

A photograph of conductor Adam Fischer, an older man with white hair, wearing a dark suit and a white shirt with a bow tie. He is captured in profile, facing left, holding a baton in his right hand and gesturing with his left hand. The background is solid black.

MAHLER *Symphony No. 1* ADAM FISCHER


**DÜSSELDORFER
SYMPHONIKER**
Einfach fühlen

Gustav Mahler (1860-1911)

Symphony No. 1 D-Dur / in D Major

- | | |
|--|-------|
| 1 I. Langsam. Schleppend. | |
| Wie ein Naturlaut – Im Anfang sehr gemächlich | 15:31 |
| 2 II. Kräftig bewegt, doch nicht zu schnell | 07:43 |
| 3 III. Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen | 10:04 |
| 4 IV. Stürmisch bewegt | 19:51 |
|
 | |
| Total Time | 53:01 |

Düsseldorfer Symphoniker
Adam Fischer conductor



Mahler
Edition
Vol. III

Based on live recordings (10 - 12 February 2017) | Recording Location: Tonhalle Düsseldorf / Germany
Executive Producer: Jochen Hubmacher | Recording Producer: Holger Urbach | Recording Engineer: Michael Morawietz
Editing, Mix & Mastering: HOLGER URBACH MUSIKPRODUKTION, RATINGEN www.humusic.de
Publisher: Kalmus | www.tonhalle.de | www.dradio.de | www.avi-music.de

© 2017 Deutschlandradio / Avi-Service for music © 2017 Avi-Service for music, Cologne/Germany | LC 15080
All rights reserved | STEREO | DDD | GEMA | Made in Germany | 42 6008553653 5 | Fotos: © Susanne Diesner
Translations: Stanley Hanks | Design: www.BABELgum.de


**TONHALLE
DÜSSELDORF**
Einfach fühlen

Eine Co-Produktion mit  **Deutschlandfunk**

Avi
7

Adam Fischer: Subjektive Gedanken über Mahler und die 1. Symphonie

29 Jahre war Gustav Mahler alt, als seine Erste Symphonie uraufgeführt wurde. Ich fühle mich diesem 29jährigen Mahler, der damals Direktor der Ungarischen Staatsoper in Budapest war, aus ganz persönlichen Gründen sehr nah verbunden. 120 Jahre später sollte nämlich auch ich Generalmusikdirektor dieses Opernhauses werden. Und wir beide haben nach zweieinhalb Jahren das Haus fluchtartig verlassen ...

Wenn ich lese, wie sich die Behörden damals in Mahlers Arbeit eingemischt und für eine Unfreiheit der Kunst gesorgt haben, dann kann ich Mahlers damalige verbitterte Gefühle über das Land und seine Oper aus ganzem Herzen nachvollziehen! Diese Erfahrung verbindet mich mit ihm für immer ...

Dabei waren seine Probleme dort teilweise anderer Natur. Die damals neue Oper (sie wurde 1884 eröffnet) hat viel gekostet, und das dafür nötige Geld konnte nur mit der hehren nationalen Bedeutung des Hauses gerechtfertigt werden. Das hieß, eine gute Aufführung allein war nicht genug, die Oper musste nationale Aufwallungen hervorrufen. Sie musste also nicht gut, sondern vor allem national werden. Es war klar, dass der geniale Künstler Mahler, der noch dazu Ausländer war, da scheitern musste.

Heute ist das sicher anders. Aber auch ich habe 120 Jahre später Anrufe von Politikern bekommen, die mich, für sie wie ganz selbstverständlich, in Fragen von Künstlerengagements „beraten“ wollten. Man hat dort nicht einmal verstanden, warum ich mich darüber dann so aufgeregt habe. Ich konnte mich dabei Mahler sehr nahe fühlen ...

Mahler hatte von der Uraufführung der Ersten Symphonie in Budapest erwartet, dass das Werk ein durchschlagender Erfolg wird, der dazu führt, dass er als Komponist endgültig anerkannt wird. Nach der

Uraufführung im November 1889 schrieb er dann: „In Budapest, wo ich sitze und die Symphonie uraufführte, wichen mir die Freunde scheu aus, keiner wagte, mit mir über die Aufführung zu sprechen. Ich ging wie ein Kranker oder Geächteter umher.“ Wer die Mentalität der Budapester kennt, weiß ganz genau, was er meinte. Es tut mir heute noch richtig weh, dass die damalige Budapester Musikwelt so viele Beckmesser und so wenige Hans Sachse hervorgebracht hat.

Ich war aber nicht nur in Budapest, sondern vorher auch als GMD in Kassel Mahlers „Nachfolger“. Er hat in Kassel die *Lieder eines fahrenden Gesellen* geschrieben, deren Melodien dann in die erste Symphonie eingegangen sind. Wenn ich unter den Kasseler Bäumen spazieren gegangen bin, konnte ich mir einbilden, dass Mahler dort Inspiration zur Ersten gesucht hatte.

Und auch in den beiden großen Häusern, die für Mahlers Laufbahn entscheidend waren, durfte ich seinen Spuren folgen. Ich habe auch in Wien und an der MET in New York dirigiert. Ich bin stolz darauf, so oft und überall in der Welt am gleichen Pult wie Mahler dirigieren zu können. Mahlers Musik ist auch deshalb „meine“ Musik. Das ist sicher eine Illusion, aber eine schöne, die ich mir nicht nehmen lassen möchte.

Noch eine persönliche Erinnerung an meine erste Erste möchte ich erzählen. Ich habe Mahlers Musik überhaupt zum ersten Mal live mit der ersten Symphonie erlebt. Das war in Wien, und ich war 19 Jahre alt. Es war auch ein prägendes Erlebnis. Damals habe ich das erste Mal darüber nachgedacht, ob eine sinngemäße statt einer buchstabengetreuen Befolgung der Intentionen eines Komponisten unter Umständen nicht auch falsch sein kann. Wir hatten uns damals im Studium mit Mahler beschäftigt, ich hatte die Partitur vorher studiert. Mit großen Erwartungen bin ich zum Konzert gegangen, wo mir gleich auffiel, dass die Musiker sich um die berühmten unorthodoxen Anweisungen Mahlers, um seine ungewöhnlich erscheinenden Bogenstriche oder seine Vorschrift an die Bläser, mit hochgehaltenen

Adam Fischer: Subjective reflections on Mahler and his First Symphony

Schalltrichter zu spielen, nicht besonders zu kümmern schienen. Während des Finales wurde das dann für alle ganz offensichtlich. Mahler schreibt dort vor, „alle Hornisten stehen auf um die möglichst größte Schallkraft zu erzielen!“. Die Wiener Hörner blieben aber die ganze Zeit sitzen. Ich bin nachher zu den Musikern gegangen und habe einen Herrn aus der Gruppe gefragt, warum sie nicht „Schalltrichter hoch“ gespielt hätten und warum sie nicht aufgestanden seien. Er sagte, etwas aufgebracht, „Hören's, mir san doch ned im Zirkus!!“

Das war noch vor der großen Mahler-Renaissance der siebziger Jahre. Später haben Musiker wahrscheinlich nicht mehr so offen zugegeben, dass sie Mahlers Spielanweisungen oft als störend, sogar beleidigend empfinden. Sie empfinden sie aber oft so, und das ist auch verständlich. Hätte Mahler in die Partitur geschrieben, „falls die Hörner nicht die nötige Schallkraft erreichen können, sollten sie aufstehen“, wäre das psychologisch richtiger gewesen, und man hätte wohl (auch mit sitzenden Hörnern) eine ungeheure Schallkraft erreicht. Hörner können ja schließlich auch im Sitzen laut spielen. Bringt das Aufstehen praktisch tatsächlich etwas? Einmal habe ich sogar bei einer späteren Aufführung erlebt, wie ein junger, aufgeregter Unglücksrabe aus der Horngruppe beim schnellen Aufstehen das Notenpult umgeworfen hat. Wie die Hornisten dann die Stelle verzweifelt gekrümmt, nach den auf dem Boden liegenden Noten suchend, versucht haben, zu spielen – das war sicher nicht die größtmögliche Schallkraft.

Und trotzdem bin ich heute überzeugt, dass die Hornisten beim Finale aufstehen müssen, genau nach Mahlers Vorstellungen. Denn letztlich geht es nicht nur darum, wie laut sie tatsächlich spielen, sondern es geht um die Wirkung. Wenn die Horngruppe plötzlich aufsteht, nimmt das Publikum die Hornstimme auf einmal deutlicher wahr und hört sie dadurch lauter, als das Spiel der anderen Gruppen. Für mich ist die Stelle ein Beispiel dafür, dass man Mahlers Anweisungen auch dann versuchen soll, zu befolgen, wenn man ihren Sinn nicht richtig versteht. Am Ende hat er (fast) immer Recht!

Gustav Mahler premiered his First Symphony at the age of 29. For personal reasons I feel a close bond with that 29-year-old Musical Director of the Hungarian State Opera. 120 years later, I was named General Music Director of the same opera house. We both hastily abandoned the institution after 2 1/2 years.

When I read how the authorities interfered in Mahler's work and curtailed his artistic freedom, I can fully grasp how bitter he felt about the country and its opera house. Through that experience I feel connected with him forever.

His problems were partly due to other reasons. Just opened in 1884, the opera house had cost an inordinate sum, and the necessary funds could only be justified by evoking its noble national significance. In other words: it wasn't enough to put on a good performance: the opera in Budapest was expected to spark a surge of national sentiment. It was not just supposed to be good, it had to be national. In this context, a brilliant artist such as Mahler – who was also a foreigner – would be clearly destined to fail.

Today things are certainly different. But I, too, received telephone calls from politicians who found it quite natural to “advise” me in matters of artist engagements. People didn't even understand why this made me so incensed. Those were moments when I felt very close to Mahler in my thoughts.

Mahler had hoped for the world premiere of his First Symphony in Budapest to become a resounding success that would definitely establish his reputation as a composer. After the premiere in November 1889, he wrote: “In Budapest, where I am sitting and where I premiered the symphony, friends shied away from me: no one wanted to speak with me about the performance. I went about like a man who is contagious or shunned by society.” Whoever has been confronted with the mentality of the citizens of

Budapest knows exactly what Mahler meant by this. It still pains me to note that the Budapest music scene of the day gave birth to many Beckmessers but produced so few Hans Sachs.

Not just in Budapest – in Kassel, as well, I served as General Music Director and thus indirectly as “successor” to Mahler. Kassel is where he wrote the *Songs of a Wayfarer*, several tunes of which appear in the First Symphony. When I went for walks under the trees in that Hessian town, I imagined Mahler looking up to them for inspiration to write his “No. 1”.

I also followed his steps in the two great opera houses that were pivotal in his career: I, too, conducted at Vienna State Opera and at the Met. I am proud of having been able to serve at the same conductor’s stand as Mahler in different parts of the world. I thus feel his music as if it was “my own” – certainly a mere illusion, but a beautiful one I do not want to give up.

I would still like to relate a personal reminiscence of one of the performances of “my” First Symphony. The First Symphony was the first occasion I ever heard music by Mahler live on stage: in Vienna when I was nineteen years old, and the experience marked me for life. This also marked the first time I wondered whether, under certain circumstances, an “analogous”, non-literal interpretation of a composer’s intentions might not be the wrong path to choose. We had studied Mahler at conservatory and I knew the score. I attended the concert with great expectations, but immediately noticed that the musicians were not paying much heed whatsoever to Mahler’s infamous unorthodox instructions: his unusual bowings, or the demand that the brass instruments should play with the bells facing upwards. This became quite clear in the finale. Mahler indicates that “all the horn players play standing in order to attain maximum volume!”. The Vienna horn players remained seated the whole time. After the performance I went over to the musicians and asked one of them why they hadn’t played with the “bells upwards” or why they had not stood up. Visibly irritated, he exclaimed: “Young man, we are not at the circus!”

This was still before the great Mahler renaissance of the 1970’s, after which musicians did not dare so openly admit that they often find Mahler’s performance instructions irritating or even insulting. That is their effect on musicians, and it is quite understandable. If Mahler, instead, had written in the score: “In case the horns do not attain the necessary volume, they should stand up”, this would have been more advisable from a psychological point of view, and even sitting horn players would have achieved an impressive intensity. Of course they can play loud even when they are sitting. Does standing up have a true effect? Once I even saw an unlucky, young hornist accidentally knock over his music stand as he was excitedly standing up. The players in the horn section then desperately bent over to read the notes off the ground: the volume they thereby achieved was certainly not “the loudest possible”. Nevertheless I remain convinced to this day that the hornists should stand up in the finale, just as Mahler imagined it. Ultimately it has nothing to do with how loud they actually play, but with the visual effect. When the horn players stand up together as one man, the audience pays closer attention to their part: subjectively, their group is heard louder than the others. For me this passage exemplarily demonstrates that we should even try to obey Mahler’s indications when we don’t understand what they mean. In the end, Mahler is (almost) always right!

Mahlers 1. Symphonie

Mahlers Erste ist ein Kind seiner unruhigen Wanderjahre. Als er die Symphony 1884 zu skizzieren begann, war er Kapellmeister in Kassel. Die Hauptarbeit am neuen Werk fällt in das Frühjahr 1888. Bis dahin hatte ihn sein Weg über das Königlich Deutsche Landestheater in Prag an das Stadttheater in Leipzig geführt. Im Herbst des Jahres wurde er Direktor der Königlichen Oper in Budapest, wo die Symphonie 1889 uraufgeführt wurde – mit eklatantem Misserfolg. Nicht nur in Budapest wurde der Komponist mit Hohn und Spott überzogen und seine Musik als „wirres Zeug“ und „Kakophonie“ abgetan. Auch antisemitische Invektiven blieben nicht aus: von „jüdischem Mäuscheln“ war die Rede.

Wie ein Naturlaut

Nie zuvor hob eine Symphonie so merkwürdig an wie diese: Kein Thema, kein Akkord, sondern einzig der Ton „a“ tönt vom tiefsten Register der Kontrabässe bis zum pfeifenden Flageolett der Violinen. Befremdlich der Fortgang: Fallende Quartan in den Holzbläsern münden in einer spannungsvollen Dissonanz zum Orgelpunkt der Streicher. Das Quartintervall bildet gleichsam die Keimzelle des ganzen Werkes und wird alle seine wichtigen Themen bis hin zu seinem Schlusschoral prägen. Fanfaren erklingen – allerdings im tiefen, fahlen Register der Klarinetten jeglicher appellierender Kraft beraubt. Eine auffahrende Gestalt der Oboen verhallt folgenlos, und wenn die Fanfaren an die Trompeten übergehen, sind diese laut Partitur „in sehr weiter Entfernung“ positioniert, weit jenseits des irritierenden Klangschleiers der Streicher. Kuckucksrufe werden laut, aber die klingen „wie aus Alpträumen“ (Dietmar Holland), denn die Kuckucksterz ist zur Quart verzerrt.

„Wie ein Naturlaut“ soll diese Einleitung klingen, doch nicht Natur selbst hat ihr Echo in der Musik, sondern sie wird nachgeahmt wie ein lange Verlorenes, etwas nur unscharf Erinnerunges, ein Sehnsuchtsbild, das heraufdämmt wie im Traum und doch unerreichbar bleibt.

Allmählich kommt Bewegung in die amorphe Klangwelt und wird in unmerklicher Tempobeschleunigung in den Hauptteil des Satzes übergeleitet. Anstelle eines herkömmlichen Symphonie-Themas interpoliert

Mahler hier die Melodie des zweiten der *Lieder eines fahrenden Gesellen*. „Wird's nicht eine schöne Welt?“ fragt der Text, den man unterlegen könnte. Diese Melodie wird entfaltet, der ganze Komplex gar wiederholt, wie es eine alte sinfonische Konvention verlangt, die dann aber umso gründlicher verabschiedet wird. Zunächst sinkt die Musik zurück in die Klangwelt des Beginns. Ein Bruchstück aus der Liedmelodie erfährt allmählich Erweiterung und beherrscht einige Zeit diesen Satzteil. Doch wieder stockt die Entwicklung. Immer mehr lädt sich die Musik mit Erwartungsmomenten auf, dehnt sie sich wie ein Körper, ehe sich die Spannung mit einem gewaltigen Ruck entlädt. Die Trompetenfanfaren der Einleitung tönen jetzt aus der Nähe und im *Fortissimo*. Sie leiten zu einem Hornthema über, das schon zuvor gleich einer fernen Vision angeklungen war. Dieser Durchbruch zerreißt den Schleier, der von Anbeginn über der Musik lag. Doch der Versuch, zwischen den so disparaten Elementen dieser Musik Identität zu stiften, missrät absichtsvoll. Nunmehr losgelassen, stürzt die Musik in immer schnellerem Tempo in den Satzschluss, der ganz offenkundig zur Farce gerät.

Es folgt ein Scherzo, das in den Hauptteilen von streckenweise wild daherkommenden Ländlerintonationen, in den Triopartien von gebändigten Walzerklängen mit wienerischem Charme geprägt wird. Der Ländler hat einerseits sein Modell in einem von Mahlers *Gesängen aus der Jugendzeit (Hans und Grete)*, zum anderen ist er im genialischen *Scherzo* aus der *Symphony E-Dur* von Hans Rott vorgeformt. Rott war etwas älter als Mahler, beide studierten zur gleichen Zeit am Wiener Konservatorium und Mahler muss von dem symphonischen Werk seines Freundes zutiefst beeindruckt gewesen sein. Anklänge an die Symphonie Rotts, der schon 1884 dem Wahnsinn verfallen starb, finden sich in Mahlers Œuvre bis hin zur 7. Symphonie.

Zwischen diesem und dem folgenden Satz schreibt Mahler eine „ziemliche Pause“ vor. Wie er Bruno Walter mitteilte, sei hier ein „katastrophenartiges Ereignis vorgefallen, das den Ausgangspunkt für die Stimmung des Trauermarsches und des Finales darstellt.

Brennende Anklage an den Schöpfer

Der Trauermarsch – ein surreal anmutendes Panoptikum des Absurden, eine Chaplinade, todtraurig und ironisch, gefühlvoll und sarkastisch zugleich. Musik der „niedereren“, trivialen Sphäre verschafft sich verkleidet und maskiert Zutritt zur Welt der „hohen“ Kunst, aus der sie längst verwiesen ward und sorgt für Verstörung wie das „bucklicht Männlein“ im altbekannten Volkslied. Am Beginn und am Ende ertönt der alte Kanon *Bruder Jakob, schläfst du noch*, nach Moll gewendet und gesungen zunächst vom mit Dämpfer zu spielenden Kontrabass in hoher Lage, wo diesem Instrument nur noch schwächlich näselnde Töne zu entlocken sind. Mahler äußerte einmal, dass hier die Instrumente „verkappt und ver mummt“ seien und wie in fremder Erscheinung umgingen: „Alles soll dumpf und stumpf klingen.“ Eine herzerreißende, an Klezmer-Musik erinnernde Weise scheint auf, gefolgt von Klängen, die eine Tanzkapelle parodieren, deren überdrehte Lustigkeit im Kontext des Trauermarsches gespenstisch wirkt.

Im Zentrum des Satzes erklingt unendlich zart die instrumentale Version der Lindenbaum-Episode aus dem vierten der *Lieder eines fahrenden Gesellen*. Eine Insel des Trostes?

Der Trauermarsch kehrt wieder, jetzt um einen Halbton nach oben versetzt, kompakter instrumentiert, brütend, bedrohlich. Der Abgesang dann am Ende ist erfüllt „von der unendlichen Mattigkeit eines abgeschminkten Clowns.“ (Iwan Sollertinski)

„Jäh, wie der Blitz aus der dunklen Wolke“ wird der ohne Unterbrechung anschließende Finalsatz mit einer grellen Dissonanz eröffnet, und was folgt, gleicht dem „Aufschrei eines im tiefsten verwundeten Herzens“ (Mahler im Programm zur Hamburger Aufführung 1893). Was sich in diesem Finale zuträgt, ist nicht nur ob der dramatischen Fieberkurve, die der Satz durchmisst, atemberaubend. Wie im ersten Satz steuert die Entwicklung auf einen Durchbruch zu, doch der misslingt zunächst, sinkt in sich zusammen. Dem jüdischen Mystiker Baal Selem Tov wird der Satz zugeschrieben: „Das Geheimnis der Erlösung ist Erinnerung.“ Als würde das musikalische Subjekt dieser Erkenntnis inne,

wird nunmehr auf immer ältere Schichten des Finalhauptthemas zurückgegriffen, so schrittweise seine Geschichte zutage gefördert und seine Abkunft von der frühesten Musik der Symphonie, der Einleitung des ersten Satzes, immer offener. Erst jetzt, im zweiten Anlauf, gelingt der Durchbruch, als könne kein „gutes Ende“ gefunden werden, bevor nicht alles erinnert ist. Schließlich wird aus dem Quartmotiv der Einleitung ein hymnischer Choral geformt und Ankunft, Versöhnung musiziert. Oder steht die mit dem merkwürdig nachstolpernden Schlussakkord wieder infrage?

Aus dem Dezember 1909 – Mahler war mittlerweile Chef der New Yorker Metropolitan Opera – ist ein Brief an Bruno Walter erhalten: „Ich brachte hier vorgestern meine Erste! Wie es scheint, ohne besondere Resonanz. Dagegen war ich mit diesem Jugendwurf recht zufrieden. Sonderbar geht es mir mit all diesen Werken, wenn ich sie dirigiere. Es kristallisiert sich eine brennend schmerzliche Empfindung: Was ist das für eine Welt, welche solche Klänge und Gestalten als Widerbild auswirft! So was wie der Trauermarsch und der darauf ausbrechende Sturm scheint mir wie eine brennende Anklage an den Schöpfer.“

Mahlers sinfonischer Erstling ist ein genialer Wurf, ein Werk, das die damals schon traditionsbelastete Gattung Symphonie noch einmal ganz neu dachte. Vielleicht erklärt sich daraus Mahlers Unsicherheit, wie er diese sich weit von den Konventionen entfernende Schöpfung benennen sollte. Bei der Budapester Uraufführung präsentierte er sie als „Symphonische Dichtung in zwei Abtheilungen“, wobei die erste „Abtheilung“ aus dem 1. Satz, einem Andante (der 1893 so genannten *Blumine*) und dem Scherzo bestand und die zweite aus Trauermarsch und Finale. Bei den folgenden beiden Aufführungen 1893 in Hamburg und 1894 in Weimar nannte er das Werk „Titan, eine Tondichtung in Symphonieform“ und gab sowohl den beiden Teilen als auch den einzelnen Sätzen poetisierende Überschriften, die auf Jean Pauls Roman *Titan* und auf E. T. A. Hoffmann verweisen. Auch finden sich hier programmatische Erläuterungen, die Mahler offenbar auf Anraten von Freunden verfasst hatte und die er später wieder eliminierte, weil sie das Publikum eher verwirrten, als zur Erhellung beitrugen.

So erhielt das Werk bei seiner vierten Aufführung 1896 in Berlin die sachliche Bezeichnung „Symphonie in D-Dur“. Zur Drucklegung im Jahr 1899 beim Verlagshaus Josef Weinberger überarbeitete Mahler die Instrumentation und verzichtete auf den ursprünglichen 2. Satz, die *Blumine*, die ihrerseits auf eine Musik zu Victor von Scheffels *Der Trompeter von Säckingen* zurückgeht, die Mahler 1884 für eine szenische Aufführung des Versepos in Kassel komponiert hatte. Im Zuge der Mahler-Renaissance der 1960er und 1970er Jahre erlebte der lange vergessene Satz eine Auferstehung und wird seitdem hin und wieder bei Aufführungen der 1. Symphony in das Werk integriert.

© 2017 Der Text ist ein Originalbeitrag für diese CD von Jens Schubbe

Mahler's Symphony No. 1

Mahler's First Symphony is a child of his restless years of wandering. When he started sketching it in 1884, he was Musical Director (*Kapellmeister*) at the Royal Theatre in Kassel. His main work on the symphony began in 1888: by then, his professional path had led him to the New German Theatre in Prague, and then to the Municipal Theatre in Leipzig. In the fall of 1888 he was appointed Musical Director of the Royal Opera in Budapest, where his First Symphony saw its world première in 1889 – a resounding flop. In Budapest and elsewhere, the composer was taunted and jeered, his music rejected as “woozy nonsense” and “cacophony”. Even anti-Semitic invective was not lacking: some critics spoke of “Jewish mumbling”.

The voice of nature

Never before had a symphony begun as strangely as this one. No theme, not even a chord. Just a single note, ‘a’, distributed among the lowest register of the double basses and the whistling flageolet tone of the violins. The procedure was likewise unsettling: falling fourths in the woodwinds lead to a tense intervallic dissonance over the pedal point in the strings. The interval of the fourth is the nucleus that gives birth to the entire work, imbuing each one of its themes up to the final chorale. We hear fanfares, but only in the low, wan-sounding register of the clarinets, thereby deprived of true summoning power. An ascending melody in the oboes rears its head, but nothing comes of it. When the trumpets finally take up the fanfare, the score indicates that they are positioned “very far away”, thus still blanketed by the irritating veil of the note produced by the strings. Cuckoo calls emerge, but they sound “as if in a nightmare” (Dietmar Holland), since the normal descending third is distorted and here becomes a fourth.

This introduction is supposed to sound *wie ein Naturlaut*, like the voice of nature. But this music does not echo nature itself: instead, it is imitated as something long lost, only sketchily remembered – an image of yearning that comes to us in a dream but remains out of reach.

This amorphous world of sounds gradually livens up: imperceptible tempo acceleration leads to the main

section. En lieu of the usual symphony theme, Mahler introduces the tune from his second *Song of a Wayfarer* (*Lieder eines fahrenden Gesellen*): it almost sounds as if it was exclaiming *Wird's nicht eine schöne Welt?* (“Isn’t this world about to become beautiful?”). The melody is deployed in full, and the entire section is repeated, just as traditional symphonic convention requires – only to be dismissed all the more radically thereafter. The music initiates this process by sinking back into the muffled sounds from the beginning. A fragment from the song melody is gradually elaborated upon, and predominates in this section for a while. But the progression comes to a halt again. The music is charged with moments of hopeful anticipation: it expands like a balloon until the tension is released with a tremendous heave. Now the trumpet fanfares sound close at hand, *fortissimo*. They serve as transition to a horn theme that had previously appeared, sounding like a faraway vision. This breach rips the veil asunder that had apparently been covering the music from the very beginning. Nevertheless, the attempt to create an identity that could merge this music’s utterly disparate elements fails deliberately. Freed of its shackles, the music accelerates head over heels into the movement’s conclusion, which is obviously meant to sound like a farce.

The next movement is a scherzo with intermittently raucous *Ländler* tunes in the main sections, contrasting with the sound of charmingly restrained Viennese waltzes in the trio parts. The *Ländler* tune featured here is partly based on Mahler’s *Songs from Youth* (*Hans und Grete*) and also has an ancestor in the brilliant *Scherzo* from Hans Rott’s *Symphony in E Major*. Rott was somewhat older than Mahler: both studied during the same period at Vienna Conservatory, and Mahler must have been profoundly impressed by his friend’s symphonic oeuvre. Up to his own Seventh Symphony, Mahler went on featuring reminiscences from the symphonies of his dear colleague, who went utterly mad and died in 1884.

Mahler demands a “rather long pause” between the second and third movements. As he indicated to Bruno Walter, one should imagine that in this interlude a “catastrophic event has taken place, which serves as the point of departure for the ensuing mood in the funeral march and the finale.”

A flaming indictment against the Creator

The Funeral March is a surrealist, Chaplinesque panopticon of the absurd, at once mournful and ironic, sentimental and sarcastic. Music from the “low” realm of triviality disguises itself and masks its identity, thereby succeeding in sneaking its way into the world of “high” art, from which it had long been banished, and where it now returns to reap havoc like the hunchbacked gnome in the well-known German folk song. At the movement’s beginning and end, we hear the old folk canon *Bruder Jakob* (*Frère Jacques*), transformed into minor mode and ‘sung’ by the muted double bass in the highest range where the instrument is only capable of producing feeble, nasal tones. Mahler once wrote that here the instruments “are hooded and masked”, going around as if they were disguised: “It should all sound hollow and muffled”. A heartrending, klezmer-like melody appears, followed by sounds that seem to parody a dance band whose hyped-up cheerfulness seems entirely out-of-place and quite uncanny within the context of the funeral march.

Towards the middle of the movement, we hear the infinitely tender instrumental version of the Linden Tree episode from the fourth *Song of a Wayfarer*. Could this be an enclave of solace?

The funeral march returns, now transposed a semitone upwards, with leaner instrumentation, brooding, threatening. It reaches its conclusion, exuding “the endless weariness of a clown who has removed his makeup” (Ivan Sollertinsky).

“Suddenly, like a flash of lightning from a dark cloud”, the final movement sets in with a harsh dissonance, followed by an “explosion of despair coming from a deeply wounded heart” (Mahler’s own words in his programme notes for the Hamburg performance in 1893). The musical events in this finale are breathtaking, not only due to the dramatic temperature curve it traces from start to finish: just as in the first movement, the progression introduces a “breakthrough” that initially fails and collapses. The Jewish mystic Baal Shem Tov reportedly once stated that “the mystery of redemption is remembrance”. As if the musical subject had come to realize this, the symphony now starts gradually peeling off the

final main theme's layers until its most ancient elements are uncovered, thereby revealing its own history and its origin in the symphony's earliest music: the introduction to the first movement. Only now, after the second attempt, can the breakthrough be achieved – as if a happy end could not be attained unless one remembers everything first. Finally, the motif from the introduction, with the interval of a fourth, gives rise to a hymn-like chorale, a musical evocation of arrival and reconciliation. Or does the strangely stumbling final chord call everything into question again?

A letter from Mahler to Bruno Walter is preserved from December 1909, when the composer was already Chief Conductor of the New York Metropolitan Opera. “A day before yesterday, I performed my First Symphony here! Not without much of an echo, as it seems. Although I have always been quite satisfied with that youthful achievement. All these works give me a peculiar sensation when I conduct them. A painful, burning feeling emerges: what a horrible world this must be, if it is capable of disgorging sounds and figures such as these, as reflections of itself! Musical moments such as the funeral march and the ensuing thunderstorm sound to me like flaming indictments against the Creator.”

Mahler's firstborn symphony is a brilliant tour-de-force: a work that dared to conceive a complete renewal of the symphony genre, which was suffering from the burden of tradition. This perhaps explains why Mahler was so unsure how he should name such a creation, such a radical departure from convention. At the world première in Budapest he presented it as a “Symphonic Poem in Two Sections”: the first “section” consisted in the first movement, an Andante (given the name *Blumine* in 1893) and the scherzo, whereas the second section comprised the funeral march and the finale. On the occasion of the work's next performances in Hamburg (1893) and Weimar (1894), he called the work “Titan: a Tone Poem in the Form of a Symphony”, and gave both sections and each individual movement poetic titles that harked back to Jean Paul's novel *Titan* and to E. T. A. Hoffmann. The programme notes contained explanations that friends had probably advised Mahler to write, but which he later

eliminated again, since they tended to confuse the audience instead of enlightening it. Thus, by the time it was given its fourth public performance in 1896 in Berlin, the work bore the matter-of-fact title “Symphony in D Major”. For its 1899 publication via the Josef Weinberger Verlag, Mahler revised the instrumentation and eliminated *Blumine*, the original second movement, based on incidental music he had composed in Kassel in 1884 for a dramatic performance of Victor von Scheffel's epic poem *Der Trompeter von Säckingen*. In the wake of the Mahler revival in the 1960's and 70's, the long-forgotten movement was resurrected and is now included on occasion in performances of the First Symphony.

© 2017 The liner notes are an original text written by Jens Schubbe

Adam Fischer

Seit Beginn der Saison 2015/16 ist Adam Fischer Principal Conductor der Düsseldorfer Symphoniker und Künstlerischer Berater der Tonhalle Düsseldorf. Er ist Ehrendirigent der Österreichisch-Ungarischen Haydn Philharmonie, Gründer der Haydn-Festspiele in Eisenstadt sowie Gründer und Leiter der Budapester Wagner-Tage. Adam Fischer ist ein politisch engagierter Künstler, der vielfach für die Menschenrechte eintritt. Zusammen mit András Schiff reichte er 2011 bei der EU eine Petition gegen Rassismus und Ausgrenzung ein.

1949 in Budapest geboren, studierte Adam Fischer Komposition und Dirigieren in Budapest und bei Hans Swarowsky in Wien. Nach Stationen als Erster Kapellmeister in Helsinki, Karlsruhe und an der Staatsoper in München war er Generalmusikdirektor in Freiburg, Kassel und Mannheim sowie Künstlerischer Leiter der Ungarischen Staatsoper in Budapest. Seit 1999 leitet er das Dänische Nationale Kammerorchester Kopenhagen.

Regelmäßige Auftritte führen Adam Fischer an die größten Opernhäuser in Europa und in den USA, darunter die Wiener Staatsoper, Mailänder Scala, Bayerische Staatsoper, Covent Garden, Metropolitan Opera und die Bayreuther Festspiele. Als Konzertdirigent arbeitet er mit Orchestern wie den Wiener Philharmonikern, den Wiener Symphonikern, den Münchner Philharmonikern, dem Orchestre de Paris, dem London Philharmonic, dem Orchestra of the Age of Enlightenment, dem Chicago und Boston Symphony und dem NHK Symphony Tokio.

Unter seinen preisgekrönten CD-Einspielungen findet sich sowohl das gesamte symphonische Werk Haydns (ausgezeichnet mit dem Echo Klassik) als auch Mozarts. Außerdem erhielt er u. a. den Grand Prix du Disque für Goldmarks *Königin von Saba* und Bartóks *Herzog Blaubarts Burg*. 2017 wurde Adam Fischer zum Ehrenmitglied der Wiener Staatsoper ernannt.

Adam Fischer

At the beginning of the 2015/16 season, Adam Fischer was appointed Principal Conductor of the Düsseldorfer Symphoniker and Artistic Consultant of the Düsseldorf Tonhalle. He is also Honorary Conductor of the Austrian-Hungarian Haydn Orchestra, founder of the Eisenstadt Haydn Festival, and founder and director of the Wagner Festival in Budapest. Well-known for his courageous political commitment, Adam Fischer has spoken out often in favor of human rights. Together with András Schiff he initiated and signed a petition against racism and discrimination, which they submitted to the European Union.

Born in 1949 in Budapest, Adam Fischer studied composition and conducting in the Hungarian capital, and with professor Hans Swarowsky in Vienna.

After appointments as Kapellmeister in Helsinki, in Karlsruhe and at Munich State Opera, Fischer held the post of General Music Director successively at the opera houses of Freiburg, Kassel and Mannheim, and was also Music Director of Hungarian State Opera in Budapest. Since 1999 he has been Chief Conductor of the Danish National Chamber Orchestra in Copenhagen.

Regular engagements have led Adam Fischer to perform in the great opera houses of Europe and the US, including Vienna, Milan, Munich, Covent Garden, the New York Met and Bayreuth Festival. In orchestra appearances he also conducts the Vienna Philharmonic, the Vienna Symphony, the Munich Philharmonic, the Orchestre de Paris, the London Philharmonic (LPO), the Orchestra of the Age of Enlightenment, the Chicago and Boston Symphonies and the NHK Symphony in Tokyo.

Fischer's award-winning CD releases include the complete symphonic works of Haydn (distinguished with the German national prize "Echo Klassik") as well as of Mozart. He has also been awarded the Grand Prix du Disque twice: for his recordings of *Die Königin von Saba* (Goldmark) and of *Bluebeard's Castle* (Bartók). In 2017, Adam Fischer was named Honorary Member of Vienna State Opera.

Düsseldorfer Symphoniker

„Orchester für Düsseldorf“ – das ist eine Aufgabe und ein Anspruch, dem sich die Düsseldorfer Symphoniker 250 mal im Jahr stellen. Das Orchester mit dem ungewöhnlichen Profil – es arbeitet sowohl in der Tonhalle als auch in der Deutschen Oper am Rhein mit zwei Opernhäusern – trägt darüber hinaus mit seinen Konzertreisen nach Amsterdam, Salzburg, Wien, China und Japan den Ruf Düsseldorfs als Kulturstadt in die ganze Welt.

Im 18. Jahrhundert arbeiteten international gefeierte Musiker, u.a. Händel und Corelli, mit der „Düsseldorfer Hofkapelle“ bis zur Auflösung des Hofes. 100 Jahre später, 1818, entstand mit der Gründung des Städtischen Musikvereins erneut eine Orchesterkultur in Düsseldorf, die berühmte Musiker und Leiter wie Felix Mendelssohn Bartholdy und Robert Schumann anzog. Wirklich städtisch wurde das Orchester 1864. Es ist damit nach Aachen der zweitälteste kommunale Klangkörper in Deutschland. In den folgenden Jahrzehnten entwickelte es sich zu einem der führenden und größten Orchester Deutschlands, zu deren Leitern nach dem Wiederaufbau 1945 Heinrich Hollreiser und anschließend namhafte Dirigenten wie Eugen Szenkar, Jean Martinon, Rafael Frühbeck de Burgos, Henryk Czyz, Willem van Otterloo, Bernhard Klee, David Shallon, Salvador Mas Conde, John Fiore und zuletzt Andrey Boreyko gehörten. Seit Beginn der Saison 2015/16 leitet Adam Fischer als Principal Conductor die Düsseldorfer Symphoniker.

2011 unternahm das Orchester eine Spanien-Tournee, 2012 gastierte es beim „Beethoven Easter Festival“ (Polen) und begeisterte bei einem Gastspiel in Moskau. 2014 gaben die Düsseldorfer Symphoniker ihr fulminantes Debüt im Wiener Musikverein und gastierten erfolgreich im Amsterdamer Concertgebouw. Im Mai 2015 wurden sie bei neun Konzerten in Tokio gefeiert.

Düsseldorfer Symphoniker

“An orchestra for Düsseldorf”: that is the objective and the high standard that the Düsseldorfer Symphoniker set for themselves – 250 times a year. This orchestra has an uncommon profile, since it performs not only in the Tonhalle, but also for the Deutsche Oper am Rhein in Düsseldorf and in Duisburg. On its regular tours to Holland, Austria, China and Japan, the orchestra carries Düsseldorf's reputation as a city of culture out into the world.

Already in the 1700's, internationally celebrated artists such as Handel and Corelli collaborated on occasion with the “Düsseldorf Court Orchestra” until the court was dissolved. A century later, in 1818, orchestral culture was re-introduced into Düsseldorf when the Municipal Music Society (*Städtischer Musikverein*) was founded, attracting celebrated musicians of the likes of Mendelssohn and Schumann to serve as conductors. The orchestra became truly “municipal” in 1864, and after Aachen it is thus the second oldest civic orchestra in Germany. Throughout the following decades it became one of the leading and largest orchestras in the country. Its conductors in the postwar era have been Heinrich Hollreiser, Eugen Szenkar, Jean Martinon, Rafael Frühbeck de Burgos, Henryk Czyz, Willem van Otterloo, Bernhard Klee, David Shallon, Salvador Mas Conde, John Fiore and Andrey Boreyko. Starting in the 2015 season, Adam Fischer has taken up the post of Principal Conductor.

The orchestra went on tour to Spain in 2011, guested at the Beethoven Easter Festival in Warsaw in 2012, and enjoyed resounding success in Moscow that same year. In 2014, the Düsseldorfer Symphoniker gave a superb début performance at the Musikverein in Vienna, and were likewise well-received at the Concertgebouw in Amsterdam. In May 2015 they made nine acclaimed appearances in Tokyo.



Ebenfalls verfügbar / Also available

Mahler
Edition
Vol. I

MAHLER Symphony No. 7 ADAM FISCHER

DUSSELDORFER
SYMPHONIKER
Einfach fühlen

MAHLER Symphony No. 4 ADAM FISCHER
Hanna-Elisabeth Müller

DUSSELDORFER
SYMPHONIKER
Einfach fühlen

Mahler
Edition
Vol. II