pavillon der Familie des Herrn Tao* als (von Gauthier poetisch erweiterte) Quelle dieses Satzes identifiziert werden, der strukturell die Funktion eines Scherzos einnimmt. Hier betont Mahler am meisten den „chinesischen“ Charakter des *Liedes*, indem er sowohl Instrumente wie Triangel und Becken verwendet, als auch eine Melodie in den Holzblasinstrumenten schafft, wodurch ein anmutiger Dialog mit orientalisch anmutenden Färbungen entsteht. Interessant sind auch die Walzer-Nuancen und die Anklänge an die „wienerische“ Welt, welche Mahler in die Rhythmik der Klarinetten, Fagotte und Hörner einbaut. Diese Anspielungen können vom Zuhörer schnell erfasst und nachvollzogen werden. Der deutlichste Stilwechsel vollstreckt sich in der Stimme: Der boshafte und dionysische Tenor des *Trinkliedes* verwandelt sich in eine zarte und apollinische lyrische Stimme (Hefling, 2000). Henry-Louis de la Grange betont ausserdem, wie sich das Finale des Satzes ständig in seinen Details verändert und wie die letzte Phrase des Tenors noch einmal das große Können Mahlers präsentiert, aus einer melodischen Zelle unzählig variierende Formen zu schaffen.

III. VON DER JUGEND

Mitten in dem kleinen Teiche
steht ein Pavillon aus grünem
und aus weißem Porzellan.

Wie der Rücken eines Tigers
wölbt die Brücke sich aus Jade
zu dem Pavillon hinüber.

In dem Häuschen sitzen Freunde,
schön gekleidet, trinken, plaudern,
manche schreiben Verse nieder.

Ihre seidnen Ärmel gleiten rückwärts,
ihre seidnen Mützen
hocken lustig tief im Nacken.

Auf des kleinen, kleinen Teiches
stiller, stiller Wasserfläche
zeigt sich alles wunderbarlich im Spiegelbilde.

Alles auf dem Kopfe stehend,
in dem Pavillon aus grünem
und aus weißem Porzellan:

wie ein Halbmond steht die Brücke,
umgekehrt der Bogen.
Freunde, schön gekleidet, trinken, plaudern.

3. Della giovinezza

Una poesia cinese che, come quella utilizzata per questo movimento, avesse come tema principale un „padiglione di giada” risultò per molto tempo introvabile, finché Fusako Hamao non scoprì che la traduttrice Judith Gauthier aveva sbagliato ad interpretare un carattere che poteva rappresentare sia „giada” che un nome proprio. Dunque, la poesia di Li-Bai, *Banchetto al padiglione della famiglia del signor Tao*, poté essere identificata come fonte (poeticamente sviluppata da Gauthier) per questo movimento, che strutturalmente prende la funzione di uno *Scherzo*. È qui che Mahler enfatizza maggiormente il carattere "cinese" del *Lied*, tanto attraverso l'uso di strumenti come il triangolo e i piatti, quanto attraverso la melodia dei fiati che crea un leggero dialogo dai colori orientaleggianti. Interessante è però anche la sfumatura di valzer e del mondo "viennese" che Mahler inserisce nella ritmica dei clarinetti, fagotti e corni e che l'ascoltatore può facilmente intuire. Il cambio stilistico forse più evidente è quello della voce: il virulento e dionisiaco tenore del *Trinklied* deve cambiare in una delicata e apollinea voce lirica (Hefling, 2000). Henry-Louis de La Grange evidenzia inoltre come il finale vari continuamente nei dettagli e come l'ultima frase del tenore mostri ancora una volta la grande immaginazione di Mahler nel creare innumerevoli forme dalle stesse cellule melodiche.

III. DELLA GIOVINEZZA

In mezzo al piccolo stagno
C'è un padiglione
Di verde e bianca porcellana.

Come il dorso di una tigre
s'incurva il ponte di giada
verso il padiglione.

Nella casetta siedono ben vestiti
Amici, bevono, chiacchierano,
Alcuni scrivono versi.

Le loro maniche di seta
Scivolano indietro, i loro berretti
Di seta si afflosciano allegramente
Sulle loro nuche.

Sul placido specchio d'acqua
dello stagno, tutto meraviglioso
si rivela riflesso nell'immagine.

Tutto quanto a testa in giù
nel padiglione di porcellana
verde bianca:

Come una mezzaluna sta il ponte,
l'arco rovesciato. Ben vestiti
Amici bevono, chiacchierano.

Traduzione da "Gustav Mahler"
di Ugo Duse (ed. Einaudi Ed., 1973)



4. Von der Schönheit

Im Alt-Lied *Von der Schönheit* wird eine Szene am Fluss Jo-Yeh beschrieben, wo unzählige Lotusblumen wachsen. In China gilt die Lotusblume, obwohl sie dem Schlamm entwächst, als Symbol für Reinheit, weiblicher Schöpferkraft und als große Kostbarkeit. Dieser taoistische Gedanke der harmonischen Vereinigung von Gegensätzen schlägt sich auch in der Musik Mahlers dialektisch nieder. Die anfängliche Lieblichkeit der lotuspflückenden Mädchen am Flussufer wird durch eine idyllische Atmosphäre dargestellt und ist charakterisiert von einer sehr leisen, pentatonischen Melodie, die mit ihrem exotistischen Kolorit die Schönheit und das Erwachen junger erotischer Gefühle ausdrückt. Doch bald trübt die Ankunft der schönen Knaben mit ihren Rossen, angekündigt durch eine von den Holz- und Blechbläsern gespielte Fanfare, die idyllische Stimmung. Der darauffolgende energische Marsch ist von punktierten Rhythmen geprägt. Zum ersten mal treten auch Trompeten, Posaunen, Tuba und Pauken in diesem Mittelteil auf, der im Text und durch die Wucht der Musik vom Zerstampfen der Blumen erzählt. Mahler greift hier in Bethges Lyrik ein und steigert selbst den erotischen Aspekt, indem er die Pferde als typisch männliches Symbol mit flatternden Mähnen und heiß dampfenden Nüstern ausstattet. Im abschliessenden zweiten "Mädchen-Feld" stellt Mahler bereits Bekanntes durch neue Färbungen verschieden dar und verwirklicht erneut ein musikalisches Bild der Schönheit. Vor allem die Sehnsucht der jungen Mädchen wird von ihm anhand musikalischer Mittel in den Fokus gerückt. Nach einem instrumentalen Nachspiel erstirbt der Satz leise.

IV. VON DER SCHÖNHEIT

Junge Mädchen pflücken Blumen,
pflücken Lotusblumen an dem Uferrande.
Zwischen Büschen und Blättern sitzen sie,
sammeln Blüten in den Schoß und rufen
sich einander Neckereien zu.

Gold'ne Sonne webt um die Gestalten,
spiegelt sie im blanken Wasser wider.

Sonne spiegelt ihre schlanken Glieder,
ihre süßen Augen wider,
und der Zephir hebt mit Schmeichelkosen das Gewebe
ihrer Ärmel auf, führt den Zauber
ihrer Wohlgerüche durch die Luft.

O sieh, was tummeln sich für schöne Knaben
dort an dem Uferrande auf mit mu'gen Rossen,
weithin glänzend wie die Sonnenstrahlen;
schon zwischen dem Geist der grünen Weiden
trabt das jungfrische Volk einher!
Das Roß des einen wiehert fröhlich auf,
und scheut, und saust dahin,
über Blumen, Gräser wanken hin die Hufe,
sie zerstampfen jäh im Sturm die hingesunk'nen Blüten,
he! Wie flattern im Taumel seine Mähnen,
dampfen heiß die Nüstern!

Gold'ne Sonne webt um die Gestalten,
spiegelt sie im blanken Wasser wider.

Und die schönste von den Jungfrau'n
Sendet lange Blicke ihm der Sehnsucht nach.
Ihre Stolze Haltung ist nur Verstellung:
In dem Funkeln ihrer großen Augen,
in dem Dunkel ihres heißen Blicks
schwingt klagend noch die Erregung ihres Herzens
nach.

4. Della bellezza

Il *Lied* per contralto *Della bellezza* descrive una scena sul fiume Jo-Yeh dove crescono numerosi i fiori di loto. Nonostante cresca dal fango, in Cina il fiore di loto simboleggia la purezza, il potere creativo femminile ed è considerato particolarmente prezioso. Questa idea taoista dell'unione armonica degli opposti si riflette dialetticamente nella musica di Mahler. La dolcezza delle ragazze che raccolgono fiori di loto sulla riva del fiume è rappresentata inizialmente da un'atmosfera idilliaca ed è raffigurata da una melodia molto delicata, pentatonica che esprime con il suo colorito esotistico la bellezza e il risveglio di giovani sensazioni erotiche. Ma ben presto l'atmosfera idilliaca è offuscata dall'arrivo di bei ragazzi con i loro cavalli, annunciati da una fanfara, suonata da legni e ottoni. La successiva marcia energica è contrassegnata da ritmi puntati. Per la prima volta, in questa parte centrale, compaiono anche trombe, tromboni, tuba e timpani, dove con la forza della musica viene rappresentata la frantumazione dei fiori descritta dal testo. Mahler qui si inserisce nel testo della poesia di Bethge intensificando l'aspetto erotico, in quanto rappresenta i cavalli come tipico simbolo maschile con criniere svolazzanti e fumanti narici. Nella seconda "scena delle ragazze" Mahler rappresenta quanto già noto con nuove colorazioni e crea ancora una volta un'immagine musicale di bellezza. Viene posto al centro tramite l'espressione musicale soprattutto il desiderio d'amore delle giovani ragazze. Dopo un postludio strumentale il movimento muore piano.

IV. DELLA BELLEZZA

Giovani donne colgono fiori,
Fiori di loto al margine delle acque.
Stanno sedute tra siepi ed arbusti,
Raccogliono fiori nel grembo,
Burlandosi l'una dell'altra.
Il sole intesse attorno alle figure
Il suo oro e le riflette luccicanti nell'acqua.

Rispecchia il sole le loro snelle membra
I loro dolci occhi,
e solleva lo zefiro non moine e carezze
Il tessuto delle loro maniche, porta l'incanto
dei loro profumi ttaverso l'aria.

O guarda! Chi sono quei bei giovani
Che si aggirano lungo la riva Sui loro fieri cavalli?
Di lontano, splendenti, Come i raggi del sole
Di tra i rami dei verdi salici
Già s'avvicina al trotto questa bella gioventù!
Il cavallo di uno di loro nitrisce allegramente,
le scansa e sfreccia via
Sui fiori, sull'erbag!Gli zoccoli frementi
Calpestano nella furia selvaggia i fiori abbattuti;
E come ondeggia svolazzando mentre va
La criniera, e calde fumano le froge!

Il sole intesse attorno alle fiugre
I suoi raggi dorati e le riflette nell'acqua luccicante.

La più bella delle vergini
Volge verso di lui che s'allontana lunghi sguardi struggenti.
Il suo atteggiamento fiero e' tutta una simulazione.
Nelle scintille dei suoi grandi occhi
Nell'oscurità dello sguardato ardente
Vibra ancora con l'eco d'un lamento
Il suo cuore agitato.

Traduzione da "Gustav Mahler"
di Ugo Duse (ed. Enaudi Ed., 1973)



戊午秋日劉旦宅作紅葉題詩圖

5. Der Trunkene im Frühling

Die Dialektik von Leben und Tod ist auch im fünften Satz des *Liedes von der Erde* von großem Belang und erreicht seinen Höhepunkt wenn der Vogel dem Trunkenbold mit Trillern und Vorschlägen in den Holzbläsern den Frühlingsbeginn verkündet: *der Lenz ist da*. Der stets wiederkehrende, hohe und die Strophen abschließende Schlussston der Singstimme ist dabei ein charakteristisches Merkmal dieses Wechselspieles. Es scheint, als wolle der Trunkene seinem Lebensverdross mit einem Ausschrei entgehen, um sich schlussendlich doch seinem Schicksal zu fügen. *Was geht mich der Frühling an? Laßt mich betrunken sein!* als der finale Ausruf zeugt von der Instabilität von welcher Musik und lyrisches Ich geprägt sind. Er schließt den Kreislauf innerer Isolation, dem der Trunkenbold immerzu ausgeliefert ist. Dabei ist sein Trunkensein nicht unbedingt Zeugnis eines todessymbolischen Grundtons, sondern versucht vielmehr durch das dionysische Prinzip des Rausches als ein Modus von Welterkenntnis eine Geschichte des Lebens zu erzählen. So symbolisiert der ständige Wechsel von Trinken und Schlafen des Protagonisten eben auch die Höhen und Tiefen des menschlichen Daseins. *Der Trunkene im Frühling* kann als eine Art ironische *Burleske* bezeichnet werden, deren strukturgebende Grundlage im Groben eine Sonatenform darstellt. Das der Komposition allgemein zugrundeliegende exotistische pentatonische Tonmaterial kann bereits in der Einleitung in markanter Weise wahrgenommen werden. Diese Chinoiserie und die dadurch vermittelte „chinesische“ Atmosphäre bezeugen auch die gewählte Orchestrierung, die spezifische Ornamentik und Akzentuierung – Mahlers Klangvorstellung vom chinesischen Frühlingserwachen.

V. DER TRUNKENE
IM FRÜHLING

Wenn nur ein Traum das Leben ist,
warum dann Müh' und Plag?
Ich trinke, bis ich nicht mehr kann,
den ganzen lieben Tag!

Und wenn ich nicht mehr trinken kann,
weil Kehl' und Seele voll,
so traum' ich bis zu meiner Tür
und schlafe wundervoll!

Was hör' ich beim Erwachen? Horch!
Ein Vogel singt im Baum.
Ich frag' ihn, ob schon Frühling sei,
mir ist, mir ist als wie im Traum.

Der Vogel zwitschert: Ja! Ja!
Der Lenz, der Lenz ist da,
sei kommen über Nacht!
Aus tiefstem Schauen lauscht' ich auf,
der Vogel singt und lacht!

Ich fülle mir den Becher neu
und leer' ihn bis zum Grund
und singe, bis der Mond erglänzt
am schwarzen Firmament!

Und wenn ich nicht mehr singen kann,
so schlaf' ich wieder ein.
Was geht mich denn der Frühling an?
Laßt mich betrunken sein!

5. L'ebbro in primavera

La dialettica della vita e della morte è di grande importanza anche nel quinto Lied de *Il canto della terra* dove raggiunge il suo apice quando l'uccello annuncia all'ubriaco l'inizio della primavera con trilli e fiati: *Si, la primavera è giunta*. L'alto tono finale della voce, costantemente ricorrente, che conclude ogni strofa, è un tratto caratteristico di questa alternanza. Sembra come se l'ubriaco tenti di sfuggire al suo malessere con un urlo, mentre infine si adegua al suo destino. L'esclamazione finale *E che m'importa della primavera? Lasciatemi sempre ubriacare!* testimonia l'instabilità di cui la musica e l'io lirico sono permeati. Chiude il cerchio un isolamento interiore, cui l'ubriacone è costantemente consegnato. Eppure la sua ubriachezza non è necessariamente testimonianza di un tono sostanzialmente simbolo della morte, ma piuttosto cerca di raccontare una storia di vita attraverso il principio dionisiaco dell'ubriacatura come un modo per comprendere il mondo. Così il continuo alternarsi del bere e del dormire del protagonista simboleggiano appunto gli alti e bassi dell'esistenza umana. *L'ebbro in primavera* può essere descritto come una sorta di burlesque ironica, la cui base strutturale è approssimativamente una forma sonata. Il materiale sonoro esotistico pentatonico sottostante alla composizione è percepito in modo marcato già nell'introduzione. Questa atmosfera "cinese" è testimoniata anche dall'orchestrazione scelta, dal ornamento specifico e dall'accentuazione – l'idea sonora di Mahler del risveglio primaverile cinese.

V. L'EBBRO
IN PRIMAVERA

Se la vita è solo un sogno,
Perché allora fatica e tormenti?
Bevo fino a non poterne più
Tutta quanta la dolce giornata.
E se non ce la faccio più a bere
Perché ne ho piene l'anima e la gola
Mi trascino barcollando alla mia porta
E dormo magnificamente.
E che sento al risveglio? Attento, ascolta!
Un uccello canta sull'albero.
Gli chiedo se è già primavera,
Mi sembra di essere come in un sogno.
L'uccello cinguetta: Sì! La primavera
E' giunta qui durante la notte.
Con lo sguardo che emerge dal profondo
Ascolto: l'uccello canta e ride!

Mi riempio di nuovo la coppa,
e la vuoto sino in fondo
e canto finché risplende la luna
nel buio firmamento!

E quando non ce la faccio più a cantare
Mi riaddormento ancora.
E che mi importa della primavera?
Lasciatemi sempre ubriacare!

Traduzione da "Gustav Mahler"
di Ugo Duse (ed. Enaudi Ed., 1973)



6. Der Abschied

Dies ist der einzige Satz von *Das Lied von der Erde*, der aus zwei Gedichten zusammengesetzt ist. Aufgrund dessen ergibt sich auch die musikalische Zweiteilung von *Der Abschied*. Der erste Teil, basierend auf Bethges *In Erwartung des Freundes*, beginnt mit einer tiefen, langsamen, eher traurig anmutigen orchestralen Einleitung, wo in der Oboe, den Hörnern und der ersten Violine einige Grundzellen der Motive für das ganze Werk angelegt sind. Nach dem ersten von drei strukturellen Rezitativen folgen neun weitere vokale Sektionen, die untereinander von kurzen instrumentalen Zwischenspielen getrennt sind. Durch die Wiederkehr und die variierten Wiederholungen der anfänglichen Motive wirkt der ganze Satz stillstehend, statisch und repetitiv. Textlich werden hier mehr als im zweiten Teil des Satzes mit den Begriffen Sonne, Gebirge, Täler, Mond, blauen Himmelsee, Wind, dunkle Fichten, Bach und Blumen Naturbilder suggeriert, die an eine alpine Atmosphäre erinnern. Musikalisch wechseln fröhliche und traurige Stimmungen einander ab bis gegen Ende das sogenannte Lebensthema erscheint. Mit diesem Thema ist auch der Höhepunkt des ersten Teiles erreicht. Diese Passage der überschwänglichen Musik, gepaart mit der textlichen Hoffnung auf ein anderes Leben nach dem Tod weilt nicht lange, denn ein Tamtam (ein chinesischer Gong), von dem Mahler schrieb, dass dieses ein Grabgeläute symbolisiert und so für den Tod steht, eröffnet den zweiten Teil des Satzes mit einem instrumentalen Interludium, einer Art Trauer-Meditation. Mit dem anschließenden dritten Rezitativ wird textlich ein Erzähler einbezogen, der über das Treffen des lyrischen Ichs – dem eigentlichen Protagonisten des ganzen Textes – mit seinem Freund berichtet. Aber bald übernimmt das lyrische Ich, welches sich verabschiedet und anschickt in die Berge zu wandern, wieder das Wort. Sowohl die Lyrik als auch die Musik führen nach anfänglicher Turbulenz wieder zum Lebensthema, welches nun in seinem vollen Glanz als Höhepunkt des gesamten Werkes zu hören ist. Eine Stimmung von Transzendenz setzt ein, bis der Satz sehr leise und gänzlich er stirbt. Der Schluss von *Das Lied der Erde* führt so an die Schwelle des Lebens und findet musikalisch zu einem Abschluss, der aber ein offener ist und so auf das Jenseitige verweist.

VI. DER ABSCHIED

Die Sonne scheidet hinter dem Gebirge.
In alle Täler steigt der Abend nieder
mit seinen Schatt'en, die voll Kühlung sind.

O sieh! Wie eine Silberbarke schwebt
der Mond am blauen Himmelsee herauf.
Ich spüre eines feinen Windes Weh'n
hinter den dunklen Fichten!

Der Bach singt voller Wohlklang durch das Dunkel.
Die Blumen blasen im Dämmerchein.
Die Erde atmet voll von Ruh' und Schlaf:
Alle Sehnsucht will nun träumen,
die müden Menschen geh'n heimwärts,
um im Schlaf vergess'nes Glück
und Jugend neu zu lernen!

Die Vögel hocken still in ihren Zweigen.
Die Welt schläft ein!

Es wehet kühl im Schatten meiner Fichten.
Ich stehe hier und harre meines Freundes.
Ich harre sein zum letzten Lebewohl.

Ich sehne mich, o Freund,
an deiner Seite
die Schönheit dieses Abends zu genießen.
Wo bleibst du? Du läßt mich lang allein!

Ich wandle auf und nieder mit meiner Laute
auf Wegen, die von weichem Grase schwellen.
O Schönheit, o ewigen Liebens, Lebens trunk'ne Welt!

Er stieg vom Pferd und reichte ihm den Trunk
des Abschieds dar.
Er fragte ihn wohin er führe
und auch warum, warum es müßte sein.
Er sprach, seine Stimme war umflort: Du, mein Freund,
mir war auf dieser Welt das Glück nicht hold!
Wohin ich geh? Ich geh', ich wandre in die Berge.
Ich suche Ruhe, Ruhe für mein einsam Herz!

Ich wandle nach der Heimat! meiner Stätte!
Ich werde niemals in die Ferne schweifen.
Still ist mein Herz und harret seiner Stunde!

Die liebe Erde allüberall blüht auf
im Lenz und grünt auf's neu!
Allüberall und ewig, ewig blauen Licht die Fernen!
Ewig...ewig...ewig...ewig...ewig...ewig...ewig!

6. Il congedo

Questo è l'unico movimento de *Il canto della terra*, comprendente due poesie. Ne deriva la suddivisione musicale in due parti de *Il congedo*. La prima parte, basata su *In attesa dell'amico* di Bethge, inizia con una introduzione orchestrale, lenta, un po' triste, dove l'oboe, il corno e il primo violino accennano ad alcune cellule di base dei motivi di tutta l'opera. Al primo dei tre recitativi strutturali seguono nove sezioni vocali, separati l'una dall'altra da brevi intermezzi strumentali. Tramite il ritorno e le varie ripetizioni dei motivi iniziali l'intero movimento sembra fermo, statico, ripetitivo. Nel testo si replicano, più che nella seconda parte del movimento, termini come il sole, le montagne, le valli, la luna, l'azzurro lago celeste, il vento, il buio degli abeti, ruscelli e fiori, suggerendo immagini naturali che ricordano un'atmosfera alpina. Musicalmente si avvicinano atmosfere allegre e tristi, finché compare, alla fine, il cosiddetto tema della vita. Con questo tema è raggiunto anche il culmine della prima parte. Questo passaggio di musica esuberante, accoppiata ad un testo di speranza per una vita dopo la morte non dura molto, perché un tamtam (un gong cinese), di cui Mahler scrisse che simboleggia il ritocco di una campana da morto, la morte stessa, apre la seconda parte del movimento con un intermezzo strumentale, una sorta di meditazione della tristezza. Con il successivo terzo recitativo viene introdotta nel testo un narratore, che racconta l'incontro del lo lirico – il vero protagonista di tutto il testo - con il suo amico. Ben presto riprende la parola l'lo lirico, che si congeda per andare a vagare tra i monti. Entrambi, testo e musica, dopo alcune turbolenze tornano sul tema della vita, che ora risuona nel suo pieno splendore al culmine dell'intera opera. Ne nasce uno stato d'animo trascendentale fino a quando il movimento muore piano e totalmente. La chiusura de *Il canto della terra* conduce così alla soglia della vita e musicalmente ad una conclusione, che rimane però aperta, indicando verso un oltre.

VI. IL CONGEDO

Tramonta il sole dietro la montagna.
In tutte le valli cala la sera
Con le sue ombre piene di frescura.
Guarda: come una barca d'argento
Ondeggia la luna sull'azzurro mare del cielo.
Sento spirare dolce e sottile un vento
Nel buio degli abeti.
Canta il ruscello pieno di armonie
Attraverso l'oscurità.
Impallidiscono i fiori nel crepuscolo
Respira la terra piena di pace e sonno.
Ogni desiderio vuole adesso sognare,
Gli uomini stanchi vanno verso casa
Per recuperare nel sonno
Dimenticate felicità e giovinezza.
Gli uccelli tacciono rannicchiati sui rami.
S'addormenta il mondo.
Spira aria fresca all'ombra dei miei abeti.
Son qui e aspetto ansioso il mio amico
Lo aspetto per l'ultimo addio.
Desidero tanto, amico mio
Di godere al tuo fianco la bellezza di questa sera.
Dove ti attardi? Mi lasci troppo solo.
Vago su e giù con il mio liuto
Su sentieri rigonfi di erba molle.
O bellezza, o mondo eternamente
Ebbro d'amore e di vita!

Scese da cavallo e gli porse
La coppa dell'addio. Gli chiese
Dove mai andasse e perché dovesse essere così.
Parlò, e velata era la sua voce:
« Amico mio, in questo mondo
Non mi ha proprio sorriso la fortuna.
Dove vado? Vado a vagare tra i monti
A cercare pace per il mio cuore solitario.
Vado verso la mia terra, torno ai miei luoghi
E non me ne allontanerò mai più.
Silenzioso il mio cuore
Ansiosamente aspetta la sua ora.
La dolce terra rifiorisce
E dappertutto verdeggia in primavera.
Dappertutto e per sempre
S'illuminano d'azzurro gli orizzonti
Sempre ... sempre ... »

Traduzione da "Gustav Mahler"
di Ugo Duse (ed. Einaudi Ed., 1973)

AUSSTELLUNG
DAS LIED
VON DER ERDE

MOSTRA
IL CANTO
DELLA TERRA

Die Herausforderung beim Studium der chinesischen Poesie ist der äußerst lockere syntaktische Rahmen der chinesischen Sprache. Da Bindeglieder wie Präpositionen oder Konjunktionen selten sind oder gänzlich fehlen, die Wortart unbestimmt ist, und Verben zeitlich nicht dekliniert werden, verbleibt dem chinesischen Lesern ein großes Maß an Freiheit in der Wahrnehmung. Ein Gedicht suggeriert daher bei jeder Person verschiedene Bilder, oder es kann unterschiedliche Gefühle auslösen, wenn es zu einem anderen Zeitpunkt wieder gelesen wird. Durch Übertragungen und Übersetzungen in westliche Sprachen wird also nur ein einziger Gesichtspunkt sozusagen festgelegt, und dieser bei darauffolgenden Bearbeitungen noch freizügiger interpretiert. Wang-Weis Gedicht *Der Abschied* unterlief die folgende Entwicklung:



Hervey St. Denis

EN SE SÉPARANT D'UN VOYAGEUR
Je descendis de cheval;
je lui offris le vin de l'adieu,
Et je lui demandai
quel était le but de son voyage.
Il me répondit: Je n'ai pas réussi
dans les affaires du monde;
Je m'en retourne aux monts Nan-chan pour y
chercher le repos.

Vous n'aurez plus désormais à m'interroger
sur de nouveaux voyages,
Car la nature est immuable, et les nuages
blancs sont éternels.

Bethge

DER ABSCHIED DES FREUNDES
Ich stieg vom Pferd und reichte ihm den
Trank des Abschieds dar.
Ich fragte ihn wohin
und auch warum er reisen wolle.
Er sprach mit umflorter Stimme:
Du, mein Freund,
mir war das Glück in dieser Welt nicht hold.

Wohin ich geh? Ich wandre in die Berge.
Ich suche Ruhe für mein einsam Herz.

Ich werde nie mehr in die Ferne schweifen
müd ist mein Fuss, und müd ist meine Seele,
die Erde ist die gleiche überall.

Und ewig, ewig sind die weissen Wolken..

DER ABSCHIED EINES REISENDEN
Ich stieg vom Pferd ab;
ich bot ihm den Wein des Abschieds an,
Und ich fragte ihn
was das Ziel seiner Reise sei.
Er antwortete: ich war nicht erfolgreich
in weltlichen Angelegenheiten;
Ich kehre in die Nan-chan Berge zurück um
dort Ruhe zu finden.

Du wirst mich nie mehr über neue Reisen
fragen müssen,
Denn dei Natur ist unveränderlich, und die
weißen Wolken sind ewig.

Mahler

Er stieg vom Pferd und reichte ihm
den Trank des Abschieds dar.
Er fragte ihn wohin **er führe**
und auch warum, **warum es müßte sein.**
Er sprach, seine Stimme war umflort:
Du, mein Freund,
mir war **auf dieser Welt das Glück** nicht hold!

Wohin ich geh? **Ich geh'**, ich wandre in die Berge.
Ich suche Ruhe, Ruhe für mein einsam Herz.

Ich wandle nach der Heimat! meiner Stätte!
Ich werde **niemals** in die Ferne schweifen.
Still ist mein Herz und harret seiner Stunde!
Die liebe Erde allüberall blüht auf im Lenz
und grünt auf's neu!

Allüberall und ewig, ewig blauen licht
die Fernen, ewig...ewig...

Wang-Wei:

Herunter/absteigen Pferd trinken

Du/Dein Wein

Fragen Du wo zu gehen

Du sagen nicht glücklich zufrieden

Zurückkehren gehen nicht fragen wieder

Weiss Wolke/n kein Ende Zeit

下馬飲君酒
問君何所之
君言不得意
歸臥南山陲
但去莫復問
白雲無盡時

Giù/scendere cavallo bere

Tu/il Tuo vino

Domandare tu dove andare

Tu dire non felice contento

Tornare andare non domandare nuovmaente

Bianco nuvola/-e senza fine tempo

La sfida nello studio della poesia cinese è rappresentata dal contesto sintattico estremamente libero della lingua cinese. Dal momento che i collegamenti come preposizioni o congiunzioni sono rare o assenti, la parola specifica non è definita, e i verbi non sono declinati nel tempo, al lettore cinese rimane una grande libertà nella percezione. Una poesia suggerisce pertanto per ogni persona immagini diverse, o può innescare sentimenti diversi quando la si legge di nuovo in un altro momento. Quindi attraverso trasferimenti e traduzioni in lingue occidentali viene tradotto per così dire un solo concetto, e questo verrà poi interpretato liberamente nelle trasposizioni successive. La poesia di Wang-Wei *Il congedo* ha avuto la seguente evoluzione:



Bethge

L'ADDIO DI UN VIAGGIATORE
Scesi dal cavallo;
gli porsi il vino dell'addio,
E gli domandai
quale fosse la meta del suo viaggio.
Egli rispose: non ho avuto fortuna nelle
mie faccende terrene;
Torno fra i monti Nan-chan affinché
li possa trovare pace.

Mai più dovrai domandarmi
di nuovi viaggi,
sicché la natura è immutabile,
e le bianche nubi sono eterne.

Dove vado? Cammino tra i monti.
A cercare pace per il mio cuore solitario.

E non me ne allontanerò mai più.
È stanco il mio piede, è stanca la mia anima,
la terra è uguale dappertutto

Per sempre, per sempre sono le nubi bianche

Mahler

Scese da cavallo e gli porse
La coppa dell'addio.
Gli chiese
Dove mai andasse e perché dovesse essere così.
Parlò, e velata era la sua voce:
Amico mio, in questo mondo Non mi ha
proprio sorriso la fortuna!

Dove vado? **Vado a vagare** tra i monti.
A cercare pace per il mio cuore solitario.

Vado verso la mia terra, torno ai miei luoghi
E non me ne allontanerò mai più.
Silenzioso il mio cuore
Ansiosamente aspetta la sua ora.
La dolce terra rifiorisce
E dappertutto verdeggia in primavera.
Dappertutto e per sempre
S'illuminano d'azzurro gli orizzonti
Sempre ... sempre ...

Literarische Quellen

Im Jahre 1907 kam Mahler mit dem Werk *Die chinesische Flöte* in Bertührung, einem Sammelband von Gedichten, die während der chinesischen Tang Dynastie verfasst und von Hans Bethge auf Deutsch (nach diversen Vorlagen) nachgedichtet wurden. Aus dieser Sammlung wählte der Komponist sieben Gedichte aus, die er schrittweise veränderte, um sie den Ansprüchen seines musikalischen Ausdrucks und seinen künstlerischen Absichten anzupassen, sowie um einen einheitlichen Blickpunkt einer einzigen Person zu schaffen. Der einzige original beibehaltene Titel ist *Das Trinklied vom Jammer der Erde*, das den Zyklus eröffnende Lied. Die Lyrik, auf welcher die Lieder basieren, stammt von Li-Bai, außer *Die Einsame im Herbst*, welches von Qian-Qi verfasst wurde, *Der Abschied des Freundes* von Wang-Wei, und *In Erwartung der Freundes* von Meng Haoran.

Der dreißigjährige Hans Bethge hatte im Jahre 1906 die Übersetzungen von Hervey-Saint-Denys entdeckt, von denen er sofort fasziniert war. Er sorgte sich jedoch nicht

um eine wörtliche Übersetzung, sondern verfasste *Nachdichtungen*, also Adaptionen, die er auch nie als "Übersetzungen" bezeichnet hat. Des Chinesischen nicht mächtig, bezog er sich dabei auf bereits vorhergehende deutsche Übersetzungen von Hans Heilmann und französische Übersetzungen von Judith Gautier und d'Hervey de Saint-Denys.

Während der Letztere dem ursprünglichen Inhalt – trotz der komplexen Übertragung von Begriffen aus einer den europäischen Sprachen weit entfernten Sprache wie dem Chinesischen – weitgehend treu blieb, war **Judith Gautier** hingegen häufig freier in ihren Übersetzungen, wobei sie gewisse Sätze sogar umarbeitete. Die deutsche Version von Hans Heilmann basiert auf den Arbeiten beider und bleibt ihnen extrem treu, verliert aber dadurch häufig an Finesse. Diesem Problem wirkt Bethge entgegen, indem er seinen Text poetischer gestaltet, die französischen Originale vorzieht und dennoch den Bezug zum Werk Heilmanns beibehält.



Judith Gautier

Fonti letterarie

Nel 1908 Mahler venne a conoscenza di *Die chinesische Flöte* di Hans Bethge, un'antologia di poesie scritte durante la dinastia cinese Tang. Da questa collezione il compositore selezionò sette poesie della raccolta, gradualmente modificate per servire ai propri scopi espressivi ed artistici e per rendere uniforme il punto di vista di un solo personaggio. L'unico titolo mantenuto nell'originale è *Das Trinklied vom Jammer der Erde*, il Lied che apre il ciclo, gli altri sono stati modificati da Mahler. Le liriche da cui traggono spunto i Lieder sono tutte di Li-Bai, tranne *Die Einsame im Herbst*, che è di Qian-Qi, e *Der Abschied des Freundes* di Wang-Wei, e *In Erwartung der Freundes* di Meng Haoran.

Nel 1906 il trentenne Hans Bethge fece la scoperta della traduzione di Hervey-Saint-Denys e ne rimase subito incantato. Egli non si preoccupò di una traduzione letteraria, ma scrisse delle *Nachdichtungen*, cioè adattamenti, che lui non chiamò mai "traduzioni". Ben conscio della sua ignoranza sulla lingua d'origine, si

basò a precedenti traduzioni tedesche di Hans Heilmann e a quelle francesi di **Judith Gautier** e Le Marquis d'Hervey de Saint-Denys.

Mentre l'ultimo, nonostante la trasposizione complessa di termini da una lingua così lontana come lo è il cinese a una di quelle europee, rimase in gran parte fedele al contenuto originale, Judith Gautier invece era spesso più libera nelle sue traduzioni, rimaneggiando anche alcune frasi.

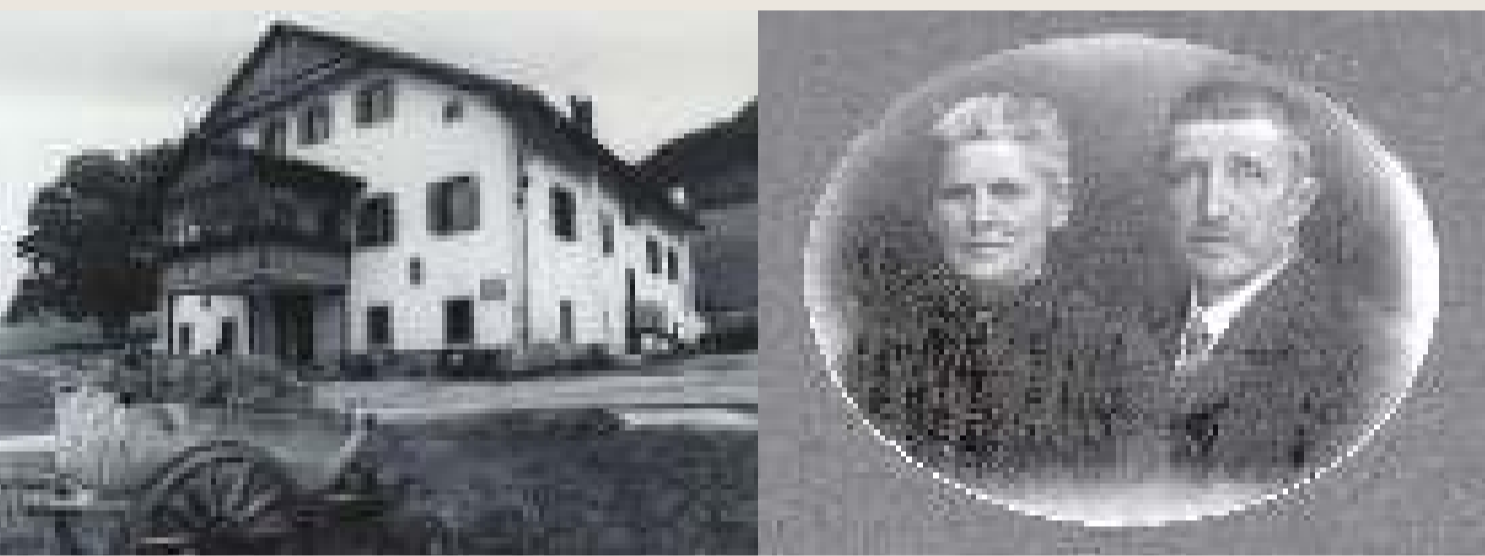
La versione tedesca di Hans Heilmann è una traduzione basata sui lavori di entrambi Gautier e Hervey-Saint-Denys, ed è loro assai fedele, ma troppo spesso perde liricità. A questa problematicità porrà rimedio Bethge nella sua versione rendendo il testo più poetico, preferendo gli originali francesi pur mantenendo il riferimento al lavoro di Heilmann.



Mahler, Toblach, und *Das Lied von der Erde*



Nachdem im Jahre 1907 Gustav Mahlers ältere Tochter Marie im Alter von 5 Jahren in Maiernigg an Scharlach-Diphtherie gestorben war, verliess er sofort diesen Ort und fand für den Rest des Sommers in Schludersbach, Misurina und Sexten Zuflucht. Diese Gegend war ihm schon lange vertraut, er hatte sie vom Jahre 1900 an jeden Sommer besucht um Frieden und Inspiration zu finden. Nun war er aber seelisch zu angeschlagen um weiter zu komponieren. Der Tod des Mädchens war nämlich nicht der einzige Schicksalsschlag, den er zu dieser Zeit erlitten hatte – es wurde ihm auch ein Herzklappenfehler diagnostiziert, und er fand sich genötigt Wien zugunsten von Amerika zu verlassen. Mahlers Frau Alma berichtet, dass er sich zu dieser Zeit schon mit einem kleinen Band von Gedichten aus dem Chinesischen, *Die chinesische Flöte* – übertragen von Hans Bethge – befasste, den ihm sein Freund Hofrat Theobald Pollack geschenkt hatte. Im folgenden Sommer kehrte er wieder in die Dolomiten zurück, sein Refugium, und bezog Mitte Juni Quartier im Trenkerhof in Alt-Schludersbach, wo sich jetzt das Restaurant Gustav Mahler Stube befindet.



Unweit davon ließ er im Wald sein drittes Komponierhäuschen anfertigen, ein Holzbau der noch heute im Originalzustand vorhanden ist. Anfänglich litt Mahler sehr unter der Einsamkeit und der vom Arzt verordneten Einschränkung seiner sportlichen Aktivitäten und schrieb kurz nach seiner Ankunft an Bruno Walter:

Ich habe mich hier zunächst einzurichten versucht. Diesmal habe ich nicht nur den Ort, sondern meine ganze Lebensweise zu verändern. Sie können sich vorstellen, wie schwer mir letzteres wird. Ich hatte mich seit vielen Jahren an stete und kräftige Bewegung gewöhnt. Auf Bergen und in Wäldern herzmuscheln und in einer art keckem Raub meine Entwürfe davonzutragen. An den Schreibtisch trat ich nur, wie ein Bauer in die Scheune: um meine Skizzen in Form zu bringen.
Und Mitte July fuhr er fort:
Sollte ich wieder zu meinem Selbst den Weg finden, so muss ich mich den Schrecknissen der Einsamkeit überliefern. Aber im Grunde genommen spreche ich doch nur in Rätseln, denn was in mir vorging und vorgeht, wissen Sie nicht; keinesfalls aber ist es jene hypochondrische Furcht vor dem Tode, wie Sie vermuten. Daß ich sterben muß habe ich schon vorher auch gewußt. [...] Und was meine „Arbeit“ betrifft so ist es eben etwas Deprimierendes, da erst wieder umlernen zu müssen. Am Schreibtisch kann ich nicht arbeiten, ich brauche für meine innere Bewegung die äußere.“
Mittlerweile las er Briefe Goethes und befasste sich nun intensiv mit Bethges *Die chinesische Flöte*. Dadurch fand er langsam doch wieder zu seinem künstlerisches Schaffen zurück und schuf dann innerhalb von sieben Wochen in fieberhafter Arbeit *Das Lied von der Erde*. Sowohl von der asiatischen Poesie als auch von der umgebenden Natur beeinflusst stellt dieses Werk eine neue Synthese zwischen Liederzyklus und Symphonie dar, die Mahler gegenüber Bruno Walter folgendermaßen schilderte: „Ich weiss es selbst nicht zu sagen, wie das Ganze benamst werden könnte. Mir war eine schöne Zeit beschieden und ich glaube, daß es wohl das Persönlichste ist, was ich bis jetzt gemacht habe.“
Erich Wolfgang Partsch hat es sehr treffend beschrieben: „Rückblick, Vergänglichkeit, Abschied sind Leitthemen dieses Werkes. Und so führt auch die im Fin de siècle durchaus gängige Polarität Leben – Tod auf eine neue Bedeutungsebene. Dialektisch begriffen, bleibt dem Freund im ausklingenden Abschied letztlich die Bergeinsamkeit, wo das Ende gleichzeitung zur Bedingung für einen Neuanfang wird und den ewigen Kreislauf der Natur symbolisiert.“
Mahler selbst hielt diesen Satz für so überwältigend, dass er gegenüber Walter erwähnte: „Was glauben Sie? Ist das überhaupt zum Aushalten? Werden sich die Menschen nicht darnach umbringen?“ Leider hatte Mahler nie Gelegenheit *Das Lied von der Erde* selbst zu hören. Es wurde erst sechs Monate nach seinem Tod von Bruno Walter am 20. November 1911 in München uraufgeführt und war mit 67 Aufführungen vor dem Ausbruch des 2. Weltkriegs sein beliebtestes Werk in Wien, der Stadt, die ihn 1907 vertrieben hatte. Wie manch ein Kritiker damals schrieb: „Wenn er das nur erlebt hätte!“.

Mahler, Dobbiaco e *Il canto della terra*

Dopo che nel 1907 la figlia maggiore di Gustav Mahler, Maria, morì di scarlattina-difterite a Maiernigg all'età di 5 anni, Mahler scappò da questo luogo e per il resto dell'estate trovò rifugio a Carbonin, Misurina e a Sesto.



Questa zona gli era già da tempo familiare, l'aveva visitata a partire dal 1900 ogni estate per trovare pace e ispirazione. Ora era psicologicamente troppo esausto per continuare a comporre. La morte della bambina non era in realtà l'unico colpo che aveva dovuto reggere in quel momento – gli venne diagnosticato pure un vizio valvolare cardiaco, e si trovò costretto a lasciare Vienna a favore dell'America. La moglie di Mahler, Alma, racconta che a quel tempo si occupò già di una piccola raccolta di poesie cinesi, *Il flauto cinese*, tradotta da Hans Bethge, donatagli dal suo amico Theobald Pollack. L'estate seguente tornò nelle Dolomiti, il suo rifugio, dove a metà giugno si sistemò nel maso Trenker a Carbonin Vecchia, laddove ora si trova il ristorante Gustav Mahler Stube. Poco lontano in un piccolo bosco fece costruire la sua terza “cassetta di composizione”.



Realizzata in legno, ancora oggi si trova nel suo stato originale. Inizialmente Mahler soffrì molto la solitudine e le limitazione alle sue attività sportive ordinate dal medico. Infatti, poco dopo il suo arrivo, scrisse a Bruno Walter:
Qui innanzitutto sto tentando di sistemarmi. Questa volta non ho soltanto cambiato il posto, ma dovrò cambiare tutte le mie abitudini. Potrà immaginare quanto ciò mi riesca difficile. Da anni ero abituato a fare continuamente del moto, a girovagare sui monti tra i boschi, portandomi via, dopo averli rubati senza alcun riguardo, quelli che erano divenuti i miei schizzi. Alla scrivania mi avvicinavo solo per dar loro una forma,

come fanno i contadini quando entrano nel fienile.
E a metà luglio, proseguì:
Dovessi trovare nuovamente la via verso me stesso, dovrò consegnarmi ai terrori della solitudine. Ma in fondo parlo solo per enigmi, perché ciò che stava e sta accadendo dentro di me, non può saperlo; ma in nessun caso si tratta di quell'ipocondriaca paura della morte, come lei evoca. Che devo morire, lo sapevo anche prima. [...] E per quanto riguarda il mio "lavoro" è un po' deprimente dover reimparare di nuovo. Alla scrivania non posso lavorare, per il mio moto interiore ho bisogno di quello esteriore.“
Nel frattempo, lesse lettere di Goethe e si occupò intensamente del “*Flauto cinese*” di Bethge. Così tornò nuovamente al suo lavoro, e lavorando febbrilmente in sette settimane creò *Il canto della terra*. Influenzato sia dalla poesia orientale, sia dalla natura circostante, questo lavoro rappresenta una nuova sintesi tra un ciclo di *Lieder* e una Sinfonia, come Mahler scrisse a Bruno Walter: “*Io stesso non so che nome potrei dare al tutto. Mi è stato concesso un buon momento e penso che è probabilmente la cosa più personale che io abbia fatto finora.*”
Erich Wolfgang Partsch lo descrive molto bene: “*Retrospettiva, caducità, addio sono i temi principali di questa composizione. E così anche questo bipolarismo tra vita e morte, diffuso alla Fin de siècle, assume un nuovo significato. Dal punto di vista dialettico, nel “Congedo” che si smorza, all'amico rimane solo la solitudine in montagna dove la fine diventa la precondizione per un nuovo inizio e dove simboleggia l'eterno ciclo della natura.*”
Mahler stesso considerò questo movimento talmente sconvolgente, che così accennò a Walter: “*Cosa pensate? È tuttavia sopportabile? La gente poi non si suiciderà?*”
Purtroppo non ha mai avuto l'opportunità di ascoltare personalmente il *Canto della terra*. La prima esecuzione avvenne a Monaco di Baviera il 20 novembre 1911 sotto la direzione di Bruno Walter, sei mesi dopo la morte di Mahler. Con 67 esecuzioni prima dello scoppio della Seconda guerra mondiale, era la sua opera più popolare a Vienna, la città, che lo aveva espulso nel 1907. Qualche critico allora scrisse infatti: “Se solo avesse potuto cogliere quest'esperienza.”

