



Markus Stenz
Gürzenich-Orchester Köln

Gustav Mahler

Symphonie Nr. 7



Gustav Mahler

Symphonie Nr. 7 in e-Moll

- [01] Langsam. Allegro risoluto ma
non troppo 21:09
- [02] Nachtmusik. Allegro moderato
14:17
- [03] Scherzo. Schattenhaft 08:49
- [04] Nachtmusik. Andante amoroso
12:24
- [05] Rondo-Finale. Allegro ordinario
16:51

total 73:35

Markus Stenz
Gürzenich-Orchester Köln

»... ein Sehnen über diese Welt hinaus.«
Gustav Mahlers Symphonie Nr. 7

Im Dezember 1907 hatte Gustav Mahler die *Siebente* dem Verleger Hinrichsen als ein Werk »vorwiegend heiteren, humoristischen Inhalts« angeboten, dessen Instrumentation »keine besonderen Ansprüche« stelle: »Nur im vierten, vorletzten Satz, einer Serenade, ist Guitarre und Mandoline vorgesehen«. Der Kompositionsprozess lag jedoch auch damals schon relativ lange zurück. Bereits 1904, in der geliebten Kärntner Sommerfrische in Maiernigg am Wörthersee, skizzierte Mahler die beiden »Nachtmusiken«, fast parallel zur Komposition des tragischen Finales der *Sechsten*.

Der viel beschäftigte Operndirektor und charismatische Dirigent kam immer nur in den Ferien dazu, konzentriert an seinen riesigen symphonischen Entwürfen zu arbeiten. Im Sommer 1905, der wiederum in Maiernigg verbracht wurde, stockte zunächst die Weiterarbeit an der *Siebenten*. Erst

nach Wochen kam am See die Inspiration zurück. »Ich stieg in das Boot, um mich hinüberfahren zu lassen. Beim ersten Ruderschlag fiel mir das Thema (oder mehr der Rhythmus und die Art) der Einleitung zum 1. Satze ein«, berichtete Mahler seiner Frau. In einem Monat war das Werk laut Alma »in einem Furor« geschaffen und wurde am 15. August beendet.

Damit endete die Trias der drei rein instrumentalen Symphonien, die nach den so genannten »Wunderhorn«-Symphonien Nr. 2 bis 4 mit ihren vokalen Teilen in völlig neue musikalische Dimensionen vorstießen. Nach der *Fünften* in cis-Moll und der *Sechsten* in a-Moll ergab sich die *Siebente* in e-Moll als geradezu zwingend logische Folge. Es ist nicht zu übersehen, dass Mahlers »Weltensymphonien«, tönende Versuche einer Welterklärung, bei all dem Überschwang der Klang gewordenen Gefühle stets einem auch von scharfem Intellekt bestimmten, bewussten Plan folgen. Gerade die *Sie-*

In December 1907 Gustav Mahler had offered the *Seventh* to the publisher Hinrichsen as a work of “predominantly cheerful, humoristic content” the instrumentation of which was “not particularly demanding. Only the fourth and penultimate movement, a Serenade, calls for guitar and mandolin.” The compositional process of the work had by that time already taken place relatively long ago. Already in 1904, in the summer health resort of his beloved Maiernigg on Wörthersee (Lake Wörth) in Carinthia, Mahler had sketched the two “Nachtmusiken” (Serenades), almost at the same time as the composition of the tragic finale of the *Sixth*.

The very busy opera director and charismatic conductor only ever had time during the holidays to work on his gigantic symphonic sketches with any degree of concentration. In the summer of 1905, again spent in Maiernigg, further progress on the *Seventh* faltered. Only after weeks had

passed did his inspiration by the lake return. “I got into the boat to be transported to the other side. With the first stroke of the oar, the idea for the theme (or rather the rhythm and type) of the introduction to the first movement occurred to me”, Mahler reported to his wife. According to Alma, the work was created within a month “in a rage” and finished on 15 August.

Thus ends the trio of the purely instrumental symphonies that pushed forward into completely new musical dimensions after the so-called “*Wunderhorn*” *Symphonies Nos. 2 to 4* with their vocal parts. Following the *Fifth* in C-sharp minor and the *Sixth* in A minor, the *Seventh* in E minor resulted as a compellingly logical consequence. It cannot be overlooked that Mahler’s “world symphonies”, sonorous attempts at an explanation of the world, despite all excess of feelings turned into sound, always follow a

bente ist in ihrer formalen Meisterschaft und in der Schlüssigkeit ihres künstlerischen Konzepts kaum zu übertreffen.

Die Besetzung des Orchesters ist im Gegensatz zur *6. Symphonie* deutlich reduziert – von dort 40 auf 29 Bläser. Hinzu kommen die schon erwähnten Zupfinstrumente, zwei Harfen und das reicher als üblich besetzte Schlagwerk. Für ein großes symphonisches Orchester der damaligen Zeit sind das wirklich keine besonderen Ansprüche – allerdings nur, was die Quantität und nicht, was die technischen Anforderungen betrifft, die bei der Prager Uraufführung 1908 Probleme bereitet hatten. Dass der Komponist sein neues Werk öfters als »humoristisch«, ja als »heiter« bezeichnet hat, nimmt nach den zutiefst tragischen Hammerschlägen in der *Sechsten* nicht wunder und spricht für seine meist eher grimme, parodistische und immer ambivalente Auffassung von Humor. Bei allem Zynismus, der vor allem in den

Nachtmusiken deutlich spürbar wird, der und im Finalsatz gleichsam zwischen den Noten steht – wo sich laut Mahler ohnehin »das Beste der Musik« befindet –, wird auch diese Symphonie von einer wesentlichen Aussage des Komponisten getragen, die für alle seine Werke gilt: »Die Musik muss immer ein Sehnen enthalten, ein Sehnen über diese Welt hinaus.«

Im ersten Satz setzt der stets neue instrumentale Farbwirkungen suchende Mahler gleich zu Beginn das sonst nur in der alpenländischen Blasmusik beheimatete Ventillflügelhorn (Tenorhorn) ein, wenn nach seinen Worten »die Natur röhrt«. Qualvoll, fast gepresst bäumt sich dieses Hornthema auf. Marschthemen schaffen scharfe Konturen, doch bald entwickelt sich das mit typisch wehmütigem Ausdruck gleichsam aus voller Brust singende Seitenthema in C-Dur, »mit großem Schwung«, welches die insistierenden, harte Kontraste schaffenden Märsche immer weiter zurückdrängt.

conscious plan determined by a sharp intellect as well. Especially the *Seventh* can hardly be surpassed in its formal mastery and in the conclusiveness of its artistic concept.

Compared to the *Sixth Symphony*, its orchestration is markedly reduced – from 40 to 29 winds. In addition, there are the plucked instruments already mentioned, two harps and more percussion than usual. These were not exceptional demands for a large symphonic orchestra of that time – at least not as regards quantity rather than technical requirements, which had caused problems at the Prague premiere in 1908. The fact that the composer frequently spoke of his new work as “humoristic”, even as “cheerful” is not surprising after the profoundly tragic hammer blows in the *Sixth*, and bears witness to his predominantly grim, parodistic and always ambivalent conception of humour. With all the cynicism that can especially be sensed in the Serenade

movements and can be perceived “between the notes” in the final movement – where, according to Mahler, the “best of the music” was to be found – this symphony is also borne by a fundamental statement of the composer that applies to all his works: “The music must always contain a longing for beyond this world.”

Right at the beginning of the first movement, Mahler, always looking for new instrumental colour effects, uses the valve flugelhorn (tenor horn) otherwise only native to Alpine wind music when “Nature roars”, in his words. This horn theme rises up torturously, almost clenched. March themes create sharp contours, but soon the secondary theme in C major develops with a typically melancholy expression, more or less singing in full voice, “mit großem Schwung” (with great briskness) that presses the marches, creating hard, insistent contrasts, ever farther back. In about the middle of the movement there begins a blissful

Etwa in der Mitte des Satzes bahnt sich eine selige Natur-Idylle ihren Weg, eingeleitet von Signalen der Blechbläser, kulminierend in sanft beginnenden, hymnisch emporwogenden Streicherkantilenen, gekrönt vom Schlagzeug und jäh abstürzend in tiefe Dunkelheit, markiert von der Pianissimo-Wiederholung der Marsch-Introduction samt Flügelhornrufen und gellenden Trompeten. Mit gewaltsam sieghafter Gebärde endet der Satz.

Die beiden »Nachtmusiken«, die Sätze 2 und 4, haben dem Werk den vom Komponisten nie autorisierten Beinamen »Symphonie der Nacht« (oder auch »Lied der Nacht«) eingetragen. »Rufend ... antwortend« steht in der Partitur am Beginn der ersten Nachtmusik, was die beiden dialogisierend eingesetzten Hörner betrifft. Im typisch »mahlerischen« Tonfall eines traurigen Ländlers geht es weiter, aufgelockert durch ein gemächliches As-Dur- und ein klagendes c-Moll-Trio. Ständig wechselt die Perspektive

zwischen Dur und Moll, ja es kommt zu radikal dissonanten Überlagerungen der Tonarten. Den von Freunden nach der Uraufführung angestellten Vergleich zwischen dieser vielgliedrigen musikalischen Stimmungsmalerei und Rembrandts berühmter, ungewöhnlich vielschichtig beleuchteter »Nachtwache« konnte Mahler angeblich einiges abgewinnen.

Zwischen den »Nachtmusiken« steht als relativ kurzer Satz das »schattenhafte« Scherzo, eine »Danse macabre« eigenartigster Prägung. Karikaturen von Ländlern und Walzern schneiden quasi Grimassen. Der grundsätzliche Charakter eines Reigens wird ständig durch fremdartige, gespensterhaft anmutende Partikel in Frage gestellt. Die Bewegung läuft aus dem Ruder und fängt sich immer nur kurz; Musik ständiger Beunruhigung illustriert eine von geheimnisvollen Lauten durchdrungene Nacht. Auch die im Mittelteil dominierende, eher heiter gestimmte Oboenmelodie

nature idyll, introduced by signals of the brass and culminating in softly emerging string cantilenas, surging upwards like a hymn, crowned by percussion and abruptly crashing into profound darkness, marked by the pianissimo repetition of the march introduction including flugelhorn calls and piercing trumpets. The movement ends with a violently triumphant gesture.

The two “Serenades”, movements 2 and 4, have given the work its epithet, never authorised by the composer: “Symphony of the Night” (or “Song of the Night”). “Rufend ... antwortend” (Calling ... answering) is written in the score at the beginning of the first Serenade, applying to the pair of horns engaged in dialogue. The music continues in the typically Mahlerian tone of a sad *ländler*, relaxed by a leisurely A-flat major and a plaintive C-minor trio. The perspective between major and minor changes constantly; there are even times where different keys

overlap to form radical dissonances. Mahler apparently approved of the comparison – made by friends after the premiere performance – between this intricate musical mood painting and Rembrandt’s famous “Night Watch”, a painting revealing extraordinarily multi-layered illumination.

Between the “Serenades” is a relatively brief, “shadowy” scherzo, a “danse macabre” of the strangest kind. Caricatures of *ländler* und waltzes pull faces, so to speak. The fundamental character of a round dance is constantly questioned by strange, ghost-like particles. The movement gets out of hand and recovers itself only briefly; music of constant unrest illustrates night full of mysterious sounds. The oboe melody dominating the middle section, too, of a rather cheerful character, does not penetrate through this thicket of sounds intersecting with each other. At this point one can understand how Arnold Schönberg specifically owed his conversion from

dringt nicht dauerhaft durch dieses Dickicht ineinander verschobener Klänge. Hier wird verständlich, dass Arnold Schönberg gerade dieser Symphonie seine Bekehrung vom Saulus zum Paulus in Sachen Mahler verdankte.

1909 schrieb Schönberg an Mahler, er habe bei dessen 7. *Symphonie* »den Eindruck einer vollendeten, auf künstlerischer Harmonie begründeten Ruhe empfunden.« Damit ist wohl die bei aller Vielfalt der Textur souveräne formale Gestaltungskraft Mahlers gemeint, wohl auch eine gewisse Reduktion der großen Gestik der früheren Symphonien. So geben Mandoline und Gitarre, richtige Serenaden-Instrumente also, ein pointiertes Gastspiel im Mahlerschen Orchesterzauber der zweiten Nachtmusik. Zärtliche, kammermusikalisch unerhört fein gesponnene Musik entsteht in diesem Andante amoroso, wie ein Rückzug in die Intimität nach den extremen emotionalen Wechselbädern der vorangegan-

genen Sätze, wie ein Lobpreis innig verhaltener Liebe zu aller Kreatur und zum schöpferischen Geist der geliebten Natur. Und dennoch – thematisch ist dieses kompositorisch wagemutige Spiel mit Anklängen immer mit einer gewissen Doppelbödigkeit ausgestattet. Es ist ein Spiel auf höchst unsicherer Grundlage.

Die große und oft stark kritisierte Überraschung der *Siebenten* ist das Rondo-Finale. Der Kritiker Richard Specht hörte 1913 »Kirchweibjubiläum und Meistersingerfrohsinn« heraus; er hatte nicht ganz unrecht. Mahler war zeitlebens bekennder Wagnerianer und liebte, dem nationalpathetischen Finale zum Trotz, die festliche musikalische Aura der *Meistersinger* mit ihrer humanen Botschaft. Die hochgestimmte, helle Musik der Nürnberger Festwiese ist im Finale der *Siebenten* unüberhörbar. Doch es wäre nicht Musik von Mahler, wäre nicht auch da bei genauerem Hinhören ironische, unterschwellige Gegenläufigkeit fest-

Saul to Paul, as regards Mahler, to this symphony.

In 1909 Schönberg wrote to Mahler that he had “sensed the impression of a complete peace founded on artistic harmony” in the latter’s *Seventh Symphony*. The symphony’s variegated texture notwithstanding, Schönberg was referring to the power of Mahler’s sovereign formal design, and probably also to a certain reduction of the grand gestures found in the earlier symphonies. Thus the mandolin and guitar, genuine serenade instruments, offer a pointed guest appearance in the orchestral magic of Mahler’s second “Song of the night”. This Andante amoroso contains tender music, incredibly finely woven like chamber music, like a retreat into intimacy following the extremely emotional shower of contradictory feelings of the previous movements, like a praise of intimately heartfelt love for all creation and for the creative spirit of beloved Nature. And yet – this compositionally daring

play with echoes is always thematically imbued with a certain ambivalence. It is a game played on an extremely insecure basis.

The large and often severely criticised surprise of the *Seventh* is its rondo finale. In 1913 the critic Richard Specht heard “the exultation of a carnival and the mirth of the *Meistersingers*” in it; he was not entirely wrong. Mahler had been an avowed Wagnerian throughout his life and loved the festive musical aura of the *Meistersinger* with its humane message, the impassioned nationalistic finale notwithstanding. It is impossible not to hear the high spirited, bright music of the Nuremberg fairground in the finale of the *Seventh*. But it would not be music of Mahler if there were no ironical, underlying contrariness apparent upon closer listening. The most conventional of all Mahler finales offers an almost too exalted, too skilfully empty C-major sheen to be completely credible. Analysts with

stellbar. Das konventionellste aller Mahler-Finali bietet fast zu exaltierten, gekonnt leeren C-Dur-Glanz, um völlig glaubwürdig zu sein. Das Hauptthema haben schlecht recherchierende Analytiker als Vorausannahme von Paul Lincke bis heute populärem Operettenlied *Schlösser, die im Monde liegen* sehen wollen. Abgesehen davon, dass manche Themen in bestimmten Zeiten offenbar in der Luft liegen und dort von mitunter sehr unterschiedlichen Musikern gefunden werden, ist diese Ähnlichkeit wahrscheinlich auf ein mehr oder weniger bewusstes Zitat zurückzuführen. Denn »Frau Luna«, das Stück, aus dem dieser Berliner Schlager stammt, wurde schon 1899 uraufgeführt. Mahler interessierte sich sehr wohl für die »leichte Muse« und spielte zum Vergnügen, oft mit Alma gemeinsam, die jeweils neuesten Operetten-Klavierauszüge durch.

Wie alle seine Zitate – Bezugnahmen auf Musik von Bach bis Bruckner sind ja in Mahlers aus vielen Quellen

gespeistem symphonischen Roman häufig vorhanden – ist jedoch auch dieses in eine völlig andere, unverkennbar persönliche Welt gerückt. Die aus der *Sechsten* bestens bekannten Herdenglocken, bei Mahler sonst ein Symbol der Einsamkeit, und das Todes-Instrument Tamtam mischen sich wohl nicht zufällig in den knalligen Jubel.

Und Mahler selbst meinte, dieser Satz frage: »Was kost' die Welt?« Dies könnte ein sehr menschliches und sehr österreichisches Gefühl von »Wurschtigkeit« bedeuten, welches gegen Ende der Donaumonarchie in der Tat häufig anzutreffen war und auch der »Fun-Gesellschaft« von heute nicht fremd ist.

Gottfried Franz Kasparek

poor investigative procedures have regarded the main theme as a precognition of Paul Lincke's operetta song *Castles in the Air*, popular to this day. Besides the fact that some themes are apparently "in the air" during certain periods and are found there by widely differing musicians, this similarity can probably be traced to a more or less conscious quotation. For "Frau Luna", the piece in which this Berlin popular song originates, was already premiered in 1899. Mahler was very much interested in the "light muse" and played through the latest operetta piano reductions for pleasure, often together with Alma.

Like all his quotations – references to music from Bach to Bruckner are frequently found in Mahler's symphonic novel, supplied as it is from many sources – this one, too, has shifted into a completely different, unmistakably personal world. The well-known cow bells from the *Sixth*, otherwise a symbol of loneliness in Mahler,

and the tam-tam, instrument of death, are not mixed into this gaudy exultation for nothing.

Mahler himself believed that this movement asks "What does the world cost?" This could signify a very human and very Austrian feeling of "Wurschtigkeit" (extreme indifference) which could in fact be frequently encountered towards the end of the Danube monarchy and, for that matter, is not entirely foreign to the "fun society" of today.

Gottfried Franz Kasperek

Translation: David Babcock

Markus Stenz

Markus Stenz ist Gürzenich-Kapellmeister und Generalmusikdirektor der Stadt Köln sowie Chefdirigent des Radio Filharmonisch Orkest und Erster Gastdirigent des Hallé Orchestra mit Sitz in Manchester.

Seine Ausbildung absolvierte er an der Musikhochschule in Köln bei Volker Wangenheim und in Tanglewood bei Leonard Bernstein und Seiji Ozawa. Markus Stenz war musikalischer Leiter des Festival Montepulciano (1989 bis 1995) und Chefdirigent der London Sinfonietta (1994 bis 1998). Von 1998 bis 2004 war er Künstlerischer Leiter und Chefdirigent des Melbourne Symphony Orchestra.

Markus Stenz debütierte als Operndirigent am Gran Teatro La Fenice in Venedig. Er hat zahlreiche Ur- und Erstaufführungen geleitet und an den wichtigsten internationalen Opernhäusern und bei internationalen Festivals gastiert, wie z.B. am Teatro alla Scala in Mailand, am Théâtre Royal de la

Monnaie in Brüssel, an der English National Opera, der San Francisco Opera, am Staatstheater Stuttgart, an der Deutschen Oper Berlin, der Bayerischen Staatsoper München, der Staatsoper Hamburg, der Oper Frankfurt sowie beim Glyndebourne Festival, dem Edinburgh International Festival und den Salzburger Festspielen.

Im Juli 2012 hat er die Oper *Solaris* von Detlev Glanert im Rahmen der Bregenzer Festspiele uraufgeführt.

Als Konzertdirigent hat Markus Stenz u. a. das Concertgebouw-Orchester, die Münchner Philharmoniker, das Gewandhausorchester Leipzig, die Berliner Philharmoniker, das Tonhalle Orchester Zürich, die Wiener Symphoniker, die Staatskapelle Berlin, die Philharmoniker Hamburg, das NHK Symphony Orchestra sowie die Sinfonieorchester des BR, WDR und NDR geleitet. In den USA arbeitete er mit dem Chicago Symphony Orchestra und dem Los Ange-

Markus Stenz is the Gürzenich-Kapellmeister, General Music Director of the City of Cologne as well as Chief Conductor of the Netherlands Radio Philharmonic Orchestra and Principal Guest Conductor of the Hallé Orchestra.

He studied at the Hochschule für Musik in Cologne under Volker Wangenheim and at Tanglewood with Leonard Bernstein and Seiji Ozawa. Markus Stenz has held the positions of Artistic Director of the Montepulciano Festival (1989–1995), Principal Conductor of the London Sinfonietta (1994–1998) – one of the most renowned ensembles for contemporary music. As Artistic Director and Chief Conductor of the Melbourne Symphony Orchestra (1998–2004) Markus Stenz broadened his repertoire and established his career as an international conductor.

He made his debut as an opera conductor at La Fenice in Venice in a production of Hans Werner Henze's *Elegy*

for Young Lovers. He has since conducted many world premieres and first performances. He has appeared at many of the world's major opera houses and international festivals including La Scala in Milan, La Monnaie in Brussels, English National Opera, San Francisco Opera, Bavarian State Opera Munich, Stuttgart Opera, Frankfurt Opera, Glyndebourne Festival Opera, Edinburgh International Festival and Salzburg Festival.

In July 2012 he has conducted the world premiere of the opera *Solaris* by Detlev Glanert at the Bregenz Festival, Austria.

Markus Stenz conducts many of the world's leading orchestras including the Royal Concertgebouw Orchestra, Munich Philharmonic, Gewandhaus Orchestra Leipzig, Berlin Philharmonic, Hamburg Philharmonic, NHK Symphony Orchestra, Tonhalle Orchester Zurich, Vienna Symphony and the Symphony Orchestras of the Baye-

les Philharmonic sowie den Sinfonie-
orchestern von Boston, Dallas, Minne-
sota und Houston.

rischer Rundfunk, the WDR and
the NDR. In the United States he
worked with the Chicago Symphony,
Los Angeles Philharmonic, Minne-
sota Orchestra and the Symphony
Orchestras of Boston, Dallas and
Houston.





Das Gürzenich-Orchester Köln

Das Gürzenich-Orchester Köln zählt zu den führenden Orchestern Deutschlands und blickt dabei auf eine große Tradition zurück. Seine Wurzeln reichen bis zur Gründung der Domkapelle im 15. Jahrhundert. Seit 1857 spielte das Orchester seine »Gesellschaftskonzerte« der »Cölner Concert-Gesellschaft« im Gürzenich, dem gotischen Festsaal der Stadt, was sich bis heute in seinem Namen widerspiegelt. Stets zog das hohe Niveau die führenden Solisten, Dirigenten und Komponisten ihrer Zeit an wie Hector Berlioz, Richard Wagner oder Igor Strawinsky. Bedeutende Werke wie Brahms' *Doppelkonzert*, Richard Strauss' *Till Eulenspiegel* und *Don Quixote* oder Mahlers *Fünfte Sinfonie* wurden dem Gürzenich-Orchester zur Uraufführung anvertraut.

Seit 1986 ist das Ensemble in der Kölner Philharmonie beheimatet und gibt dort jährlich rund 50 Konzerte; parallel dazu spielt das Orchester in

der Oper Köln über 160 Vorstellungen im Jahr. Chefdirigent mit dem Titel Gürzenich-Kapellmeister ist Markus Stenz. Unter seiner Ägide führte das Orchester das weltweit einmalige Projekt »GO live!« und den »3. Akt« ein: Fast alle Konzerte des Gürzenich-Orchesters in der Kölner Philharmonie werden live mitgeschnitten und direkt im Anschluss als »Sofort-CD« oder zum Abspeichern auf dem MP3-Player verkauft. Der »3. Akt« ist ein Programmpunkt am Ende der Sinfoniekonzerte, in dem unbekannte Werke zur Aufführung kommen.

Die zahlreichen CD-Einspielungen des Orchesters werden immer wieder mit Auszeichnungen bedacht, so auch die *Fünfte Sinfonie* Gustav Mahlers aus der aktuell entstehenden Gesamteinspielung unter der Leitung von Markus Stenz, die in die Bestenliste des Deutschen Schallplattenpreises aufgenommen wurde.

The Gürzenich Orchestra of Cologne is one of Germany's leading orchestras and can look back on a great tradition. Its roots extend all the way back to the founding of the Domkapelle (cathedral orchestra) in the 15th century. Since 1857 the orchestra has been presenting its "society concerts" of the Cologne Concert Society at the Gürzenich, the gothic festival hall of the city which is reflected in the orchestra's name to the present day. The ensemble's level of excellence has always attracted the leading soloists, conductors and composers of the respective period, including Hector Berlioz, Richard Wagner and Igor Stravinsky. Important works such as Brahms's *Double Concerto*, Richard Strauss's *Till Eulenspiegel* and *Don Quixote* as well as Mahler's *Fifth Symphony* were entrusted to the Gürzenich Orchestra for their world premieres.

Since 1986 the ensemble's home has been at the Cologne Philharmonie, where it presents about 50 concerts

annually, simultaneously giving over 160 performances a year at the Cologne Opera. The music director, whose title is Gürzenich Kapellmeister, is Markus Stenz. Under his aegis the orchestra introduced the internationally unique project "GO live!" and the "3rd Act": nearly all the concerts of the Gürzenich Orchestra at the Cologne Philharmonie are recorded live and sold immediately afterwards as "instant CDs" or for storage on the MP3 player. The "3rd Act" is an item on the programme at the end of the symphony concerts during which unknown works are performed. The numerous CD recordings of the orchestra have received awards on many occasions, the recording of the *Fifth Symphony* of Gustav Mahler under the direction of Markus Stenz was included in the top list of Deutscher Schallplattenpreis.

Translation: David Babcock

Ebenso erhältlich / also available

Gustav Mahler
Markus Stenz
Gürzenich-Orchester Köln



OC 646
Symphony No. 1



OC 650
Symphony No. 5



OC 653
Symphony No. 8



OC 657
Lieder aus »Des Knaben
Wunderhorn«
Christiane Oelze, soprano
Michael Volle, baritone



OC 647
Symphony No. 2
Christiane Oelze,
soprano
Michaela Schuster,
alto



OC 648
Symphony No. 3
Michaela Schuster, alto



OC 649
Symphony No. 4
Christiane Oelze,
soprano

Impressum

© 2013 OehmsClassics Musikproduktion GmbH

© 2012 OehmsClassics Musikproduktion GmbH

Executive Producer: Dieter Oehms

Recording Producer, Engineer, Editing

and 5.0 Mix: Jens Schünemann

SACD Authoring: Ingo Schmidt-Lucas,

Cybele AV Studios

Recorded June 23–27, 2012,

Kölner Philharmonie

Photographs: Catrin Moritz (Markus Stenz,

Gürzenich-Orchester Köln)

Publisher: Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH,

Berlin

Kritische Ausgabe der Mahler Gesellschaft

(Reinhold Kubik)

Editorial: Martin Stastnik

Visual Concept: Gorbach-Gestaltung.de

Composition: Waltraud Hofbauer

www.oehmsclassics.de





Markus Stenz
Gürzenich-Orchester Köln

Gustav Mahler

Symphonie Nr. 7