

GUSTAV MAHLER

Titan

Eine Tondichtung in Symphonieform

HAMBURG / WEIMAR 1893-94 VERSION

LES SIÈCLES

FRANÇOIS-XAVIER ROTH

GUSTAV MAHLER (1860-1911)

TITAN

Eine Tondichtung in Symphonieform in zwei Teilen und fünf Sätzen für großes Orchester

Poème symphonique en forme de symphonie en deux parties et cinq mouvements pour grand orchestre

Tone poem in the form of a symphony in two parts and five movements for a big orchestra

Erster Theil / *Première partie* / Part One

Aus den Tagen der Jugend, Blumen-, Frucht- und Dornstücke

Souvenirs de jeunesse, pièces de fleurs, de fruits et d'épines

From days of youth, flower-, fruit- and thorn-pieces

- | | | | |
|---|--|---|-------|
| 1 | | I. Frühling und kein Ende / <i>Printemps qui n'en finit pas</i> / Spring that never ends
(Einleitung und Allegro comodo) | 14'38 |
| 2 | | II. Blumine / <i>Fleurettes</i> / Flowers
(Andante) | 5'41 |
| 3 | | III. Mit vollen Segeln / <i>Toutes voiles dehors</i> / Full sail ahead
(Scherzo) | 6'42 |

Zweiter Theil / *Seconde partie* / Part Two

Commedia humana / *Comédie humaine* / Human Comedy

- | | | | |
|---|--|---|-------|
| 4 | | IV. Gestrandet! / <i>Échoué !</i> / Failed!
(Ein Todtenmarsch in „Callot's Manier“) / (<i>Une Marche funèbre "à la manière de Callot"</i>)
(A Funeral March in 'Callot's manner') | 10'38 |
| 5 | | V. Dall'Inferno / <i>Depuis l'Enfer</i> / From Hell (Allegro furioso) | 19'20 |

Die Titel stammen aus dem Hamburger Programm vom 27. Oktober 1893

Les titres sont issus du programme du concert de Hambourg, 27 octobre 1893

Titles from the programme of the Hamburg performance, 27 October 1893"

Music score edited by Reinhold Kubik & Stephen E. Hefling © Copyright 2019 by Universal Edition A.G., Wien

Les Siècles, François-Xavier Roth

Sur instruments d'époque / *On period instruments*

Les Siècles (instruments d'époque, cordes en boyaux)

François-Xavier Roth

Chef assistant Benjamin Garzia

Violons I François-Marie Drieux
Amaryllis Billet, Laure Boissinot, Violaine de Gournay, Aymeric de Villoutreys, Pierre-Yves Denis, Morgane Dupuy, Hélène Maréchaux, Jérôme Mathieu, Simon Milone, Ian Orawiec, Muriel Pfister, Sébastien Richaud, Laetitia Ringeval, Noémie Roubieu, Mathieu Schmaltz, Matthias Tranchant, Fabien Valençon

Violons II Martial Gauthier
David Bahun, Elise Douylliez, Caroline Florenville, Julie Friez, Chloé Jullian, Matthieu Kasolter, Arnaud Lehmann, Thibaut Maudry, Emmanuel Ory, Jin-Hi Paik, Charles Quentin de Gromard, Rachel Rowntree, Marie-Laure Sarhan, Ingrid Schang, Jennifer Schiller, Suzhu Wu

Altos Sébastien Lévy
Hélène Barre, Carole Dauphin, Catherine Demonchy, Hélène Desaint, Marie Kuchinski, Laurent Müller, Catherine Puig, Lucie Uzzeni, Satryo Aryobimo Yudomartono

Violoncelles Robin Michael
Annabelle Brey, Guillaume François, Nicolas Fritot, Jennifer Hardy, Amaryllis Jarczyk, Emilie Wallyn, Véréne Westphal

Contrebasses Antoine Sobczak
Gautier Blondel, Matthieu Cazauran, Marie-Amélie Clément, Sylvain Courteix, Rémi Demangeon, Cécile Grondard, Marion Mallevaes, Lilas Réglat

Flûtes Marion Ralincourt, flûte V. Kohlert's Söhne Graslitz, Sudetengau, n°281994 (1909)
Jean Bregnac et Anne-Cécile Cuniot, flûtes Carl Schreiber Markneukirchen/S, n°2180 (1918)
Naomie Gros, flûte Moritz Max Mönning Leipzig, n°947 (1912) ; Piccolo Haynes argent massif, n°1208 (1905)
Thomas Saulet, flûte Albert Vogt Nachf (1910)

Hautbois Hélène Mourou, hautbois Hell (1860)
Rémy Sauzedde, hautbois A. Gustav Kohlert (1921)
Stéphane Morvan, hautbois Wolf en érable, copie Zuleger (c. 1880) ; cor anglais Lorée (1895)
Anne-Marie Gay, hautbois A. Gustav Kohlert (1921)

Clarinettes Christian Laborie, clarinette en ut Berthold Speyer (1910) ; clarinette en si bémol F. Arthur Uebel (1938) ; clarinette en la Berthold Speyer, (1910)
Rhéa Rossello, clarinette en ut Grässel (1935) ; clarinette en si bémol F. Arthur Uebel n°16528 (1960) ; clarinette en la F. Arthur Uebel n°11525 (1942)
Gaëlle Burgelin, clarinette en si bémol F. Arthur Uebel n°9575 (1940) ; clarinette en la F. Arthur Uebel n°9576 (1940) ; clarinette en ut G. Rudolf Uebel n°8703 45 (1950) ; clarinette en mi bémol K. Kruspe (1920)
Jérôme Schmitt, clarinette en mi bémol Berthold Speyer (1910) ; clarinette basse F. Arthur Uebel (1930)

Bassons Michaël Rolland, basson Heckel (1896)
Aline Riffault, basson Heckel Biebrich n°4404 (1904)
Jessica Rouault, basson Wunderlich (c. 1920)
Antoine Pecqueur, contrebasson Heckel (1900)

Cors Rémi Gormand, cor en Fa Alexander (1905)
Pandora Burrus, cor en fa simple Lidl (1898)
Cédric Müller, cor allemand en fa anonyme (c. 1900)
Jean-Baptiste Gastebois, cor Kruspe Gumpert, sans numéro de série (1910)
Pierre Rougerie, cor Spengler (1941)
Jérémy Tinlot, cor W Ed Voigt jr (1908)
Pierre Véricel, cor Viennois, erste Wiener Produktiv, Genossenschaft der Musik-instrumentmacher n°349 (c. 1900)
Philippe Bord, cor simple en fa Ed. Kruspe (Erfurt c. 1885-1900)

Trompettes Fabien Norbert, trompette à palettes en si bémol Scherzer Augsburg modell-Spezial, Eckel (1912)
Emmanuel Alemany, trompette à palettes en si bémol Scherzer Augsburg modèle Eckel (1920)
Sylvain Maillard, trompette système allemand en si bémol de marque Monke (1910)
Rodolph Puechbroussous, trompette à palette en si bémol, anonyme, copie Eckel (c. 1900)

Trombones Damien Prado, trombone allemand C. A. Wunderlich, Siebenbrunn, Vogt! (c. 1900)
Frédéric Lucchi, trombone allemand anonyme (c. 1910)
Jonathan Leroi, trombone allemand Fisher (c. 1900)

Tuba Barthélémy Jusselme, tuba allemand à 6 palettes en fa (c. 1900)

Timbales et percussions Camille Baslé, timbales Dresdner Apparatebau Spenke & Metzel ø 77, 72, 65 cm
Sylvain Bertrand et Adrian Salloum, grosse caisse Seimalone, grosse caisse Deslauriers avec cymbales attachées Zildjian & Cie (Constantinople) ø 34 cm
Eriko Minami, cymbales frappées Zildjian and C° (Istanbul) ø 45 cm, K. Zildjian and C° (Istanbul) ø 38 cm, cymbales suspendues K. Zildjian and C° (Istanbul) ø 41 cm, K. Zildjian and C° (Constantinople) ø 33 cm, petite cymbale Kolberg
David Dewaste et Guillaume Le Picard, triangle milieu XX, tam-tam chinois ø 80 cm

Harpe Valeria Kafelnikov, harpe Énard style Louis XVI en citronnier (1922)

Gustav Mahler n'a pas trente ans lorsqu'il arrive au pupitre pour diriger son "Poème symphonique" dans la grande salle de la Redoute du Palais communal de Budapest, le 20 novembre 1889. Le jeune homme, nouvellement nommé directeur de l'Opéra de la capitale hongroise, présente ce soir-là pour la première fois une composition orchestrale. Cette œuvre, que Mahler pense d'une facilité enfantine, est en fait – il en fera l'aveu des années plus tard – "*l'une des plus hardies*". Elle est la cristallisation de son enfance marquée par les décès successifs de ses frères et sœurs, mais également par la brutalité de son père. L'œuvre incarne également les rêves que ce jeune étudiant rebelle du conservatoire de Vienne forgeait déjà une dizaine d'années auparavant, avec la nouvelle génération d'artistes et de penseurs dont il faisait partie.

D'après Natalie Bauer-Lechner, confidente de Mahler et excellente source de renseignements concernant son processus créateur, la *Première Symphonie* aurait été composée à Leipzig entre février et mars 1888. Les premières pages de l'œuvre auraient jailli tel un "*torrent impétueux*", alors que le jeune homme s'était épris de Marion von Weber, épouse du capitaine Carl von Weber, petit-fils de Carl Maria et ami de Mahler. Le cœur du musicien se déchirait alors entre une passion qu'il ne parvenait pas à contenir et le poids de la trahison dont il se savait coupable. Il est intéressant de noter que c'est justement chez Carl et Marion von Weber que Mahler découvrira un exemplaire du recueil *Des Knaben Wunderhorn* – des poésies et des chansons populaires dans lequel il puisera l'inspiration d'une part de son répertoire.

Il est difficile de dater les premières esquisses, mais les origines de cette symphonie remontent au début des années 1880, car plusieurs compositions de jeunesse y sont citées : l'un des premiers lieder de Mahler, "*Hans und Grete*" (*Lieder und Gesänge*, 1880), les *Lieder eines fahrenden Gesellen* (1883-85) ainsi que la musique de scène écrite pour sept tableaux vivants basés sur le poème *Der Trompeter von Säckingen* de Joseph Victor von Scheffel (1884).

L'histoire de cette première symphonie est complexe en raison de l'existence de trois versions différentes. La première correspond au "*Poème symphonique en deux parties*" créé à Budapest en novembre 1889. Quelques années plus tard, lorsqu'il est nommé *Kapellmeister* à Hambourg en 1893, Mahler révise l'œuvre et lui donne le nom de "*Titan*". *Poème symphonique en forme de symphonie*. "*Titan*" est emprunté au roman écrit par l'un des auteurs favoris de Mahler, Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter), même si, par la suite, le compositeur se défendra d'avoir voulu mettre en musique une source littéraire. Selon Natalie Bauer-Lechner, *Titan* se réfère à une idée plus générique : "*un individu héroïque, sa vie et ses souffrances, ses luttes et sa défaite aux mains du destin*."

De la même façon qu'il cherchera au fil des années à dégager la dramaturgie musicale de ses œuvres de toute explication concrète, Mahler façonne son orchestration en s'affranchissant de l'académisme enseigné au conservatoire. Si la musique est "*l'expression directe de la volonté du monde*", comme le pense Schopenhauer – l'un des penseurs favoris du compositeur –, elle ne peut pas s'exprimer pleinement si elle est formatée. La musique doit être en mouvement, tels des flux d'énergie qui se répondent et s'alimentent sans jamais se répéter à l'identique. Elle doit être à l'image du monde et de la vie, puissante et fragile à la fois.

L'introduction de *Titan* est à elle seule un exemple spectaculaire d'un "épanchement de soi" opéré par le compositeur, tant elle correspond à une expérience intime vécue par Mahler enfant. Son père l'ayant laissé sur le banc d'un jardin public le temps de régler une urgence à la taverne familiale, Gustav l'y aurait attendu, immobile, pendant plusieurs heures. Ouvrant grand ses oreilles curieuses aux bruits de la nature qui l'entourait, il y aurait senti une sorte de vrombissement du monde, ponctué par les sonneries militaires lancées depuis les casernes environnantes. Il aurait ensuite assisté à la conversation entre deux coucous posés sur un arbre, avant que son père ne vienne le retrouver. Tout dans cette introduction évoque ces impressions de jeunesse, de la présence des coucous – incarnés par cette quarte descendante – jusqu'aux sonneries militaires déclamées par les cors et trompettes en coulisses, en passant par l'évocation de ce vrombissement du monde murmuré par les premières tenues des cordes.

Après la première audition de son "*Poème symphonique*", Mahler n'aura de cesse d'affiner son instrumentation. Ainsi ces tenues, jugées trop concrètes, trop "*beethoveniennes*", seront transformées en harmoniques, laissant l'auditeur entrer dans l'œuvre par un léger sifflement presque immatériel. L'instrumentarium sera largement étoffé pour la version intitulée *Titan*. L'effectif des bois sera quasiment doublé et inclura des instruments aux timbres spécifiques, comme le cor anglais ou la clarinette basse. La partition sera entièrement remaniée, jusqu'à devenir autant que possible un "*bruit de la nature*". Cette seconde version du poème symphonique, qui s'accompagne d'un programme descriptif, est dirigée par le compositeur pour la première fois le 27 octobre 1893 à Hambourg. La première partie, "*Souvenirs de jeunesse*", débute par un "*Printemps qui n'en finit pas*" : la nature s'éveille après un long sommeil hivernal et se lance dans une danse dionysiaque. Le second mouvement, "*Blumine*", est tiré de la musique du *Trompeter von Säckingen*. Mahler avait offert cet Andante sentimental à Marion von Weber pour son anniversaire ; on peut ainsi l'entendre comme une sérénade adressée à cet amour impossible qui a tant compté pour le compositeur. Plus tard, Mahler qualifiera ce mouvement d'"ânerie de jeunesse" (*Jugend-Eselei*) et l'abandonnera. Dans le Scherzo "*Toutes voiles dehors*", le héros prend confiance et parcourt le monde. La seconde partie de l'œuvre, "*Commedia humana*" (Comédie humaine), enchaîne avec la "*Marche funèbre*" inspirée d'une image de conte pour enfants : lièvres, chats, corneilles et autres animaux de la forêt accompagnent le corps d'un chasseur défunt jusqu'au cimetière. La mélodie en canon de la chanson populaire "*Frère Jacques*" est exposée à la contrebasse solo en mineur, "*comme si elle était massacrée par un mauvais orchestre*", précise Mahler. Le Finale débute avec l'"*explosion du désespoir d'un cœur profondément blessé*". C'est le dernier combat qui éclate de façon assourdissante avec la mort du héros.

Lorsque Mahler dirige à nouveau *Titan* moins d'un an plus tard, à Weimar en juin 1894, ce n'est plus un poème symphonique mais une "*symphonie*". Si le texte qui accompagne la performance de Weimar conserve les titres programmatiques de Hambourg, la partition en est désormais dépourvue, ce qui annonce la transition du poème symphonique à la *Symphonie en ré majeur*, comme s'intitulera la troisième et dernière version de l'œuvre. Créée à Berlin en mars 1896, la *Symphonie* ne comporte plus que quatre mouvements : "*Blumine*" est définitivement supprimé, ainsi que toute trace programmatique.

Dans cet album, François-Xavier Roth et Les Siècles ont choisi de nous présenter la *Première Symphonie* de Mahler dans sa seconde version, celle de Hambourg / Weimar (1893-94) – une occasion unique d'entendre le poème symphonique *Titan* en avant-première de la publication de l'édition critique établie par l'Internationale Gustav Mahler Gesellschaft pour les Éditions Universal. En nous permettant de suivre la genèse de cette première œuvre de grande envergure, *Titan* nous ouvre les portes de l'atelier artistique de Mahler à un moment fondamental du processus créateur : la transition entre la tentative de jeunesse de 1889 et la *Symphonie en ré majeur* de 1896 établira Mahler comme l'un des plus grands symphonistes de la modernité.

ANNA STOLL KNECHT, *musicologue*
BENJAMIN GARZIA, *chef d'orchestre*
Chercheurs associés à la Médiathèque Musicale Mahler

Quels instruments utilisez-vous dans cet enregistrement ? Qu'apportent-ils ? Sont-ils différents des instruments utilisés dans vos enregistrements précédents concernant la même époque (Ravel, Debussy, Stravinsky) ?

Comme pour nos enregistrements précédents, les musiciens des Siècles jouent les instruments historiques pour lesquels les compositeurs ont écrit et pensé leurs œuvres. Pour *Titan* de Gustav Mahler, la question des instruments est centrale et se pose d'emblée puisque ce poème symphonique a été créé à Budapest alors que Mahler avait déjà en tête un idéal sonore, nourri de ses collaborations avec les orchestres allemands et de ses études à Vienne. Nous sommes donc partis des inventaires de l'Orchestre des Wiener Philharmoniker – dont Mahler fut le directeur artistique – et avons ainsi observé que les instruments qu'il avait souhaité que l'orchestre utilise étaient majoritairement de facture allemande et autrichienne.

Ainsi, nous avons pris le parti d'utiliser les instruments qu'il avait côtoyés dans la fosse de l'Opéra et au Musikverein de Vienne, en choisissant des hautbois viennois, des flûtes, des clarinettes et des bassons allemands, des cors allemands et viennois et des trompettes, des trombones et des tubas allemands. Ces instruments sont d'une facture totalement différente de leurs contemporains français ! Les doigtés, les perces ou encore les becs des clarinettes étaient complètement nouveaux pour les musiciens des Siècles.

Les vents ont une singularité qui correspond tout à fait à la rhétorique de la musique germanique de cette époque, avec une couleur plus sombre que celle des instruments alors utilisés en France. Ils sont aussi peut-être plus puissants et leur articulation un peu plus lente. Pour les cordes, chaque instrument est monté avec des boyaux nus pour les aigus et des boyaux filés pour les graves. Les cordes en boyaux amènent une matière sonore totalement différente des cordes en métal, des harmoniques plus développées et une incise dans l'attaque et l'articulation.

Quel est l'apport de *Titan* dans l'analyse du geste compositionnel de Mahler et plus largement dans le répertoire symphonique ?

Ce premier poème symphonique en cinq mouvements marque de manière saisissante l'entrée de Gustav Mahler dans l'univers symphonique du XIX^e siècle finissant. Comme Beethoven avec sa *Première Symphonie*, Mahler signe ici un chef-d'œuvre et non pas un coup d'essai ; en octobre 1893, il a trente-trois ans lorsqu'il dirige pour la première fois son poème symphonique révisé. Sa connaissance de l'orchestre et ses talents de chef pratiquant la “machine” orchestrale sur une base quotidienne font de lui un maître incontesté de ce type d'écriture.

Ainsi, *Titan* préfigure déjà tous les aspects dans lesquels il excellera au cours des huit symphonies à venir : le pastoral se mêlant à l'écriture contrapuntique, les références aux musiques militaires ou populaires, le grand développement mahlérien et sa maîtrise des combinaisons instrumentales nouvelles et totalement originales en son temps.

Le fait de s'engager dans un cycle symphonique pour grand orchestre est aussi peut-être une des raisons pour lesquelles sa musique a été incomprise ou mal jugée pendant de nombreuses années. Il y a une sorte d'anachronisme entre la modernité de son écriture et la forme presque antique de la symphonie.

À votre avis qu'est-ce qui justifiait le retrait par Mahler du mouvement *Blumine* dans la version définitive ? Votre interprétation tend au contraire à mettre en exergue l'apport “structurant” de ce mouvement dans le cheminement global de l'ouvrage.

Avec Les Siècles, notre démarche artistique est, comme nous l'avons fait avec *le Sacre du Printemps*, de retourner aux versions originales des œuvres. Dans sa version première, *Titan* comportait en effet ce mouvement, une ballade ou idylle symphonique pour trompette principale et orchestre. On sait que Mahler, quelques années plus tard, surnommait ce mouvement une “ânerie de jeunesse”. L'a-t-il supprimé car il sentait que le fil dramaturgique de sa symphonie perdait en intensité avec ce mouvement ? C'est une possibilité. Peut-être aussi l'a-t-il supprimé pour tourner la page de son aventure malheureuse avec Marion von Weber... Ce mouvement est d'une beauté saisissante et montre un autre visage du jeune Mahler. Il apporte un moment d'innocence et de rêverie qui accroît l'éventail émotionnel de l'œuvre dans son ensemble.

Dans cette version, les familiers de la *Symphonie* entendront un grand nombre de différences saisissantes dans la manière d'organiser l'orchestre. On peut toujours considérer que ces corrections, qu'il opérera plus tard, sont des “améliorations”. On constate en effet à plusieurs endroits que l'orchestre de *Titan* sonne de manière moins compacte que dans la version définitive. J'ai cependant trouvé très intéressant de pouvoir faire entendre cette version antérieure qui privilégie à de nombreuses reprises la poésie du discours musical face à l'efficacité orchestrale.

Comptez-vous poursuivre ce travail dans les symphonies suivantes ?

Avec les musiciens des Siècles, nous sommes passionnés par cette musique et par l'idée de faire revivre les couleurs et les timbres de ces chefs-d'œuvre. C'est un travail très différent de celui que nous avons mené depuis plusieurs années sur les orchestres des Ballets russes ou sur d'autres orchestres comme ceux de la *Symphonie fantastique* d'Hector Berlioz ou de *La Mer* de Claude Debussy. Cette nouvelle aventure mahlérienne nous passionne toutes et tous et j'ai hâte de mener les prochains projets.

FRANÇOIS-XAVIER ROTH

Gustav Mahler was not yet thirty years old when he mounted the podium to conduct his 'Symphonic Poem' (*Sinfonische Dichtung*) in the Large Hall of the Redoute (Vigadó) in Budapest on 20 November 1889. The young man, who had recently been appointed director of the Hungarian capital's opera house, was presenting an orchestral composition for the first time that evening. This work, which Mahler thought would be 'child's play', was in fact – as he was to admit years later – 'one of [his] boldest'. It is the crystallisation of his childhood, marked by the successive deaths of his brothers and sisters, but also by the brutality of his father. The work also embodies the dreams that this rebellious young student at the Vienna Conservatory had already forged some ten years earlier, with the new generation of artists and thinkers of which he was a member.

According to Mahler's confidante Natalie Bauer-Lechner, an excellent source of information concerning his creative process, the First Symphony was composed in Leipzig between February and March 1888. He said the first pages of the work gushed forth from him 'like a mountain torrent', at a time when the young man had fallen in love with Marion von Weber, wife of Mahler's friend Captain Carl von Weber, who was a grandson of the composer Carl Maria von Weber. Mahler's heart was torn between a passion he could not contain and the weight of the betrayal he knew he was guilty of. It is interesting to note that it was precisely in Carl and Marion von Weber's home that the composer discovered a copy of *Des Knaben Wunderhorn* – a collection of folk poems and folksongs from which he drew the inspiration for a substantial part of his output.

It is difficult to date the first sketches, but the origins of this symphony date back to the early 1880s, since it quotes several of his early compositions: one of Mahler's first songs, *Hans und Grete* (published in *Lieder und Gesänge*, 1880), the *Lieder eines fahrenden Gesellen* (1883-85) and the incidental music he wrote in 1884 for seven tableaux vivants based on Joseph Victor von Scheffel's poem *Der Trompeter von Säckingen*.

The history of this first symphony is complex because of the existence of three different versions. The first is the 'Symphonic Poem in Two Parts' premiered in Budapest in November 1889. A few years later, when he was appointed Kapellmeister in Hamburg in 1893, Mahler revised the work and named it '*Titan*': *Eine Tondichtung in Symphonieform* (Tone poem in the form of a symphony). The name *Titan* is borrowed from the title of a novel by one of Mahler's favourite authors, Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter), even if, later on, the composer would deny having wanted to set a literary source to music. According to Natalie Bauer-Lechner, *Titan* refers to a more generic idea: 'a powerfully heroic individual, his life and suffering, his struggles and defeat at the hands of fate'.

Just as he sought over the years to divorce the musical dramaturgy of his works from any sort of concrete explanation, so Mahler shaped his orchestration by freeing himself from the academic processes taught at the Conservatory. If music is 'the direct expression of the will itself', as Schopenhauer – one of the composer's favourite thinkers – opined, it cannot fully express itself if it is rigidly formatted. Music must be in motion, like fluxes of energy that respond to and nourish each other without ever repeating themselves in the same way. It must be formed in the image of the world and of life, at once powerful and fragile.

The introduction to *Titan* is a spectacular example of a 'personal outpouring' on the composer's part, so closely does it correspond to a personal experience Mahler had as a child. After his father had left him on a bench in a public park while he was dealing with an urgent matter at the family inn, Gustav apparently waited there motionless for several hours. Opening his curious ears wide to the natural sounds around him, he felt a kind of hum of the world, punctuated by military fanfares ringing out from the nearby barracks. He then claimed to have witnessed a conversation between two cuckoos sitting on a tree before his father came back to fetch him. Everything in this introduction evokes these youthful impressions, from the presence of the cuckoos – depicted by the interval of a descending fourth – to the fanfares proclaimed by the offstage horns and trumpets, by way of the evocation of the hum of the world whispered by the opening string tenutos.

After the first performance of his 'Symphonic Poem', Mahler ceaselessly tinkered with its scoring. For example, those tenutos, which he deemed too concrete, too 'Beethovenian', were transformed into harmonics, drawing the listener into the work with a slight, almost immaterial sibilance. The instrumentarium was greatly expanded for the version known as *Titan*. The woodwind forces virtually doubled, now including instruments with highly specific timbres such as the cor anglais and the bass clarinet. The score was completely revised so that it might become as far as possible a 'sound of nature' (*Naturlaut*). Mahler first conducted this second version of the symphonic poem, which was accompanied by a descriptive programme, in Hamburg on 27 October 1893. The first part, *Aus den Tagen der Jugend* (From days of youth), begins with a 'Spring that never ends' (*Frühling und kein Ende*): nature awakens after a long winter sleep and embarks on a Dionysian dance. The second movement, *Blumine*, is based on the music from *Der Trompeter von Säckingen*. Mahler had offered this sentimental Andante to Marion von Weber as a birthday gift; it can therefore be understood as a serenade to the impossible love that was so important to the composer. Mahler later described this movement as a 'youthful folly' (*Jugend-Eselei*) and dropped it. In the Scherzo, *Mit vollen Segeln* (Full sail ahead), the hero gains confidence and travels the world. There follows the second part of the work, *Commedia humana* (Human Comedy), beginning with a Funeral March (*Totenmarsch*) inspired by a picture from a children's storybook: hares, cats, crows and other woodland animals accompany the body of a deceased hunter to the graveyard. The melody of the folksong *Bruder Jakob* (known in English-speaking countries in its French version, 'Frère Jacques') is stated on solo double bass in the minor key, before being treated in canon 'as if slaughtered by a bad orchestra', Mahler specified. The finale begins with the 'explosion of despair of a deeply wounded heart' (*Ausbruch der Verzweiflung eines im Tiefsten verwundeten Herzens*). This is the final struggle, which erupts deafeningly with the death of the hero.

When Mahler conducted *Titan* again less than a year later, at Weimar in June 1894, it was no longer a symphonic poem but a 'symphony'. While the text accompanying the Weimar performance retained the programmatic titles from Hamburg, the score was now devoid of them, heralding the transition from symphonic poem to 'Symphony in D major', as the third and final version of the work was to be called. At its premiere in Berlin in March 1896, the symphony now consisted of only four movements: *Blumine* had been removed for good, as was all trace of a programme.

In this album, François-Xavier Roth and Les Siècles have chosen to present Mahler's First Symphony in its second version, that of Hamburg/Weimar (1893-94) – a unique opportunity to hear the symphonic poem *Titan* before publication of the critical edition prepared by the Internationale Gustav Mahler Gesellschaft for Universal Edition. By allowing us to follow the genesis of this first large-scale work, *Titan* opens the doors of Mahler's artistic workshop at a crucial moment in the creative process: the transition from the youthful effort of 1889 to the Symphony in D major of 1896, which established Mahler as one of the foremost symphonists of the modern era.

ANNA STOLL KNECHT, *musicologist*

BENJAMIN GARZIA, *conductor*

Associate researchers, Médiathèque Musicale Mahler

Translation: Charles Johnston

What instruments do you use in this recording? What do they bring to the project? Are they different from the instruments used in your previous recordings of music from the same period (Ravel, Debussy, Stravinsky)?

As on our previous recordings, the musicians of Les Siècles play the historical instruments for which the composers conceived and wrote their works. For Mahler's *Titan*, the question of instruments is central and arises straight away, since the symphonic poem was premiered in Budapest whereas Mahler already had in mind an ideal sound nourished by his collaborations with German orchestras and his studies in Vienna. We therefore took as our starting point the inventories of the Vienna Philharmonic Orchestra – of which Mahler was later the artistic director – and observed that the instruments he wanted the orchestra to use were mainly German and Austrian in style.

We therefore decided to use the instruments with which he would have been familiar in the pit of the Vienna Court Opera and the Musikverein, and selected Viennese oboes, German flutes, clarinets and bassoons, German and Viennese horns and trumpets, and German trombones and tubas. These instruments are built quite differently from their French contemporaries! The fingerings, the bores and even the mouthpieces of the clarinets were completely new to our musicians.

The wind instruments have a singular quality that exactly matches the rhetoric of the Austro-German music of that time, with a darker colour than that of the instruments then used in France. Perhaps they are also more powerful, and their articulation is a little slower. In the case of the string section, each instrument is set up with bare gut for the higher strings and spun gut for the lower ones. Gut strings give you a sound material totally different from metal strings, more highly developed harmonics, and incisiveness in the attack and articulation.

What does *Titan* contribute to the analysis of Mahler's compositional style, and more generally to the symphonic repertory?

This symphonic poem in five movements marks Gustav Mahler's striking entry into the symphonic universe of the late nineteenth century. Like Beethoven with his First Symphony, Mahler composed a masterpiece here, no mere trial run; in October 1893, when he conducted the first performance of his revised symphonic poem, he was thirty-three years old. His mastery of the orchestra and his talents as a conductor working with the orchestral 'machine' on a daily basis had given him an unquestionable skill in writing for it.

Hence *Titan* already prefigures all the aspects in which he was to excel in the eight symphonies to come: pastoral mingled with contrapuntal textures, references to military or folk music, the typical large-scale Mahlerian development, and his mastery of instrumental combinations that were new and totally original in their time.

The fact that he embarked on a cycle of symphonies for large orchestra may also be one of the reasons why his music was misunderstood or judged severely for many years. There's a kind of anachronism between the modernity of his writing and the almost antiquated form of the symphony.

In your opinion, what motivated Mahler's suppression of the *Blumine* movement in the final version? On the contrary, your interpretation tends to highlight the 'structuring' contribution of this movement to the work's overall trajectory.

Our artistic approach with Les Siècles is to return to the original versions of the works, just as we did with *The Rite of Spring*. In its first version, *Titan* included this symphonic ballad or idyll for solo trumpet and orchestra. We know that, a few years later, Mahler called the movement a 'youthful folly'. Did he remove it because he felt that the dramatic thread of his symphony lost a degree of intensity with this movement? That's one possibility. Perhaps, too, he deleted it in order to close the book on his unhappy love for Marion von Weber . . . It's a movement of striking beauty and shows another aspect of this youthful Mahler. It brings a moment of innocence and reverie that enlarges the emotional range of the work as a whole.

In this version, listeners who know the symphony well will hear many striking differences in the way the orchestration is laid out. It's always possible to regard the corrections Mahler was later to make as 'improvements'. Indeed, in several places, the orchestra of *Titan* sounds less compact than in the final version. Nevertheless, I found it very interesting to be able to present Mahler's earlier compositional conception, which constantly favours the poetry of the musical discourse over orchestral efficiency.

Do you plan to continue this work in the later symphonies?

The musicians of Les Siècles and I are enthralled by this music and by the idea of reviving the colours and timbres of these masterpieces. It's a very different task from the work we have done over the past few years on the orchestras of the Ballets Russes or other orchestras such as those of Berlioz's *Symphonie fantastique* or Debussy's *La Mer*. This new Mahlerian adventure fascinates all of us, and I can't wait to direct the forthcoming projects.

FRANÇOIS-XAVIER ROTH
Translation: Charles Johnston

Gustav Mahler war noch keine dreißig Jahre alt, als er am 20. November 1889 im großen Saal der Redoute des Palais der Budapester Stadtverwaltung seine *Symphonische Dichtung* dirigierte. Der junge Mann – gerade zum Direktor der Oper der ungarischen Hauptstadt ernannt – präsentierte an dem Abend zum ersten Mal eine Komposition für Orchester. Nach Mahlers Auffassung war das Werk von kindlicher Einfachheit, doch gehört es in Wahrheit – und das würde er Jahre später zugeben – zu seinen „kecksten“. Es ist Ausdruck seiner Kindheit, in der er erleben musste, wie seine Geschwister, eines nach dem andern, starben, und die zudem von einem gewalttätigen Vater geprägt war; es trägt aber auch die Träume in sich, die der junge Student des Wiener Konservatoriums und rebellischer Vertreter der neuen Generation von Künstlern und Denkern bereits zehn Jahre vorher hatte.

Laut Mahlers Vertrauter Natalie Bauer-Lechner, die eine unerschöpfliche Informationsquelle für das Schaffen des Komponisten ist, entstand die *Erste Symphonie* zwischen Februar und März 1888 in Leipzig. Die ersten Seiten des Werks seien „wie ein Bergstrom“ aus ihm hinausgefahren, nachdem er sich in Marion von Weber verliebt hatte, die Ehefrau des Hauptmanns Carl von Weber, der ein Enkel von Carl Maria von Weber und Mahlers Freund war. Mahler war hin- und hergerissen zwischen der Leidenschaft, die er nicht zu stillen vermochte, und dem Schuldgefühl, das ihn wegen seiner Untreue plagte. Es ist nicht uninteressant festzustellen, dass er ausgerechnet bei Carl und Marion von Weber ein Exemplar von *Des Knaben Wunderhorn* entdeckte, jener Sammlung volkstümlicher Gedichte und Lieder, die ihm als Inspirationsquelle für einige seiner Werke dienen sollte.

Wann die ersten Skizzen für die Symphonie entstanden, ist schwierig zu bestimmen, doch weiß man, dass sie ihren Ursprung in den ersten 1880er Jahre hat, denn sie zitiert aus mehreren Jugendwerken Mahlers: Zu nennen sind *Hans und Grete*, eines seiner ersten Lieder (*Lieder und Gesänge*, 1880), die *Lieder eines fahrenden Gesellen* (1883-85) sowie die Bühnenmusik für die sieben auf Joseph Victor Scheffels Gedicht *Der Trompeter von Säckingen* (1884) basierenden „Tableaux vivants“.

Die Entstehungsgeschichte der Symphonie ist komplex, gibt es doch drei verschiedene Fassungen. Die erste entspricht der *Symphonischen Dichtung in zwei Abschnitten*, die im November 1889 in Budapest uraufgeführt wurde. Einige Jahre später, nachdem Mahler 1893 in Hamburg Kapellmeister geworden war, überarbeitete er das Werk und bezeichnete es nunmehr als „*Titan*“. Eine *Tondichtung in Symphonieform*. Der Titel *Titan* geht auf einen Roman von Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter) zurück, einem der Lieblingsdichter Mahlers; der Komponist beteuerte freilich in der Folge, es sei nicht seine Absicht gewesen, eine literarische Vorlage zu vertonen. Laut Natalie Bauer-Lechner gründet *Titan* auf einer eher allgemeinen Idee: „[Mahler] hatte einfach nur einen kraftvoll-heldenhaften Menschen im Sinne, sein Leben und Leiden, Ringen und Unterliegen gegen das Geschick.“

So wie Mahler im Laufe der Jahre darum bemüht war, der musikalischen Dramaturgie seiner Werke jede konkrete Bedeutung zu nehmen, so befreite er sich beim Instrumentieren von den akademischen Grundsätzen, die am Konservatorium gelehrt wurden. Wenn die Musik ein „Abbild des Willens selbst“ darstellt – so Schopenhauer, einer der bevorzugten Denker Mahlers –, dann kann sie sich nicht präzise ausdrücken, wenn sie starr geformt ist. Musik muss in Bewegung sein, so wie Energieströme, die aufeinandertreffen und sich gegenseitig antreiben, ohne sich jemals auf die gleiche Art zu wiederholen. Die Musik muss sein wie die Welt und das Leben: kraftvoll und schwach zugleich.

Allein die Einleitung von *Titan* stellt ein äußerst eindrucksvolles Beispiel für eine Entfesselung der eigenen Gefühle durch den Komponisten dar. Eine ganz persönliche Erfahrung schlägt sich in ihr nieder, die Mahler als Kind machte: Sein Vater ließ ihn auf der Bank eines öffentlichen Parks zurück, um eine dringende Angelegenheit in der Weinstube der Familie zu erledigen, und Gustav wartete während Stunden auf ihn, ohne sich zu rühren. Dabei ließ sich sein neugieriger Gehörsinn ganz auf die Geräusche der Natur ein, und so vernahm er ein bestimmtes Summen, das seine Umgebung von sich gab und das durch militärische Klänge aus den nahen Kasernen durchsetzt war. Dann hörte er einem Zwiegespräch zwischen zwei auf einem Baum sitzenden Kuckucken zu, bevor sein Vater wieder zu ihm zurückkehrte. Alles in dieser Einleitung mutet wie die Schilderung dieser Jugendeindrücke an: Von der Präsenz der Kuckucke, die durch die fallende Quarte dargestellt werden, über das Dauergeräusch, das in den ersten Tenuti der Streicher zum Ausdruck kommt, bis zu den militärischen Tönen, mit denen sich die Hörner und Trompeten aus weiter Ferne hören lassen.

Nach der ersten Aufführung seiner *Symphonischen Dichtung* war Mahler unentwegt damit beschäftigt, deren Instrumentierung zu verfeinern. So wurden die Streicher-Tenuti, die ihm zu konkret und zu sehr nach Beethoven'scher Art gemacht schienen, zu Flageolett-Tönen, die den Zuhörer durch ein schwaches, fast immaterielles Pfeifen ins Werk hineinziehen. Für die neue Fassung mit dem Titel *Titan* kam die Neuinstrumentierung einer erheblichen Klangerweiterung gleich. Die Holzbläser-Besetzung wurde fast verdoppelt und mit spezifisch klingenden Instrumenten wie dem Englischhorn und der Bassklarinette ergänzt. Die ganze Partitur wurde so lange umgearbeitet, bis sie einem „Naturlaut“ so nah wie möglich kam. Zu dieser zweiten Version der *Symphonischen Dichtung* verfasste Mahler ein Programm mit inhaltlichen Erläuterungen. Sie wurde am 27. Oktober 1893 in Hamburg unter der Leitung des Komponisten zum ersten Mal aufgeführt. Der erste Teil (*Aus den Tagen der Jugend*) beginnt mit einem *Frühling*, und *kein Ende*: Die Natur erwacht aus einem langen Winterschlaf und gibt sich einem dionysischen Tanz hin. Der zweite Satz, *Blumine*, enthält musikalische Zitate aus dem *Trompeter von Säckingen*. Mahler hatte dieses gefühlsvolle Andante Marion von Weber als Geburtstagsgeschenk zugeachtet; man kann also darin eine von der Liebe inspirierte Serenade sehen, einer Liebe, die unerfüllt blieb, aber dem Komponisten überaus teuer war. Später würde Mahler den Satz als „Jugend-Eselei“ abtun und vollständig streichen. Im Scherzo *Mit vollen Segeln* fasst der Held Mut und macht sich auf in die Welt. Der zweite Teil des Werks, *Commedia humana*, schließt mit einem *Todtenmarsch* an, der von einer Zeichnung für Kinder inspiriert ist: Hasen, Katzen, Krähen und andere Waldtiere tragen einen toten Jäger zu Grabe. Die Melodie des Kanons und Volkslieds *Bruder Jakob* wird mit einem Kontrabass-Solo in Moll exponiert, und zwar so, „als ob sie von einem schlechten Orchester massakriert würde“, wie Mahler präzisiert. Das Finale beginnt mit dem „Ausbruch der Verzweiflung eines im Tiefsten verwundeten Herzens“. Es ist dies der letzte Kampf, und er geht auf ohrenbetäubende Art mit dem Tod des Helden aus.

Als Mahler *Titan* kein Jahr später, d.h. im Juni 1894, in Weimar erneut dirigierte, handelte es sich nicht mehr um eine *Symphonische Dichtung*, sondern um eine *Symphonie*. Die programmatischen Titel, die für die Hamburger Aufführung geschrieben worden waren, erschienen in Weimar in einem Begleittext wieder, doch in der Partitur blieb nichts mehr davon übrig: Es kündigt sich so der Übergang von der *Symphonischen Dichtung* zur *Symphonie in D-Dur* an, wie die dritte und letzte Fassung des Werks heißt. Sie kam im März 1896 in Berlin zur Uraufführung und enthielt nur noch vier Sätze: *Blumine* war definitiv weggefallen, ebenso fehlte jede Spur eines Programms.

Für die vorliegende Aufnahme haben sich François-Xavier Roth und Les Siècles für die zweite Fassung dieser *Ersten Symphonie* von Mahler entschieden, also diejenige von Hamburg/Weimar (1893-94). Sie bieten damit die einmalige Gelegenheit, die Tondichtung *Titan* zu hören, bevor die Historisch-kritische Ausgabe der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft bei der Universal Edition erscheint. Indem wir die Entstehungsgeschichte des ersten breit angelegten Werks von Mahler erkunden, werfen wir einen Blick in die „Werkstatt“ des Komponisten und auf eine ganz entscheidende Phase seines künstlerischen Schaffens: der Zeit vom ersten Kompositionsversuch des jungen Musikers 1889 bis zur *Symphonie in D-Dur* von 1896, die Mahler im symphonischen Bereich zu einem der bedeutendsten Schöpfer der Moderne machte.

ANNA STOLL KNECHT, Musikwissenschaftlerin
BENJAMIN GARZIA, Dirigent
Forschungsmitarbeiter der Médiathèque Musicale Mahler
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

Welche Instrumente kommen in dieser Aufnahme zum Einsatz? Was vermögen sie beizutragen? Unterscheiden sie sich von den Instrumenten, die Sie für Ihre vorherigen Einspielungen wählten, die derselben Epoche gewidmet waren (Ravel, Debussy, Strawinsky)?

Genau wie bei unseren vorausgegangenen Aufnahmen spielen die Musiker des Orchesters Les Siècles auf den historischen Instrumenten, für die damals die Komponisten ihre Werke geschrieben und konzipiert haben. Im Fall von Gustav Mahlers *Titan* ist die Wahl der Instrumente von zentraler Bedeutung, und man kommt nicht darum herum, sich mit ihr zu beschäftigen. Denn als diese symphonische Dichtung in Budapest zur Uraufführung kam, hatte Mahler bereits genaue Vorstellungen von einem idealen Klangbild, das durch seine Erfahrungen mit deutschen Orchestern und seine Studien in Wien entstanden war. Wir nahmen uns also die damaligen Bestände der Wiener Philharmoniker vor – deren Dirigent Mahler später war – und fanden heraus, dass die Instrumente, die er sich für die Aufführung seiner Werke wünschte, hauptsächlich von deutschen oder österreichischen Instrumentenbauern stammten.

Und so haben wir entschieden, jene Instrumente zu benutzen, die er im Orchestergraben der Oper oder im Wiener Musikverein hatte: Wiener Oboen, deutsche Flöten, Klarinetten und Fagotte; deutsche und Wiener Hörner sowie deutsche Trompeten, Posaunen und Tüben. Diese Instrumente unterscheiden sich in der Bauweise total von den französischen derselben Epoche! Die bei dieser Aufnahme beteiligten Musiker hatten es mit ganz neuen Fingersätzen, einer anderen Art der Bohrung oder etwa auch ungewohnten Mundstücken der Klarinetten zu tun.

Außerdem ist den Blasinstrumenten eine Besonderheit eigen, die dem Stil der deutschen Musik jener Zeit genau entspricht, d.h. sie haben einen dunkleren Klang als die Instrumente, die zur gleichen Zeit in Frankreich benutzt wurden. Und sie sind vielleicht auch kraftvoller und sprechen etwas weniger rasch an. Was die Streicher betrifft, so ist jedes Instrument mit blanken Darmsaiten für die hohe Lage und mit von Metall ummantelten Darmsaiten für die tiefe Lage bezogen. Darmsaiten erzeugen einen ganz anderen Klang als Metallsaiten, die Obertöne sind ausgeprägter, die Ansprache rascher.

Welche Bedeutung hat *Titan* im kompositorischen Schaffen von Mahler und – allgemeiner betrachtet – im Bereich der Symphonie?

Diese symphonische Dichtung in fünf Sätzen markiert auf eindrucksvolle Weise den Eintritt Gustav Mahlers in die symphonische Welt des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Wie bei Beethovens 1. Symphonie handelt es sich hier um ein Meisterwerk und nicht etwa nur um einen frühen Kompositionsversuch. Mahler war 33 Jahre alt, als er im Oktober 1893 zum ersten Mal seine überarbeitete Tondichtung dirigierte. Seine Beherrschung des Orchesters und sein Vermögen, als Dirigent fast tagtäglich einen „Orchesterapparat“ zu führen, machten ihn zu einem unbestrittenen Meister dieser Art von Tonsprache.

So lässt *Titan* schon all die besonderen Qualitäten erahnen, die in der Folge seine acht Symphonien auszeichnen würden: pastorale Klänge, die sich mit kontrapunktischem Satz mischen, Bezüge zu Militär- und Volksmusik, die für Mahler typische ausgedehnte Durchführung, sein gekonntes, neuartiges, damals völlig unübliches Kombinieren von Instrumenten.

Der Umstand, dass er einen ganzen Zyklus von Symphonien für großes Orchester schrieb, war vielleicht einer der Gründe, warum seine Musik über Jahre nicht verstanden oder missbilligt wurde. Da ist ein gewisser Widerspruch zwischen seiner modernen Tonsprache und der ein wenig veralteten, anachronistischen symphonischen Form festzustellen.

Was könnte Ihrer Meinung nach Mahler dazu berechtigt haben, den Satz *Blumine* nicht in die definitive Fassung aufzunehmen? Ihre Interpretation tendiert ja eher dazu herauszustellen, dass dieser Satz innerhalb des gesamten Werks zu einer gewissen Strukturierung beiträgt.

Es entspricht unserem künstlerischen Ansatz, auf die jeweiligen Originalversionen zurückzugreifen – so haben wir das auch beim *Sacre du Printemps* gemacht. Die erste Fassung von *Titan* enthielt in der Tat den Satz *Blumine*, eine Ballade oder ein symphonisches Idyll für Solotrompete und Orchester. Es ist bekannt, dass Mahler diesen Satz nach einigen Jahren als eine „Jugend-Eselei“ abtät. Ob er ihn zurückzog, weil er das Gefühl hatte, dass durch ihn der dramaturgische Ablauf seiner Symphonie an Intensität verlieren könnte? Das wäre eine mögliche Erklärung. Vielleicht lag der Grund aber auch darin, dass er einen Schlussstrich unter sein unglückliches Abenteuer mit Marion von Weber ziehen wollte. Jedenfalls ist der Satz von berückender Schönheit und zeigt eine andere Seite des jungen Mahler. Er schafft einen Moment der Unschuld und Träumerei, der die emotionale Bandbreite des Werks in seiner Gesamtheit beträchtlich zu erweitern vermag.

Wer mit Symphonien vertraut ist, wird immer wieder verblüfft feststellen, dass sich in dieser Fassung die Gestaltung des Orchesterparts von herkömmlichen Methoden unterscheidet. Man kann sehr wohl die Korrekturen, die Mahler später vornahm, als „Verbesserungen“ ansehen. In der Tat lässt sich verschiedentlich feststellen, dass das Orchester im *Titan* weniger dicht klingt als in der definitiven Version. Ich habe es jedoch einfach interessant gefunden, diese frühe Fassung zu Gehör zu bringen, die bei aller Wirkungskraft des Orchesters der Poesie des musikalischen Diskurses viel Raum gibt.

LES SIÈCLES - FRANÇOIS-XAVIER ROTH - Sélection discographique

All titles available in digital format (download and streaming) /
Également disponible en téléchargement et streaming

HECTOR BERLIOZ

Harold en Italie - Les Nuits d'été

Avec Tabea Zimmermann, alto

Stéphane Degout, baryton

CD HMM 902634



CLAUDE DEBUSSY

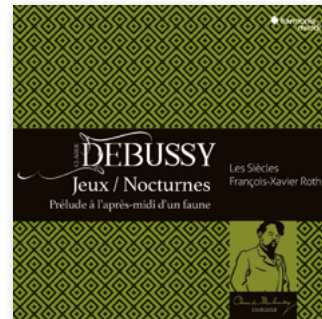
Nocturnes - Jeux

Prélude à l'après-midi d'un faune

Avec Les Cris de Paris, Geoffroy Jourdain

CD HMM 905291

+ DVD (Marche écossaise
sur un thème populaire, Jeux, Nocturnes)



MAURICE RAVEL

Daphnis & Chloé

Avec l'Ensemble Aedes

Marion Ralincourt, flûte traversière

CD HMM905280



Ma mère l'Oye

Le Tombeau de Couperin

Shéhérazade

CD HMM 905281



Les Siècles - Partenaires

Mécénat Musical Société Générale est le mécène principal de l'orchestre.

L'ensemble est depuis 2010 conventionné par le Ministère de la Culture et de la Communication et la DRAC Hauts-de-France pour une résidence dans la Région Hauts-de-France. Il est soutenu depuis 2011 par le Conseil Départemental de l'Aisne pour renforcer sa présence artistique et pédagogique sur ce territoire, notamment à la Cité de la Musique et de la Danse de Soissons.

L'orchestre est soutenu depuis 2018 par la Région Hauts-de-France au titre de son fonctionnement. L'orchestre intervient également à Nanterre grâce au soutien de la municipalité. L'orchestre est artiste en résidence dans le Festival Berlioz à La Côte-Saint-André et au Théâtre-Sénart, artiste associé au Théâtre de Nîmes, au Théâtre du Beauvaisis, scène nationale et dans le Festival Les Musicales de Normandie.

L'orchestre est soutenu par la Caisse des Dépôts et Consignations, mécène principal du Jeune Orchestre Européen Hector Berlioz, par l'association Échanges et Bibliothèques et ponctuellement par le Palazzetto Bru Zane - Centre de musique romantique française, par la SPEDIDAM, l'ADAMI, l'Institut Français, le Bureau Export, la SPPF et le FCM.

Les Siècles sont membre administrateur de la FEVIS et du PROFEDIM, membre de l'Association Française des Orchestres et membre associé du SPPF.

La tournée de concert Mahler dont certains concerts ont été enregistrés, a été soutenue par la SPEDIDAM. LA SPEDIDAM est une société de perception et de distribution qui gère les droits des artistes interprètes en matière d'enregistrement, de diffusion et de réutilisation des prestations enregistrées.



Remerciements

François-Xavier Roth et les musiciens des Siècles remercient pour leur soutien indéfectible
Les Siècles and François-Xavier Roth thank for their support :

Christian Girardin, Jean-Marc Berns et toutes les équipes d'harmonia mundi,
Mécénat Musical Société Générale, Frédéric Oudéa
et toutes les équipes de la Société Générale,
Marc Drouet, Bénédicte Boisbouvier
et la Direction Régionale des Affaires Culturelles des Hauts-de-France,
François Nowak et les équipes de la SPEDIDAM,
Jean-Michel Verneiges, François Rampelberg et le département de l'Aisne,
Xavier Bertrand et la région Hauts-de-France,
Laurent Bayle, Emmanuel Hondré et toutes les équipes de la Philharmonie de Paris,
Jean-Marie Carré et toutes les équipes de la Cité de la Musique et de la Danse de Soissons,
Catherine Delepelaire et l'association Échanges & Bibliothèques,
tous les membres de l'association Les Amis des Siècles.



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2019

Enregistrement : Mars & octobre 2018, Philharmonie de Paris,
février 2018, Théâtre de Nîmes, octobre 2018, Cité de la Musique et de la Danse de Soissons

Direction artistique, montage et mixage : Jiří Heger

Prise de son : Jiří Heger et Alix Ewald assistés d'Alice Ragon, Simon Gauthier, Aude Petiard
Licence Les Siècles

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

Partition / Score : © Copyright 2019 by Universal Edition A.G., Wien

Illustration : Francisco de Goya, *Le Colosse*, 1808. Madrid, Museo del Prado. Cliché akg-images / Erich Lessing

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMM 905299