

GUSTAV MAHLER

Symphony no.5

Gürzenich-Orchester Köln
François-Xavier Roth



GUSTAV MAHLER (1860-1911)

Symphony no.5

C sharp Minor / *Ut dièse mineur* / cis-Moll

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | I. Trauermarsch. In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt. | 12'19 |
| 2 | II. Stürmisch bewegt. Mit größter Vehemenz. | 14'19 |
| 3 | III. Scherzo. Kräftig, nicht zu schnell. | 18'08 |
| 4 | IV. Adagietto. Sehr langsam. | 10'46 |
| 5 | V. Rondo-Finale. Allegro. | 15'10 |

Gürzenich-Orchester Köln

François-Xavier Roth, direction

La Cinquième Symphonie de Mahler un tournant majeur ?

Le 21 mai 1905 – soit un peu plus de six mois après la création de l'œuvre à Cologne –, la *Cinquième Symphonie* de Mahler fut exécutée à Strasbourg sous la direction du compositeur. Ce concert, auquel Romain Rolland assistait, devait inspirer plus tard à l'écrivain français l'observation suivante : “[Mahler] a voulu prouver qu'il était capable d'écrire de la musique pure ; et, pour mieux l'affirmer, il s'est refusé [...] à laisser publier dans le programme du concert une explication de son œuvre : il a donc voulu qu'on la jugeât d'un point de vue strictement musical. L'épreuve était dangereuse pour lui”¹.

Il est vrai que, pour éclairer les symphonies de Mahler, lesquelles paraissent difficiles à appréhender avec l'attirail coutumier de concepts formels, on a eu fréquemment recours à toutes sortes d'interprétations et d'approches systématiques. La *Cinquième Symphonie* fut souvent décrite comme une œuvre qui marquait un tournant – à la fois dans la vie privée du musicien, dans son évolution en tant que symphoniste, et même du point de vue de son activité créatrice toute entière. Dans le domaine privé, la rencontre avec Alma Schindler en novembre 1901, à laquelle succédèrent bientôt fiançailles et mariage, représentait la césure la plus décisive, intervenant tout juste entre les deux étés passés à Maiernigg, sur les bords du lac de Carinthie² (le Wörthersee), qui permirent à Mahler d'avancer considérablement dans l'écriture de sa *Cinquième Symphonie*. Durant l'été 1901, il avait encore laissé entendre une division en quatre mouvements à sa vieille confidente Natalie Bauer-Lechner, qui allait purement et simplement disparaître de son existence, sitôt célébrée l'union avec Alma. L'été de l'année suivante devait être placé sous le signe d'un élargissement de l'œuvre à cinq mouvements, puisque le compositeur allait y insérer l'*Adagietto*, tout en se faisant aider par Alma dans la réalisation matérielle de la partition, une décision qui, du fait de la disparition des esquisses, ne complique pas moins l'étude des sources que la propension de Mahler à retoucher sans cesse cette œuvre, et ce jusque dans la dernière année de sa vie.

Les *Deuxième*, *Troisième* et *Quatrième* de Mahler sont couramment désignées sous le terme de “symphonies alla *Wunderhorn*”, car elles présentent des affinités avec les lieder mis en musique et publiés jusqu'en 1899 par le compositeur sur des textes du recueil poétique *Des Knaben Wunderhorn* (“Le cor merveilleux de l'enfant”), tellement apprécié de la génération romantique. En revanche, les *Cinquième*, *Sixième* et *Septième* se voient caractérisées comme les “symphonies alla *Rückert*”, puisqu'à l'époque de leur composition, Mahler s'intéresse de très près aux textes de ce chantre du romantisme, le poète et érudit Friedrich Rückert (1788-1866) – une appropriation fervente qui trouvera son aboutissement le plus net dans la création en 1905, à Vienne, du cycle des *Kindertotenlieder* (“Chants sur la mort des enfants”) et des *Fünf Lieder nach Rückert* (“Cinq chants d'après Rückert” ou *Rückert-Lieder*). Même si l'on doit veiller à ne pas surinterpréter cet engouement accru pour la transcendance que Mahler manifeste à cette époque, le traitement du texte dans ces lieder n'en suit pas moins une autre voie que celle des cycles précédents, en élargissant considérablement le langage tonal et l'ampleur des espaces sonores.

Jusqu'à nos jours, la *Cinquième Symphonie* a fait l'objet de jugements contradictoires, dont l'origine remonte principalement à Mahler lui-même : dès sa création, le 18 octobre 1904, le compositeur laisse libre cours à sa frustration devant le peu de compréhension que recueille cette nouvelle symphonie – autant de remarques qui exerceront une certaine influence sur la réception ultérieure de l'œuvre.

Parmi celles-ci se distingue le témoignage adressé à son épouse Alma pendant les répétitions du concert de création, au sujet du 3^e mouvement (*Scherzo*) : “Les chefs d'orchestre le prendront cinquante années durant à un tempo trop rapide et en feront un non-sens, quant au public – Ô ciel ! –, quelle figure va-t-il faire devant un tel chaos, qui enfante continuellement un monde nouveau, lequel se désagrège dès l'instant suivant – devant ces sonorités primitives échappées d'un univers en gestation, devant cet océan qui gronde, hurle, rugit, devant ces étoiles qui dansent et ces vagues qui coupent le souffle, chatoient et éblouissent par leurs fulgurances ?”. Un concert donné à Hambourg le 13 mars 1905 l'amena à tenir ces propos que l'on a souvent cités : “La *Cinquième* est une œuvre maudite. Personne ne la comprend !”.

Pourtant, cette nouvelle symphonie semblait devoir naître sous les meilleures auspices dans cette grande salle du Gürzenich où se déroulaient les concerts organisés par la *Kölner Konzertgesellschaft* (Société de concerts de Cologne). Avec l'Orchestre du Gürzenich, augmenté des membres de l'ensemble orchestral de Krefeld (*Krefelder Kapelle*), Mahler avait, deux années auparavant, dirigé dans cette ville la création de sa *Troisième Symphonie*, qui remporta un succès retentissant. L'Orchestre du Gürzenich de Cologne tenait un rôle majeur dans la vie musicale allemande : Franz Wüllner, le chef permanent qui présida aux destinées du Gürzenich de 1884 jusqu'à sa mort en 1902, y avait encouragé la création de nombreuses œuvres d'importance, comme celle du *Double Concerto pour violon, violoncelle et orchestre* de son ami Johannes Brahms (1887), qui représentait le pôle conservateur auquel s'opposait la nouvelle école allemande avec sa musique à programme, incarnée par Liszt et par Wagner, dont Wüllner avait dirigé *L'Or du Rhin* et *La Walkyrie* lors de leurs créations respectives à Munich, respectant ainsi un ordre du roi Louis II de Bavière et bravant les foudres du compositeur qui s'y était opposé. Wüllner avait également assuré la première exécution des poèmes symphoniques de Richard Strauss, *Till Eulenspiegels lustige Streiche* (1895) et *Don Quixote* (1898), qui donnaient un cadre moderne à l'antique relation entre la forme musicale de l'œuvre et sa source d'inspiration littéraire. Dans les deux cas, Strauss renâclait à mettre un programme dans les mains du public, qui dut se contenter de quelques brèves indications.

Mahler se trouvait lui aussi confronté à semblable dilemme : devait-il donner quelques coups de pouce illustratifs pour aider les auditeurs à mieux comprendre la *Cinquième Symphonie* ou plutôt s'abstenir de toute explication ? Même lorsqu'il s'agissait d'éléments purement formels, on constate que le compositeur ne livrait des précisions à son éditeur qu'avec circonspection : “si l'on considère l'agencement des divers mouvements, il n'est guère possible de déterminer une tonalité pour l'œuvre toute entière”. Tout se passe comme si Mahler tenait à rendre la tonalité de départ (*ut* dièse mineur) aussi peu tangible que les appels lointains des trompettes au début du premier mouvement. Même si leur caractère militaire fait naître certaines associations d'idées (après la guerre, on se fit fort de leur associer une intention prophétique), celui qui tenterait de déduire un quelconque programme du déroulement de la Marche funèbre ne pourrait que se fourvoyer. Il paraît autrement judicieux de chercher à découvrir par une écoute attentive comment, dans chaque mouvement – et tout particulièrement dans les trois premiers d'entre eux, qui comportent chacun deux sections en trio –, le compositeur s'y prend pour développer et transformer les divers thèmes mélodiques en fonction de paramètres musicaux bien définis.

Le premier mouvement se caractérise ainsi par une extrême sensibilité à l'espace, qui trouve son expression dans l'abîme engendré par l'écart entre les fanfares de trompette et le déploiement de l'orchestre dans le registre grave. Dans l'esprit de l'auditeur s'enracine alors une impression : celle de voir défiler un cortège funèbre, dont la présence sonore croît peu à peu puis entame un mouvement *decrecendo* pour s'évanouir dans le lointain – une dernière fois, la fanfare initiale reparait, signalant le repli du convoi avant de se dissoudre entièrement dans un double *pianissimo* en passant de la trompette à la flûte.

1 NdT : cf. Romain Rolland, *Musiciens d'aujourd'hui*, in “Musique française et Musique allemande”, Hachette, 1908, 8^e édition : 1919, p. 189.

2 NdT : la Carinthie est une région historique et administrative qui se situe à l'extrême sud de l'Autriche.

Le deuxième mouvement se singularise dès les premiers déchaînements de la section initiale – *Stürmisch bewegt* (“Orageux et animé”) – par de violents contrastes et par des frottements (que l’on peut même qualifier d’accrochages) entre les diverses surfaces sonores : ici aussi, Mahler organise un affrontement radical entre tessitures aiguës et graves, qui peut même conduire à leur conglomération, comme nous le prouve, au début du mouvement, l’écriture pour les bassons, les violoncelles et les contrebasses. Contrastant avec des épisodes mélodiques et un contrepoint ciselé avec soin, la matière sonore se voit plusieurs fois éventrée dans le cours du développement, offrant à chaque fois une faille dans laquelle s’engouffrent le thème initial et son tempo. Le mouvement s’achève dans l’incertitude.

Déjà évoqué plus haut, le troisième mouvement (*Scherzo*) se trouve être le plus long de toute la symphonie : inhabituelles pour un *scherzo*, ses proportions monumentales donnent au compositeur la possibilité de déployer un large spectre de couleurs sonores. Le rythme du *Ländler*³, qui alterne avec celui de la valse, ne vient éclairer l’atmosphère accablante des mouvements précédents que de manière passagère ; des accès de mélancolie surviennent bientôt : l’emploi des sourdines chez les vents et les interventions en *pizzicato* des cordes contribuent à décharner la sonorité orchestrale, presque réduite à l’état de squelette. Seul le déferlement de la coda donne à l’auditeur l’impression d’un triomphe définitif de l’optimisme, comme s’il s’agissait de conforter l’adage latin *Per aspera ad astra* (“par des sentiers ardu jusqu’aux étoiles”), que l’on a souvent associé à l’ensemble de cette symphonie.

C’est après avoir écrit le *Scherzo* que, selon la tradition, Mahler aurait interrompu la composition de sa nouvelle œuvre pour orchestre. Si l’on en croit le chef d’orchestre Willem Mengelberg, qui dirigea la *Cinquième Symphonie* à Amsterdam un an après sa création, le quatrième mouvement – cet *Adagietto* à la mélodie si pénétrante – doit être envisagé comme une déclaration d’amour adressée à Alma. Sur son exemplaire de la partition, le chef néerlandais a même noté les paroles d’un chant, que Mahler semble lui avoir communiquées, même si leur authenticité ne peut être attestée avec une absolue certitude. Il ne faudrait pas cependant que cette interprétation biographique vienne entraver l’accès à cette musique, que le cinéaste Luchino Visconti, en l’associant à un tout autre contexte, a rendu populaire dans son film *Mort à Venise* (1971). Une telle remarque s’applique également au dernier mouvement : confié aux cuivres, un thème de choral s’y déploie avant que le tourbillon ne cesse de s’accélérer jusqu’au triomphe final. Faut-il y voir l’apothéose d’un bonheur conjugal accordé à Mahler depuis peu, après de dures épreuves ? Là encore, ce serait aller un peu vite en besogne : le musicien viennois n’a jamais envisagé d’écrire une œuvre comparable à la *Sinfonia domestica* que son collègue allemand Richard Strauss achevait au même moment.

En 1901, Natalie Bauer-Lechner avait recueilli de Mahler l’aveu suivant : “d’instinct, ma manière de travailler s’apparente à celle de Bach” – une prise de conscience qui avait fleuri depuis peu à l’esprit du compositeur, au moment où il étudiait avec ferveur les *Motets* de Jean-Sébastien Bach. C’est pourquoi le développement des thèmes à la manière de Bach devait s’imposer comme l’exigence initiale et le point de mire de la *Cinquième Symphonie*. De manière significative, les citations musicales abondent dans cette œuvre : le premier mouvement de l’œuvre renoue avec le lied *Der Tamboursg’sell* (“Le Petit Tambour”), extrait du cycle *Des Knaben Wunderhorn* ; tiré du même recueil, le très ironique *Lob des hohen Verstandes* (“Éloge de la haute compétence”) s’entrelace à la trame contrapuntique du choral final ; on ne saurait imaginer ici contraste plus frappant qu’avec l’*Adagietto*, qui entretient de son côté des liens fraternels avec *Ich bin der Welt abhanden gekommen* (“Je suis perdu pour le monde”), l’avant-dernier des cinq *Rückert-Lieder*. L’entité que forment les deux premiers mouvements, qui baignent principalement dans un climat sombre, et l’attelage des deux derniers mouvements, où prédomine une atmosphère joyeuse et optimiste – avec au beau milieu le *Scherzo* comme point de basculement –, nous semblent bien moins le signe d’un tournant majeur que celui d’un changement de perspective : abordées sous un nouvel éclairage, les œuvres les plus familières peuvent ainsi révéler leur lot de surprises.

SEBASTIAN STAUSS
Traduction : Bertrand Vacher

³ NdT : danse campagnarde née au XVIII^e siècle dans le nord de l’Autriche. Au début, il s’agissait d’une vigoureuse mélodie populaire à trois temps, sur laquelle les paysans dansaient en rond.

Mahler, Symphony No.5

Mahler's Fifth Symphony constitutes a marked change in direction for the composer. The first of the so-called 'middle period' works, the Fifth is the only symphony since the composer's First to eschew voices in favour of purely instrumental forces. As a result, the symphony's 'meanings' and 'messages' are more veiled; it is more abstract than, for example, his 'Resurrection' Second Symphony, or Nature-based Third. Indeed, for many critics, the Fifth Symphony is an erratic, even 'schizophrenic' work. A wide range of seemingly-incongruous subjects and emotions are traversed in the course of its five movements, and the result is a symphonic composition which has much more complex philosophical overtones than Mahler's previous works. This is, of course, not to say that the symphony is incoherent: taken as a whole, it traces a large-scale *per aspera ad astra* ('from struggle to the stars') narrative that echoes that of Beethoven's Fifth. However, the journey along the way is an elaborate and complicated one.

The symphony was composed over two summers in 1901 and 1902 at the composer's Alpine retreat in Maiernigg. From its origins in a small hut overlooking the Wörthersee, the symphony travelled over 500 miles to receive its premiere in Cologne on the 18th October 1904. Played by the Gürzenich orchestra under the baton of the composer himself, the symphony was initially performed as the first item in a fairly lengthy programme that included several works by Schubert as well as Beethoven's Leonore Overture No.3. As was the case with many of Mahler's Symphonies, early reviews were mixed, but favourable reviews were largely outnumbered by those which found the work downright unpleasant. Many of the tropes of criticism that would haunt Mahler's late symphonies – that they are too 'noisy'; too 'modern' – can be found in the early reviews of Mahler's Fifth. The German critic Paul Hiller for example described the work's reliance on dramatic orchestral effects as 'alienating and repulsive' (*befremdend und abstoßend*). Mahler himself apparently recognised that the premiere was not the success he was hoping for, and that the 'modern' style of the music was indeed alienating. 'Nobody understood it', he said to his wife Alma. 'I wish I could conduct the first performance fifty years after my death.'

Structurally, the Fifth consists of five movements, which are themselves grouped into three larger parts. The first part consists of the first two movements: the opening funeral march and the stormy response that follows. At one stage in the compositional process these two movements were actually joined together, and even when separated into distinct movements, they certainly feel somewhat like companion pieces. The solemn funeral march first movement revolves principally around two main themes: a fanfare-idea, the characteristic rhythm of which harks back to the 'fate-motif' from Beethoven's Fifth; and a solemn string melody. Any sense of solemnity is largely gone by the second movement however, which, in its stormy climaxes, offers an impassioned commentary on the proceedings of the first movement. Towards the end of this movement, there is an archetypal example of what the philosopher and theorist Theodor Adorno described as Mahler's 'breakthrough' (*Durchbruch*) technique, as a glistening brass chorale erupts through the previous texture. It is short-lived however, and its wake the stormy music from earlier in the movement resurges for one final appearance.

T

he second part of the symphony consists of the third movement alone. An enormous scherzo – the longest Mahler would ever write –, here the drama and intensity of the previous movements is replaced by a playful dance with a distinctly rustic flavour. For the most part, the movement takes the form of an Austrian *Ländler* with occasional complementary waltz-based trios. This technique of combining rural *Ländler* with urban waltzes is one Mahler would return to in the scherzo of his Ninth Symphony, which also bears striking thematic similarities to that of the Fifth. Nonetheless, one unique feature of the Fifth's mammoth scherzo is the role played by the solo horn. Throughout the movement, the horn perches atop and comments upon the musical proceedings, and, at two particularly notable climaxes, seems to almost forcibly halt the music's momentum so that it can enjoy more time in the limelight.

A far cry from the playful scherzo that precedes it, the symphony's fourth movement is a plaintive Adagietto scored for just strings and an unusually prominent harp (rarely, if ever, does Mahler give such an important role to the instrument). This fourth movement, perhaps the most iconic movement of the symphony, found fame in the soundtrack to Luchino Visconti's 1971 film *Death in Venice*. In the full symphony, the Adagietto is just one half of the work's third and final part, where it is paired with the exuberant and virtuoso tour-de-force that is the finale. Here, themes are whirled around by the orchestra as if they were mere playthings, and as the counterpoint grows ever more elaborate and the intensity is driven higher and higher, eventually the music arrives at its dramatic brass climax which brings the symphony to its jubilant close. This ending is a long way from the funereal trumpet solo that began the work (in key as well as character: the symphony ends a semitone higher than it began), and the road between these two events is surely one of the most winding in the symphonic repertoire.

WILLIAM FOSTER 2017

Ein Werk der Wendepunkte?

Über die 5. Symphonie Gustav Mahlers schrieb Romain Rolland, bezogen auf die am 21. Mai 1905 – etwa sechs Monate nach der Kölner Weltpremiere – vom Komponisten dirigierte Aufführung in Straßburg: „Er wollte beweisen, dass er fähig ist, reine Musik zu schreiben; und, um dies klar darzulegen, hat er es abgelehnt, [...] eine Erklärung seines Werkes in den Programmheften veröffentlichen zu lassen: Er wollte demzufolge, dass man das Werk aus einem rein musikalischen Blickwinkel beurteilt. Dieses Experiment war für ihn gefährlich“⁴.

Tatsächlich wurde für Mahlers Symphonien, weil sie nach üblichen Formkonzepten schwer zu fassen sind, immer wieder nach Deutungen und Wegen der Systematisierung gesucht. Häufig wurde die 5. Symphonie als ein Werk der Wendepunkte bezeichnet – im Privatleben Mahlers, seiner Entwicklung als Symphoniker und seines künstlerischen Schaffens überhaupt. Privat war die Begegnung mit Alma Schindler im November 1901, gefolgt von der raschen Verlobung und Heirat die deutlichste Zäsur, die genau zwischen die beiden Sommer in Maiernigg am Wörthersee fiel, wo Mahler die Komposition der 5. Symphonie entscheidend vorantrieb. Im Sommer 1901 hatte er mit der langjährigen Vertrauten (und nach der Heirat mit Alma regelrecht aus seinem Leben verschwundenen) Natalie Bauer-Lechner noch von vier Sätzen gesprochen. Der Sommer des Folgejahres stand im Zeichen der Erweiterung auf fünf Sätze unter Einschub des *Adagietto* – und mit Hilfe Almas bei der Partiturbearbeitung, wobei die Quellenforschung mangels der Skizzen ebenso erschwert wurde wie durch die wiederholte Revision Mahlers (besonders der Instrumentierung) bis zu seinem Todesjahr.

Mahlers Symphonien 2-4 werden häufig als „Wunderhorn-Symphonien“ bezeichnet, während für Nr. 5-7 von den „Rückert-Symphonien“ die Rede ist – zunächst aufgrund der Bezüge zu Liedern nach der romantischen Gedichtsammlung *Des Knaben Wunderhorn* (die Mahler bis 1899 vertonte und veröffentlichte); dann, ab 1901 gefolgt von der Beschäftigung mit Texten des romantischen Dichters und Gelehrten Friedrich Rückert (1788-1866). Als ihr offenkundigstes Ergebnis wurden 1905 die Zyklen *Kindertotenlieder* und *Fünf Lieder nach Rückert* in Wien uraufgeführt. Auch wenn man Mahlers verstärkte Hinwendung zum Transzendenten in jener Zeit begrifflich nicht überstrapazieren sollte, ist die Textbehandlung in diesen Liedern unbestritten eine andere als in den vorangegangenen, wie auch die Tonsprache und die Klangsphären erheblich erweitert sind.

Bis heute halten sich für die 5. Symphonie widersprüchliche Einschätzungen, zu denen nicht zuletzt Mahler selbst – teils gewollt, teils unbeabsichtigt – angeregt und Spuren hinterlassen hat. Dazu zählt die bald nach der Kölner Uraufführung, am 18. Oktober 1904, brieflich und von Zeitzeugen überlieferte Frustration Mahlers über das mangelnde Verständnis gegenüber dem Werk. So schrieb Mahler bereits im Vorfeld an Alma über den 3. Satz (*Scherzo*): „Die Dirigenten werden ihn 50 Jahre zu schnell nehmen und einen Unsinn daraus machen, das Publikum – o Himmel – was soll es zu diesem Chaos, das ewig auf's Neue eine Welt gebärt, die im nächsten Moment wieder zu Grunde geht – zu diesen Urweltsklängen, zu diesem sausenden, brüllenden, tosenden Meer, zu diesen tanzenden Sternen, zu diesen veratmenden, schillernden, blitzenden Wellen für ein Gesicht machen?“ Ein Konzert in Hamburg im Frühjahr 1905 führte dann zur häufig zitierten Äußerung: „Die V. ist ein verfluchtes Werk. Niemand capirt sie!“

Dabei waren die Vorzeichen im Festsaal Gürzenich, dem Veranstaltungsort der Kölner Konzertgesellschaft, durchaus günstig gewesen. Mit dem Gürzenich-Orchester, beim Tonkünstlerfest in Krefeld (und verstärkt um die dortige Städtische Kapelle) hatte Mahler bereits zwei Jahre zuvor seine 3. Symphonie mit positiver Resonanz zur Uraufführung gebracht. Beim Gürzenich-Orchester befand sich Mahler ohnehin insofern an einer wichtigen Adresse des Konzertlebens, als dort seit dem Wirken Franz Wüllners als Gürzenich-Kapellmeister (von 1884 bis zu seinem Tod 1902) bereits wichtige Uraufführungen stattgefunden hatten: So dirigierte Wüllner 1887 das Doppelkonzert seines Freundes Brahms, Gegenpol zur Neudeutschen Schule, zur Programmmusik und nicht zuletzt zu Wagner (dessen *Rheingold* und *Walküre* Wüllner einst auf königliche Anweisung hin gegen den Willen des Komponisten bei den Münchner Uraufführungen geleitet hatte). Mit *Till Eulenspiegels lustige Streiche* (1895) und *Don Quixote* (1898) hatte das Gürzenich-

Orchester unter Wüllner außerdem zwei Tondichtungen von Strauss uraufgeführt, die das Verhältnis von musikalischer Form und musikalischer Programmatik modern verhandelten. In beiden Fällen zögerte Strauss, dem Publikum ein Programm an die Hand zu geben, und beließ es bei Stichworten.

Auch für Mahler blieb es offenbar ein Dilemma, für die 5. Symphonie Hilfestellungen zum besseren Verständnis zu geben oder nicht. Schon zu grundsätzlichen Formalia äußerte er sich seinem Verlag gegenüber zurückhaltend: „Es ist nach Disposition der Sätze [...] schwer möglich, von einer *Tonart* der ‚ganzen Symphonie‘ zu sprechen“. Mahler lag wohl daran, das cis-Moll als Ausgangstonart der Symphonie ebenso wenig konkret zu fassen wie die darin notierten Trompetensignale des Beginns.

Auch wenn ihr militärischer Charakter Assoziationen auslöst (und in der Nachkriegsgeschichte mitunter prophetisch ausgelegt wurde), bliebe jeder Versuch irreführend, aus der folgenden Entwicklung des Trauermarsches ein Programm abzuleiten. Beim Hören empfiehlt es sich eher, darauf zu achten, wie Mahler in jedem Satz – und vor allem in jedem der Sätze 1-3 mit zwei Trio-Sektionen – die Themen unter Berücksichtigung besonderer musikalischer Parameter entwickelt und verarbeitet.

So ist der 1. Satz stark vom Raumempfinden geprägt, das sich bereits aus dem Gefälle zwischen den Fanfaren und dem Einsetzen des Orchesters in tiefen Lagen ergibt. Gesteigert und schließlich verklingend verfestigt sich der Eindruck des Vorbeiziehens eines Trauerzugs, mit den wiederkehrenden Fanfaren beim letzten Mal wie als Rückzugssignal.

Der 2. Satz steht vom heftigen ersten Einsatz an im Zeichen schärfster Kontraste und Reibungen von Klangflächen, indem erneut klar die hohen und tiefen Lagen gegeneinandergestellt, ja sogar eingangs, z.B. in Fagotten, Celli und Kontrabässen geradezu zusammengeballt werden. Kontrastiert von durchaus liedhaften Episoden und sorgsam gesetztem Kontrapunkt wird die Klangfaktur im weiteren Verlauf aufgebrochen, in die doch immer wieder das erste Thema und Tempo einfällt. Der Satz verklingt unentschieden.

Der bereits in Mahlers Zitat angesprochene 3. Satz ist (für ein *Scherzo* atypisch) mit 819 Takten der längste: zeitliche Dimensionen, die vor allem für das Auffächern des Spektrums an Klangfarben zu veranschlagen sind. Im Ländler- und Walzertakt wird die düstere Stimmung der Sätze davor aber nicht durchgehend aufgeheilt; bald stellen sich melancholische Eintrübungen ein und der Klang wird unter Gebrauch von Dämpfern und Pizzicato-Spiel quasi skelettiert. Erst die überschwängliche Coda erweckt den Eindruck der Wendung ins Positive. *Per aspera ad astra*, gemäß dem oft für die ganze Symphonie entlehnten Motto?

Beim *Scherzo* war Mahlers Komposition der Überlieferung nach bis zur Begegnung mit Alma zunächst ins Stocken geraten. Maßgeblich auf den Dirigenten Willem Mengelberg, der das Werk im Jahr nach der Uraufführung in Amsterdam herausbrachte, gestützt ist die Deutung des 4. Satzes, des melodisch so eingängigen *Adagietto*, als Liebesbekenntnis von Mahler an Alma. In Mengelbergs Dirigierpartitur findet sich dazu sogar ein singbarer Text, der von Mahler selbst stammen soll, dessen Authentizität aber nicht hieb- und stichfest zu belegen ist. Auf keinen Fall sollte die biographische Interpretation den Blick auf die Musik verstellen, die Luchino Visconti in seinem Film *Tod in Venedig* in einen ganz anderen Kontext gesetzt und populär gemacht hat. Das betrifft auch den letzten Satz, in dem sich aus der Einleitung das Thema eines Chorals schält, der bis zum triumphalen Ende immer weiter verarbeitet, im Tempo schließlich überbordend gesteigert und furios zum Abschluss gebracht wird. Eine Apotheose des frisch gefundenen (Ehe-)Glücks, nach den vorgegangenen Mühen? Auch dieser Schluss wäre voreilig, denn eine *Sinfonia domestica* wie (beinahe zeitgleich) wiederum Richard Strauss zu komponieren, dürfte Mahler fern gelegen haben.

Natalie Bauer-Lechner hatte Mahler 1901 gegenüber geäußert: „meine angeborene Art zu arbeiten ist ‚Bachisch‘“, eine Erkenntnis, die er bei neuerlicher, intensiver Beschäftigung mit Bachs Motetten gewonnen hatte. Und die Verarbeitung der Themen im „Bachischen“ Sinn blieb Ausgangs- und Zielpunkt der 5. Symphonie. Bezeichnenderweise knüpft, neben anderen musikalischen Zitaten im Lauf der Symphonie, der 1. Satz der 5. Symphonie an den *Tamboursg'sellen* aus den Wunderhorn-Liedern an. Und in den Schlusschoral ist das ironische *Lob des hohen Verstandes* aus derselben Sammlung verwoben – ein denkbar starker Kontrast zum *Adagietto*, das auch ein Parallelstück zu *Ich bin der Welt abhanden gekommen* aus den *Fünf Liedern nach Rückert* ist. Die Zusammenfassung der ersten zwei, vorherrschend düsteren Sätze und der letzten beiden, in ihrer freudigen Stimmung, zu je einer Abteilung – mit dem *Scherzo* als Umschlagmoment – ist so gesehen womöglich weniger Ausdruck einer tiefgreifenden Wendung als eines Perspektivwechsels: Auch Vertrautem lässt sich, in neuem Licht besehen, noch reichlich Neues abgewinnen.

SEBASTIAN STAUSS

⁴ Vgl. Romain Rolland, *Musiciens d'aujourd'hui*, in „Musique française et Musique allemande“, Hachette, 1908, 8. Ausgabe: 1919, S. 189. Das Originalzitat befindet sich in der französischen Fassung dieses Textes.



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2017

En coproduction avec Gürzenich-Orchester Köln

Enregistrement : 20-22 février 2017, Studio Stolberger Straße, Cologne

Direction artistique et prise de son : Jiri Heger

Assistants : Laureline Dabbadie et Martin Pilger

Montage et mixage : Jiri Heger

Page 1 : Cologne, Germany, 1890-1905. Moonlight view of the city
looking across the river Rhine with the Cathedral on the right - akg-images / IAM

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

Maquette Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com
francoisxavierroth.com
guerzenich-orchester.de

HMM 905285