



LSO Live

Mahler
Symphonies Nos 1–9
Valery Gergiev
London Symphony Orchestra

Gustav Mahler (1860–1911)

Symphonies Nos 1–9
Symphony No 10 (Adagio)

Valery Gergiev conductor
London Symphony Orchestra

Recorded live September 2007 – March 2011 at the Barbican, London and St Paul's Cathedral
(Symphony No 8)

The recording in St Paul's Cathedral was made by kind permission of the Dean and Chapter, with assistance from the City of London Festival and BBC Radio 3.

James Mallinson producer
Classic Sound Ltd recording, editing and mastering facilities
Jonathan Stokes and **Neil Hutchinson** for **Classic Sound Ltd** balance engineers
Jonathan Stokes and **Neil Hutchinson** for **Classic Sound Ltd** audio editing, mixing & mastering

Symphonies Nos 1, 2, 3, 4, 8, 9 & 10 published by Universal Edition AG

Symphonies Nos 5 & 6 published by C.F. Kahnt Musikverlag

Symphony No 7 published by Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin

© 2012 London Symphony Orchestra, London UK
© 2012 London Symphony Orchestra, London UK

Page Index

3	Track listing
6	English notes
16	French notes
28	German notes
40	Composer biography
41	Texts
46	Conductor biography
47	Soloists' biographies
55	Chorus personnel list
56	Orchestra personnel list
57	LSO biography

Symphony No 1 in D major, 'Titan' (1884–88, rev 1893–96)

Recorded live January 2008, at the Barbican, London. Includes 5.0 multi-channel mix.

i. Langsam. Schleppend – Im Angang gemächlich	14'40"
ii. Kräftig bewegt, doch nicht zu schnell – Trio: Recht gemächlich – Tempo primo	8'14"
iii. Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen	10'33"
iv. Stürmisch bewegt	19'16"

Symphony No 10 (1910)

Recorded live June 2008, at the Barbican, London

Adagio	22'13"
--------	--------

Symphony No 2 in C minor, 'Resurrection' (1888–94)

Elena Mosuc soprano, **Zlata Bulychева** mezzo-soprano, **London Symphony Chorus**

Recorded live April 2008, at the Barbican, London. Includes 5.0 multi-channel mix.

i. Allegretto maestoso	21'50"
ii. Andante moderato	10'07"
iii. In ruhig fliessender Bewegung	9'23"
iv. 'Urlicht': Sehr feierlich, aber schlicht	p41 4'39"
v. Im Tempo des Scherzo	p41 31'44"

Symphony No 3 in D minor (1895–96)

Anna Larsson alto, **Tiffin Boys' Choir**, **Ladies of the London Symphony Chorus**

Recorded live September 2007, at the Barbican, London. Includes 5.0 multi-channel mix.

Part I

i. Kräftig. Entschieden	32'22"
-------------------------	--------

Part II

ii. Tempo di Menuetto. Grazioso	9'41"
iii. Comodo. Scherzando. Ohne Hast	17'21"
iv. Sehr langsam. Misterioso	p41 8'35"
v. Lustig im Tempo und keck im Ausdruck	p41 3'51"
vi. Langsam. Ruhevoll. Empfundene	20'22"

Symphony No 4 in G major (1899–1900, rev 1901–10)

Recorded live January 2008, at the Barbican, London. Includes 5.1 multi-channel mix.

i. Bedächtig. Nicht eilen	16'08"
ii. In gemächlicher Bewegung. Ohne Hast	9'51"
iii. Ruhevoll (Poco adagio – Allegretto subito – Allegro subito)	18'50"
iv. Sehr behaglich ("Wir genießen die himmlischen Freuden")	9'59"

p42

Symphony No 5 in C-sharp minor (1901–02)

Recorded live September 2010, at the Barbican, London. Includes 5.1 multi-channel mix.

i. Trauermarsch	13'19"
ii. Stürmisch bewegt, mit größter Vehemenz	14'44"
iii. Scherzo	17'27"
iv. Adagietto	10'35"
v. Rondo – Finale	14'41"

Symphony No 6 in A minor, 'Tragic' (1903–06)

Recorded live November 2007, at the Barbican, London. Includes 5.0 multi-channel mix.

i. Allegro energico, ma non troppo	21'59"
ii. Andante moderato	13'53"
iii. Scherzo: Wuchtig	12'34"
iv. Finale: Allegro moderato	28'45"

Symphony No 7 in E minor (1904–05)

Recorded live March 2008, at the Barbican, London. Includes 5.0 multi-channel mix.

i. Langsam (Adagio) – Allegro con fuoco	20'47"
ii. Nachtmusik: Allegro moderato	13'43"
iii. Scherzo: Schattenhaft	9'07"
iv. Nachtmusik: Andante amoroso	11'45"
v. Rondo-Finale: Allegro ordinario – Allegro moderato ma energico	16'13"

Symphony No 8 in E-flat major, 'Symphony of a Thousand' (1906–07)

Viktoria Yastrebova soprano, **Ailish Tynan** soprano, **Liudmila Dudinova** soprano
Lilli Paasikivi mezzo-soprano, **Zlata Bulychева** mezzo-soprano, **Sergei Semishkur** tenor
Alexey Markov baritone, **Evgeny Nikitin** bass, **Choir of Eltham College**
Choral Arts Society of Washington, London Symphony Chorus
 Recorded live July 2008, at St Paul's Cathedral, London. Includes 5.1 multi-channel mix.

Part I – Hymnus: Veni, creator spiritus

i. Veni, creator spiritus	p42	1'25"
ii. Imple superna gratia	p42	3'55"
iii. Infirma nostri corporis	p42	6'12"
iv. Accende lumen sensibus	p42	4'44"
v. Veni, creator spiritus	p42	3'47"
vi. Gloria Patri Domino	p43	2'47"

Part II – Final Scene from Goethe's *Faust*

i. Poco adagio	p43	12'30"
ii. Ewiger Wonnerbrand	p43	1'34"
iii. Wie Felsenabgrund mir zu Füßen	p43	4'30"
iv. Gerettet ist das edle Glied	p43	3'08"
v. Uns bleibt ein Erdenrest	p43	2'48"
vi. Höchste Herrscherin der Welt!	p44	4'02"
vii. Dir, der Unberührbaren	p44	3'37"
viii. Bei der Liebe, die den Füßen	p44	5'01"
ix. Neige, neige, du Ohnegleiche	p45	4'12"
x. Komm! Hebe dich zu höhern Sphären!	p45	1'10"
xi. Blikket auf	p45	6'16"
xii. Alles Vergängliche	p45	5'29"

Symphony No 9 in D major (1909–10)

Recorded live March 2011, at the Barbican, London. Includes 5.0 multi-channel mix.

i. Andante comodo	27'02"
ii. Im Tempo eines gemächlichen Ländlers. Etwas täppisch und sehr derb	15'10"
iii. Rondo-Burleske: Allegro assai. Sehr trotzig	12'35"
iv. Adagio. Sehr langsam und noch zurückhaltend	24'24"



Gustav Mahler (1860–1911) **Symphony No 1 in D major (1884–88, rev 1893–96)**

When Gustav Mahler began his First Symphony in 1884, ‘modern music’ meant Wagner, while the standard by which new symphonies were judged was that of Brahms, the arch ‘classical-romantic’. In a Brahmsian symphony there was little room for Wagnerian lush harmonies, or sensational new orchestral colours. In fact the orchestral forces Brahms employed were basically the same as those used by Beethoven and Schubert in their symphonies, three-quarters of a century earlier.

So for audiences brought up on Brahms, hearing Mahler’s First Symphony would have been like stepping into a new world. The opening can still surprise even today: one note, an A, is spread through almost the entire range of the string section, topped with ghostly violin harmonics. Other unusual colours follow: distant trumpet fanfares, high clarinet cuckoo-calls, a plaintive cor anglais, the bell-like bass notes of the harp. All this would have been startlingly new in Mahler’s time. And there’s nothing tentative or experimental about this symphonic debut: at 24, Mahler knows precisely the sound he wants, and precisely how to get it.

Still, there’s much more to Mahler’s First Symphony than innovative orchestral colours and effects. When the symphony was first performed it had a title, ‘Titan’ – taken from the once-famous novel by the German romantic writer Jean Paul (the pen name of Johann Paul Richter). For Richter the ‘Titan’, the true genius, is a ‘Heaven-Stormer’ (Himmelsstürmer) an obsessive, almost recklessly passionate idealist. The idea appealed strongly to Mahler, but so too did Richter’s vividly poetic descriptions of nature. For the premiere, Mahler set out

his version of the Titan theme in an explanatory programme note, which told how the symphony progressed from ‘the awakening of nature at early dawn’, through youthful happiness and love, to the sardonic gloom of the funeral march, and then to the finale, subtitled ‘From Inferno to Paradise’. And it was clear that Mahler’s interest in Richter’s theme was more than literary. Behind the symphony, he hinted to friends, was the memory of a love affair that had ended, painfully, at about the time he began work on the symphony.

However, Mahler soon began to lose faith in programmes. ‘I would like it stressed that the symphony is greater than the love affair it is based on’, he wrote. ‘The real affair became the reason for, but by no means the true meaning of, the work’. In later life he could be blunt: when someone raised the subject at an evening drinks party, Mahler is said to have leapt to his feet and shouted, ‘Perish all programmes!’ But for most listeners, music that is so passionate, dramatic and so full of the sounds of nature can’t be fully explained in the detached terms of ‘pure’ musical analysis. Fortunately the First Symphony is full of pointers to possible meanings beyond the notes. The main theme of the first movement – heard on cellos and basses after the slow, intensely atmospheric ‘dawn’ introduction – is taken from the second of Mahler’s four *Lieder eines fahrenden Gesellen* (‘Songs of a Wayfarer’), written as a ‘memorial’ to his affair with the singer Johanna Richter (no relation of the novelist, but the name connection is striking). In the song, a young man, jilted in love, sets out on a beautiful spring morning, hoping that nature will help his own heart to heal. For most of the first movement, Mahler seems to share the young man’s hope. The ending seems cheerful enough. But at the heart of the movement comes a darkly mysterious passage, echoing the ‘dawn’ introduction, but adding sinister new sounds: the low, quiet growl of a tuba, ominous drum-beats, and a repeated

sighing figure for cellos. For a moment, the music seems to echo the final words of the song: ‘So will my joy blossom too? No, no; it will never, never bloom again.’

Dance music dominates the second movement, especially the robust, earthy vigour of the *Ländler* (the country cousin of the sophisticated urban *Waltz*). There are hints here of another, earlier song, *Hans und Grete*, in which gawky young Hans finds a sweetheart at a village dance – all innocent happiness. But the slower, more reflective Trio brings more adult expression: nostalgia and, later, sarcasm (shrill high woodwind). The third movement is in complete contrast. This is an eerie, sardonic funeral march, partly inspired by a painting by Jacques Callot, ‘The Huntsman’s Funeral’, in which a procession of animals carry the hunter to his grave. One by one, the orchestral instruments enter quietly, playing a famous old nursery tune, *Frère Jacques* – which sounds like another interesting name connection, except that Austrians like Mahler would have known the tune to the words ‘Brother Martin, are you sleeping?’ At the heart of this movement, Mahler makes a lengthy quotation from the last of the *Lieder eines fahrenden Gesellen*. The song tells in soft, gentle tones of how a young man, stricken with grief at the loss of the girl he loves, finds consolation in the thought of death. This is the dark heart of the First Symphony.

But this is not the end of the story. In the finale Mahler strives onward – in the words of the discarded programme, ‘From Inferno to Paradise’. At first all is turbulence, but when the storm has died down, strings present an ardent, slower melody – unmistakably a love theme. There’s a brief memory of the first movement’s ‘dawn’ music, then the struggle begins again. Eventually massed horns introduce a new, radiantly hopeful theme, strongly reminiscent of ‘And he shall

reign' from Handel's Messiah. More reminiscences and still more heroic struggles follow, until dark introspection is finally overcome, and the symphony ends in jubilation. Mahler's hero has survived to live, and love, another day.

Programme note © Stephen Johnson

Stephen Johnson is the author of *Bruckner Remembered* (Faber). He also contributes regularly to *BBC Music Magazine* and *The Guardian*, and broadcasts for BBC Radio 3 (*BBC Legends* and *Discovering Music*), Radio 4 and World Service.

Gustav Mahler (1860–1911) Symphony No 2 in C minor (1888–94)

A young admirer once asked Mahler for a key to the 'meaning' of his Second Symphony (1888–94). Mahler refused: 'I would regard my work as having failed completely if I found it necessary to give people like yourself even an indication as to its mood-sequence. In my conception of the work I was in no way concerned with the detailed setting forth of an event, but much rather of a feeling'.

One can understand Mahler's frustration. At first he'd tried to help people by providing explanatory programme notes; but the public would keep getting the wrong end of the stick. Mahler's wife Alma remembered how, after a performance of the Resurrection Symphony, an old Russian lady approached the composer, 'telling him that she felt her death to be near, and would he enlighten her about the other world, as he had said so much about it in his Second Symphony? Alas, he was not so well informed about it as she supposed, and when he took his leave he was made to feel very distinctly that she was displeased

with him'. Mahler's final verdict on this issue was succinct: 'Perish all programmes!'

But the question remains: how are we to make sense of a work like the Resurrection Symphony? Obviously this is not 'music about music'. The last two movements have texts dealing with matters of faith and doubt, and how belief in a God of Love can be reconciled with human suffering. Even when there are no words, there are pointers: the first movement, for instance, is unmistakably a gigantic funeral march. So the Second Symphony as a whole marks a huge progression from darkness to light, from death to life – 'resurrection'. Mahler may have had his doubts about a benign, omnipotent personal 'God', but he never really doubted the redeeming power of love. It is also possible to find a humanist meaning: resurrection as a rising from the dead into the fullness of life here and now. As in Henrik Ibsen's almost exactly contemporary play *When We Dead Awaken*, the challenge is to rise above fear of mortality. In the words of Klopstock's Resurrection Ode, with which Mahler closes the finale: 'Cease from trembling! Prepare yourself to live!'

After the grimly arresting beginning (growls from cellos and basses through nervous string tremolos) the long first movement settles into a steady march tempo. Mahler revealed that he imagined a spectator watching a hero being carried to his grave, and asking, 'Why did you live? Why did you suffer? Is it all nothing but a huge, dreadful joke?' A gentler second theme in the major key (violins) briefly holds out the promise of an answer, but it soon fades back into the funeral march – faster now, and more urgent. The alternation of the two themes, one dark and despairing, the other light and hopeful continues, but ultimately the funeral tread returns darker than ever, until the movement is extinguished with a furious final gesture – like Macbeth's despairing 'Out, out, brief candle!'

The shorter second movement is, according to Mahler's original programme, 'a memory – a shaft of sunlight from out of the life of this hero'. The music is steeped in the kind of Austrian country dance tunes (especially the *Ländler*, country cousin of the sophisticated urban *Waltz*) with which Mahler had a lifelong love-hate relationship. After this, the sinister, sarcastic humour of the third movement (a *Scherzo* in all but name) comes as a shock. 'It can easily happen', Mahler wrote, 'that existence becomes horrible to you, like the swaying of dancing figures in a brightly-lit ballroom, into which you peer from the dark night outside ... from which you perhaps start away with a cry of disgust'. The terrifying full-orchestral 'cry of disgust' near the end is unmistakable.

Again we have complete contrast. The tiny fourth movement opens with the mezzo-soprano singing the first line of the anonymous folk poem *Urlicht* ('Primal Light'). An anguished central section reaches its climax at the words 'I am from God and will return to God'. At this, peace is resumed, and the movement ends with a beautiful final sigh on the word *Leben* – 'Life'. Then the Finale erupts with the 'cry of disgust' that ended the third movement. But gradually a new stillness comes over the music, with distant horn-calls and stirrings of life from woodwind and strings. A woodwind chant recalls the mediæval chant *Dies irae* – 'Day of Wrath'. Then an apocalyptic march section (with offstage bands) builds to an awe-inspiring climax as Mahler paints a quasi-mediæval picture of the dead arising on the day of judgement. This culminates in another 'cry of disgust', now amplified with fanfares from the enlarged brass section. Another moment of stillness, then more offstage fanfares are heard, enriched with sweet woodwind birdsong. A different view of resurrection now follows as the chorus enters: 'Rise again, yes, you shall rise again'. Soprano and mezzo-soprano soloists recall and develop the *Urlicht* music. Finally, chorus, full orchestra, and organ lead to a thrilling apotheosis on the final lines of Klopstock's hymn: 'What you have struggled for shall carry you to

God'. The symphony culminates in massive brass calls and the triumphal clangour of gongs and bells.

Programme note © Stephen Johnson

Gustav Mahler (1860–1911) Symphony No 3 in D minor (1895–96)

'It's all very well, but you can't call that a symphony' – William Walton's brusque dismissal of Mahler's Third Symphony may strike some readers as provincial today, but there was a time when many musically minded people would have agreed with him. After the symphony's 1904 Viennese première, a critic stated that Mahler ought to be sent to jail for perpetrating such an insult to the intelligent listener. Yet amid the scandalised, outraged comments one can find equally impassioned praise. After hearing that same 1904 Viennese performance, the young Arnold Schoenberg (who had at first been hostile to Mahler) told the composer that the symphony had revealed to him 'a human being, a drama, truth, the most ruthless truth!'. It isn't hard to see why the Third Symphony should provoke such extreme reactions. In concept – and in some of its content – it is Mahler's most outrageous work. The forces may be smaller (slightly!) than those used in the 'Resurrection' Symphony (No 2) or the so-called Symphony of a Thousand (No 8), but in other respects it is incredibly ambitious. Mahler is quoted as saying that 'the symphony must be like the world. It must embrace everything' – in which case the Third is his most 'symphonic' work. 'Just imagine a work of such magnitude that it actually mirrors the whole world', Mahler wrote to the singer Anna von Mildenburg. 'My [third] symphony will be something the like of

which the world has never heard!'. In this music, he wrote, 'the whole of nature finds a voice ... some passages in it seem so uncanny that I can hardly recognise them as my own work'.

At first Mahler thought of giving the Third Symphony a title. It was to be called 'Pan', after the Greek god of nature, or 'The Joyful Science', after one of Nietzsche's philosophical works, *Die fröhliche Wissenschaft*. The Third Symphony contains, in its fourth movement, a setting of lines from Nietzsche's *Also sprach Zarathustra* (Thus Spake Zarathustra), the work which first puts forward the ideal of the 'Superman', the man who can embrace life – nature – in all its fullness, whether glorious or terrible. This message struck chords with Mahler himself, as he noted after writing the symphony's second movement. 'It always strikes me as odd', he wrote, 'that most people, when they speak of "nature", think only of flowers, little birds, and woody smells. No one knows the god Dionysus, the great Pan. There now! You have a sort of programme – that is, an example of how I make music. Everywhere and always it is only the voice of nature!'.

As to that 'programme', Mahler was prepared to be more specific. He described the symphony's six movements as follows: 1. Summer marches in. 2. What the flowers of the meadow tell me. 3. What the animals of the forest tell me. 4. What night tells me (mankind). 5. What the morning bells tell me (the angels). 6. What love tells me. A plan emerges, in which each movement seems to aspire higher than the one before it: the awakening of elemental nature leads ultimately to transcendent love. But around the time of the Third Symphony Mahler seems to have lost faith in titles and literary programmes. Let the music speak for itself – or in the words of the Bible, 'He that hath an ear, let him hear'. This undoubtedly made it harder for earlier audiences to grasp the Third Symphony's meaning, but modern

listeners may be thankful for the freedom Mahler gives them. After all, the music is vividly suggestive. If we can forget old-fashioned notions of what a symphony 'should' be, and set our minds free to explore its imaginative riches, then the Third Symphony can explain itself with a logic that is part musical, part dreamlike, but always compelling.

Nevertheless, some preparation is needed for the symphony's extraordinary proportions. The first movement is vast: around 35 to 40 minutes in most performances – longer than the next four movements put together. Attempt to make sense of its structure along traditional formal lines and you will soon get lost. In essence it alternates three kinds of music: the dark, primordial sounds of the opening (described by Mahler as 'Pan awakes'), pastoral sounds (murmurous wind and string trills, woodwind birdcalls), and gaudy military march music (brass fanfares, dotted rhythms and plenty of percussion). Eventually it is the latter music which dominates – 'Summer marches in'. The 'flowers of the meadow' minuet that follows is on a much more intimate scale, with hints of folk music, delicately scored. The naïve exuberance of the 'animals of the forest' third movement is twice interrupted by solos from a distant post-horn, sounding magically through hushed high strings – a nostalgic memory, or perhaps an evocation of primal innocence. Near the end of this movement comes a ferocious fortissimo outburst for almost the whole orchestra: Pan is revealed again.

Mankind's struggle to make sense of the world, its joy and grief, is the subject of the Nietzsche setting, almost all of it delivered in an awe-struck pianissimo. Then the sound of bells (literally and impersonated by the boys' choir) introduces the angels' song of childlike rapture at God's forgiveness of the apostle Peter. Finally comes the symphony's

true slow movement. An intense hymn-like theme for strings alternates with music that seems more troubled, searching. Sounds from earlier in the symphony return, then the hymn builds to a radiant major-key climax. Mahler revealed to Anna von Mildenburg that he had in mind a motto for this movement: 'Father, see these wounds of mine! Let no creature of yours be lost!' ('Vater, sieh an die Wunden mein! Kein Wesen lass verloren sein!'). His next words probably say more than any about the message he embedded in his Third Symphony. 'I could almost call this [the finale] "What God tells me". And truly, in the sense that God can only be understood as love. And so my work begins as a musical poem embracing all stages of development in a step-wise ascent. It begins with inanimate nature and ascends to the love of God'.

Programme note © Stephen Johnson

Gustav Mahler (1860–1911) Symphony No 4 in G major (1899–1900, rev 1901–10)

In 1900, just after he had finished his Fourth Symphony, Mahler wrote about how the work had taken shape. He had set out with clear ideas, but then the work had 'turned upside-down' on him: 'To my astonishment it became plain to me that I had entered a totally different realm, just as in a dream one imagines oneself wandering through the flower-scented garden of Elysium and it suddenly changes to a nightmare of finding oneself in a Hades full of terrors ... This time it is a forest with all its mysteries and its horrors which forces my hand and weaves itself into my work. It becomes even clearer to me that one does not compose; one is composed'.

Mahler's remarks about 'mysteries and horrors' may surprise some readers. Writers often portray the Fourth as his sunniest and simplest symphony: an affectionate recollection of infant happiness, culminating in a vision of Heaven seen through the eyes of a child – with only the occasional pang of adult nostalgia to cloud its radiant blue skies. But Mahler was too sophisticated to fall for the sentimental 19th-century idea of childhood as a 'Paradise Lost'. He knew that children could be cruel, and that their capacity for suffering was often seriously underestimated by adults. There is cruelty in the seemingly naïve text Mahler sets in his finale, *Das himmlische Leben* ('Heavenly Life'): 'We lead a patient, guiltless, darling lambkin to death', the child tells us contentedly, adding that 'Saint Luke is slaying the oxen'. A moment or two earlier we catch a glimpse of 'the butcher Herod', on whose orders the children were massacred in the Biblical Christmas story. What are images like these doing in Heaven?

Apart from its ambiguous vision, this song-movement also offers one of the most original and satisfying solutions to the romantic symphonists' perpetual 'finale problem'. It couldn't be less like the massive, all-encompassing finales many composers had struggled to provide in the wake of Beethoven's titanic Fifth and Ninth symphonies. Interestingly Mahler wrote this movement before he'd written a note of the preceding three. It was one of several settings of poems from the classic German folk collection *Des Knaben Wunderhorn* ('The Boy's Magic Horn') Mahler had composed in the 1890s. At one stage Mahler thought of including it in his huge Third Symphony; but then he began to see it as more clearly the ending of his next symphony, No 4. Even then, as we have seen, Mahler's ideas changed as the new work took shape. At first he was thinking in terms of a 'symphonic humoresque', but then the ideas took on a life of their own and the symphony 'turned upside-down'. In its final form, the first three movements of the Fourth Symphony prepare the

way for the closing vision of *Das himmlische Leben* on every possible level: its themes, orchestral colours, tonal scheme, most of all that strange emotional ambiguity – blissful dream touched by images of nightmare. Far from being Mahler's simplest symphony, it is one of the subtlest things he ever created.

The very opening of the Fourth Symphony is a foretaste of the finale. Woodwind and jingling sleigh-bells set off at a slow jog-trot, then a languid rising violin phrase turns out to be the beginning of a disarmingly simple tune: Mahler in Mozartian vein. There is a note of contained yearning in the lovely second theme (cellos), but this soon subsides into the most childlike idea so far (solo oboe and bassoon). Later another tune is introduced by four flutes in unison – panpipes, or perhaps whistling boys. After this the 'mysteries and horrors' of the forest gradually make their presence felt until, in a superb full orchestral climax, horns, trumpets, bells and glittering high woodwind sound a triumphant medley of themes from earlier on. But this triumph is dispelled by a dissonance, underlined by gong and bass drum, then trumpets sound out the grim fanfare rhythm Mahler later used to begin the Funeral March of his Fifth Symphony. How do we get back to the land of lost content glimpsed at the beginning? Mahler simply stops the music, and the Mozartian theme starts again in mid-phrase, as though nothing had happened. All the main themes now return, but the dark disturbances of the development keep casting shadows, at least until the brief, ebullient coda.

The second movement, a Scherzo with two trios, proceeds at a leisurely pace (really fast music is rare in this symphony). Mahler described the first theme as '*Freund Hain spielt auf*': the 'Friend Hain' who 'strikes up' here is a sinister figure from German folk-lore: a pied-piper-like figure whose fiddle playing leads those it enchants into the land of 'Beyond' – death in disguise? Mahler evokes *Freund*

Hain's fiddle ingeniously by having the orchestral leader play on a violin tuned a tone higher than normal, which makes the sound both coarser and literally – more highly-strung. Death doesn't quite have the last word, though the final shrill forte (flutes, oboes, clarinets, glockenspiel, triangle and harp) leaves a sulphurous aftertaste.

The slow movement is marked 'restful', but the peace is profoundly equivocal. Mahler wrote that this movement was inspired by 'a vision of a tombstone on which was carved an image of the departed, with folded arms, in eternal sleep' – an image half consoling, half achingly sad, and clearly related to the Freund Hain/Death imagery in the Scherzo. A set of free variations on the first theme explores facets of this ambiguity until Mahler springs a wonderful surprise: a full orchestral outburst of pure joy in E major – the key in which the finale is to end. This passage looks forward and backward: horns anticipate the clarinet tune which opens the finale, then recall the whistling boys' flute theme from the first movement. Then the movement slips back into peaceful sleep, to awaken in ...

... Paradise – or, at least, a child's version of it. Sleigh- bells open the finale, then the soprano enters for the first time. Possibly fearing what adult singers might get up to if told to imitate a child, Mahler adds a note into the score: 'To be sung in a happy childlike manner: absolutely without parody!' At the mention of St Peter, the writing becomes hymn-like, then come those troubling images of slaughter. The singer seems unmoved by what she relates, but plaintive, animal-like cries from oboe and low horn disturb the vision, if only momentarily. At last the music makes its final turn to E major, the key of the heavenly vision near the end of the slow movement. 'No music on earth can be compared to ours', the child tells us. Then the child falls silent (asleep?), and the music gradually fades until nothing is left but the soft low repeated tolling of the harp.

Programme note © Stephen Johnson

Gustav Mahler (1860–1911) Symphony No 5 in C-sharp minor (1901–02)

Mahler began his Fifth Symphony in 1901. This had been a turbulent year: in February, after a near-fatal haemorrhage, Mahler had resigned as conductor of the Vienna Philharmonic Orchestra; at about the same time he met his future wife, Alma Schindler, and fell passionately in love. All this seems to have left its mark on the Fifth Symphony's character and musical argument. But as Mahler was at pains to point out, that doesn't ultimately give us the 'meaning' of the Fifth Symphony. For that, one has to look directly at the music. The first movement is a grim Funeral March, opening with a trumpet fanfare, quiet at first but growing menacingly. At its height, the full orchestra thunders in with an unmistakable funereal tread. Shuddering string trills and deep, rasping horn notes evoke Death in full grotesque pomp. Then comes a more intriguing pointer: the quieter march theme that follows is clearly related to Mahler's song 'Der Tambourgsell' ('The Drummer Lad'), which tells of a pitiful young deserter facing execution – no more grandeur, just pity and desolation.

Broadly speaking, the second movement is an urgent, sometimes painful struggle. The shrill three-note woodwind figure near the start comes to embody the idea of striving. Several times aspiration falls back into sad rumination and echoes of the Funeral March. At last the striving culminates in a radiant brass hymn tune, with ecstatic interjections from the rest of the orchestra. Is the answer to Death to be found in religious consolation – Faith? But the affirmation is unstable, and the movement quickly fades into darkness.

Now comes a surprise. The *Scherzo* bursts onto the scene with a wildly elated horn fanfare. The character is unmistakably Viennese – a kind of frenetic waltz. Perhaps some of Mahler's feelings about his adopted Viennese home went into this movement. But the change of mood has baffled some writers: the Fifth Symphony has even been labelled 'schizophrenic' (though 'manic depressive' might be more appropriate). Many psychologists now believe that the over-elated manic phase represents a deliberate mental flight from unbearable thoughts or situations, and certainly there are parts of this movement where the gaiety sounds forced, even downright crazy. Mahler himself wondered what people would say 'to this primaeval music, this foaming, roaring, raging sea of sound, to these dancing stars, to these breath-taking iridescent and flashing breakers?' Still Mahler cunningly bases the germinal opening horn fanfare on the three-note 'striving' figure from the second movement: musically the seeming disunity is only skin-deep.

Next follows the famous *Adagietto*, for strings and harp alone, and another profound change of mood. Mahler, the great Lieder composer, clearly intended this movement as a kind of wordless love-song to his future wife, Alma. Here he quotes from one of his greatest songs, 'Ich bin der Welt abhanden gekommen' ('I am lost to the world') from his *Rückert-Lieder*. The poem ends with the phrase 'I live alone in my heaven, in my love, in my song'; Mahler quotes the violin phrase that accompanies 'in my love, in my song' at the very end of the *Adagietto*.

This invocation of human love and song provides the true turning point in the Fifth Symphony. The finale is a vigorous, joyous contrapuntal display – genuine joy this time, not the *Scherzo*'s manic elation. Even motifs from the *Adagietto* are drawn into the bustling textures. Finally, after a long and exciting build-up, the

second movement's brass chorale returns in full splendour, now firmly anchored in D major, the symphony's ultimate home key. The triumph of Faith, Hope and Love? Not everyone finds this ending convincing; Alma Mahler had her doubts from the very beginning. But one can hear it either way – as a ringing affirmation or as strained triumphalism – and it still stirs. For all his apparent late-romanticism, Mahler was also a very modern composer: even in his most positive statements there is room for doubt.

Programme note © Stephen Johnson

Gustav Mahler (1860–1911) Symphony No 6 in A minor (1903–06)

When Mahler began work on his Sixth Symphony in 1903, he thought about giving it a title: 'The Tragic'. But he had already begun to lose faith in titles, programmes and other literary props, and by the time the symphony was finished, two years later, the name had been dropped for good. But 'tragic' remains most commentators' verdict on the emotional content of this work, however much the shading of that interpretation may vary. For the great Mahlerian conductor Bruno Walter, the Sixth was 'bleakly pessimistic ... the work ends in hopelessness and the dark night of the soul'. But Mahler's biographer Michael Kennedy sees something more positive in the symphony's message: 'It is a tragic work, but it is tragedy on a high plane, classical in conception and execution.'

For Mahler there was clearly a dark saying at the heart of the Sixth Symphony, especially in the huge finale. His wife Alma reports him as saying that this movement tells of 'the hero, on whom fall three

blows of fate, the last of which fells him like a tree.' Before long these words were to acquire an added eerie significance. In 1907, the year after the symphony's far from successful premiere, 'three blows of fate' fell on Mahler himself: he was forced to resign as conductor of the Vienna Opera; his four-year-old daughter Maria died of scarlet fever; and he was diagnosed as having a potentially fatal lesion of the heart – the condition that was to kill him four years later, at the age of 50. To the myth-makers it was a gift. Deep in his prophetic soul Mahler had sensed his own fate and spelled it out in music. Some went even further: Mahler hadn't just foretold his own grim future; he had looked into the abyss of the coming century and portrayed its horror with exceptional power. Where else could those violent march rhythms, those vivid depictions of vanquished hopes and crushed innocence have come from?

But there is another possibility. As a young man, Mahler had been deeply impressed by the writings of the German philosopher Friedrich Nietzsche. For a while he thought of calling his Third Symphony *Die fröhliche Wissenschaft* ('The Joyful Science') – the title of one of Nietzsche's most celebrated works. The idea of tragedy was central to Nietzsche's world-view. Nietzsche felt that the tragedies of the Ancient Greeks represented some of the sanest – or as he put it 'healthiest' – achievements of mankind, created 'out of the most profound need'. In tragic art, the Greeks had been able to look 'with bold eyes into the dreadful destructive turmoil of so-called world history as well as into the cruelty of nature', and thereby create an art that was 'uniquely capable of the tenderest and deepest suffering'. By experiencing this through the medium of tragedy, the spectator could acquire the strength and courage to face the horror and meaningless cruelty of existence – or as Nietzsche put it, 'say Yes to life.'

Mahler's attitude to Nietzsche fluctuated widely in later life. In 1901 he told Alma, on finding that her library contained Nietzsche's complete works, that the books 'should be cast then and there into the fire'. But according to the conductor Otto Klemperer, who worked with Mahler from 1905, the composer was 'an adherent of Nietzsche'. This apparent contradiction isn't really surprising. Mahler was subject to violent swings – of belief as well as mood. But it's easy to see how Nietzsche's idea of the tragic would have appealed to an artist who throughout his life was obsessed with death, suffering and the apparently arbitrary cruelty of life, and who strove continually to make sense of them. Perhaps this 'tragic' symphony can be seen as a sustained attempt to do just that in music.

If so, that might account for a paradoxical aspect of the Sixth Symphony. However violent, pained or ultimately bleak the emotions it expresses, there is also – for many listeners – something exciting, exhilarating, even uplifting about much of it. It is as though Mahler were at the same time exulting in his mastery, his ability to express what Nietzsche called 'the artistic conquest of the terrible' with such power and virtuosity. After all, the Sixth is also one of those works in which Mahler's command of the orchestra is at its most dazzling. In his handling of the huge forces – including instruments never before used in a symphony (celesta, cowbells, whip and a hammer to represent the blows of fate), as well as one of the largest woodwind and brass sections in the standard repertory – Mahler reveals himself as a brilliant magician as well as a tragic poet.

Detailed analysis of a 90-minute symphony, packed with incident from start to finish, is impossible in a short programme note, but a few pointers may be helpful. The first movement follows the outlines of classical 'Sonata Form'. Two main themes – in this case an intense, driven march tune and an impassioned major key

melody (apparently identified with Alma Mahler) are juxtaposed, developed at length, then brought back in something like their original form, leading to a triumphant, major key conclusion. At the heart of the movement, however, in the midst of all the violence and passion, is a passage of magical stillness, with atmospheric contributions from celesta and cowbells – in Mahler's words 'the last terrestrial sounds penetrating into the remote solitude of mountain peaks'.

Mahler was unsure about the order of the middle two movements. Originally the *Scherzo* followed the first movement, but after the symphony was published Mahler changed his mind, and placed the *Andante moderato* second, which is how it appears in this recording. After the intense drama of the first movement, the *Andante moderato* is like a haven of peace: meditative, songful, an exploration of the Alpine solitude glimpsed at the heart of the first movement. But there is bitterness mixed with the sweetness.

More pounding march figures begin the *Scherzo*, the return to the minor mode negating both the fragile peace of the *Andante moderato* and the major key 'triumph' of the first movement's ending. Now the violence has a grotesque edge. Even the seemingly innocent Trio theme (introduced on the oboe) has a strange, limping four-plus-three rhythm. This time the ending is hollow, desolate, with fragments of motifs on double basses, contrabassoon and timpani. The finale is like a vast summing-up of all that has been heard before, fused into a compelling musical narrative, by turns weird, desolate, heroically determined, joyous and catastrophically thwarted. The first two of Mahler's 'three blows of fate' are underlined by the hammer; but Mahler removed the third hammer blow – whether for superstitious or more practical reasons is hard to guess. In any case the most devastating stroke is left to the end.

Tuba, trombones and low horns develop a grim threnody, then a full orchestra chord of A minor falls like an iron curtain, leaving the march rhythms to tail off into nothing.

Programme note © Stephen Johnson

Gustav Mahler (1860–1911) Symphony No 7 in E minor (1904–05)

For decades, Mahler's Seventh has been his 'problem symphony' – the Cinderella of the cycle. It has had its supporters too. When Schoenberg heard the Symphony in 1909 (the year after the first performance), he wrote enthusiastically of its 'perfect repose based on perfect harmony'. But few others have used phrases like 'perfect repose' to describe the Seventh Symphony – and even some of Mahler's most passionate admirers have found the structure anything but harmonious. The middle three movements, it is said, seem to belong to a world of their own – nocturnal, fantastic, sometimes sinister – a world to which the outer movements, impressive as they are, emphatically do not belong.

There are other ways in which the Seventh Symphony seems to be strangely divided. The first two movements glance backwards to the tragic Sixth Symphony. The energetic leading theme of the *Allegro con fuoco* first movement (after the long slow introduction) recalls the ominous march-tune which opens the Sixth; the cowbells and 'fateful' major-minor chord progression in the first *Nachtmusik* ('Night-music') movement also echo No 6. The *Finale*, on the other hand, often seems to be straining towards the confident expression of mass feeling of the Eighth Symphony – the so-called 'Symphony of a

Thousand'. According to some writers, the problem of the Seventh Symphony is at least partly explained by a letter Mahler wrote to his wife, Alma, in 1910, in which he tells her how it all came into being:

"In the summer before [1905], I had planned to finish the Seventh, of which the two *Andante* [*Nachtmusik*] movements were already completed. Two weeks long I tortured myself to distraction, as you'll well remember – until I ran away to the Dolomites! There the same struggle, until finally I gave up and went home convinced that the summer had been wasted. At Krumpendorf ... I climbed into the boat to be rowed across the lake. At the first stroke of the oars I found the theme (or rather the rhythm and the character) of the introduction to the first movement ... and in four weeks' time the first, third and fifth movements were absolutely complete!"

But the story a work of art tells of itself is often very different from the story of its creation. Many of the finest works in the symphonic repertoire have had difficult births. Sibelius's magnificent Fifth Symphony took nearly seven years – and two radical revisions – to arrive at its familiar form; and yet the music is so organic that it's hard to believe it wasn't conceived in a single flash of inspiration. Mahler's Seventh Symphony may be enigmatic, far from self-explanatory, but performed with conviction it can also be uniquely fascinating and unsettling sometimes, but far more compelling than many a more conventionally 'perfect' symphony. And in no other work of Mahler's is the orchestral imagination so highly charged. It isn't simply that the scoring includes instruments rarely seen in the symphony orchestra – tenor horn (a relative of the euphonium), mandolin, guitar, cowbells and deep-pitched bells; even the familiar instruments are made to produce surprising new colours: the clarinet shrieks and cello and bass 'snap' *pizzicatos* (the strings plucked so hard that they spring back and hit the fingerboard) in the *Scherzo*; the dense chorus of

woodwind trills near the start of the first *Nachtmusik*; the deep harp tones in the second; the headlong timpani flourishes that set the finale in motion. The orchestral writing is as brilliant as it is challenging to play. If any of Mahler's symphonies deserves to be described as 'Concerto for Orchestra', it's the Seventh.

The symphony opens with one of Mahler's most unforgettable sound-pictures: a slow, dragging rhythm (the 'stroke of the oars' in the above quoted letter) for low strings, wind and bass drum, then the shout of the tenor horn: 'Nature roars!', was Mahler's description. This music builds steadily in intensity, eventually accelerating into the *Allegro con fuoco*, with its energetically striding first theme. There are numerous contrasting ideas: the impassioned, slower second theme for violins (echoing the 'Alma' theme associated with his wife, from the Sixth Symphony), or the magical, still section at the heart of the movement. But the ultimate impression is of fierce, driving energy, culminating in an explosive coda.

The first *Nachtmusik* is a slow nocturnal march, haunted by distant fanfares and weird bird-calls, swinging from ghostly processional to cosy, old-world songs and back again. The *Scherzo* passes through rather more disturbing territory. This is a grotesque dance of death, with Viennese waltz-figures bizarrely or horrifically distorted. At first the second *Nachtmusik* oozes charm, the sound of mandolin and guitar suggesting a romantically moonlit Mediterranean serenade; but there are hints of malice lurking behind the smiling mask. The *Finale* attempts to banish the shadows, the full glare of day after the disquieting dreams of the night. But this is perhaps the most divided movement in the whole symphony. One moment it seems bent on wild rejoicing, the next the dance tunes are parodied affectionately or viciously? It isn't always easy to tell. Eventually the first movement's *Allegro con fuoco* striding march-theme is

fused with the finale's opening theme on full brass, with chiming bells. The mood seems riotously triumphant, but the very ending – a sudden diminuendo followed by a C major chord slammed home by the full orchestra – leaves a question-mark hanging in the air.

Programme note © Stephen Johnson

Gustav Mahler (1860–1911) Symphony No 8 in E-flat major (1906–07)

Mahler went so far as to say that he regarded his Eighth Symphony as 'a gift to the whole nation'. Coming after the purely instrumental symphonies Nos 5, 6, and 7, it is a reversion to the cantata-inspired Nos 2 and 3. Mahler originally planned a four-movement work with movements called 1. *Veni, creator spiritus*; 2. *Caritas*; 3. *Scherzo*: Christmas games with the Christ Child; 4. *Creation Through Eros* (Hymn). The *Scherzo* was to incorporate two *Wunderhorn* songs. The musical sketches associated with this scheme include no words, although the opening theme is articulated to fit the words 'Veni, creator spiritus'. It is not known when he abandoned this plan in favour of the existing two-part symphony, but 'Creation Through Eros' found fulfilment in the *Faust* setting. Mahler's claim that he composed the whole work in eight weeks needs to be modified in the knowledge that themes were already extant when he went to Maiernigg on holiday in 1906 and was so seized by creative energy – "like a lightning vision" – that he composed the first movement to what he could remember of the anonymous text of the old hymn *Veni, creator spiritus*. When he sent for the authentic text, he was delighted to discover he needed to make few adjustments.

He dedicated the symphony to his wife Alma at a time when their marriage was undergoing difficulties, to say the least. Although completed in 1906, it was not performed until 1910 when two performances were given on 12 and 13 September in Hall 1 of the 1908 Munich Exhibition site. The manager of a concert agency described it as the 'Symphony of a Thousand' (without Mahler's approval) because this was the number of performers involved. Mahler had only eight months to live and these were the last times he conducted in Europe. The performances were triumphs and the audiences included royalty and many of Europe's most distinguished artistic celebrities.

Part I, *Allegro impetuoso*, is a reminder in its vast polyphony that Mahler had been making a close study of J.S. Bach because 'my natural way of writing is Bach-like'. A chord of E flat on organ, woodwind, and lower strings heralds the choir's exultant cry of "Veni". Three important themes occur in rapid succession: repeated chords for the chorus on "Spiritus", a trombone motif, and a rising sequence for trumpets. The strings also have an impulsive theme in B flat. After this tumultuous exordium at last sinks to, four soloists are heard in the beautiful D flat second subject at the words "Imple superna gratia". Development of this and some new material by the orchestra and eight soloists leads to the climactic "Accende lumen sensibus", sung to a new theme which will return in Part II. A double fugue launches the recapitulation and a final ecstatic "Gloria". Part II opens with a long orchestral prelude in E flat minor which illustrates the wild landscape, with holy anchorites sheltering in rocky clefts, in which Goethe set Faust's symbolic transfiguration. Over a steady *pizzicato*, the "Accende" theme is explored anew, particularly its three consecutive rising notes. Two themes dominate this section, and indeed the whole movement, the first a prayer-like motif, the second a 'yearning' melody on flutes and clarinets. The chorus enters quietly and mysteriously. Pater

Ecstasius (baritone) sings of the agony and ecstasy of love ('Eros') – 'Eternal passion of delight ... seething agony of the breast' – and Pater Profundus (bass) employs the imagery of Nature to describe love. The "Accende" theme is prominent on trumpets and horns. His plea for enlightenment (*Erleuchte*) is answered by a chorus of Angels and of boys' voices – their participation is what remains of the 'Christmas Games' *Scherzo* (Mahler regarded children as 'vessels for the most wonderful practical wisdom').

A symbolic reference to roses' power to combat evil introduces a new theme for the Younger Angels and a contemplative mood, with obbligati for violin and viola. Dr Marianus (tenor) and the children's choir rapturously address the Virgin Mary (Mater Gloriosa) as "Jungfrau, rein im schönsten Sinne" ("Virgin, pure in the fairest sense"), the signal for a new theme for violins – *adagissimo vibrando* – over an E major chord for harp and harmonium. The music now becomes increasingly tender as the Penitents – Magna Peccatrix (soprano), Mulier Samaritana (contralto) and Maria Aegyptiaca (contralto) – plead for forgiveness. Eventually the Virgin herself (soprano) sings, Dr Marianus urges "all creatures frail and contrite" to look up to "the redeeming gaze", and the rapturous final Chorus Mysticus implores the Eternal Feminine ("das Ewig-Weibliche") to draw mankind towards heaven. In an instrumental coda, the "*Veni, creator spiritus*" theme returns. The final effect is best described by Mahler: 'Try to imagine the whole universe beginning to ring and resound'.

Programme note © Michael Kennedy, 2008

Michael Kennedy writes for *The Sunday Telegraph* and *Opera*. His books include studies of Mahler, Elgar, Vaughan Williams, Walton, Britten, and Strauss. He is also the author of the *Oxford Dictionary of Music*.

Gustav Mahler (1860–1911) Symphony No 9 in D major (1909–10)

When Gustav Mahler died in 1911, not quite 51 years old, he left two works complete but unperformed: the symphonic song-cycle *Das Lied von der Erde* ('The Song of the Earth') and the purely orchestral Ninth Symphony. When these works were heard for the first time, the year following Mahler's death, listeners were struck by their intense preoccupation with mortality – clear enough in the texts of *Das Lied von der Erde*, and unmistakable in the expressive tone of the Ninth Symphony. Alban Berg, who adored Mahler, described the first movement as 'the expression of an exceptional fondness for this earth, the longing to live in peace on it, to enjoy nature to its depths – before death comes. For he comes irresistibly. The whole movement is permeated with premonitions of death'.

There were good reasons why Mahler should have been possessed by thoughts of death at this time. He was approaching 50 when he completed his Ninth Symphony – and a 50th birthday is an important milestone on the road from birth to death. But Mahler also had serious health worries. In 1908, a doctor had diagnosed a heart lesion – a condition which could only get worse. The previous year his elder daughter, Maria, had died of scarlet fever. All this was well-known in musical Vienna when the Ninth Symphony was first performed. Before long a story was in circulation. Mahler had known he was going to die, and the Ninth Symphony was his 'Farewell to Life' – the title his teacher Bruckner had given to the last movement of his own (incomplete) Ninth Symphony.

But we should be careful about accepting this reading unconditionally. Mahler may have been shaken by the discovery of his heart problem, but it wasn't until the last year of his life that he began to slacken the

pace of his frantically busy life. In 1909, the year after the ominous diagnosis, he had accepted a three-year contract to conduct the New York Philharmonic Orchestra (his first season included an astonishing 46 concerts!). And in 1910, he had begun, and very nearly completed, a Tenth Symphony – another big orchestral symphony, beginning where the Ninth left off, but finding its way to a very different, more affirmative conclusion. It could be that Mahler thought that his days in the shadow of death were over – for the moment at least – and that he could now look forward to exploring new musical directions; the Tenth Symphony is full of pointers to possible ways ahead.

Still, when Berg wrote of the presence of death in the Ninth Symphony, he wasn't simply giving voice to a personal interpretation; the music is full of details which reinforce his words. From very early on – almost from the first bars – the first movement is dominated by a two-note falling figure, like a sigh (first heard on violins). In the finale this figure returns, but it now falls by two steps – clearly spelling out the leading motif from Beethoven's Piano Sonata 'Les adieux' ('The Farewells'), a work Mahler had played in his student days. Beethoven marked his motif *Lebe wohl* – 'Farewell'. In the first movement the two-note sigh emerges after a short passage in which cellos and low horn spell out a strange, faltering rhythm, which the conductor Leonard Bernstein compared to Mahler's faltering heart-beat. The exquisite long violin melody which grows from the first sighing figures returns many times during the course of this long movement. Between its appearances there are contrasted episodes: impassioned, frantic, resigned, eerie by turns. One passage introduced by the 'faltering heart' rhythm on horns, followed by sinister drum taps – is clearly a funeral march. Towards the end of the movement comes a sinister, skeletally scored passage, in which Mahler treats his large orchestra as though it were a much smaller chamber ensemble. But it is the

sense of the sweetness of life which prevails in the final bars, the orchestration wonderfully delicate and imaginative to the very last note.

After this, the second movement is a surprise. Suddenly we are transported to an Austrian beer-garden, with coarse, heavy-footed dance tunes. In fact three kinds of *Ländler* (country cousin to the sophisticated Viennese Waltz) alternate in this movement: the 'leisurely' first theme, a faster, rough-edged dance tune, and a gentle, sentimental slow waltz, leading off with a return of the first movement's 'two-note sigh'. Comical though a lot of this music is, there is something disquieting about it, especially so in the coda, where the first *Ländler* tune takes on a more sinister expression.

All this is brusquely thrust aside by the *Rondo* – or 'Burleske' as Mahler subtitled it. Brilliantly, sometimes garishly scored, this is the movement in which Mahler shows off his contrapuntal skills; but a lot of it has a sarcastic tone: confirmed by Mahler's dedication of this movement 'To my brothers in Apollo' – a raspberry directed at the academics who found fault with his compositional techniques. At the heart of this movement is an extraordinary bittersweet episode, introduced by a syrupy slow tune on a solo trumpet. But the movement ends as it began, full of sound and fury.

Finally comes the *Adagio*. In placing the slow movement last, Mahler may have been thinking of Tchaikovsky's 'Pathétique' symphony, or again of Bruckner's Ninth – both works are overshadowed by thoughts of death. But what he achieves is utterly personal. The first theme (full strings) spells out Beethoven's 'Farewell' theme in full, and there's also a passing echo of the once-popular funeral hymn 'Abide with me', which Mahler might have heard on one of his visits to New York. This richly sonorous music for the full strings alternates with weird, sparsely scored passages – more skeletal sounds. Eventually the

'Farewell' theme builds to a massive, desperate climax, which seems to be striving for the transcendent glory of the Eighth Symphony (there's even a quotation from No 8 on horns). The striving is vain, and the rich textures thin out into the near-emptiness of the final bars: the silences between the slow, quiet phrases are almost unbearably poignant. At last the music fades into nothingness.

Programme note © Stephen Johnson

Gustav Mahler (1860–1911) Symphony No 10 – Adagio (1910)

In his last three symphonic works Mahler, like Shostakovich in his last three string quartets, looked death in the eye from so many different angles that it is both impossible and unnecessary to say which is truly his last testament. The bitter-sweet peace that concludes *Das Lied von der Erde*, the unearthly whispers at the end of the Ninth Symphony, and the passionate declaration of human love that wells up in the transcendent context of the Tenth's last bars all stand as equally valid, and fascinatingly different, farewells.

The fully-scored Adagio first movement of the Tenth by itself answers fewer questions. Mahler did in fact complete a full sketch of the whole symphony, by which stage he had passed through a whole new crisis in his life. He began it in the summer of 1910 before learning that his wife Alma was in love with the architect Walter Gropius. The outcome at the very end of the symphony tells us that the crisis was passionately resolved. 'To live for you! To die for you!' is written above the upper strings' great leap of faith three bars before the end, and below it 'Almschi!'

In May 1911, before he could pull the Tenth Symphony into its final shape and fully orchestrate it, Mahler died of a streptococcal infection that would nowadays be curable by penicillin. The most significant step in many attempts to complete the work came in 1963 when, with a green light given by a newly-impressed Alma (who died the following year), the musicologist Deryck Cooke began his wonderfully sensitive performing version, finally published in 1976 and widely performed by such Mahler interpreters as Sir Simon Rattle and Daniel Harding. Other, equally respected, interpreters prefer to take their leave with 100 per cent pure Mahler in the shape of the first movement. Disconsolate loneliness is its starting-point. Violas wander rootlessly in the outer reaches charted by the end of the Ninth Symphony, before full strings supported at first by trombones fix on the extraordinary radiance of F-sharp major. But harmonic insecurity returns before the opening meander slips into a listless minor-key dance. The alternating moods become ever more extreme. Then the tension finally breaks in a wave of apocalyptic, organ-like chords from the whole orchestra, followed by a nine-note dissonance – one of the most terrifying in all music – around a piercing trumpet note. Surprisingly, it brings almost instant relief: the minor variation finds itself transfigured in the major version and, although there are several more harmonic diversions in the coda, the end goal of a now-peaceful F-sharp major is never in doubt.

Programme note © David Nice

David Nice writes, lectures and broadcasts on music, notably for BBC Radio 3 and *BBC Music Magazine*. His books include short studies of Richard Strauss, Elgar, Tchaikovsky, and Stravinsky, and the first volume of his Prokofiev biography, *From Russia to the West 1891–1935*, was published in 2003 by Yale University Press; he is currently working on the second.



Gustav Mahler (1860–1911)
Symphonie n° 1, en ré majeur (1884–88,
rév. 1893–96)

Quand Gustav Mahler commença sa Première Symphonie en 1884, l'expression « musique moderne » désignait Wagner ; les nouvelles symphonies étaient évaluées à l'aune de celles de Brahms, le « classique des romantiques » par excellence. Dans la symphonie, il y avait peu de place pour les harmonies luxuriantes de Wagner ou de nouvelles sonorités orchestrales qui fassent sensation. A vrai dire, l'effectif orchestral employé par Brahms était dans les grandes lignes le même que celui utilisé par Beethoven et Schubert dans leurs propres symphonies, trois quarts de siècle plus tôt.

Aussi, pour un public élevé à la musique de Brahms, entendre la Première Symphonie de Mahler dut ressembler à fouler une terre vierge. Aujourd'hui encore, le début peut surprendre : une note, la, se répand dans la quasi-totalité de l'ambitus des cordes, couronnées par les harmoniques fantomatiques de violons. On entend par la suite d'autres sonorités insolites : fanfares de trompettes au loin, « coucous » de la petite clarinette, cor anglais plaintif, notes graves de la harpe évoquant une cloche. Tout cela parut certainement d'une modernité effrayante à l'époque de Mahler. Or il n'y a rien d'expérimental dans ce début de symphonie : à vingt-quatre ans, Mahler sait exactement quel son il désire entendre, et comment l'obtenir.

Par ailleurs, la Première Symphonie de Mahler recèle bien davantage que des couleurs et des effets orchestraux innovants. A sa création, l'œuvre portait un titre, Titan, emprunté à un roman qui avait eu son heure de gloire, œuvre de l'écrivain romantique allemand Jean Paul (nom de plume de Johann Paul Richter). Pour Richter, le « Titan », le génie véritable, est un « conquérant du ciel

» (Himmelsstürmer), un idéaliste obsessionnel, dont l'exaltation frise l'inconscience. Cette idée attirait fortement Mahler, mais il prisait également chez Richter ses descriptions de la nature, poétiques et hautes en couleur. A la création, Mahler exposa dans un texte explicatif sa propre version du thème de Titan ; il y confiait que la symphonie partait « de l'éveil de la nature au début de l'aube », passait par la joie et l'amour juvéniles, les couleurs sombres et sardoniques d'une marche funèbre, pour aboutir au finale, sous-titré « De l'enfer au paradis ». A l'évidence, l'intérêt de Mahler pour le thème emprunté à Richter dépassait le cadre de la littérature. Derrière la symphonie, suggéra-t-il à des amis, apparaissait le souvenir d'un amour qui s'était terminé, douloureusement, à l'époque où il se mettait à la composition de l'œuvre.

Mais Mahler commença bientôt à ne plus croire aux programmes. « J'aimerais insister sur le fait que la symphonie est plus importante que l'histoire d'amour sur laquelle elle repose », écrivit-il. « Ce fait réel a été le déclencheur de l'œuvre, mais ne constitue aucunement sa signification profonde. » Plus tard dans sa vie, il pouvait montrer une certaine brusquerie : un jour où quelqu'un souleva le sujet lors d'un cocktail, il paraît que Mahler bondit sur ses pieds et cria : « Au diable tous les programmes ! » Mais, dans l'esprit de nombreux auditeurs, une musique si passionnée, si dramatique, si emplie des sons de la nature ne peut s'expliquer pleinement selon les termes abstraits de la « pure » analyse musicale. Par chance, la Première Symphonie regorge d'indices révélant les significations possibles cachées derrière les notes.

Le thème principal du premier mouvement – énoncé par les violoncelles et contrebasses après la lente et intense peinture introductive, l'« aube » – provient du second des quatre *Lieder eines fahrenden Gesellen* (Chants d'un compagnon errant) de Mahler,

composés comme un « mémorial » à sa liaison avec la chanteuse Johanna Richter (aucun rapport avec le romancier, mais la coïncidence des noms est troublante). Dans le lied, un jeune homme, éconduit, se met en chemin par un beau matin de printemps, espérant que la nature va aider son cœur à guérir. Pendant la majeure partie du premier mouvement, Mahler semble partager l'espoir de ce jeune homme. La fin s'annonce assez joyeuse. Mais au cœur du mouvement survient un passage sombre et mystérieux, écho de l'« aube » introductive, avec toutefois l'ajout de nouvelles sonorités sinistres : le grondement grave et sourd d'un tuba, les battements de timbales menaçants, et une figure répétitive des violoncelles imitant un sanglot. Pendant un instant, la musique donne l'impression de faire écho aux paroles finales du lied : « Ma joie va-t-elle fleurir elle aussi ? Non, non : elle ne fleurira plus jamais. »

Des rythmes de danse dominent le deuxième mouvement, notamment la vigueur robuste et terrienne d'un *Ländler* (cousin rustique de la valse, danse urbaine et raffinée). On y trouve des allusions à un lied plus ancien, *Hans und Grete*, où Hans, jeune homme dégingandé, trouve une amoureuse lors d'un bal villageois – pure joie innocente. Mais le trio, plus lent et intime, adopte un mode d'expression plus adulte : la nostalgie et, plus tard, le sarcasme (bois aigus stridents). Le troisième mouvement apporte un contraste complet. Il s'agit d'une marche funèbre inquiétante, sardonique, inspirée en partie par une gravure de Jacques Callot, L'Enterrement du chasseur – où l'on voit une procession d'animaux porter un chasseur en terre. L'un après l'autre, les instruments de l'orchestre font leur entrée, tranquillement, sur l'air d'une vieille chanson enfantine, *Frère Jacques* – on pourrait encore y voir une coïncidence de noms intéressante, si ce n'était que les Autrichiens connaissent cette mélodie avec d'autres paroles, « Frère Martin, dors-tu encore ? ». Au cœur de ce mouvement, Mahler fait une longue citation du dernier

des *Lieder eines fahrenden Gesellen*. Ce lied raconte avec des sonorités douces et tendres comment un jeune homme, brisé par le chagrin après la perte de sa bien-aimée, trouve la consolation dans la pensée de la mort. Ce passage est le cœur de la Première Symphonie, un cœur sombre.

Mais l'histoire n'est pas terminée. Dans le finale, Mahler s'efforce d'aller de l'avant – pour reprendre les termes du programme écarté, « De l'enfer au paradis ». Au début, tout n'est que turbulence, mais lorsque la tourmente s'est apaisée, les cordes présentent une mélodie ardente, plus lente – à n'en point douter le thème d'amour. Après un bref rappel de la musique de l'« aube » issue du premier mouvement, la lutte reprend. Finalement, les cors s'unissent pour énoncer un nouveau thème plein d'espoir et radieux, qui évoque fortement le « And he shall reign » (« Et il règnera » du Messie de Haendel. De nouvelles réminiscences et des luttes encore plus héroïques font suite, jusqu'à ce que la sombre introspection soit enfin vaincue. La symphonie s'achève dans la jubilation. Le héros de Mahler a survécu et pourra vivre, et aimer, un jour de plus.

Notes de programme © Stephen Johnson

Stephen Johnson est l'auteur de *Bruckner Remembered* [Faber]. Il collabore en outre régulièrement au *BBC Music Magazine* et au *Guardian*, et réalise des émissions pour la BBC Radio 3 (*Discovering Music*), Radio 4 et World Service. Stephen Johnson a été désigné comme « écrivain sur la musique classique de l'année » en 2003 par Amazon.com.

Gustav Mahler (1860–1911)

Symphonie n° 2, en ut mineur, « Résurrection » (1888–94)

Un jeune admirateur demanda un jour à Mahler une clef pour comprendre la « signification » de sa Deuxième Symphonie (1888–94). Mahler refusa de la lui donner : « Je considérerais que mon œuvre a totalement échoué si je trouvais nécessaire de donner à vous-même ou à d'autres la moindre indication telle que la succession de climats qui la compose. Dans ma conception de l'œuvre, je ne me suis jamais préoccupé de traduire un événement par le détail, mais bien plutôt de traduire un ressenti ».

On peut comprendre la frustration de Mahler. Au début, il avait tenté d'aider les auditeurs en leur offrant des notes de programme explicatives ; mais le public n'en continua pas moins de considérer l'œuvre sous le mauvais angle. La femme de Mahler, Alma, raconta comment, après une exécution de la symphonie Résurrection, une vieille Russe aborda le compositeur, « lui disant qu'elle sentait sa propre fin proche et lui demandant s'il voulait bien l'éclairer sur l'au-delà, puisqu'il en avait tant parlé dans sa Deuxième Symphonie. Hélas ! il n'était pas aussi bien informé sur le sujet qu'elle l'avait supposé et, lorsqu'il prit congé, elle lui fit comprendre très clairement qu'il l'avait déçu ». Mahler régla finalement la question de manière laconique : « Au diable tous les programmes ! »

Mais la question reste entière : comment donner sens à une œuvre comme la symphonie Résurrection ? A l'évidence, il ne s'agit pas de « musique sur la musique ». Les textes des deux derniers mouvements traitent de la foi et du doute, et de la manière dont on peut réconcilier la croyance en un Dieu d'amour avec la souffrance humaine. Même si les mots sont absents, il y a des indices : le premier mouvement, par exemple, est sans erreur possible une gigantesque marche funèbre.

Ainsi la Deuxième Symphonie se présente-t-elle, dans son ensemble, comme une immense progression de l'ombre à la lumière, de la mort à la vie – une « résurrection ». Mahler a peut-être eu des doutes quant à l'existence d'un « Dieu » personnifié, tout-puissant et bienveillant ; mais il ne douta jamais vraiment du pouvoir rédempteur de l'amour. Il est possible, également, de trouver à l'œuvre une signification humaniste : la résurrection comme le chemin ascendant de la mort à la pleine expression de la vie, ici et maintenant. Comme dans la pièce de Henrik Ibsen *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*, presque exactement contemporaine, le défi est de s'élever au-dessus de la peur de la condition mortelle. Pour reprendre les termes de l'ode de Klopstock Résurrection, avec laquelle Mahler clôt le finale : « Cessez de trembler ! Préparez-vous à vivre ! »

Après le début sévère et saisissant (des grondements de violoncelles et contrebasses traversant des tremolos de cordes nerveux), le long premier mouvement s'installe dans un mouvement de marche régulier. Mahler révéla qu'il imaginait quelqu'un observant un héros porté en terre et se demandant : « Pourquoi avez-vous vécu ? Pourquoi avez-vous souffert ? Tout cela n'est-il pas une vaste et horrible plaisanterie ? » Un second thème plus doux, dans le mode majeur (violons), apporte brièvement la promesse d'une réponse ; mais il se dilue bientôt dans la marche funèbre – à présent plus rapide, et plus pressante. L'alternance entre les deux thèmes, l'un sombre et désespéré, l'autre léger et empli d'espoir, continue ; mais le pas funèbre finit par revenir plus sombre que jamais, et le mouvement s'éteint dans un geste final furieux – à l'instar de Macbeth suppliant, au désespoir : « Eteins-toi, éteins-toi, courte chandelle ! »

Plus bref, le second mouvement est, à en croire le programme originel de Mahler, « un souvenir – un rai de lumière solaire surgi d'au-delà de la vie de ce héros ». La musique est imprégnée de danses paysannes

autrichiennes (notamment le Ländler, cousin rustique de la valse urbaine et raffinée), avec lesquelles Mahler entretint, tout au long de sa vie, des relations d'amour-haine. Après cela, l'humour sarcastique et sinistre du troisième mouvement (qui a tout d'un scherzo excepté le nom) produit un choc. « Il peut aisément se produire », écrivit Mahler, « que l'existence devienne horrible pour vous, comme le chaloupement de figures de danse dans une salle de bal brillamment éclairée que vous observez du dehors, dans la nuit noire, ... et dont vous êtes peut-être parti avec un cri de dégoût ». Le terrifiant « cri de dégoût » du plein orchestre, à la fin, est sans ambiguïté.

Mahler ménage à nouveau un profond contraste. Le minuscule quatrième mouvement s'ouvre avec la mezzo-soprano, qui chante le premier vers d'un poème populaire anonyme, Urlicht (« Lumière primitive »). La section centrale angoissée atteint son paroxysme sur les mots « Je suis venu de Dieu et je retournerai à Dieu ». La paix revient alors, et le mouvement s'achève sur le magnifique soupir final, sur le mot « Leben » – « Vie ». Le finale explose alors, avec le « cri de dégoût » qui achevait le troisième mouvement. Mais peu à peu un calme nouveau envahit la musique, avec des appels de cor au loin et les bouffées de vie des bois et cordes. Une mélodie aux bois rappelle le chant médiéval du Dies iræ – « Jour de colère ». Puis un passage apocalyptique, une marche avec fanfare en coulisse, monte en puissance jusqu'à un sommet d'intensité impressionnant, tandis que Mahler brosse presque à la mode médiévale le tableau des morts se dressant au jour du Jugement dernier. Ce passage culmine sur un autre « cri de dégoût », amplifié cette fois par les fanfares de pupitres de cuivres élargis. Survient un nouveau moment de calme, puis on entend en coulisse de nouvelles fanfares, enrichies de doux chants d'oiseaux aux bois. L'entrée des chœurs présente une nouvelle vision de la résurrection : « Ressusciter, oui, tu vas ressusciter ». Les soprano et mezzo-soprano solos rappellent et développent la musique

d'« Urlicht ». Pour finir, le chœur, l'orchestre au grand complet et l'orgue nous conduisent à une apothéose exaltante sur les derniers vers de l'hymne de Klopstock : « Ce pour quoi vous avez lutté vous mènera à Dieu ». La symphonie culmine sur des appels massifs de cuivres et le tintement triomphal des gongs et des cloches.

Notes de programme © Stephen Johnson

Gustav Mahler (1860–1911) Symphonie n° 3, en ré mineur (1895–96)

« Tout cela est bel et bon, mais vous ne pouvez pas l'appeler symphonie ». La manière brutale dont William Walton rejeta la Troisième Symphonie de Mahler peut aujourd'hui heurter quelques lecteurs et sembler un peu provinciale. Mais il fut un temps où de nombreux mélomanes auraient partagé son opinion. Après la création viennoise de l'œuvre en 1904, un critique écrivit que Mahler devrait être jeté en prison pour avoir perpétré un tel affront envers les auditeurs intelligents. Mais au milieu des commentaires scandalisés, outragés, on entendait s'élever des chœurs de louanges tout aussi passionnés. Après avoir assisté à cette même création viennoise de 1904, le jeune Arnold Schoenberg (qui dans un premier temps s'était montré hostile à Mahler) dit au compositeur que la symphonie lui avait révélé « un être humain, un drame, une vérité, la vérité la plus impitoyable ! » On comprend sans peine pourquoi la Troisième Symphonie est à même de provoquer des réactions aussi extrêmes. Dans son concept – et dans certains aspects de sa réalisation – c'est la partition la plus excessive de Mahler. L'effectif est certes plus réduit (à peine !) que ceux de la Symphonie « Résurrection » (n° 2) ou de la symphonie dite « des

Mille » (n° 8). Mais, par d'autres aspects, elle est d'une ambition incroyable. On prête à Mahler cette déclaration : « La symphonie doit être comme le monde. Elle doit tout embrasser » ; dans ce cas, la Troisième Symphonie est son œuvre la plus « symphonique ». « Imaginez une œuvre d'un tel éclat qu'elle reflète en fait le monde entier », écrivit Mahler à la chanteuse Anna von Mildenburg. « Ma [troisième] symphonie sera d'une espèce que le monde n'a jamais entendue ! ». Dans cette musique, expliqua-t-il, « la nature entière trouve sa voix ... Quelques passages y semblent si étranges que j'ai peine à les reconnaître comme mes propres œuvres ».

Au départ, Mahler pensa donner un titre à la Troisième Symphonie. Devait s'appeler Pan, en l'honneur du dieu grec de la nature, ou La Science joyeuse, pour reprendre le titre d'une œuvre philosophique de Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*. Dans son quatrième mouvement, la Troisième Symphonie met en musique des vers d'*Also sprach Zarathustra* (*Ainsi parlait Zarathoustra*), l'ouvrage de Nietzsche qui promeut l'idée d'un « Surhomme » : l'homme qui peut embrasser la vie – la nature – dans toute sa plénitude, qu'elle soit merveilleuse ou terrible. Ce message entraînait en résonance avec Mahler, comme il le remarqua après avoir composé le second mouvement de la symphonie. « Cela m'a toujours semblé étrange », écrivit-il, « que la plupart des gens, lorsqu'ils évoquent la "nature", ne pensent qu'aux fleurs, aux petits oiseaux et aux senteurs des bois. Personne ne connaît le dieu Dionysos, le grand Pan. Et voilà ! Vous avez une sorte de programme – c'est-à-dire un exemple de la manière dont je compose de la musique. Partout et toujours il n'y a que la voix de la nature ! ».

Concernant ce « programme », Mahler envisageait de se montrer plus précis. Il décrit comme suit les six mouvements de la symphonie : 1: L'été fait son entrée. 2 : Ce que me racontent les fleurs des champs.

3 : Ce que me racontent les animaux de la forêt. 4 : Ce que me racontent les nuits (l'humanité). 5 : Ce que me racontent les cloches du matin (les anges). 6 : Ce que me raconte l'amour. Une structure se dessine, dans laquelle chaque mouvement semble aspirer à des sommets plus élevés que le précédent : l'éveil des éléments naturels conduit finalement à l'amour transcendant. Mais, à l'époque de la Troisième Symphonie, Mahler semble avoir cessé de croire dans les titres et les programmes littéraires: que la musique parle par elle-même ou – pour reprendre les mots de la Bible – « Que celui qui a des oreilles entende ». Ainsi les premiers auditeurs eurent-ils certainement plus de difficulté à saisir la signification de l'œuvre; mais le public d'aujourd'hui peut savoir gré à Mahler de lui avoir offert cette liberté. Après tout, la musique est puissamment suggestive. Si nous réussissons à mettre de côté l'image ancienne de ce que « devrait » être une symphonie et laissons nos esprits libres d'explorer sa richesse d'imagination, la Troisième Symphonie livre ses clefs avec une logique mi-musicale, mi-onirique, mais toujours irrésistible.

Toutefois, les proportions extraordinaires de l'œuvre nécessitent une certaine préparation. Le premier mouvement est vaste : dans la plupart des interprétations, il dure entre 35 et 40 minutes ; il est plus long que les quatre prochaines mouvements réunis. Si l'on essaie d'en dégager la structure selon les critères formels traditionnels, on court à l'échec. Pour schématiser, ce morceau fait alterner trois sortes de musique : les sonorités sombres, primitives du début (décrites par Mahler comme « Pan s'éveille »), les sons pastoraux (le murmure du vent et les trilles de cordes, les chants d'oiseaux aux bois) et une musique tapageuse de marche militaire (fanfares de cuivres, rythmes pointés et abondance de percussions). Finalement, c'est cette dernière musique qui domine – « L'été fait son entrée ». Le menuet qui fait suite, les « fleurs des champs », se déploie sur une échelle plus intime, orchestré avec délicatesse, teinté d'éléments folkloriques.

L'exubérance naïve des « animaux de la forêt » (troisième mouvement) est interrompue à deux reprises par des solos de cor de postillon au loin, qui s'élèvent magiquement à travers le tapis feutré des cordes aiguës – un souvenir nostalgique, ou peut-être l'évocation de l'innocence première. Vers la fin de ce mouvement surgit un fortissimo sauvage, joué par la quasi-totalité de l'orchestre : Pan réapparaît. Le combat de l'humanité pour donner sens au monde, à ses joies et à ses peines, tel est le sujet du mouvement sur le texte de Nietzsche, qui se déroule presque entièrement dans un pianissimo traduisant une crainte mêlée de respect. Puis le son des cloches (incarné, jusque dans les paroles, par le chœur d'enfants) introduit le chant des anges, qui exprime le ravissement enfantin de l'apôtre Pierre devant la mansuétude divine. Un thème intense en forme d'hymne, aux cordes, alterne avec une musique à l'allure plus troublée, interrogative. Des sonorités issues de pages antérieures de la symphonie reviennent, puis l'hymne se développe jusqu'à atteindre un sommet radieux, dans le mode majeur. Mahler révéla à Anna von Mildenburg qu'il avait en tête une devise pour ce mouvement: « Père! vois mes blessures! Ne laisse aucune de tes créatures se perdre! » (« Vater, sieh an die Wunden mein! Kein Wesen lass verloren sein! »). On ne peut mieux traduire le message que Mahler plaça dans sa Troisième Symphonie que par ces mots: « Je pourrais presque appeler [le finale] "Ce que me raconte Dieu", à savoir dans le sens où Dieu ne peut être compris que comme amour. Ainsi mon œuvre commence-t-elle comme un poème musical et embrasse-t-elle toutes les étapes du développement dans une ascension progressive. Elle commence avec une nature inanimée et progresse jusqu'à l'amour divin ».

Notes de programme © Stephen Johnson

Gustav Mahler (1860–1911) Symphonie n° 4, en sol majeur, (1899–1900, rév. 1901–10)

En 1900, juste après avoir fini sa Quatrième Symphonie, Mahler raconta la manière dont l'œuvre avait pris forme. Il s'était lancé avec les idées claires, mais ensuite le projet avait pris un tout autre tour : « A mon étonnement, il est devenu évident pour moi que j'avais pénétré dans un univers totalement différent, comme si, me promenant en rêve parmi les jardins fleuris de l'Elysée, je m'étais retrouvé en plein cauchemar, dans un Tartare empli de choses terrifiantes ... Cette fois, c'est la forêt, avec ses mystères et ses horreurs, qui a forcé ma main et s'est immiscée dans mon œuvre. Il devient de plus en plus clair, à mes yeux, que l'on ne compose pas, on est composé. »

La remarque de Mahler à propos des « mystères » et des « horreurs » peut surprendre certains lecteurs. Les commentateurs décrivent souvent la Quatrième comme la plus lumineuse et la plus simple de ses symphonies : un souvenir affectueux du bonheur enfantin, culminant dans la vision du Ciel à travers les yeux d'un enfant – avec, pour tout nuage dans le ciel au bleu radieux, un accès occasionnel de nostalgie d'adulte. Mais Mahler était un esprit trop raffiné pour succomber à l'idée sentimentale que se faisait le XIXe siècle du Paradis perdu. Il savait que les enfants peuvent être cruels, et que leur aptitude à la souffrance est souvent largement sous-estimée par les adultes. Il y a de la cruauté dans le texte apparemment naïf que Mahler illustre dans le finale, *Das himmlische Leben* (« La Vie céleste ») : « Nous menons un innocent et patient, un aimable agneau à la mort », nous dit l'enfant d'un ton satisfait, ajoutant que « saint Luc abat le bœuf ». Quelques instants auparavant, nous avions entraperçu « le boucher Hérode », sur les ordres duquel les enfants furent massacrés dans le récit biblique de Noël. Que viennent faire de telles images au Ciel ?

En dehors de cette vision ambiguë, le mouvement vocal offre également l'une des solutions les plus originales et les plus satisfaisantes à l'éternel « problème du finale » posé aux compositeurs de symphonies romantiques. Il ne pouvait moins ressembler aux finales massifs, englobant toute chose que de nombreux compositeurs avaient écrits au prix de longues luttas dans le sillage des titanesques Cinquième et Neuvième Symphonies de Beethoven. Fait intéressant, Mahler composa ce mouvement avant d'avoir écrit la moindre note des trois précédents. Il s'agissait de l'une des nombreuses illustrations qu'il avait faites, dans les années 1890, de textes issus d'un recueil de poésies populaires allemandes bien connu, *Des Knaben Wunderhorn* (*Le Cor merveilleux de l'enfant*). Par un moment, il pensa l'inclure dans sa gigantesque Troisième Symphonie ; mais il commença bientôt à y voir plus clairement la conclusion de sa symphonie suivante, la n° 4. Mais même après cela, nous l'avons vu, il changea d'idée tandis que la nouvelle partition prenait forme. Il l'envisagea tout d'abord en termes de « symphonie humoresque », puis les idées prirent vie par elles-mêmes et le projet s'en trouva bouleversé. Dans la forme définitive, les trois premiers mouvements de la Quatrième Symphonie préparent la voie à la vision finale de « *La Vie céleste* », à tous les niveaux possibles : par les thèmes, les couleurs orchestrales, le schéma tonal et surtout par cette étrange ambiguïté des émotions – un rêve merveilleux troublé par des images cauchemardesques. Loin d'être la plus simple des symphonies de Mahler, c'est au contraire l'une de ses créations les plus subtiles.

Le tout début de la Quatrième Symphonie offre un avant-goût du finale. Les bois et les grelots carillonnants donnent l'impulsion à un lent trotinement, puis une phrase de violon langoureuse s'élève, qui se révèle être le début d'une mélodie à la simplicité désarmante :

Mahler dans une veine mozartienne. Un soupçon de désir contenu nuance le charmant second thème (violoncelles), mais celui-ci se réduit rapidement à l'air le plus enfantin entendu jusque-là (hautbois solo et basson). Plus tard, quatre flûtes à l'unisson introduisent un nouveau motif – des flûtes de Pan, ou peut-être un enfant qui siffle. Après cela, les « mystères et horreurs » de la forêt imposent peu à peu leur présence, jusqu'à ce que, dans un magnifique sommet d'intensité de tout l'orchestre, les cors, trompettes, cloches et des bois aigus scintillants entonnent un pot-pourri triomphal des thèmes entendus précédemment. Mais ce triomphe est anéanti par une dissonance, soulignée par le gong et la grosse caisse, puis les trompettes énoncent le sinistre rythme de fanfare que Mahler reprendra par la suite au début de la Marche funèbre de sa Cinquième Symphonie. Comment retournons-nous vers les contrées de bonheur perdu aperçues au commencement ? Mahler arrête tout simplement la musique, et le thème mozartien reprend à mi-phrase, comme si de rien n'était. Tous les thèmes principaux font à présent leur réapparition, mais les sombres perturbations du développement continuent de jeter leur ombre, tout au moins jusqu'à la brève et bouillonnante coda.

Le second mouvement, un *scherzo* avec deux trios, avance d'un pas tranquille (la musique vraiment rapide est rare dans cette symphonie). Mahler décrit le premier thème comme « l'ami Hain mène la danse ». Cet « ami Hain » qui « donne l'impulsion » est un personnage sinistre du folklore allemand : une sorte de joueur de flûte de Hamelin dont le violon conduit ceux qu'il fascine dans un « au-delà » – la mort déguisée ? Mahler traduit avec ingéniosité le violon rustique de l'ami Hain : le violon solo de l'orchestre joue sur un instrument accordé un ton plus haut que la normale, ce qui rend sa sonorité à la fois plus rugueuse et – littéralement – plus tendue. La mort n'a pas tout à fait le

dernier mot, même si le strident *forte* final (flûtes, hautbois, clarinettes, glockenspiel, triangle et harpe) laisse un arrière-goût sulfureux.

Le mouvement lent est marqué « tranquille », mais cette paix est profondément équivoque. Mahler écrit que ce mouvement était inspiré par la vision d'une « pierre tombale sur laquelle était gravée une représentation du défunt les mains jointes, dans son repos éternel » – une image à la fois consolatrice et d'une tristesse extrême, clairement liée à l'imagerie de l'ami Hain / la Mort véhiculée par le *scherzo*. Un ensemble de variations libres sur le premier thème explore les facettes de cette ambiguïté jusqu'à ce que Mahler ménage une merveilleuse surprise : l'orchestre laisse éclater une joie sans nuage en *mi* majeur – la tonalité dans laquelle va s'achever le finale. Ce passage regarde en arrière et en avant : les cors préfigurent la mélodie de clarinette qui va ouvrir le finale, puis rappellent le thème de flûte figurant les gamins sifflant dans le premier mouvement. Puis le mouvement glisse à nouveau dans un sommeil paisible, pour qu'on se réveille...

... au Paradis – ou, au moins, dans la vision que s'en fait un enfant. Des grelots lancent le finale, puis la soprano fait son apparition. Craignant peut-être ce que des chanteurs adultes auraient pu produire s'il leur avait demandé d'imiter un enfant, Mahler ajoute un *nota bene* dans la partition : « A chanter d'une manière enfantine et joyeuse ; absolument sans parodie ! » A l'évocation de saint Pierre, l'écriture prend l'aspect d'une hymne, puis viennent ces images dérangeantes d'une mise à mort. La chanteuse semble insensible à ce qu'elle décrit, mais les cris plaintifs, presque animaux du hautbois et du cor grave troublent cette vision, même si ce n'est que momentanément. La musique accomplit enfin sa modulation en *mi* majeur, tonalité de la vision céleste à la fin du mouvement

lent. « Aucune musique ici-bas ne saurait égaler la nôtre », nous dit l'enfant. Puis il se tait (s'est-il endormi ?), et la musique s'évanouit progressivement, jusqu'à ce qu'il ne reste plus que les notes doucement répétées de la harpe.

Notes de programme © Stephen Johnson

Gustav Mahler (1860–1911)

Symphonie n° 5, en ut dièse mineur (1901–02)

Mahler commença la composition de sa Cinquième Symphonie en 1901. L'année avait été tourmentée : en février, après une hémorragie qui avait manqué de lui être fatale, il avait démissionné de l'Orchestre philharmonique de Vienne ; c'est vers la même époque qu'il rencontra sa future femme, Alma Schindler, et en tomba éperdument amoureux. Tous ces événements semblent avoir laissé leur empreinte sur le caractère et l'argument musical de la Cinquième Symphonie. Mais, comme Mahler prit le soin de le souligner, cela ne nous livre pas pour autant la clef de la Cinquième Symphonie. Pour en saisir la signification, il faut examiner directement la musique. Le premier mouvement est une Marche funèbre sinistre, qui s'ouvre par une fanfare de trompettes, d'abord tranquille, puis de plus en plus menaçante. A son plus fort, l'orchestre au complet se met à tonner, adoptant un pas au caractère funèbre incontestable. Des trilles nerveux de cordes et des notes graves et grinçantes de cor évoquent la Mort dans toute sa pompe grotesque. Par la suite, se manifeste un indice plus intrigant encore : le thème de marche plus calme qui s'élève est clairement lié à un Lied de Mahler, *Der Tambour'sell* (*Le Jeune Tambour*), évocation d'un misérable jeune déserteur confronté à son exécution – plus de pompe ici, juste de la pitié et de l'affliction.

D'une manière générale, le deuxième mouvement est une lutte sans répit et parfois douloureuse. Le motif de trois notes stridentes qui apparaît aux bois, vers le début, incarne bientôt l'idée d'effort. A plusieurs reprises, cette aspiration retombe dans une sombre rumination et fait entendre des échos de la Marche funèbre. Finalement, la lutte culmine dans un hymne de cuivres radieux, ponctué d'interjections extatiques du reste de l'orchestre. La réponse à la Mort est-elle à trouver dans une religion consolatrice – la Foi ? Mais cette affirmation est instable, et le mouvement disparaît rapidement dans l'obscurité.

L'enchaînement réserve une surprise. Le *Scherzo* fait irruption au son d'une fanfare de cors à la joie sauvage. A l'évidence, le caractère est viennois – une sorte de valse frénétique. Peut-être ce mouvement traduit-il certains sentiments que Mahler nourrissait envers sa terre d'adoption viennoise. Mais le changement de climat a laissé certains exégètes perplexes : la Cinquième Symphonie a même été cataloguée comme « schizophrène » (même si « maniaco-dépressive » semblerait plus approprié). De nombreux psychologues pensent aujourd'hui que cette phase maniaque à la jubilation excessive représente une fuite mentale délibérée devant des pensées ou des situations insupportables, et dans certains passages de ce mouvement la gaîté semble manifestement forcée, voire franchement insensée. Mahler se demandait lui-même ce que les gens penseraient « de cette musique primitive, de cet océan de sons écumants, rugissants, furieux, de ces étoiles dansantes, de ces brisants iridescents et étincelants à vous couper le souffle ». En outre, Mahler fait astucieusement reposer la cellule génératrice que constitue la fanfare de cors initiale sur le motif de trois notes représentant les « efforts » dans le second mouvement : la divergence apparente n'est, dans la musique, que superficielle.

Vient ensuite le célèbre *Adagietto*, confié aux seules cordes et harpe, et avec lui un nouveau revirement d'atmosphère. Mahler, grand compositeur de *Lieder*, a clairement conçu ce mouvement comme une sorte de chant d'amour sans paroles à l'intention de sa future épouse, Alma. Il cite ici l'une de ses plus beaux *Lieder*, *Ich bin der Welt abhanden gekommen* (*Je me suis retiré du monde*), l'un des *Rückert-Lieder*. Le poème s'achève sur cette phrase : « Je vis seul dans mon ciel, dans mon amour, dans mon chant » ; tout à la fin de l'*Adagietto*, Mahler cite la mélodie de violon qui accompagne les mots « dans mon amour, dans mon chant ».

Cette invocation à l'amour et au chant humains marque le véritable tournant de la Cinquième Symphonie. Le finale est une démonstration de contrepoin pleine de vigueur et de joie – une joie authentique, à présent, et non plus l'excitation maniaque du *Scherzo*. Même des motifs de l'*Adagietto* sont intégrés à ces tissus musicaux animés. Enfin, après une progression longue et trépidante, le choral de cuivres du second mouvement réapparaît dans toute sa splendeur, à présent fermement ancré en *ré* majeur, la dernière tonalité de référence de la symphonie. Le triomphe de la Foi, de l'Espérance et de l'Amour ? Tout le monde n'a pas trouvé cette conclusion convaincante ; Alma Mahler émit des doutes dès le tout début. Mais on peut l'entendre des deux manières : comme une affirmation éclatante ou comme un triomphalisme crispé ; et elle continue de faire sensation. Car, en dépit de son apparence de romantique tardif, Mahler était également un compositeur d'une grande modernité : même dans ses affirmations les plus positives, il laisse de la place au doute.

Notes de programme © Stephen Johnson

Gustav Mahler (1860–1911) Symphonie n° 6, en a mineur (1903–06)

Lorsque Mahler se mit à sa Sixième Symphonie, en 1903, il envisagea de lui donner un titre : *la Tragique*. Mais sa foi dans les titres, programmes et autres supports littéraires avait déjà commencé à s'émousser et, à l'époque où la symphonie fut terminée, deux ans plus tard, l'idée avait été définitivement abandonnée. Mais la plupart des commentateurs continuent de définir ainsi l'émotion qu'elle dégage, bien que son éclairage varie beaucoup en fonction des interprètes. Pour le chef d'orchestre Bruno Walter, immense mahlérien, la Sixième était « morne et pessimiste [...] ». L'œuvre s'achève dans le désespoir et la nuit noire de l'âme ». Mais le biographe de Mahler Michael Kennedy voit un caractère plus positif dans le message délivré par la symphonie : « Il s'agit d'une œuvre tragique, mais cette tragédie se déroule dans des sphères élevées, elle est classique dans sa conception et dans son exécution ».

Pour Mahler, la Sixième Symphonie renfermait bien en son cœur un sombre message, en particulier le gigantesque finale. Selon le témoignage de son épouse, Alma, il disait que ce mouvement parlait du « héros frappé par les trois coups du destin, dont le dernier l'abat comme un arbre ». Ces paroles ajoutèrent rapidement à l'aura sinistre de la partition. En 1907, un an après la création (pour le moins tièdement accueillie) de l'œuvre, les « trois coups du destin » frappèrent Mahler lui-même : il fut contraint de démissionner de son poste de chef d'orchestre à l'Opéra de Vienne, sa fille de quatre ans, Maria, mourut de la scarlatine, et l'on diagnostiqua chez lui une insuffisance cardiaque qui pouvait mettre sa vie en péril – il devait en effet y succomber quatre ans plus tard, à l'âge de cinquante ans. Tout cela était pain bénit pour les fabricants de mythes. Au plus profond de son âme de prophète, Mahler avait pressenti son propre destin et

l'avait clairement énoncé en musique. Quelques-uns s'aventurèrent même plus loin : Mahler n'avait pas seulement prédit son terrible avenir ; il avait vu dans les abysses du siècle à venir et dépeint ses horreurs avec une acuité exceptionnelle. D'où auraient pu, sinon, surgir ces rythmes de marche violents, ces peintures frappantes des espoirs anéantis et de l'innocence bafouée ?

Mais il existe une autre possibilité. Dans sa jeunesse, Mahler avait été profondément marqué par les écrits du philosophe allemand Friedrich Nietzsche. A un certain moment, il pensa baptiser sa Troisième Symphonie *Die fröhliche Wissenschaft* (« la Joyeuse Science ») – le titre de l'une des œuvres les plus célèbres de Nietzsche. L'idée de tragédie était centrale dans la vision du monde nietzschéenne. Nietzsche pensait que les tragédies des Grecs anciens appartenaient aux réalisations les plus saines – au sens des plus « pleines de santé » – de l'espèce humaine, créées pour répondre « au besoin le plus profond ». Dans l'art de la tragédie, les Grecs avaient réussi à contempler « d'un regard audacieux la confusion terriblement destructrice de ce que l'on appelle l'histoire du monde, ainsi que la cruauté de la nature » et en conséquence de cela avaient créé un art qui était capable « de traduire d'une manière unique la souffrance la plus tendre et la plus profonde ». En faisant l'expérience de tout cela grâce à la tragédie, le spectateur était en mesure d'acquiescer la force et le courage de faire face à l'horreur et à la cruauté dénuée de sens de l'existence – ou, comme l'exprima Nietzsche, de « dire oui à la vie ».

L'attitude de Mahler envers Nietzsche varia beaucoup à la fin de sa vie. En 1901, il dit à Alma, découvrant que sa bibliothèque comportait ses œuvres complètes, que ces livres « devraient être brûlés sur-le-champ ». Mais, d'après le chef d'orchestre Otto Klemperer, qui travailla avec Mahler à partir de 1905, le compositeur « adhérait aux

idées de Nietzsche ». Cette contradiction apparente n'est en fait pas surprenante. Mahler était sujet à de violents revirements – dans ses croyances comme dans son humeur. Mais on se rend aisément compte de la manière dont l'idée nietzschéenne de la tragédie a pu séduire un artiste qui, tout au long de sa vie, fut obsédé par la mort, la souffrance et par la cruauté apparemment arbitraire de la vie et qui n'eut de cesse que de leur trouver une signification. Peut-être cette symphonie « tragique » n'est-elle qu'une tentative insistante pour parvenir à cette fin en musique.

Si tel était le cas, cela expliquerait un aspect paradoxal de la Sixième Symphonie. Aussi violentes, douloureuses ou extrêmement mornes puissent être les émotions qu'elle véhicule, il y a également en elle – pour de nombreux auditeurs – quelque chose d'excitant, d'exaltant, voire d'édifiant. Comme si Mahler, dans le même temps, exultait de sa maîtrise, de son aptitude à traduire ce que Nietzsche appelait « la conquête artistique du terrible » avec une telle puissance et une telle virtuosité. Après tout, la Sixième est également une des œuvres où la maîtrise orchestrale de Mahler est le plus éblouissante. Dans la manière dont il manie ces forces titanesques – comprenant des instruments qui n'avaient jamais été utilisés auparavant dans une symphonie (célesta, cloches de vaches, fouet et même une enclume pour représenter les coups du destin) ainsi que l'un des plus vastes pupitre de bois et de cuivres du répertoire courant, Mahler se révèle à la fois comme un magicien étincelant et comme un poète tragique.

Il est impossible, dans le cadre de courtes notes de programme, de faire l'analyse détaillée d'une symphonie de 90 minutes, qui plus est pavée d'incidents des premières mesures aux dernières. Mais il peut cependant être utile de livrer quelques clefs d'écoute. Le premier mouvement suit la découpe de la « forme sonate »

classique. Deux thèmes principaux – en l’occurrence un thème de marche intense, ardent et une mélodie passionnée dans le mode majeur (apparemment identifiée avec Alma Mahler) sont juxtaposés, développés longuement puis réexposés plus ou moins sous leur forme originale, ce qui conduit à une conclusion triomphale dans le mode majeur. Au cœur du mouvement, cependant, au plus fort de la violence et de la passion, surgit un passage d’un calme féérique, à l’atmosphère duquel contribuent le céleste et les cloches de vaches – selon les propres termes de Mahler, « les derniers sons terrestres pénétrant dans la solitude éloignée des sommets des montagnes ».

Mahler n’était pas certain de l’ordre des deux mouvements centraux. A l’origine, le *Scherzo* faisait suite au mouvement initial mais, après la publication de la symphonie, le compositeur changea d’avis et plaça l’*Andante moderato* en seconde position, ordre retenu dans cet enregistrement. Après le drame intense qui secoue le premier mouvement, l’*Andante moderato* semble un havre de paix : méditatif, mélodieux, il explore la solitude alpestre aperçue au cœur du premier mouvement. Mais à la douceur se mêle une certaine amertume.

Des rythmes de marche plus insistants ouvrent le *Scherzo*, et le retour du mode mineur nie à la fois la quiétude fragile de l’*Andante moderato* et le « triomphe » du mode majeur dans la coda du premier mouvement. A présent, la violence prend un tour grotesque. Même le thème du Trio (présenté par le hautbois), derrière sa naïveté de façade, repose sur un rythme étrange et boiteux de quatre plus trois. Cette fois, la coda est vide, désolée, avec des fragments de motifs aux contrebasses, contre-basson et timbales. Le finale est comme un vaste résumé de tout ce qui a été entendu précédemment, fondu en un discours musical implacable,

tour à tour bizarre, désolé, héroïque et déterminé, joyeux et tragiquement déçu. Les deux premiers des « trois coups du destin » de Mahler sont soulignés par le marteau ; mais le compositeur a retiré le troisième coup de marteau – par superstition ou pour des raisons plus pratiques ? C’est difficile à dire. Quoi qu’il en soit, le coup le plus dévastateur est laissé pour la fin. Tuba, trombones et cors graves déroulent un sinistre chant funèbre, puis un accord de *la* mineur, donné par tout l’orchestre, tombe comme un rideau de fer, après quoi les rythmes de marche s’évanouissent jusqu’au néant.

Notes de programme © Stephen Johnson

Gustav Mahler (1860–1911) Symphonie n° 7, en mi mineur (1904–1905)

Pendant des décennies, la Septième de Mahler a constitué sa « symphonie à problèmes » – la Cendrillon du cycle. Elle a également trouvé ses défenseurs. Lorsque Schoenberg l’entendit en 1909 (l’année suivant sa création), il salua avec enthousiasme sa « tranquillité parfaite reposant sur une harmonie parfaite ». Mais il est bien le seul à avoir parlé de « tranquillité parfaite » pour décrire cette œuvre ; et certains admirateurs de Mahler, même parmi les plus enthousiastes, ont estimé que la structure de l’œuvre n’avait rien d’harmonieux. On a pu dire, ainsi, que les trois mouvements centraux semblaient appartenir à leur propre monde – nocturne, fantastique, parfois sinistre – ; un monde auquel les mouvements extérieurs, très saisissants, sont totalement étrangers.

D’autres aspects concourent au caractère étrangement indécis de la Septième Symphonie. Les deux premiers mouvements renvoient

à la tragique Sixième. L’énergique thème principal du premier mouvement, *Allegro con fuoco* (après la longue introduction lente), rappelle l’air de marche menaçant qui ouvre la Sixième ; les sonnaillles et l’enchaînement d’accords majeurs et mineurs « fatidique » dans la première *Nachtmusik* (« Musique nocturne ») fait également écho à cette partition. Pour sa part, le *Finale* donne souvent l’impression de tendre vers l’expression confiante de sentiments de masse propre à la Huitième Symphonie – la symphonie dite « des mille ». A en croire certains exégètes, le problème de la Septième Symphonie est expliqué en partie dans une lettre que Mahler écrivit à sa femme, Alma, en 1910 ; il y raconte comment tout cela prit forme :

Durant l’été précédent [1905], j’avais prévu de terminer la Septième, dont les deux mouvements *Andante* [*Nachtmusik*] étaient déjà finis. Comme tu t’en souviens sûrement, je me suis torturé jusqu’à la folie pendant deux semaines, jusqu’à mon excursion dans les Dolomites ! Mêmes difficultés là-bas, si bien que je me suis décidé à abandonner et à repartir, convaincu que tout l’été était perdu. A Krumpendorf ... je suis monté dans un bateau qui traversait le lac à la rame. Dès le premier coup d’aviron, j’ai eu l’idée du thème (ou plutôt du rythme, de l’atmosphère) de l’introduction du premier mouvement ... et en quatre semaines, les premier, troisième et cinquième mouvements étaient entièrement terminés ! »

Mais, souvent, l’histoire racontée par une œuvre d’art diffère sensiblement de celle de sa gestation. Nombre des chefs-d’œuvre du répertoire symphonique ont connu des naissances difficiles. La magnifique Cinquième Symphonie de Sibelius mit presque sept ans – et deux révisions drastiques – avant d’atteindre la forme qu’on lui connaît ; et pourtant, on imagine difficilement qu’une musique si naturelle n’ait pas jailli en un unique éclair d’inspiration. La Septième Symphonie de Mahler est certes énigmatique, et loin d’être évidente ;

mais, exécutée avec conviction, elle a aussi un pouvoir de fascination unique et, si elle déstabilise parfois, elle se montre beaucoup plus convaincante que bien des symphonies à la « perfection » plus conventionnelle. Et nulle part ailleurs l'imagination orchestrale de Mahler n'est aussi riche. Non seulement la partition recourt à des instruments qui apparaissent rarement au sein de l'orchestre symphonique – le saxhorn baryton (un parent de l'euphonium), la mandoline, la guitare, les sonnailles et les cloches graves ; mais même les instruments familiers sont utilisés de manière à produire des couleurs inouïes : la clarinette crie, le violoncelle et la contrebasse font « claquer » des *pizzicatos* dans le *Scherzo* (les cordes sont pincées si fortement qu'elle rebondissent et frappent la touche) ; le chœur dense des bois en trilles peu après le début de la première *Nachtmusik* ; les sonorités profondes de la harpe dans la seconde ; les figures de timbales décidées qui donnent son élan au finale. L'écriture orchestrale est aussi brillante qu'empile de défis pour les interprètes. Si l'une des symphonies de Mahler peut avoir droit à la description de « Concerto pour orchestre », c'est bien la Septième.

La symphonie débute par l'une des images sonores les plus inoubliables de Mahler : un rythme lent, traînant (les « coups de rame » de la lettre citée plus haut), joué par les cordes graves, les vents et la grosse caisse, puis le cri du saxhorn : « la nature mugit ! », décrit Mahler. L'intensité monte peu à peu, le tempo accélère jusqu'à l'*Allegro con fuoco*, avec son thème énergique et alerte. Les idées contrastées abondent : le second thème empli de passion et plus lent, aux violons (qui rappelle le thème d'Alma, associé à sa femme, dans la Sixième Symphonie), ou le passage magique et calme au cœur du mouvement. Mais l'impression finale est celle d'une énergie véhémente, motrice, qui culmine dans une coda explosive.

La première *Nachtmusik* est une lente marche nocturne, hantée par des fanfares lointaines et d'étranges chants d'oiseaux, oscillant entre un caractère processionnel et fantomatique et des chansons rassurantes, issues d'un monde révolu. Le *Scherzo* traverse des territoires passablement plus dérangeants. Il s'agit d'une grotesque danse de mort, avec des éléments de valse viennoise bizarrement ou horriblement distordus. A première vue, la seconde *Nachtmusik* déborde de charme, le son de la mandoline et de la guitare évoquant une sérénade méditerranéenne sous un clair de lune romantique ; mais une légère malice pointe sous le masque souriant. Le *Finale* tente de disperser les ombres, d'apporter le plein éclat du jour après les rêves inquiétants de la nuit. Mais il s'agit peut-être du mouvement le plus ambigu de l'entière symphonie. Par moments, il semble déterminé à de sauvages réjouissances, l'instant suivant des airs à danser sont parodiés avec affection – à moins que ce ne soit de manière vicieuse, il n'est pas toujours facile de le déterminer. Le thème de marche alerte de l'*Allegro con fuoco* du premier mouvement finit par se fondre au thème initial du finale, aux cuivres jouant à pleine force, tandis que sonnent les cloches. L'atmosphère semble d'un triomphalisme sans retenue, mais l'extrême fin – un *diminuendo* soudain, suivi par un accord d'*ut* majeur ramené brusquement par l'orchestre au complet – est comme un point d'interrogation suspendu en l'air.

Notes de programme © Stephen Johnson

Gustav Mahler (1860–1911) Symphonie n° 8, en mi bémol (1906–07)

Mahler alla jusqu'à dire qu'il voyait sa Huitième Symphonie comme

« un cadeau à la nation ». Venant après les Symphonies nos 5, 6 et 7, purement instrumentales, elle retournait à l'inspiration vocale des nos 2 et 3. Mahler envisagea au départ une œuvre en quatre mouvements, intitulés : 1. « *Veni, creator spiritus* », 2. « *Caritas* », 3. « *Scherzo* : Jeux de Noël avec le Christ enfant », 4. « Création par l'Eros (Hymne) ». Le *Scherzo* devait inclure deux Lieder du *Wunderhorn*. Les esquisses musicales correspondant à ce schéma ne portent pas de paroles, même si le thème initial est articulé de manière à s'adapter aux mots « *Veni, creator spiritus* ». On ignore quand Mahler abandonna cette découpe au profit de celle que l'on connaît aujourd'hui, en deux parties, mais « Création par l'Eros (Hymne) » trouva sa pleine réalisation dans l'illustration musicale de *Faust*. Mahler prétendait avoir composé l'œuvre entière en huit semaines ; mais cette affirmation doit être nuancée : on sait en effet que certains thèmes existaient déjà au moment où le compositeur partit en vacances à Maiernigg en 1906 et fut envahi d'une énergie créatrice telle – « comme une vision foudroyante » – qu'il composa le premier mouvement sur ce qu'il réussit alors à se remémorer du texte anonyme de la vieille hymne *Veni, creator spiritus*. Lorsqu'il se procura le véritable texte, il se rendit compte avec plaisir que seuls quelques ajustements étaient nécessaires.

Mahler dédia la symphonie à sa femme Alma, alors que leur mariage rencontrait des difficultés, pour ne pas dire plus. Bien que l'œuvre ait été achevée en 1906, elle ne fut créée qu'en 1910 ; deux exécutions eurent lieu, les 12 et 13 septembre, dans le Hall 1 de l'Exposition universelle de Munich de 1908. Le directeur d'une agence de concert désigna la partition (sans l'approbation de Mahler) comme la « Symphonie des mille », en référence au nombre des exécutants réunis pour l'occasion. Il ne restait plus à Mahler que huit mois à vivre et ce furent ses dernières apparitions comme chef d'orchestre en Europe. Les concerts furent triomphaux et l'on comptait, parmi les

auditeurs, des têtes couronnées et de nombreuses sommités artistiques européennes.

La première partie, *allegro impetuoso*, est une vaste polyphonie rappelant que Mahler avait étudié avec soin l'œuvre de J. S. Bach, disant que « [sa] manière d'écrire naturelle [était] le style de Bach ». Un accord de *mi* bémol à l'orgue, aux bois et aux cordes graves annonce le cri exultant du chœur sur « Veni ». Trois motifs importants se déploient dans une rapide succession : les accords répétés du chœur sur « spiritus », un motif de trombone et un élément ascendant aux trompettes. Les cordes ont également un thème impulsif en *si* bémol. Cet exorde tumultueux finit par s'effondrer jusqu'au *pianissimo* ; quatre solistes entonnent alors le superbe second thème, en *ré* bémol, sur les mots « Imple superna gratia ». Le développement de ces éléments et de nouveaux motifs par l'orchestre et les huit solistes conduit au sommet d'intensité sur « Accende lumen sensibus », chanté sur un nouveau thème qui réapparaîtra dans la seconde partie. Une double fugue donne le départ de la réexposition et de l'extatique « Gloria » final.

La seconde partie s'ouvre par un long prélude orchestral en *mi* bémol mineur qui peint un paysage sauvage, peuplé de saints anachorètes trouvant refuge dans les crevasses de rochers ; c'est dans ce paysage que Goethe plaça la transfiguration symbolique de Faust. Sur des *pizzicatos* réguliers, le thème « Accende » est de nouveau exploré, en particulier son motif de trois notes ascendantes. Deux thèmes dominant dans ce passage, et même dans le mouvement entier : le premier est un motif à l'allure de prière, le second, une mélodie pleine de « désir » aux flûtes et clarinettes. Le chœur fait une entrée douce et mystérieuse. Le Pater Extaticus (baryton) chante la douleur et l'extase de l'amour (« Eros ») – « Eternel embrasement de félicité ... cuisante douleur du cœur » – et le Pater Profundus (basse) décrit

l'amour à l'aide d'images de la Nature. Le thème « Accende » résonne, mis en évidence par les trompettes et cors. A sa requête de lumière (« *Erleuchte* ») répond le chœur des Anges et des Jeunes garçons bienheureux – c'est ce qui reste du *scherzo* « Jeux de Noël avec le Christ enfant » (Mahler considérait les enfants comme les « vecteurs de la sagesse pragmatique la plus merveilleuse »).

Une référence symbolique au pouvoir des roses dans le combat contre le mal introduit un nouveau thème, dévolu aux Anges novices, et un climat contemplatif, avec des *obbligati* de violon et d'alto. Le Docteur Marianus (ténor) et le chœur des Jeunes garçons s'adressent, extasiés, à la Vierge Marie (Mater Gloriosa), la « Jungfrau, rein im schönsten Sinne » (« Vierge, pure dans le sens le plus beau ») ; cela donne le signal d'un nouveau thème, aux violons – *adagissimo vibrando* – sur un accord de *mi* majeur à la harpe et à l'harmonium. La musique se fait de plus en plus tendre tandis que les Pénitents – Magna Peccatrix (soprano), Mulier Samaritana (contralto) et Maria Ægyptiaca (contralto) – implorent le pardon. Finalement, la Vierge chante en personne (soprano), le Docteur Marianus presse « toutes créatures frêles et contrites » de contempler « le regard rédempteur », et l'extatique Chorus Mysticus final implore l'Eternel féminin (das Ewig-Weibliche) d'entraîner l'humanité vers les cieux. Dans la coda instrumentale, le thème du *Veni*, *creator spiritus* fait sa réapparition. Personne ne peut décrire l'effet final mieux que Mahler : « Essayez d'imaginer l'univers entier se mettre à sonner et à résonner. »

Notes de programme © Michael Kennedy, 2008

Michael Kennedy écrit pour *le Sunday Telegraph* et pour *Opera*. Parmi ses livres, on remarque des études sur Mahler, Elgar, Vaughan Williams, Walton, Britten et Strauss. Il est également l'auteur du *Dictionnaire Oxford de la musique*.

Gustav Mahler (1860–1911) Symphonie n° 9, en *ré* majeur (1909–10)

Lorsque Gustav Mahler s'éteignit en 1911, à l'orée de ses cinquante et un ans, il laissa deux partitions achevées mais encore jamais été jouées : le recueil de lieder avec orchestre *Das Lied von der Erde* (*Le Chant de la terre*) et une œuvre purement orchestrale, la Neuvième Symphonie. Lorsqu'ils entendirent ces pièces pour la première fois, l'année suivant la disparition de leur auteur, les auditeurs furent frappés qu'elles soient ainsi obnubilées par la mort – une préoccupation clairement exprimée dans les textes du *Lied von der Erde*, et indéniable dans l'expression de la Neuvième Symphonie. Alban Berg, qui adorait Mahler, décrit le premier mouvement de la symphonie comme « l'expression d'une tendresse exceptionnelle pour cette terre, le désir ardent d'y vivre en paix, de profiter de la nature dans ce qu'elle a de plus profond – avant l'arrivée de la mort. Car elle vient inéluctablement. Tout le mouvement est imprégné de prémonitions de mort ».

Mahler avait de bonnes raisons, à cette époque, d'être hanté par des idées de mort. Il allait sur ses cinquante ans lorsqu'il acheva la Neuvième Symphonie, et un cinquantième anniversaire constitue une étape importante sur la route menant du berceau à la tombe. Mais Mahler avait également de sérieux problèmes de santé. En 1908, un médecin avait diagnostiqué une lésion cardiaque – et la situation ne pouvait qu'empirer. L'année précédente, sa fille aînée, Maria, avait été emportée par la scarlatine. Le monde musical viennois était tout à fait au courant de ces éléments lorsque fut créée la Neuvième Symphonie. Une légende ne tarda pas à circuler. Mahler savait qu'il allait mourir, et la Neuvième Symphonie était son « Adieu à la vie » – le titre que son professeur, Bruckner, avait donné au finale de sa propre Neuvième Symphonie (inachevée).

Mais il faut considérer cette analyse avec prudence. Peut-être Mahler avait-il été ébranlé par la découverte de ses problèmes cardiaques ; mais il ne leva pas le pied, dans sa vie trépidante, avant la dernière année de sa vie. En 1909, l'année suivant le terrible diagnostic, il avait accepté un contrat de trois ans à la tête de l'Orchestre philharmonique de New York (sa première saison comportait le nombre incroyable de 46 concerts ! Et en 1910, il avait commencé, et presque achevé, une Dixième Symphonie – une autre grande symphonie orchestrale, qui débutait là où s'était terminée la Neuvième mais se frayait un chemin vers une conclusion très différente, plus affirmative. Peut-être Mahler pensait-il que les jours passés sous la menace de la mort étaient derrière lui – au moins provisoirement – et qu'il pouvait désormais envisager l'exploration de nouvelles voies musicales ; la Dixième Symphonie est emplie de signes indiquant de possibles routes à suivre.

Toutefois, lorsque Berg relevait la présence de la mort dans la Neuvième Symphonie, il ne se contentait pas d'exprimer une interprétation personnelle ; la musique regorge de détails qui confortent ses conclusions. Depuis le tout début – presque dès les premières mesures – le premier mouvement est dominé par un motif descendant de deux notes, comme un soupir (présenté par les violons). Dans le finale, ce motif revient, mais il descend à présent deux marches – citant explicitement le thème principal de la Sonate pour piano « Les Adieux » de Beethoven, une œuvre que Mahler avait jouée dans ses années d'études. Beethoven inscrit, sur ce motif : « *Lebe wohl* » (« Adieu »). Dans le premier mouvement, le soupir de deux notes émerge après un bref passage dans lequel les violoncelles et le cor grave énoncent un rythme étrange, hésitant, que le chef d'orchestre Leonard Bernstein compare au rythme cardiaque défaillant du compositeur. L'ample et exquise mélodie de violon qui naît des premiers motifs de soupirs revient à de multiples reprises au cours de ce long mouvement. Ses apparitions encadrent des épisodes

contrastés : passionnés, frénétiques, résignés, inquiétants tour à tour. Un passage, introduit par le « rythme cardiaque défaillant » aux cors et suivi par de sinistres coups de timbales, est clairement une marche funèbre. A la fin du mouvement survient une section sinistre elle aussi, avec une orchestration squelettique, dans laquelle Mahler traite son vaste orchestre comme s'il s'agissait d'un orchestre de chambre beaucoup plus restreint. Mais c'est le sentiment de la douceur de vivre qui prévaut dans les mesures finales, avec une orchestration d'une délicatesse et d'une imagination magnifiques jusqu'aux toutes dernières notes.

Après cela, le deuxième mouvement est une surprise. Nous sommes soudainement transportés dans un Biergarten (« jardin à bière ») autrichien, avec des airs de danse grossiers, pesants. En fait, trois sortes de *Ländler* (cousin rustique de la sophistiquée valse viennoise) alternent dans ce mouvement : le premier thème « nonchalant », un air de danse plus rapide et fruste, et une valse lente délicate, sentimentale, débutant par le retour du « soupir de deux notes » du premier mouvement. Bien que cette musique soit d'essence cocasse, elle n'est pas sans jeter un certain trouble, spécialement dans la coda, lorsque le premier air de *Ländler* prend un tour plus sinistre.

Tout cela est brusquement évacué par le *Rondo* – ou « Burlesque », comme Mahler le sous-titre. Orchestré avec une brillance frôlant parfois le tapageur, c'est le mouvement où Mahler fait la démonstration de ses talents contrapuntiques ; mais il y met souvent un ton sarcastique, comme le confirme la dédicace de ce mouvement « A mes frères en Apollon » – une pique à l'intention des conformistes qui trouient sa technique de compositeur déficiente. Au cœur de ce mouvement figure un extraordinaire épisode doux-amer, qu'introduit une mélodie lente et sirupeuse à la trompette solo. Mais le mouvement s'achève comme il avait commencé, plein de bruit et de fureur.

L'*Adagio* vient enfin. En plaçant le mouvement lent en dernière position, Mahler avait peut-être en tête la Symphonie « Pathétique » de Tchaïkovski, ou à nouveau la Neuvième de Bruckner – ces deux œuvres sont elles aussi assombries par des idées de mort. Mais ce qu'il réalise est tout à fait personnel. Le premier thème (ensemble des cordes) énonce à pleine force le thème de l'« Adieu » de Beethoven, et l'on entend également l'écho fugitif d'une hymne funèbre jadis populaire, *Abide with me*, que Mahler pouvait avoir entendue lors de l'un de ses séjours à New York. La musique riche et généreuse de l'ensemble des cordes alterne avec des passages à l'orchestration bizarre, éparse – des sons plus squelettiques. Le thème de l'« Adieu » finit par progresser jusqu'à un sommet massif, désespéré, qui semble en quête de la gloire transcendante de la Huitième Symphonie (il y a même une citation de cette œuvre, aux cors). Cette lutte est vaine, et les riches textures se raréfient jusqu'au bord du vide dans les mesures finales : les silences séparant les phrases lentes et tranquilles sont d'un poignant presque insoutenable. La musique finit par sombrer dans le néant.

Notes de programme © Stephen Johnson

Gustav Mahler (1860–1911) Symphonie n° 10 – Adagio (1910)

Dans ses trois dernières œuvres symphoniques, Mahler, comme Chostakovitch dans ses trois derniers quatuors à cordes, regarda la mort droit dans les yeux et sous des angles si différents qu'il est impossible autant que vain de vouloir déterminer lequel d'entre eux constitue son véritable testament. La paix douce-amère qui baigne la fin du *Chant de la terre*, les murmures surnaturels à la fin de la

Neuvième Symphonie et la déclaration d'amour humain passionnée qui s'élève dans le contexte transcendant des dernières mesures de la Dixième forment autant d'adieux qui, au-delà de leurs différences fascinantes, ont la même portée symbolique.

En soi, le premier mouvement de la Dixième, un *Adagio* orchestré dans sa totalité, répond à un nombre plus réduit de questions. En fait, Mahler acheva l'esquisse de la symphonie entière, après quoi il traversa une nouvelle période de crise profonde dans sa vie. Cette crise germa à l'été 1910, avant qu'il apprenne la liaison de son épouse, Alma, avec l'architecte Walter Gropius. A en croire le dénouement, à l'extrême fin de la symphonie, cette crise s'est résolue dans la passion. « Vivre pour toi ! Mourir pour toi ! », est-il écrit au-dessus du grand saut aux cordes aiguës traduisant, trois mesures avant la fin, la confiance en l'avenir du compositeur ; et au-dessous : « Almschi ! »

En mai 1911, avant d'avoir pu donner à sa Dixième Symphonie sa forme définitive et en réaliser l'orchestration complète, Mahler mourut d'une infection à streptocoque qui, de nos jours, se soignerait avec de la pénicilline. De multiples tentatives eurent lieu pour achever la partition. L'étape la plus significative fut franchie par le musicologue Deryck Cooke en 1963 : avec le feu vert d'une Alma impressionnée (qui mourut l'année suivante), il commença alors la réalisation une version destinée au concert. D'une sensibilité extraordinaire, elle fut publiée finalement en 1976 et largement donnée en concert par des interprètes mahlériens comme Sir Simon Rattle et Daniel Harding. D'autres interprètes, tout aussi respectés, préférèrent prendre congé de Mahler avec une musique qui soit à cent pour cent de sa main, se limitant au premier mouvement. Le point de départ de l'œuvre est une solitude inconsolable. Les altos errent, privés de racines, dans les contrées lointaines que dessinait la fin de la Neuvième Symphonie, avant que l'ensemble des cordes, soutenues tout d'abord par les

trombones, se stabilisent sur l'éclat extraordinaire de fa dièse majeur. Mais l'insécurité harmonique revient, puis les méandres initiaux se muent en une danse amorphe dans le mode mineur. Cette alternance de caractères devient de plus en plus extrême. La tension explose finalement en une vague d'accords apocalyptiques où l'orchestre au complet se déploie comme un orgue, suivie par une dissonance de neuf sons – l'une des plus terrifiantes jamais écrites en musique – autour d'une note de trompette stridente. Fait étonnant, elle apporte un soulagement immédiat : la variation en mineur se présente transfigurée en majeur et, malgré un certain nombre de diversions harmoniques dans la coda, le but ultime, un fa dièse majeur désormais pacifié, n'est jamais remis en doute.

Notes de programme © David Nice

David Nice écrit, donne des conférences et réalise des émissions radiophoniques sur la musique, notamment à la BBC Radio 3 et au *BBC Music Magazine*. Parmi ses ouvrages, citons de brèves études sur Richard Strauss, Elgar, Tchaïkovski et Stravinsky. Le premier volume de sa biographie de Prokofiev, *From Russia to the West 1891–1935 (De la Russie à l'Ouest, 1891–1935)*, a été publié en 2003 par Yale University Press ; il travaille actuellement au second.

Traduction: Claire Delamarche



Gustav Mahler (1860–1911) Sinfonie Nr. 1 in D (1884–88, bearb. 1893–96)

Als Gustav Mahler 1884 seine 1. Sinfonie begann, bedeutete „moderne Musik“ Wagner, während neue Sinfonien am Maßstab eines Brahms, des Erzklassisch-Romantischen, gemessen wurden. In einer Brahms'schen Sinfonie gab es kaum Platz für Wagners satte Harmonien oder sensationelle neue Orchesterklangfarben. Tatsächlich war die von Brahms verwendete Orchesteraufstellung im Grunde die gleiche, die schon Beethoven und Schubert ein dreiviertel Jahrhundert zuvor in ihren Sinfonien gewählt hatten.

Für das an Brahms geschulte Publikum war so das Hören von Mahlers 1. Sinfonie wohl wie ein Schritt in eine neue Welt. Der Anfang kann selbst heute noch überraschen: Eine Note, ein A, wird auf fast alle Streicher verteilt und mit geisterhaften Violinharmonien gekrönt. Andere ungewöhnliche Klangfarben folgen: Trompetenfanfaren aus der Ferne, Kuckucksrufe von hohen Klarinetten, ein klagendes Englischhorn, die glockenähnlichen Bassnoten der Harfe. All das muss zu Mahlers Zeiten überraschend neu gewesen sein. Und an seinem sinfonischen Debüt ist nichts zögernd oder experimentierend: Mit 24 Jahren weiß Mahler genau, welchen Klang er möchte und wie er ihn erreicht.

Doch gibt es in Mahlers 1. Sinfonie noch so viel mehr als innovative Orchesterfarben und effekte. Als die Sinfonie uraufgeführt wurde, trug sie einen Titel, „Titan“, der aus dem einst berühmten Roman des deutschen romantischen Schriftstellers Jean Paul (Künstlername von Johann Paul Richter) stammt. Für Richter ist der „Titan“ das wahre Genie, ein „Himmelsstürmer“, ein besessener, fast rücksichtslos leidenschaftlicher Idealist. Der Gedanke machte auf Mahler einen großen Eindruck, wie auch Richters lebhaft poetische Beschreibungen

der Natur. Für die Uraufführung schrieb Mahler seine Version des Titanthemas in einem Einführungstext aus, der beschreibt, wie die Sinfonie vom „Erwachen der Natur beim frühen Tagesanbruch“ über jugendliches Glück und Liebe bis zur sardonischen Dürsttheit des Trauermarsches schreitet und schließlich in den mit „Vom Inferno zum Paradies“ überschriebenen Schlusssatz mündet. Es wurde deutlich, dass Mahler nicht nur ein literarisches Interesse an Richters Thema hatte. Hinter der Sinfonie, so gab Mahler seinen Freunden zu verstehen, lag die Erinnerung an eine Liebesbeziehung, die ungefähr zur gleichen Zeit, schmerzhaft, endete, als er mit der Arbeit an der Sinfonie anfang.

Bald begann Mahler aber seinen Glauben an Programme zu verlieren. „Ich möchte betonen, dass die Sinfonie grösser ist, als die Liebesbeziehung, auf der sie beruht“, schrieb er. „Die reale Liebesbeziehung lieferte den Anlass, spiegelt aber auf keinen Fall die wirkliche Bedeutung des Werkes wider.“ (Alle Zitate von Mahler sind Rückübersetzungen aus dem Englischen, d. Ü.) Später im Leben konnte Mahler barsch sein: Wenn jemand das Thema auf einem Abendempfang erwähnte, sei Mahler angeblich aufgesprungen und hätte gerufen: „Nieder mit allen Programmen!“ Doch für die meisten Hörer kann eine Musik, die so leidenschaftlich, dramatisch und so voller Naturklänge ist, nicht vollständig mit den abgeklärten Begriffen „reiner“ Musikanalyse erklärt werden. Zum Glück bietet die 1. Sinfonie zahlreiche Hinweise auf mögliche Deutungen über die Noten hinaus. Das Hauptthema des ersten Satzes, das nach der langsamen, äußerst atmosphärischen „Tagesanbruch“-Einleitung auf den Violoncelli und Kontrabässen erklingt, stammt aus dem zweiten von Mahlers vier *Liedern eines fahrenden Gesellen*, die „zum Andenken“ an seine Liebesbeziehung zur Sängerin Johanna Richter (nicht mit dem Schriftsteller verwardt, doch die gleichen Namen sind auffällig) komponiert wurden. Im Lied begibt sich ein sitzen gelassener junger

Mann an einem herrlichen Frühlingstag auf den Weg in der Hoffnung, dass die Natur ihm helfen wird, sein Herz zu heilen. Im Großteil des ersten Satzes scheint Mahler die Hoffnung des jungen Mannes zu teilen. Der Schluss wirkt dementsprechend freundlich. In der Satzmitte erklingt jedoch eine dunkel mysteriöse Passage, die an die nach Tagesanbruch klingende Einleitung mahnt, aber neue, ominöse Klänge hinzufügt: das tiefe, leise Brummen einer Tuba, unheilvolle Trommelschläge und eine wiederholte Seufzerfigur für Violoncelli. Für einen Moment scheint die Musik die letzten Worte des Liedes widerzuspiegeln: „Nun fängt auch mein Glück wohl an? Nein, nein, dass ich mein', mir nimmer blühen kann.“

Tanzmusik, besonders der robuste, bodenständige Schwung des *Ländlers* (der ländliche Verwandte des geschliffenen städtischen Walzers), beherrscht den zweiten Satz. Es gibt Anklänge an ein anderes frühes Lied, „*Hans und Grethe*“, in dem der bäurische Hans ein Liebchen auf einem Dorftanz findet – alles ist unschuldige Glückseligkeit. Das langsamere, introvertiertere Trio bietet jedoch reifere Töne: Nostalgie, und später Sarkasmus (schrille hohe Holzbläser). Der dritte Satz steht dazu in völligem Gegensatz. Er ist ein schauriger, sardonischer Trauermarsch, der teilweise von einem Holzschnitt Moritz von Schwind's, „Wie die Tiere den Jäger begraben“ [Mahler schrieb ihn Jacques Callot zu], angeregt wurde. Hier sieht man einen Zug von Tieren, die den Jäger zu Grabe tragen. Die Orchesterinstrumente setzen leise nacheinander ein und spielen das berühmte Kinderlied „*Frère Jacques*“ [Bruder Jakob] – eine weitere interessante Gleichheit der Namen, nur kannten die Österreicher wie Mahler die Melodie mit den Worten: „Bruder Martin, schläfst du noch?“ In der Mitte dieses Satzes zitiert Mahler ausführlich aus dem letzten Lied seiner Sammlung *Lieder eines fahrenden Gesellen*. Das Lied erzählt in weichen, sanften Tönen, wie ein von Trauer über den Verlust des von ihm geliebten Mädchens überwältigter junger Mann

Trost im Gedanken an den Tod findet. Das ist das dunkle Herz der 1. Sinfonie.

Aber es ist nicht das Ende der Geschichte. Im Schlusssatz strebt Mahler weiter – wie es die Worte „Vom Inferno zum Paradies“ im später verworfenen Programmheft ausdrücken. Zuerst ist alles in Aufruhr. Aber nachdem der Sturm verebbt ist, stellen die Streicher eine inbrünstige, langsamere Melodie vor – unmissverständlich ein Liebesthema. Es gibt eine kurze Erinnerung an die nach Tagesanbruch klingende Einleitung aus dem ersten Satz, dann bricht der Kampf erneut aus. Schließlich führen die vereinten Hörner gemeinsam ein neues, leuchtend hoffnungsvolles Thema vor, das stark an „Und er wird regieren für immer und ewig“ aus Händels Messias erinnert. Weitere Rückblenden und noch mehr heroische Auseinandersetzungen folgen, bis die dunkle Introvertiertheit endlich überwunden ist und die Sinfonie triumphierend endet. Mahlers Held hat überlebt und kann auch in Zukunft leben, und lieben.

Einführungstext © Stephen Johnson

Stephen Johnson ist Autor des Buches *Bruckner Remembered* (Faber). Er schreibt auch regelmäßig Beiträge für das *BBC Music Magazine* und *The Guardian*. Darüber hinaus verfasst er Radioprogramme für die Sender BBC Radio 3 (*Discovering Music*), Radio 4 und BBC World Service. Stephen Johnson wurde 2003 von Amazon.com zum *Classical Music Writer of the Year* [Journalist des Jahres für klassische Musik] ernannt.

Gustav Mahler (1860–1911)

Sinfonie Nr. 2 in c-Moll „Auferstehungssinfonie“ (1888–1894)

Ein junger Bewunderer fragte Mahler einmal nach dem Schlüssel zum „Inhalt“ seiner 2. Sinfonie (1888–94). Mahler weigerte sich: „Ich würde denken, mein Werk hätte total versagt, wenn ich es für nötig erachten würde, Menschen wie Ihnen auch nur einen Hinweis auf seine Gefühlsfolge zu geben. In meinem Werkkonzept war ich auf keinem Fall daran interessiert, ein Ereignis darzustellen, sondern viel mehr ein Gefühl“. [Alle Zitate sind Übersetzungen aus dem Englischen, d. Ü.]

Man kann Mahlers Frustration verstehen. Zuerst versuchte er, dem Publikum zu helfen, indem er erklärende Einführungstexte lieferte. Aber die Menschen missverstanden ihn weiterhin. Mahlers Frau Alma erinnerte sich, wie eine alte russische Dame nach einer Aufführung der Auferstehungssinfonie an den Komponisten herantrat und „ihm erzählte, dass sie ihren Tod herannahen fühlte, und ob er sie über die andere Welt aufklären könnte, da er doch so viel darüber in seiner 2. Sinfonie gesagt habe? O weh, er war darüber nicht so informiert, wie sie angenommen hatte, und als er sich verabschiedete, wurde ihm sehr deutlich das Gefühl vermittelt, dass sie mit ihm nicht zufrieden war“. Mahlers endgültiges Urteil über dieses Thema war deutlich: „Nieder mit allen Programmen!“.

Aber die Frage bleibt: Wie können wir ein Werk wie die Auferstehungssinfonie erklären? Offensichtlich ist sie nicht „Musik über Musik“. Die letzten zwei Sätze enthalten Texte, die sich mit Glaubens- und Zweifelsfragen beschäftigen sowie mit der Frage, wie der Glaube an einen Gott der Liebe mit menschlichem Leiden vereinbar sei. Selbst da, wo keine Worte vorkommen, gibt es Anhaltspunkte: Zum Beispiel ist der erste Satz zweifellos ein gigantischer Trauermarsch. Die 2. Sinfonie als Ganzes beschreibt also eine

gewaltige Prozession aus der Nacht zum Licht, vom Tod zum Leben – „Auferstehung“. Mahler mag seine Zweifel an einem gütigen, allmächtigen persönlichen „Gott“ gehabt haben, aber er bezweifelte niemals wirklich die versöhnende Kraft der Liebe. Man kann auch eine humanistische Botschaft finden: Auferstehung als eine Rückkehr vom Tod in die Fülle des Lebens hier und jetzt. Wie in Henrik Ibsens fast genau zeitgleichem Theaterstück *Wenn wir Toten erwachen* besteht die Herausforderung in der Überwindung der Angst vor der Sterblichkeit. In den Worten von Klopstocks Auferstehungsode, mit denen Mahler den Schlusssatz beendet: „Hör auf zu beben! Bereite dich zu leben!“.

Nach dem düster faszinierenden Anfang (Grollen der Violoncelli und Kontrabässe durch nervöse Streichertremoli) pegelt sich der lange erste Satz auf ein stabiles Marschtempo ein. Mahler offenbarte, dass er sich einen Zuschauer vorgestellt habe, der sieht, wie ein Held zu Grabe getragen wird, und sich fragt: „Warum lebst du? Warum littest du? Ist das alles nichts weiter als ein riesiger, schrecklicher Scherz?“. Ein sanfteres zweites Thema in der Durtonart (Violinen) deutet kurz das Versprechen einer Antwort an, verblasst aber bald wieder im – jetzt schnelleren und drängenderen – Trauermarsch. Der Wechsel zwischen den beiden Themen hält an – eins dunkel und verzweifelt, das andere hell und hoffnungsvoll – doch schließlich kehrt das Trauermaterial dunkler als je zuvor zurück. Dann wird der Satz mit einer zornigen Schlussgeste abgewürgt – wie Macbeths verzweifelter „Aus! Aus! Kleine Kerze!“.

Der kürzere zweite Satz ist laut Mahlers ursprünglichem Programm „eine Erinnerung – ein Lichtstrahl aus dem Leben dieses Helden“. Die Musik ist von solchen Melodien erfüllt, die nach österreichischem Volkstanz klingen (besonders dem Ländler, dem dörflichen Verwandten des gefeilteren städtischen Walzers) und mit denen Mahler sein

ganzes Leben lang eine Hassliebe verband. Danach wirkt der unheimliche, sarkastische Humor des dritten Satzes (in jeder Hinsicht ein Scherzo, wenn auch nicht so bezeichnet) schockierend. „Es kann leicht passieren“, schrieb Mahler, „dass einem das Dasein verübelt wird, wie das Wiegen tanzender Figuren in einem hell erleuchteten Ballsaal, in den man aus der dunklen Nacht draußen hineinschaut ... von dem man sich vielleicht mit einem Aufschrei des Ekels abwendet“. Man kann den erschreckenden, vom gesamten Orchester gespielten „Aufschrei des Ekels“ gegen Ende nicht überhören.

Wiederum trifft man auf einen völligen Gegensatz. Der winzige vierte Satz beginnt mit einer Mezzosopranistin, die die erste Zeile der anonymen Volksdichtung „Urlicht“ singt. Ein zorniger Mittelteil erreicht seinen Höhepunkt auf die Worte „Ich bin von Gott und will wieder zu Gott!“. Daraufhin kehrt erneut Friede ein, und der Satz endet mit einem schönen abschließenden Seufzer auf das Wort „Leben“. Dann bricht unvermittelt der Schlusssatz mit dem den dritten Satz beendenden „Aufschrei des Ekels“ ein. Doch allmählich verbreitet sich mit fernen Hornrufen und langsam zum Leben erwachenden Holzbläsern und Streichern eine neue Ruhe in der Musik. Eine Melodie in den Holzbläsern ruft die mittelalterliche Melodie *Dies irae* („Tag des Zorns“) in Erinnerung. Dann steuert ein apokalyptischer Marschteil (mit Kapellen hinter der Bühne) auf einen atemberaubenden Höhepunkt zu, wobei Mahler ein pseudomittelalterliches Bild der Toten malt, die am Tag des Jüngsten Gerichts auferstehen. Das kulminiert in einem weiteren „Aufschrei des Ekels“, der jetzt mit Fanfaren der erweiterten Blechbläsergruppe verstärkt wird. Nochmal ein Moment der Ruhe, dann hört man wieder Fanfaren hinter der Bühne, bereichert um süße Vogelrufe der Holzbläser. Wenn nun der Chor mit „Aufersteh’n, ja, aufersteh’n wirst du!“ einsetzt, entsteht ein anderes Bild der Auferstehung. Die Sopranistin und

Mezzosopranistin nehmen die Urlichtmusik auf und entwickeln sie weiter. Schließlich führen der Chor, das volle Orchester und die Orgel zu einer mitreißenden Apotheose auf die letzten Zeilen aus Klopstocks Ode „Was du geschlagen, zu Gott wird es dich tragen!“. Die Sinfonie erreicht mit massiven Blechbläsergesten und dem triumphierenden Geläut der Tamtams und Glocken ihren Höhepunkt.

Einführungstext © Stephen Johnson

Gustav Mahler (1860–1911) Sinfonie Nr. 3 in d-Moll (1895–96)

„Das ist alles gut und schön, aber eine Sinfonie kann man das nicht nennen.“ William Waltons schroffe Abwertung von Mahlers dritter Sinfonie mag einigen Lesern heutzutage rückschrittlich erscheinen. Aber es gab Zeiten, in denen viele musikinteressierte Menschen Walton zugestimmt hätten. Nach der Uraufführung der Sinfonie 1904 in Wien äußerte ein Rezensent, dass Mahler wegen Beleidigung des intelligenten Hörers ins Gefängnis gesperrt werden sollte. Zwischen den entrüsteten, empörten Kommentaren findet man aber auch ebenso leidenschaftliches Lob. Nachdem der junge Arnold Schönberg (der Mahler zuerst feindlich gegenüberstand) die genannte Wiener Aufführung 1904 gehört hatte, sagte er dem Komponisten, die Sinfonie hätte ihm „ein menschliches Wesen, ein Drama, eine Wahrheit, die unbarmherzigste Wahrheit“ offenbart. Man kann unschwer erkennen, warum die dritte Sinfonie solche extremen Reaktionen hervorrief. Hinsichtlich des Konzepts – und einiger inhaltlicher Aspekte – ist sie Mahlers gewagtestes Werk. Die Besetzung mag (etwas!) kleiner sein als die, die in der Auferstehungssinfonie (Nr. 2) oder der sogenannten Sinfonie der

Tausend (Nr. 8) verlangt wird, aber in anderer Hinsicht ist die dritte Sinfonie unglaublich ehrgeizig. Mahler habe angeblich gesagt, die Sinfonie müsse wie die Welt sein – sie müsse alles enthalten. In diesem Fall erweist sich die dritte Sinfonie als Mahlers „sinfonischstes“ Werk. „Nun aber denke Dir so ein großes Werk, in welchem sich in der Tat die ganze Welt spiegelt“, schrieb der Komponist an die Sängerin Anna von Mildenburg. „Meine [dritte] Sinfonie wird etwas sein, das die Welt noch nie gehört hat!“ In dieser Musik, schrieb Mahler, „findet die ganze Natur eine Stimme ... Einige Passagen darin sind so unheimlich, dass ich sie kaum als meine eigene Arbeit wiedererkenne.“

Zuerst wollte Mahler der dritten Sinfonie eine Überschrift geben. Sie sollte entweder „Pan“ heißen, nach dem griechischen Gott der Natur, oder „*Die fröhliche Wissenschaft*“, nach einem philosophischen Werk Nietzsches. Die dritte Sinfonie enthält in ihrem vierten Satz eine Vertonung von Zeilen aus Nietzsches *Also sprach Zarathustra*, das Werk, in dem erstmals das Ideal des Übermenschen formuliert wurde, eines Menschen, der das Leben – die Natur – in seiner/ihrer ganzen Fülle, ob herrlich oder schrecklich, verkörpert. Diese Botschaft fand bei Mahler Widerhall. So schrieb er, nachdem er den zweiten Satz der Sinfonie komponiert hatte: „Mich berührt es ja immer seltsam, daß die meisten, wenn sie von ‚Natur‘ sprechen, nur immer an Blumen, Vögel, Waldesduft etc. denken. Den Gott Dionysos, den großen Pan kennt niemand. So: da haben Sie schon eine Art Programm – d. h. eine Probe, wie ich Musik mache. Sie ist immer und überall nur Naturlaut!“

Was dieses „Programm“ angeht, war Mahler gewillt, genauere Angaben zu liefern. Er beschrieb die sechs Sinfoniesätze wie folgt: 1. Der Sommer marschiert ein. 2. Was mir die Blumen auf der Wiese erzählen. 3. Was mir die Tiere im Wald erzählen. 4. Was mir die Nacht

erzählt (der Mensch). 5. Was mir die Morgenglocken erzählen (die Engel). 6. Was mir die Liebe erzählt. Es zeichnet sich ein Plan ab, in dem jeder Satz zu etwas Höherem strebt als der vorangegangene: Das Erwachen der elementaren Natur führt am Ende zu transzendenter Liebe. Ungefähr zur Zeit der dritten Sinfonie schien Mahler allerdings seinen Glauben an Überschriften und literarische Programme verloren zu haben. Die Musik soll für sich selber sprechen – oder mit Bibelworten ausgedrückt: „Wer Ohren hat, der höre“. Das erschwerte den frühen Hörern der dritten Sinfonie zweifellos das Verständnis. Hörer heutzutage sind dagegen Mahler womöglich für die Freiheit dankbar, die er ihnen einräumt. Nun ist die Musik ja auch äußerst bildhaft. Wenn man die altmodische Vorstellung ablegen kann, wie eine Sinfonie zu klingen habe, und sich zur Erkundung der kreativen Schätze öffnen kann, dann erklärt sich die dritte Sinfonie wohl von selbst mit einer Logik, die teils musikalisch, teils traumähnlich, aber immer überzeugend ist.

Doch bedarf es einer gewissen Vorbereitung für die außergewöhnlichen Dimensionen der Sinfonie. Der erste Satz ist riesig: ungefähr 35 bis 40 Minuten in den meisten Aufführungen – länger als die darauf folgenden vier Sätze zusammen. Wenn man versucht, den Sinn der Sinfoniestruktur auf der Grundlage traditioneller Formkonzepte zu erschließen, verirrt man sich schnell. Im Wesentlichen wechseln sich drei Arten von Musik miteinander ab: die dunklen Naturklänge vom Anfang (die Mahler mit „Pan erwacht“ beschreibt), ländliche Klänge (murmelnde Bläser und Triller in den Streichern, Vogelrufe der Holzbläser) und grelle Marschmusik einer Militärkapelle (Blechbläseranfaren, punktierte Rhythmen und reichlich Schlagzeug). Schließlich gewinnt die zuletzt genannte Musik die Oberhand – „der Sommer marschiert ein“. Das darauf folgende und mit „Blumen der Wiese“ umschriebene Menuett ist sehr viel intimer gehalten, enthält Anklänge an Volksmusik und ist köstlich

orchestriert. Die naive Ausgelassenheit der „Tiere im Wald“ im dritten Satz wird zweimal durch Solos von einem aus der Ferne klingenden Waldhorn unterbrochen, das zauberhaft durch die zurückhaltenden Streicher klingt – eine nostalgische Erinnerung oder vielleicht eine Beschwörung ungetrübter Unschuld. Kurz vor dem Ende dieses Satzes erfolgt ein heftiger Ausbruch im Fortissimo für fast das gesamte Orchester: Pan meldet sich wieder zu Wort.

Der Kampf des Menschen, die Welt – mit all ihren Freuden und Sorgen – zu verstehen, ist Gegenstand der Nietzschevertonung. Fast alles davon wird in einem ehrfürchtigen Pianissimo vorgetragen. Dann kündigt der Glockenklang (sprichwörtlich und vom Knabenchor imitiert) das mit fast kindlicher Verzückung vorgetragene Lied der Engel über Gottes Vergebung des Apostels Peter an. Schließlich kommt der eigentliche langsame Satz der Sinfonie. Ein ausdrucksvolles hymnisches Thema für Streicher alterniert mit Musik, die aufgewühlter, suchender ist. Klänge von früheren Teilen der Sinfonie kehren wieder zurück. Dann steuert die Hymne auf einen leuchtenden Höhepunkt in Dur zu. Mahler verriet Anna von Mildenburg, dass er für diesen Satz an ein Motte gedacht hatte: „Vater, sieh an die Wunden mein! Kein Wesen laß verloren sein!“ Mahlers nächste Worte verdeutlichen wohl am besten, welche Botschaft der Komponist in seine dritte Sinfonie einkomponierte: „Ungefähr könnte ich den Satz auch nennen „Was mir Gott erzählt!“ Und zwar eben in dem Sinne, als ja Gott nur als „die Liebe“ gefaßt werden kann. Und so bildet mein Werk ein[e] alle Stufen der Entwicklung in schrittweiser Steigerung umfassende musikalische Dichtung. – Es beginnt bei der leblosen Natur und steigert sich bis zur Liebe Gottes!“

Einführungstext © Stephen Johnson

Gustav Mahler (1860–1911) Sinfonie Nr. 4 in G-Dur (1899–1900, bearb. 1901–10)

1900 beschrieb Mahler kurz nach Beendigung seiner 4. Sinfonie, wie das Werk Gestalt annahm. Er hatte mit klaren Vorstellungen begonnen. Dann aber hatte sich das Werk in seinen Händen „verkehrt“, „dass ich plötzlich zu meinem Erstaunen gewahrte, ich befinde mich in einem völlig anderen Reich: wie wenn du meinst, in blumigen elysischen Gefilden zu wandeln, und siehst dich mitten in die nächtlichen Schrecken des Tartaros verwandelt... Diesmal ist es auch der Wald mit seinen Wundern und seinem Grauen, der mich bestimmt und in meine Tonwelt hineinwebt. Ich sehe es immer mehr, man komponiert nicht, man wird komponiert!“

Mahlers Bemerkung über die „Wunder“ und das „Grauen“ mögen einige Leser verwundern. Kommentatoren beschreiben die Vierte häufig als Mahlers sonnigste und einfachste Sinfonie: eine liebevolle Erinnerung an Kinderglück, die in eine kindliche Vorstellung vom Himmel kulminiert, dessen leuchtendes Blau nur gelegentlich von schmerzlicher Nostalgie eines Erwachsenen getrübt wird. Aber Mahler war zu erfahren für die sentimental Vorstellungen des 19. Jahrhunderts von der Kindheit als einem „verlorenen Paradies“. Mahler wusste, dass Kinder grausam sein können, und dass ihre Fähigkeit zum Leiden von Erwachsenen oft ernsthaft unterschätzt wurde. Im scheinbar naiven Text, den Mahler in seinem mit „*Das himmlische Leben*“ überschriebenen Schlusssatz vertonte, taucht Grausames auf: „Wir führen ein geduldig's, unschuldig's, geduldig's, ein liebliches Lämmlein zu Tod“, erzählt uns das Kind zufrieden und fügt hinzu, „Sankt Lukas, den Ochsen tät schlachten.“ Kurz zuvor erhascht man einen flüchtigen Blick auf den „Metzger Herodes“, auf dessen Befehl in der biblischen Weihnachtsgeschichte der Kindermord veranlasst wurde. Was haben diese Bilder im Himmel zu tun?

Mal von den zwiespältigen Bildern abgesehen bietet dieser Satz mit Gesang auch eine der originellsten und zufriedenstellendsten Lösungen für das ewige „Schlusssatzproblem“ eines Sinfoniekomponisten des 19. Jahrhunderts. Es durfte ja nichts Geringeres als ein massiver, allumfassender Schlusssatz sein, um den sich so viele Komponisten im Kielwasser von Beethovens titanischer 5. und 9. Sinfonie bemühten. Interessanterweise komponierte Mahler diesen Satz, bevor er auch nur eine Note der drei vorhergehenden geschrieben hatte. Man hat es hier mit einer Vertonung von einem Gedicht aus der klassischen deutschen Volksliedersammlung *Des Knaben Wunderhorn* zu tun. Mahler vertonte in den 1890er Jahren mehrere Gedichte daraus. Eine Zeit lang überlegte Mahler, diesen Satz in seine riesige 3. Sinfonie aufzunehmen. Allmählich begann der Komponist aber diesen Satz immer stärker als das Ende seiner nächsten Sinfonie, der Sinfonie Nr. 4, zu begreifen. Aber selbst dann, wie man sah, änderten sich Mahlers Vorstellungen bei der Ausformung des neuen Werkes. Zuerst dachte er in Begriffen einer „sinfonischen Humoresque“. Im weiteren Verlauf begannen die Ideen jedoch ihr eigenes Leben zu führen, und die Sinfonie „verkehrte sich“. In ihrer letzten Fassung bereiten die ersten drei Sätze der 4. Sinfonie den Weg für die abschließende Vision des „himmlischen Lebens“ auf allen möglichen Ebenen vor: hinsichtlich ihrer Themen, Orchesterfarben, des harmonischen Rahmens, vor allem aber hinsichtlich dieser merkwürdigen emotionalen Zwiespältigkeit – ein von Bildern eines Alptraums gestörter seliger Traum. Das Werk ist bei weitem nicht Mahlers einfachste, sondern die subtilste Sinfonie, die er jemals schuf.

Schon der Anfang der 4. Sinfonie gibt einen Vorgeschmack auf den Schlusssatz. Holzbläser und läutende Schlittenglocken beginnen einen langsamen Trott, der von einer bedächtigen aufsteigenden Violingeste gefolgt wird, die sich als der Anfang einer entwaffnend einfachen

Melodie herausstellt: Mahler in Mozartstimmung. Das reizende zweite Thema (Violoncelli) enthält einen Anflug kontrollierter Sehnsucht, die sich allerdings bald im bisher kindlichsten musikalischen Gedanken (Solooboe und Fagott) auflöst. Später wird von vier Flöten im Unisono eine weitere Melodie vorgestellt – Panflöten, oder vielleicht pfeifende Jungs. Danach machen sich nach und nach die ‚Wunder und Grauen‘ des Waldes bemerkbar, bis Hörner, Trompeten, Glocken und schillernde hohe Holzbläser in einem superben volle Orchesterhöhepunkt ein triumphierendes Medley aus zuvor vernommenen Themen anstimmen. Dieser Triumph wird allerdings von einer durch Gong und großen Trommel verstärkten Dissonanz gebremst, worauf Trompeten den grauenhaften Fanfarenrhythmus blasen, den Mahler später für den Beginn des Trauermarsches seiner 5. Sinfonie wieder verwenden sollte. Wie kommt man von hier zurück zum Land verlorener Zufriedenheit, das man am Anfang kurz sah? Mahler hält einfach die Musik an und fährt in der Mitte des an Mozart mahnenden Themas fort, als ob nichts passiert wäre. Alle Hauptthemen kehren wieder zurück, doch die dunklen Störungen der Durchführung werfen weiterhin ihre Schatten, zumindest bis zur kurzen, überschwänglichen Koda.

Der zweite Satz, ein *Scherzo* mit zwei Trios, setzt im gemächlichen Tempo fort (richtig schnelle Musik gibt es in dieser Sinfonie selten). Mahler beschrieb das erste Thema als „Freund Hain spielt auf“. Der hier aufspielende „Freund Hain“ ist eine dubiose Gestalt aus deutscher Folklore: eine Art Rattenfänger, dessen Geigenspiel diejenigen, die davon bezaubert werden, in das Land „jenseits“ führt – Tod in Verkleidung? Freund Hains Geige gibt Mahler einfallsreich wieder, indem er den Konzertmeister auf einer Violine spielen lässt, die einen Ton höher als normal gestimmt ist, wodurch das Instrument rauer und sprichwörtlich „gespannter“ klingt. Tod hat nicht ganz das letzte Wort, auch wenn das abschließende schrille *Forte* (Flöten,

Oboen, Klarinetten, Glockenspiel, Triangel und Harfe) einen Nachgeschmack von Schwefel hinterlassen.

Der langsame Satz ist mit „ruhevoll“ überschrieben, aber der Frieden ist zutiefst zweideutig. Mahler schrieb, dieser Satz sei durch ‚eine Vision von einem Kirchengrabmal‘ angeregt worden, ‚wo das liegende Steinbild des Verstorbenen mit gekreuzten Armen im ewigen Schlaf dargestellt ist‘ – ein teils tröstendes und teils schmerzhaft trauriges Bild und eindeutig eins, das Beziehungen zur Bilderwelt des Freundes Hain / des Todes im Scherzo aufweist. Eine Reihe freier Variationen über das erste Thema loten Fassetten dieser Ambiguität aus, bis Mahler eine wunderbare Überraschung parat hält: Ein unverblümt freudiger Ausbruch des gesamten Orchesters in E-Dur – die Tonart, mit der der Schlusssatz enden wird. Diese Passage schaut nach vorn und zurück: Hörner nehmen die Klarinettenmelodie voraus, mit der der Schlusssatz beginnt, und erinnern sich dann an das Flötenthema aus dem ersten Satz, das pfeifende Jungs assoziierte. Daraufhin versinkt der Satz in einen friedvollen Schlaf, und wacht im...

...Paradies auf – zumindest, wie es sich ein Kind vorstellt. Schlittenglocken eröffnen den Schlusssatz, dann tritt zum ersten Mal die Sopranistin in Erscheinung. Mahler ahnte wahrscheinlich nichts Gutes von erwachsenen Sängern, die man bat, ein Kind nachzuahmen, und fügte deshalb eine Notiz in die Partitur ein: „Singstimme mit kindlich heiterem Ausdruck, durchaus ohne Parodie!“ Bei der Erwähnung des Sankt Peter wird der musikalische Satz hymnisch, dann folgen diese beunruhigenden Bilder des Schlachtens. Die Sängerin scheint von dem, was sie singt, unberührt. Dagegen stören die klagenden, fast tierischen Schreie der Oboe und des tiefen Horns das Bild, wenn auch nur vorübergehend. Endlich wendet sich die Musik nach E-Dur, die Tonart vom Ende des langsamen

Satzes, die dort die himmlische Vision färbt. „Kein’ Musik ist ja nicht auf Erden“, erzählt uns das Kind. Dann schweigt es (schläft ein?), und die Musik klingt aus, bis nichts mehr übrig ist als das leise, tiefe, wiederholte Harfengeläut.

Einführungstext © Stephen Johnson

Gustav Mahler (1860–1911) Sinfonie Nr. 5 in cis-Moll (1901–02)

Mahler begann seine 5. Sinfonie 1901. Das war ein turbulentes Jahr: Im Februar trat Mahler nach einer fast tödlichen inneren Blutung von seiner Stellung als Dirigent der Wiener Philharmoniker zurück. Ungefähr zur gleichen Zeit traf er seine zukünftige Frau, Alma Schindler, und verliebte sich leidenschaftlich. Das alles scheint seine Spuren im Charakter und der musikalischen Dramaturgie der 5. Sinfonie hinterlassen zu haben. Aber wie Mahler mit Nachdruck betonte, erklärt uns das am Ende nicht den „Inhalt“ der 5. Sinfonie. Dazu muss man sich direkt der Musik zuwenden. Der erste Satz ist ein bitterer Trauermarsch, der mit einer Trompetenfanfare beginnt, zuerst leise, dann aber bedrohlich anschwellend. Auf seinem Höhepunkt bricht das Orchester mit einem unmissverständlichen Trauerschritt ein. Erschütternde Triller der Streicher und tiefe, reibende Hornöne setzen den Tod in vollem groteskem Staat in Szene. Dann kommt ein versteckterer Hinweis: Das darauf folgende leisere Marschthema ist eindeutig mit Mahlers Lied „Der Tambour’sell“ verwandt, das von einem erbärmlichen jungen Deserteur vor seiner Hinrichtung erzählt – kein Prunk mehr, nur Mitleid und Verzweiflung.

Allgemein gesagt ist der zweite Satz ein drängender, bisweilen schmerzhafter Kampf. Die schrille Dreitongeste in den Holzbläsern kurz nach dem Anfang wird das Konzept des Ringens verkörpern. Mehrmals ergibt sich der Ehrgeiz trauriger Nachdenklichkeit und Nachklängen des Trauermarsches. Am Ende kulminiert die Auseinandersetzung in einer leuchtenden Blechbläserhymne, mit ekstatischen Einwüfen vom restlichen Orchester. Findet man die Antwort auf den Tod in religiösem Trost – Glauben? Die Affirmation ist jedoch instabil, und der Satz verklingt schnell im Dunklen.

Jetzt kommt eine Überraschung. Das *Scherzo* platzt plötzlich mit einer wahnsinnig begeisterten Hornfanfare herein. Der Charakter ist unmissverständlich wienerisch – eine Art frenetischer Walzer. Vielleicht fanden hier Mahlers Gefühle für seine neue Heimatstadt Wien Eingang in diesen Satz. Der Stimmungswechsel hat jedoch einige Kommentatoren verblüfft: Die 5. Sinfonie wurde sogar als „schizophren“ bezeichnet (auch wenn „manisch depressiv“ eine geeignetere Bezeichnung wäre). Viele Psychologen glauben mittlerweile, dass die übersteigerte Begeisterung der manischen Phase eine bewusste mentale Flucht von unerträglichen Gedanken oder Situationen ist, und sicher gibt es Teile in diesem Satz, wo die Fröhlichkeit forciert wirkt, sogar richtig verrückt. Mahler fragte sich selber, was „das Publikum ... zu diesen Urweltsklängen, zu diesem sausenden, brüllenden, tosenden Meer, zu diesen tanzenden Sternen, zu diesen verathmenden, schillernden, blitzenden Wellen für ein Gesicht machen“ wird. Wie dem auch sei, leitet Mahler geschickt den Kerngedanken der einleitenden Hornfanfare von der „ringenden“ Dreitongeste aus dem zweiten Satz ab: Musikalisch gesehen ist die scheinbare Uneinigkeit nur sehr oberflächlich.

Danach folgt das berühmte *Adagietto*, für Streicher und Harfe, sowie ein weiterer tiefgreifender Stimmungswechsel. Mahler, der große

Liederkomponist, wollte mit diesem Satz eindeutig eine Art Liebeslied ohne Worte für seine zukünftige Frau Alma schaffen. Hier zitiert er aus einem seiner großartigsten Lieder, „Ich bin der Welt abhanden gekommen“ aus seinen *Rückert-Liedern*. Das Gedicht schließt mit den Zeilen „Ich leb’ allein in meinem Himmel, in meinem Lieben, in meinem Lied!“. Mahler zitiert ganz am Ende des *Adagiettos* die Violingeste, die die Worte „in meinem Lieben, in meinem Lied“ begleitet.

Diese Beschwörung menschlichen Liebens und Singens stellt den eigentlichen Wendepunkt in der 5. Sinfonie dar. Der Schlusssatz ist eine lebendige, freudige kontrapunktische Schaustellung – diesmal ehrlich gefühlt, nicht die manische Begeisterung des *Scherzos*. Selbst Motive aus dem *Adagietto* werden in die geschäftige Textur hineingezogen. Nach einer langen und aufregenden Spannungssteigerung taucht schließlich der Blechbläserchoral aus dem zweiten Satz in voller Pracht wieder auf, jetzt fest in der abschließenden Tonart der Sinfonie D-Dur verankert. Der Sieg von Glaube, Liebe und Hoffnung? Nicht alle finden diesen Schluss überzeugend. Alma Mahler hegte von Anfang an Zweifel. Aber man kann das Ende auf zwei verschiedene Weisen hören – als strahlende Affirmation oder als gespannten Zweckoptimismus – und beide Male ist man berührt. Trotz aller spätromantischen Züge war Mahler auch ein sehr moderner Komponist: Selbst in seinen positivsten Äußerungen gibt es Raum für Zweifel.

Einführungstext © Stephen Johnson

Gustav Mahler (1860–1911) Sinfonie Nr. 6 in a-Moll (1903–06)

Als Mahler 1903 mit seiner Arbeit an seiner 6. Sinfonie begann, überlegte er sich, ob er ihr den Titel „die Tragische“ geben sollte. Aber zu jenem Zeitpunkt begann er schon, seinen Glauben an Titel, Programme und andere literarische Hilfsmittel zu verlieren, und als er seine Sinfonie zwei Jahre später zum Abschluss brachte, war der Gedanke an einen Titel vollständig aufgegeben worden. Aber das Wort „tragisch“ blieb im Urteil der meisten Kommentatoren über den emotionalen Inhalt dieses Werkes erhalten, ganz ungeachtet der unterschiedlichen Schattierungen, die verschiedene Interpretationen dem Werk abgerungen haben. Für den großen Mahler-Dirigenten Bruno Walter war die Sechste „trotzlos pessimistisch ... Das Werk endet in Hoffnungslosigkeit und der dunklen Seite der Seele“ *. Aber der Mahler-Biograph Michael Kennedy sieht in der Botschaft der Sinfonie etwas Optimistischeres: „Sie ist zwar ein tragisches Werk, aber ihr Drama, klassisch konzipiert und ausgeführt, spielt auf einer höheren Ebene“.

Für Mahler gab es offensichtlich ein dunkles Thema im Herzen der 6. Sinfonie, besonders im ausgedehnten Finale. Seine Frau Alma berichtete von einer Äußerung Mahlers, der Satz handle von einem „Helden, der drei Schicksalsschlägen ausgesetzt sei. Der letzte würde ihn wie einen Baum fällen“. Es dauerte nicht lange, bis diese Worte eine zusätzliche Bedeutung mysteriöser Art annehmen sollten. 1907, ein Jahr nach der alles anderen als erfolgreichen Uraufführung der Sinfonie, sah sich Mahler selbst „drei Schicksalsschlägen“ ausgesetzt: Er wurde gezwungen, als Dirigent der Wiener Hofoper zurückzutreten, seine vierjährige Tochter Maria starb an Scharlach und man diagnostizierte ihn mit einer potentiell tödlichen Herzerkrankung – ein Defekt, an dem Mahler vier Jahre später im

Alter von 50 Jahren sterben sollte. Für die Geschichtenerzähler waren diese Ereignisse ein Geschenk. Tief in seiner prophetischen Seele habe Mahler sein eigenes Schicksal vorausgesehen und in Musik umgesetzt. Manche gingen sogar noch weiter: Mahler habe nicht nur seine eigene traurige Zukunft vorausgeahnt, er habe sogar in den Abgrund des kommenden Jahr-hunderts geschaut und dessen Schrecken mit außer-gewöhnlicher Kraft dargestellt. Woher sonst kämen wohl diese aggressiven Marschrhythmen, diese lebhaften Abbildungen enttäuschter Hoffnungen und verlorener Unschuld?

Aber es gibt auch eine andere Möglichkeit. Als junger Mann war Mahler von den Schriften des deutschen Philosophen Friedrich Nietzsche tief beeindruckt. Eine Zeit lang überlegte sich Mahler, seine 3. Sinfonie nach Nietzsches berühmtesten Werk, *Die fröhliche Wissenschaft*, zu nennen. Der Gedanke der Tragödie stand im Zentrum von Nietzsches Weltanschauung. Nietzsche glaubte, dass die „aus profundester Notwendigkeit geschaffenen“ Tragödien der alten Griechen einige der vernünftigsten – oder „gesundesten“, wie er es nannte – Errungenschaften der Menschheit darstellten. In der Kunst der Tragödie wären die Griechen in der Lage gewesen, „mit mutigem Blick auf das schreckliche Durcheinander der sogenannten Weltgeschichte und auf die Unbarmherzigkeit der Natur zu schauen“, und damit Kunst zu schaffen, die „einzigartig zum zärtlichsten und tiefsten Leiden fähig sei“. Der Zuschauer könne mittels dieser Gefühls-erfahrung durch das Medium der Tragödie Kraft und Mut schöpfen, um die Schrecken und sinnlose Unbarm-herzigkeit der Existenz zu ertragen – oder wie Nietzsche es formulierte: „das Leben zu bejahren“.

Mahlers Haltung gegenüber Nietzsche schwankte in seinem späteren Leben stark. Als der Komponist 1901 herausfand, dass

Almas Bibliothek den gesamten Nietzsche enthielt, empfahl er ihr, die Bücher „auf der Stelle ins Feuer zu werfen“. Aber nach Aussage des Dirigenten Otto Klemperer, der seit 1905 mit Mahler zusammenarbeitete, war der Komponist „ein Anhänger Nietzsches“. Dieser scheinbare Widerspruch überrascht eigentlich kaum. Mahler erlebte abrupte Glaubens- und Stimmungswechsel. Aber man kann leicht ver- stehen, warum Nietzsches Idee des Tragischen einen so starken Eindruck auf einen Künstler machte, der sein ganzes Leben lang vom Tod, Leiden und der angeblich willkürlichen Grausamkeit des Lebens besessen war, und der sich ständig bemühte, darin einen Sinn zu finden. Vielleicht kann die hier eingespielte „tragische“ Sinfonie als ein anhaltender Versuch interpretiert werden, genau das in Musik umzusetzen.

Sollte das stimmen, dann könnte es vielleicht die inneren Widersprüche der 6. Sinfonie erklären. Wie immer grausam, schmerzlich und letztlich trotzlos die in der Sinfonie zum Ausdruck kommenden Gefühle sind, gibt es auch – für viele Hörer – in vielem etwas Aufregendes, Erfrischendes, ja selbst Ermunterndes. Es scheint, als ob Mahler gleichzeitig seine Meisterschaft, seine Fähigkeit feiert, mit solcher Kraft und Virtuosität das auszudrücken, was Nietzsche „die künstlerische Eroberung des Schrecklichen“ nannte. Nicht zuletzt gehört die 6. Sinfonie zu jenen Werken, in denen Mahlers Beherrschung des Orchesters am beeindruckendsten ist. In seiner Behandlung des riesigen Aufwands – der Instrumente einschließt, die niemals zuvor in einer Sinfonie genutzt wurden (Celesta, Kuhglocken, Peitsche und ein Hammer, der die Schicksalsschläge darstellt) sowie eines der größten Holz- und Blechbläsergruppen im Standardrepertoire – entpuppt sich Mahler simultan als brillanter Zauberer und als tragischer Poet.

Eine detaillierte Analyse der 90-minütigen Sinfonie voller Ereignisse von Anfang bis Ende ist in einer kurzen Einführung unmöglich, aber ein paar Hinweise helfen vielleicht. Der erste Satz folgt den Umrissen einer klassischen „Sonatenform“. Zwei Hauptthemen – in diesem Fall eine intensive, energische Marschmelodie und eine leidenschaftliche Melodie in Dur (man hat sie an anderer Stelle mit Alma Mahler in Verbindung gebracht) werden übereinander geschichtet, ausgiebig entwickelt und dann grob in ihren ursprünglichen Umrissen zurückgebracht, worauf ein triumphierender Abschluss in Dur folgt. Im Herzen des Satzes gibt es aber inmitten all der Aggressivität und Leidenschaft eine Passage magischer Stille mit atmosphärischen Beiträgen von der Celesta und den Kuhglocken – in Mahlers Worten „die letzten irdischen Klänge, die zur ferne Einsamkeit der Bergspitzen dringen“.

Mahler war sich über die Anordnung der mittleren zwei Sätze nicht sicher. Ursprünglich folgte das *Scherzo* auf den ersten Satz, aber nachdem die Sinfonie veröffentlicht worden war, änderte Mahler seine Meinung und plazierte das *Andante moderato* an zweite Stelle. So wurde es hier aufgenommen. Nach dem intensiven Drama des ersten Satzes erscheint das *Andante moderato* wie eine friedliche Oase: meditativ, liedhaft, eine Erkundung der alpinen Einsamkeit, die man für einen kurzen Moment im Herzen des ersten Satzes erfahren hatte. Aber hier ist der Süße Bitternis beigemischt.

Weitere hämmernde Marschgesten eröffnen das *Scherzo*, die Rückkehr zur Moll-Stimmung negiert sowohl den zerbrechlichen Frieden des *Andante moderato* als auch den „Dur-Triumph“ am Ende des ersten Satzes. Jetzt hat die Aggressivität einen grotesken Zug angenommen. Selbst das scheinbar unschuldige Triothema (eingeführt von der Oboe) hat einen merkwürdigen, hinken-den Vier-plus-drei-Rhythmus. Diesmal ist das Ende leer, aussichtslos,

mit Motivfragmenten in den Kontrabässen, dem Kontrafagott und den Pauken. Das Finale stellt sich als eine gewaltige Zusammenfassung all dessen dar, was bisher gehört wurde, vereint in einer überzeugenden musikalischen Dramaturgie, die Stationen des Seltsamen, der Verzweiflung, des heroischen Aufbegehrens, der Freude und katastrophalen Niederlage durchschreitet. Die ersten zwei von Mahlers „drei Schicksalsschlägen“ werden vom Hammer unterstrichen, aber den dritten Hammerschlag entfernte Mahler – ob dies nun aus Aberglauben oder praktisch-eren Gründen geschah, ist schwer nachzuweisen. Auf alle Fälle bleibt der vernichtendste Schlag dem Ende vorbehalten. Tuba, Posaunen und tiefe Hörner entwickeln eine düstere Threnodie. Dann fällt ein A-Moll-Akkord des gesamten Orchesters wie ein eiserner Vorhang, der den Marschrhythmen keine andere Wahl lässt, als ins Nichts auszulaufen.

Einführungstext © Stephen Johnson

Gustav Mahler (1860–1911) Sinfonie Nr. 7 in e-Moll (1904–05)

Jahrzehntelang hielt man Mahlers Siebente für seine „problematische Sinfonie“ – das Aschenputtel der Werkreihe. Sie hatte auch ihre Befürworter. Als Schönberg 1909 die Sinfonie hörte (ein Jahr nach der Uraufführung), schrieb er begeistert von ihrer „perfekten Gelassenheit, die auf vollkommener Harmonie beruht“ [Rückübersetzung aus dem Englischen, d. Ü.]. Aber nur wenige andere haben zur Beschreibung der 7. Sinfonie solche Worte wie „perfekte Gelassenheit“ gewählt – und selbst einige von Mahlers leidenschaftlichsten Bewunderern hätten die Struktur wohl nicht gerade harmonisch genannt. Man sagt, die mittleren drei Sätze

schaffen eine eigene Welt – nächtlich, unwirklich, bisweilen beklemmend – eine Welt, zu der die Außensätze, so beeindruckend sie auch sind, eindeutig nicht gehören.

Auch in anderer Hinsicht erscheint die 7. Sinfonie merkwürdig gespalten. Die ersten zwei Sätze schauen zurück auf die tragische 6. Sinfonie. Das energische erste Thema des mit *Allegro con fuoco* überschriebenen Abschnitts aus dem ersten Satz (nach der langen langsamen Einleitung) ruft das ominöse Marschlied in Erinnerung, das die 6. Sinfonie einleitet. Auch die Kuhglocken und die „schicksalhafte“ Dur-Moll-Akkordfolge im ersten der beiden Nachtmusiksätze lässt die Sechste anklingen. Der Schlusssatz dagegen scheint sich um den selbstsicheren Ausdruck des Massengefühls aus der 8. Sinfonie – der „Sinfonie der Tausend“ – zu bemühen. Laut einigen Kommentatoren wird das Problem mit der 7. Sinfonie zumindest teilweise in einem Brief erklärt, den Mahler 1910 an seine Frau, Alma, schrieb und in dem er ihr berichtete, wie alles entstand:

Einen Sommer zuvor [1905] hatte ich vor, die 7., deren beide Andantes dalagen, fertig zu machen. Zwei Wochen quälte ich mich bis zum Trübsinn, wie Du Dich noch erinnern mußt – bis ich ausriß in die Dolomiten! Dort derselbe Tanz und endlich gab ich es auf und fuhr nach Hause mit der Überzeugung, daß der Sommer verloren sein wird. In Krumpendorf ... stieg [ich] in das Boot, um mich hinüberfahren zu lassen. Beim ersten Ruderschlag fiel mir das Thema (oder mehr der Rhythmus und die Art) der Einleitung zum I. Satz ein – und in 4 Wochen war 1., 3. und 5. Satz fix und fertig!

Doch die Geschichte, die ein Kunstwerk über sich selber erzählt, unterscheidet sich häufig sehr stark von seiner Entstehungsgeschichte. Viele hervorragende Werke im sinfonischen Repertoire erlebten eine schwere Geburt. Sibelius' großartige 5. Sinfonie brauchte fast

sieben Jahre – und zwei radikale Überarbeitungen – bis sie ihre uns bekannte Gestalt annahm. Dennoch präsentiert sich die Musik so organisch, dass man kaum glaubt, sie sei nicht in einem einzigen Inspirationsrausch entstanden. Mahlers 7. Sinfonie mag rätselhaft und alles andere als leicht erschließbar sein, bisweilen sogar beunruhigend, doch wenn sie mit Überzeugung dargeboten wird, kann sie auch einmalig faszinierend und weitaus beeindruckender wirken als viele „perfekte“ Sinfonien im herkömmlichen Sinne. In keinem anderen Werk Mahlers weist der Orchestersatz die gleiche Fülle an Einfällen auf. So enthält er nicht einfach nur Instrumente, die man sonst selten im Sinfonieorchester findet – Tenorhorn (ein Verwandter des Euphoniums), Mandoline, Gitarre, Kuhglocken und tiefe Glocken. Sondern auch die sonst üblichen Instrumente werden hier so eingesetzt, dass sie überraschend neue Klangfarben hervorbringen: im Scherzo kreischt die Klarinette, und die Violoncelli und Kontrabässe „knallen“ Pizzikati (indem sie die Saiten so energisch zupfen, dass sie zurückschwingen und auf das Griffbrett schlagen); kurz nach dem Beginn der ersten Nachtmusik trillert der volle Chor der Holzbläser; die tiefen Harfentöne in der zweiten Nachtmusik; die draufgängerischen, den Schlusssatz in Gang bringenden Paukenfloskeln. Der Orchestersatz ist nicht nur beeindruckend, sondern auch schwer zu spielen. Wenn eine Sinfonie von Mahler den Namen „Konzert für Orchester“ verdient, dann ist es die Siebente.

Die Sinfonie beginnt mit einem der unvergesslichsten Klangbilder Mahlers: ein langsamer, stockender Rhythmus (der „Ruderschlag“ im oben zitierten Brief) für tiefe Streicher, Holzbläser und große Trommel, gefolgt vom Ruf des Tenorhorns. „Hier röhrt die Natur!“, war Mahlers Beschreibung. Diese Musik nimmt stetig an Intensität zu, und schließlich auch an Tempo, wodurch sie das *Allegro con fuoco*, mit seinem energisch voranschreitenden ersten Thema, erreicht. Es gibt zahlreiche kontrastierende musikalische Gedanken:

das leidenschaftliche, langsamere zweite Thema, für Violinen (welches das mit Mahlers Frau assoziierte „Alma-Thema“ aus der 6. Sinfonie in Erinnerung ruft), oder der magische, leise Abschnitt im Herzen des Satzes. Alles in allem wirkt die Musik jedoch wild, voller zündender Energie, und kulminiert in einer aufbrausenden Koda.

Die erste Nachtmusik ist ein langsamer nächtlicher Marsch, in dem ferne Fanfaren und merkwürdige Vogelrufe spuken. Der Satz schwingt von einer geisterhaften Prozession zu gemütlichen, altertümlichen Liedern und wieder zurück. Das *Scherzo* überquert deutlich beunruhigenderes Gelände. Man hat es hier mit einem grotesken Totentanz zu tun, der bizarr oder beängstigend verzerrte Wienerwalzergesten enthält. Die zweite Nachtmusik tropft zuerst vor Charme, der Klang einer Mandoline und Gitarre lässt an eine romantische Mondscheinserenade am Mittelmeer denken. Doch hinter der lächelnden Maske verstecken sich Anflüge des Bösen. Der Schlusssatz versucht, die Schatten zu verbannen, grelles Tageslicht nach den beunruhigenden Träumen der Nacht. Vielleicht ist aber gerade dieser Satz der gespaltenste Satz der gesamten Sinfonie. Einen Moment scheint er es auf wildes Feiern abgesehen zu haben, im nächsten werden die Tanzlieder parodiert. Liebevoll oder gemein? Das kann man nicht immer so einfach beantworten. Schließlich wird vom vollen Blechbläserensemble unter Glockengeläut das forsche Marschthema aus dem *Allegro con fuoco* des ersten Satzes mit dem einleitenden Thema des Schlusssatzes verschmolzen. Die Stimmung scheint überschwänglich triumphierend. Doch das eigentliche Ende – ein plötzliches Diminuendo gefolgt von einem C-Dur-Akkord, den das gesamte Orchester hämmert – lässt ein Fragezeichen in der Luft hängen.

Einführungstext © Stephen Johnson

Gustav Mahler (1860–1911) Sinfonie Nr. 8 in Es-Dur (1906–07)

Mahler ließ sich zu der Äußerung hinreißen, dass er seine 8. Sinfonie als „ein Geschenk an die ganze Nation“ betrachtete. Das Werk folgt auf die reinen Instrumentalsinfonien Nr. 5, Nr. 6 und Nr. 7 und nimmt die schon in den Sinfonien Nr. 2 und Nr. 3 der Kantate angelehnte Form wieder auf. Mahler plante ursprünglich ein viersätziges Werk mit folgenden Sätzen: 1. *Veni, creator spiritus*, 2. *Caritas*, 3. *Scherzo*: Weihnachtsspiele mit dem Christkind, 4. Schöpfung durch Eros (Hymne) [die meisten Zitate sind Übersetzungen aus dem Englischen]. Das *Scherzo* sollte zwei *Wunderhorn*-Lieder enthalten. Die mit diesem Plan verbundenen Notenskizzen enthalten keine Worte, aber das Anfangsthema ist so artikuliert, dass es auf die Worte „Veni, creator spiritus“ passt. Man weiß nicht, wann Mahler diesen Plan zugunsten der vorliegenden zweiteiligen Sinfonie aufgab, auf jeden Fall fand die „Schöpfung durch Eros“ eine Umsetzung in der *Faust*-Vertonung. Mahlers Behauptung, er habe das ganze Werk in acht Wochen komponiert, muss angesichts der Tatsache berichtigt werden, dass die Themen schon existierten, als der Komponist 1906 auf Urlaub nach Maiernigg fuhr. Dort komponierte Mahler erfüllt von kreativer Energie wie „vom Blitz erleuchtet“ den ersten Satz und legte dabei aus dem Gedächtnis den anonymen Text der alten Hymne *Veni, creator spiritus* zugrunde. Als er sich den originalen Text bringen ließ, war er hocherfreut, dass er nur wenige Änderungen vornehmen musste.

Er widmete die Sinfonie seiner Frau Alma zu einer Zeit, als sich ihre Ehe, mild ausgedrückt, in Schwierigkeiten befand. Zwar war die Sinfonie 1906 fertig, wurde aber erst 1910 in zwei Konzerten, am 12. und 13. September im Saal 1 des 1908 fertiggestellten

Münchner Ausstellungsgeländes, uraufgeführt. Der Leiter einer Künstleragentur beschrieb das Werk aufgrund der geforderten Anzahl von Interpreten als „Sinfonie der Tausend“ (ohne Mahlers Zustimmung). Mahler sollte nur noch acht Monate leben, und diese Konzerte waren seine letzten Dirigate in Europa. Die Aufführungen hatten triumphalen Erfolg. Unter den Zuhörern befanden sich auch Mitglieder des Königshauses und viele der berühmtesten Künstlerpersönlichkeiten Europas.

Teil I, *Allegro impetuoso*, erinnert mit seiner gewaltigen Polyphonie an Mahlers ausgiebiges Studium J. S. Bachs, das von der Überzeugung motiviert war, „meine natürliche Kompositionsweise ähnelt Bachs“. Ein von der Orgel, den Holzbläsern und tiefen Streichern vorgetragener Akkord in Es-Dur bereitet den Jubelruf des Chores „Veni“ vor. Drei wichtige Themen erklingen in schneller Reihenfolge: Akkordwiederholungen auf „Spiritus“ für den Chor, ein Posaunenmotiv und eine aufsteigende Geste für Trompeten. Auch die Streicher haben ein impulsives Thema, in B-Dur. Nachdem dieses tumultuöse Exordium endlich auf ein Pianissimo abflaut, hört man vier Solisten mit dem wunderschönen zweiten Thema, in Des-Dur, auf die Worte *Imple superna gratia*. Eine motivisch-thematische Bearbeitung dieses Themas sowie etwas neues, vom Orchester und acht Solisten vorgetragenes Material führen zum Höhepunkt auf *Accende lumen sensibus*. Hier erklingt ein neues Thema, das im Teil II wiederkehren wird. Eine Doppelfuge eröffnet die Reprise gefolgt von einem abschließenden ekstatischen *Gloria*.

Teil II beginnt mit einer langen Orchestereinleitung in Es-Moll, die jene von Goethe für die symbolische Transfiguration Fausts gewählte wilde Landschaft mit heiligen, zwischen Steinklippen Schutz suchenden Anachoreten darstellen soll. Über steten Pizzikati wird das *Accende*-Thema erneut ausgelotet, besonders

dessen drei aufeinander folgende aufsteigende Noten. Zwei Themen beherrschen diesen Abschnitt, eigentlich den gesamten Satz: das erste ist eine Art betendes Motiv, das zweite eine „sehnsuchtsvolle“ Melodie für Flöten und Klarinetten. Der Chor setzt leise und mysteriös ein. Pater Ecstasticus (Bariton) singt von den Schmerzen und der Verzückung der Liebe („Eros“) – „Ewiger Wonnebrand... siedender Schmerz der Brust“ – und Pater Profundus (Bass) zieht für seine Beschreibung der Liebe Naturbilder heran. Das *Accende*-Thema hört man deutlich in den Trompeten und Hörnern. Seine Bitte um Erleuchtung wird von einem Chor der Engel und Knabenstimmen beantwortet – sie sind das Einzige, was aus dem *Scherzo*: Weihnachtsspiele übrig geblieben ist. (Mahler betrachtete Kinder als „Vermittler der wunderbarsten praktischen Weisheit“).

Eine symbolische Bezugnahme auf die Rosen zugesprochene Kraft, Böses abzuwenden, führt zu einem neuen Thema für die Jüngeren Engel und zu einer kontemplativen Stimmung, mit obligater Violine und Bratsche. Dr. Marianus (Tenor) und der Kinderchor wenden sich entzückt an die Jungfrau Maria (Mater Gloriosa) mit „Jungfrau, rein im schönsten Sinne“. Das ist das Zeichen für ein neues Thema für Violinen – *adagissimo vibrando* – über einem E-Dur-Akkord für Harfe und Harmonium. Die Musik wird nun zunehmend sanfter, wenn die Pönitentinnen – Magna Peccatrix (Sopran), Mulier Samaritana (Alt) und Maria Aegyptiaca (Alt) um Vergebung bitten. Schließlich singt die Heilige Jungfrau (Sopran) selber. Dr. Marianus fordert „alle reuig Zarten“ auf, „zum Retterblick“ aufzuschauen, und der abschließende Chorsatz fleht „das Ewig-Weibliche“ an, die Menschheit hinan zu ziehen. In der instrumentalen Koda kehrt das *Veni, creator spiritus*-Thema wieder zurück. Die Schlusswirkung lässt sich am besten mit Mahlers eigenen Worten beschreiben: „Versuche Dir vorzustellen, wie das ganze Universum klingt und widerhallt.“

Einführungstext © Michael Kennedy, 2008

Michael Kennedy schreibt für die britische Zeitung *The Sunday Telegraph* und die Zeitschrift *Opera*. Zu seinen Büchern gehören Abhandlungen über Mahler, Elgar, Vaughan Williams, Walton, Britten und Strauss. Michael Kennedy ist auch der Autor des Musikwörterbuches *Oxford Dictionary of Music*.

Gustav Mahler (1860–1911)

Sinfonie Nr. 9 in D-Dur (1909–10)

Als Gustav Mahler 1911 nicht ganz 51 Jahre alt starb, hinterließ er zwei vollendete, aber noch nicht aufgeführte Werke: den sinfonischen Liederzyklus *Das Lied von der Erde* und die rein instrumentale 9. Sinfonie. Als diese Werke im Jahr nach Mahlers Tod zum ersten Mal erklangen, waren die Hörer von der hier – deutlich genug in den Texten für *Das Lied von der Erde* und unmissverständlich in dem expressiven Ton der 9. Sinfonie – zum Ausdruck kommenden intensiven Auseinandersetzung mit der Sterblichkeit beeindruckt. Alban Berg, der Mahler bewunderte, beschrieb den ersten Satz als „Ausdruck einer unerhörten Liebe zu dieser Erde, die Sehnsucht, in Frieden auf ihr zu leben, sie, die Natur, noch auszugenießen bis in ihre tiefsten Tiefen – bevor der Tod kommt. Denn er kommt unaufhaltsam. Dieser ganze Satz ist auf die Todesahnung gestellt.“

“Es gab gute Gründe, warum Mahler zu jener Zeit Todesgedanken gehegt haben soll. Er war fast 50 Jahre alt, als er seine 9. Sinfonie abschloss – und ein 50. Geburtstag ist ein wichtiger Meilenstein auf der Reise von der Geburt bis zum Tod. Aber Mahler hatte auch ernsthafte gesundheitliche Probleme. 1908 diagnostizierte ein

Arzt bei ihm eine Herzläsion – ein Zustand, der sich nur verschlechtern konnte. Das Jahr zuvor war seine älteste Tochter, Maria, an Scharlachfieber gestorben. All das war in den musikalischen Kreisen Wiens weithin bekannt, als die 9. Sinfonie uraufgeführt wurde. Es dauerte nicht lange und ein Gerücht ging herum: Mahler sei sich bewusst gewesen, dass er sterben würde, und die 9. Sinfonie wäre sein „Abschied vom Leben“ – ein Titel, den Mahlers Lehrer Bruckner dem letzten Satz seiner eigenen (unvollendeten) 9. Sinfonie gegeben hatte.

Man sollte jedoch vorsichtig sein, diese Interpretation vorbehaltlos zu übernehmen. Mahler mag von der Entdeckung seines Herzfehlers erschüttert gewesen sein, aber erst in seinem letzten Lebensjahr begann er, das Tempo seines wahnsinnig aktiven Lebens zu drosseln. Noch 1909, ein Jahr nach der ominösen Diagnose, unterschrieb er einen dreijährigen Vertrag für eine Stelle als Dirigent der New York Philharmonic (seine erste Spielzeit beinhaltete nicht weniger als 46 Konzerte!). 1910 hatte er auch noch eine große instrumentale Sinfonie begonnen und fast vollendet, seine 10. Sinfonie, die dort ansetzte, wo die 9. Sinfonie aufhörte (auch wenn sie zu einem ganz anderen, positiveren Abschluss kommt). Es kann sein, dass Mahler meinte, seine Zeit im Schatten des Todes war überstanden – zumindest vorübergehend – und er könne sich nun wieder mit Freude an das Erkunden neuer musikalischer Wege wagen, die 10. Sinfonie ist voller Hinweise auf mögliche Entwicklungswege.

Doch als Berg von der Anwesenheit des Todes in der 9. Sinfonie schrieb, brachte er nicht einfach seine persönliche Meinung zum Ausdruck. Die Musik enthält zahlreiche Details, die seine Worte bestätigen. Schon sehr früh – fast von den ersten Takten an – wird der erste Satz von einem fallenden Seufzermotiv aus

zwei Noten beherrscht (das erste Mal erklingt es in den Violinen). Im Schlusssatz kehrt dieses Motiv wieder zurück, wo es in zwei Schritten fällt und damit deutlich das Hauptmotiv aus Beethovens Klaviersonate „Les adieux“ artikuliert, ein Werk, das Mahler in seinen Studententagen gespielt hatte. Beethoven überschrieb sein Motiv mit „Lebewohl“. Im ersten Satz taucht der Seufzer aus zwei Noten nach einer kurzen Passage wieder auf, wo Violoncelli und tiefes Horn einen merkwürdigen, zögernden Rhythmus anschlagen, den der Dirigent Leonard Bernstein mit Mahlers krankem Herzschlag verglich. Im Verlauf dieses langen Satzes erklingt viele Male eine geschliffene, lange und aus den anfänglichen Seufzermotiven erwachsende Violinmelodie. Zwischen ihren Auftritten gibt es kontrastierende Episoden, die nacheinander leidenschaftlich, hektisch, resigniert und unheimlich sind. Eine Passage, die von dem „stockenden Herzrhythmus“ in den Hörnern eingeleitet und unheilvollen Trommelschlägen gefolgt wird, ist eindeutig ein Trauermarsch. Gegen Ende des Satzes hört man eine dunkle, spärlich orchestrierte Passage, in der Mahler sein Orchester behandelt, als wäre es ein viel kleineres Kammerensemble. Doch siegt in den letzten Takten ein Gefühl des Lebensglücks. Dabei ist die Orchestrierung bis zur allerletzten Note wunderbar luftig und einfallsreich.

Danach löst der zweite Satz eine Überraschung aus. Plötzlich befinden wir uns in einem österreichischen Biergarten mit groben, behäbigen Tanzmelodien. Tatsächlich alternieren in diesem Satz drei Arten von Ländlern (ländliche Verwandte zum geschliffenen Wiener Walzer): das „gelassene“ erste Thema, eine schnellere, ungehobeltere Tanzmelodie und ein sanfter, sentimentaler langsamer Walzer, der mit einer Wiederaufnahme des „Zweinotenseufzers“ aus dem ersten Satz beginnt. Komisch mag ein Großteil der Musik wohl sein, aber hier klingt auch etwas Beunruhigendes mit, besonders in der Coda, wo die erste Ländlermelodie eine bedrohlichere Färbung annimmt.

All das wird von dem *Rondo* – oder „Burleske“ laut Mahlers Untertitel – schröff beiseitegeschoben. In diesem brillanten, bisweilen grell orchestrierten Satz stellt Mahler seine kontrapunktischen Fähigkeiten zur Schau, obgleich ein Großteil davon sarkastisch klingt, was auch Mahlers Widmung zu diesem Satz bestätigt: „Meinen lieben Brüdern in Apoll“ – eine Abfuhr an die Akademiker, die seine Kompositionstechniken bemängelten. Im Herzen dieses Satzes gibt es eine außergewöhnlich bittersüße Episode, die von einer schmalzigen langsamen Melodie auf einer Solotrompete eingeleitet wird. Der Satz endet allerdings, wie er begann, voller Aufregung und Entrüstung.

Schließlich kommt das *Adagio*. Bei der Platzierung des langsamen Satzes am Ende mag Mahler an Tschaikowskis Sinfonie „Pathétique“ oder wieder an Bruckners 9. Sinfonie gedacht haben – beide Werke sind von Todesgedanken überschattet. Doch Mahler schafft etwas zutiefst Persönliches. Das erste Thema (volles Streicherensemble) artikuliert deutlich und vollständig Beethovens „Lebewohlthema“. Es gibt auch ein flüchtiges Echo des einst beliebten Begräbnischorals „Abide with me“, den Mahler bei einem Besuch in New York gehört haben mag. Diese satt tönende Musik für das gesamte Streicherensemble alterniert mit merkwürdigen, dünn orchestrierten Passagen – erneut spärliche Klänge. Schließlich steigert sich das Lebewohlthema zu einem massiven, verzweifelten Höhepunkt, der sich an dem transzendenten Ruhm der 8. Sinfonie zu messen scheinen möchte (es gibt sogar ein Zitat aus der 8. Sinfonie in den Hörnern). Die Bemühungen sind umsonst und die satten Texturen lösen sich bis zur fast vollständigen Leere der letzten Takte auf. Die Stille zwischen den langsamen, ruhigen Phrasen ist fast unerträglich schmerzhaft. Schließlich erlischt die Musik völlig.

Einführungstext © Stephen Johnson

Gustav Mahler (1860–1911) **Sinfonie Nr. 10 – Adagio (1910)**

In seinen letzten drei sinfonischen Werken schaut Mahler dem Tod ins Auge, wie später auch Schostakowitsch in seinen letzten drei Streichquartetten, und das von so vielen Blickwinkeln heraus, dass man unmöglich sagen könnte, was ohnehin überflüssig wäre, welches Werk tatsächlich seinen letzten Willen bekundet. Der bittersüße Frieden, der *Das Lied von der Erde* beschließt, die unheimlichen Flüstertöne am Ende der 9. Sinfonie und das leidenschaftliche Bekenntnis zur menschlichen Liebe, das im transzendenten Kontext der letzten Takte aus der 10. Sinfonie aufschwillt, all das sind gleichermaßen gültige und faszinierend unterschiedliche Abschiede.

Eine Antwort findet man noch weniger im voll orchestrierten ersten Satz der 10. Sinfonie, Adagio. Eigentlich schloss Mahler eine vollständige Skizze der gesamten Sinfonie ab, zu diesem Zeitpunkt hatte er eine völlig neue Lebenskrise durchgestanden. Er begann das Werk im Sommer 1910, bevor er erfuhr, dass sich seine Frau Alma in den Architekten Walter Gropius verliebt hatte. Das Ergebnis ganz am Ende der Sinfonie lässt uns wissen, dass die Krise leidenschaftlich überwunden war. „[F]ür dich leben! für dich sterben!“, steht über dem großen, gewagten Sprung der hohen Streicher drei Takte vor dem Schluss, und darunter „Almschi!“

Im Mai 1911, bevor Mahler der 10. Sinfonie ihre letzte Gestalt verleihen und sie fertig orchestrieren konnte, starb der Komponist an einer Streptokokkeninfektion, die heutzutage mit Penizillin geheilt werden könnte. Der wichtigste Schritt bei den vielen Versuchen, das Werk zu vervollständigen, erfolgte 1963, als der

Musikwissenschaftler Deryck Cooke, mit grünem Licht von der erneut beeindruckten Alma (die im Jahr darauf starb), seine wunderbar einfühlsame Aufführungsfassung begann, die schließlich 1976 im Druck erschien und von solchen Mahlerinterpreten wie Sir Simon Rattle und Daniel Harding häufig aufgeführt wurde. Andere, ebenso angesehene Interpreten ziehen es vor, ihren Abschied mit 100 % reinem Mahler in Form des ersten Satzes zu nehmen.

Untröstliche Einsamkeit ist der Ausgangspunkt. Bratschen wandern entwurzelt in den äußeren, am Ende der 9. Sinfonie erkundeten Bereichen, bis sich alle, anfänglich von den Posaunen unterstützten Streicher auf die ungewöhnliche Ausstrahlung von Fis-Dur konzentrieren. Aber die harmonische Unsicherheit kehrt zurück, dann gehen die Windungen vom Anfang in einen lustlosen Tanz in Moll über. Die sich einander abwechselnden Stimmungen werden immer extremer. Dann explodiert die Spannung endlich in einer Welle apokalyptischer, orgelähnlicher, vom gesamten Orchester gespielter Akkorde, gefolgt von einer sich aus neun Noten zusammensetzenden und sich um einen penetranten Trompetenton gruppierenden Dissonanz – eine der schrecklichsten Dissonanzen im gesamten Musikrepertoire. Erstaunlicherweise schafft das fast sofort Entspannung: Die Mollvariante sieht sich in die Durfassung verwandelt, und obwohl noch ein paar harmonische Umwege in der Koda vorkommen, steht das Endziel eines nun friedlichen Fis-Dur niemals in Frage.

Einführungstext © David Nice

David Nice schreibt, hält Vorträge und gestaltet Musikprogramme, besonders für den Radiosender BBC Radio 3 und das *BBC Music Magazine*. Zu seinen Büchern gehören kurze Abhandlungen über Richard Strauss, Elgar, Tschaikowski und Strawinski sowie der

erste Band seiner 2003 bei Yale University Press erschienenen Prokofjew biographie *From Russia to the West 1891-1935* [*Von Russland in den Westen 1891-1935*]. David Nice arbeitet zurzeit am zweiten Band.

Gustav Mahler (1860–1911)

Gustav Mahler's early experiences of music were influenced by the military bands and folk singers who passed by his father's inn in the small town of Iglau. Besides learning many of their tunes, he also received formal piano lessons from local musicians and gave his first recital in 1870. Five years later, he applied for a place at the Vienna Conservatory where he studied piano, harmony, and composition. After graduation, Mahler supported himself by teaching music and also completed his first important composition, *Das klagende Lied*. He accepted a succession of conducting posts in Kassel, Prague, Leipzig, and Budapest, and the Hamburg State Theatre, where he served as First Conductor from 1891–97. For the next ten years, Mahler was Resident Conductor and then Director of the prestigious Vienna Hofoper.

The demands of both opera conducting and administration meant that Mahler could only devote the summer months to composition. Working in the Austrian countryside he completed nine symphonies, richly Romantic in idiom, often monumental in scale and extraordinarily eclectic in their range of musical references and styles. He also composed a series of eloquent, often poignant songs, many themes from which were reworked in his symphonic scores. An anti-Semitic campaign against Mahler in the Viennese press threatened his position at the Hofoper, and in 1907 he accepted an invitation to become Principal Conductor of the Metropolitan Opera and later the New York Philharmonic. In 1911 he contracted a bacterial infection and returned to Vienna. When he died a few months before his 51st birthday, Mahler had just completed part of his Tenth Symphony and was still working on sketches for other movements.

Profile © Andrew Stewart

Andrew Stewart is a freelance music journalist and writer. He is the author of *The LSO at 90*, and contributes to a wide variety of specialist classical music publications.

Gustav Mahler (1860–1911)

Les premières expériences musicales de Gustav Mahler furent influencées par les fanfares militaires et les chanteurs populaires qui passaient devant l'auberge de son père dans la petite ville d'Iglau. En même temps que se gravaient dans son esprit nombre des airs qu'ils jouaient, il étudia sérieusement le piano auprès de musiciens de la ville et donna son premier récital en 1870. Cinq ans plus tard, il se présenta au Conservatoire de Vienne, où il devint élève en piano, harmonie et composition. Son diplôme en poche, Mahler gagna sa vie en enseignant la musique. Il composa parallèlement sa première partition importante, *Das klagende Lied*. Il accepta ensuite des postes de chef d'orchestre successivement à Kassel, Prague, Leipzig et Budapest, ainsi qu'au Stadt-Theater (Théâtre de la Ville) de Hambourg, où il fut premier chef de 1891 à 1897. Durant la décennie suivante, Mahler fut chef résident, puis directeur de la prestigieuse Hofoper (Opéra de la cour) de Vienne.

La lourdeur de ce poste, qui cumulait la direction musicale d'opéras et les tâches administratives, fit que Mahler ne pouvait plus consacrer que ses étés à la composition. C'est dans la campagne autrichienne qu'il écrivit ses neuf symphonies, écrites dans un langage généreux et romantique, souvent monumentales dans leurs proportions et extraordinairement éclectique dans leurs références musicales et leur style. Il composa également une série de lieder expressifs, souvent poignants, dont de nombreux thèmes furent retravaillés au sein de partitions symphoniques. Une campagne antisémite menée dans la presse viennoise à l'encontre de Mahler menaça son poste à la Hofoper et, en 1907, il accepta la proposition de devenir premier chef du Metropolitan Opéra, puis de l'Orchestre philharmonique de New York. En 1911, il contracta une infection bactérienne et rentra à Vienne. A sa mort, quelques mois avant son cinquante et unième anniversaire, il venait de terminer un mouvement de sa Dixième Symphonie et commençait à esquisser les autres.

Portrait © Andrew Stewart

Andrew Stewart est un journaliste et écrivain indépendant spécialisé en musique. Il est l'auteur de *The LSO at 90*, et contribue à toutes sortes de publications consacrées à la musique classique.

Traduction: Claire Delamarche

Gustav Mahler (1860–1911)

Gustav Mahlers frühe Musikerfahrungen wurden von den Militärkapellen und Volksmusikängern geprägt, die im Gasthaus seines Vaters in der Kleinstadt Iglau auftauchten. Mahler erlernte nicht nur viele Melodien von ihnen, sondern erhielt auch formellen Klavierunterricht von ortsansässigen Musikern. 1870 trat Mahler zum ersten Mal öffentlich auf. Fünf Jahre später beantragte er einen Studienplatz am Wiener Konservatorium, wo er dann Klavier, Harmonielehre und Komposition studierte. Nach seinem Studienabschluss verdiente er sich seinen Unterhalt mit Musikunterricht. Er schloss auch seine erste wichtige Komposition ab: *Das klagende Lied*. Er übernahm eine Reihe von Anstellungen als Dirigent: in Kassel, Prag, Leipzig, Budapest und am Hamburgischen Staatstheater, wo er von 1891 bis 1897 erster Kapellmeister war. In den nächsten zehn Jahren war Mahler Kapellmeister und dann Direktor der berühmten Wiener Hofoper.

Aufgrund der mit dem Dirigieren von Opern und der Verwaltung verbundenen Anforderungen konnte sich Mahler nur in den Sommermonaten dem Komponieren widmen. Er arbeitete auf dem Land in Österreich und komponierte so neun Sinfonien, die sich durch eine klangvolle romantische Sprache auszeichnen, häufig monumentale Proportionen aufweisen und in ihrer Wahl musikalischer Bezüge und Stile außerordentlich eklektisch sind. Mahler komponierte auch eine Reihe von beredten, oft ergreifenden Liedern, aus denen viele Themen in seine sinfonischen Partituren übernommen wurden. Eine antisemitische Kampagne gegen Mahler in der Wiener Presse bedrohte seine Position an der Hofoper. 1907 nahm er das Angebot der Kapellmeisterstelle an der Metropolitan Opera und später der New York Philharmonic an. 1911 erkrankte er an einer bakteriellen Infektion und kehrte nach Wien zurück. Als er nur wenige Monate vor seinem 51. Geburtstag starb, hatte er gerade einen Teil seiner zehnten Sinfonie beendet und arbeitete noch an Skizzen für andere Sätze.

Kurzbiographie © Andrew Stewart

Andrew Stewart ist freischaffender Musikjournalist und Autor. Er verfasste *The LSO at 90 [Das London Symphony Orchestra mit 90]* und schreibt ein breites Spektrum an anspruchsvollen Artikeln über klassische Musik.

Übersetzung aus dem Englischen: Elke Hockings

TEXTS

SYMPHONY NO 2

Urlicht (aus *Des Knaben Wunderhorn*)

Mezzosopran

O Röschen roth!
Der Mensch liegt in grösster Noth!
Der Mensch liegt in grösster Pein!
Je lieber möchte' ich im Himmel sein!

Da kam ich auf einem breiten Weg;
Da kam ein Engelein und wollt' mich abweisen.
Ach nein! Ich liess mich nicht abweisen!
Ich bin von Gott und will wieder zu Gott!
Der liebe Gott wird mir ein Lichtchen geben,
Wird leuchten mir bis in das ewig selig Leben!

Auferstehung

Chor und Sopran

Aufersteh'n, ja, aufersteh'n wirst du,
Mein Staub, nach kurzer Ruh!
Unsterblich Leben! Unsterblich Leben!
Wird der dich rief dir geben.

Wieder aufzublühn wirst du gesät!
Der Herr der Ernte geht
Und sammelt Garben
Uns ein, die starben!

Mezzosopran

O glaube, mein Herz, O glaube;
Es geht dir nichts verloren!
Dein ist, ja dein, was du gesehnt!
Dein, was du geliebt,
Was du gestritten!

Sopran

O glaube,
Du wardst nicht umsonst geboren!
Hast nicht umsonst gelebt,
Gelitten!

Chor

Was entstanden ist,
Das muss vergehen!
Was vergangen, auferstehen!

Chor und Mezzosopran

Hör' auf zu beben! Bereite dich zu leben!

Primæval Light (from *Des Knaben Wunderhorn*)

Mezzo-soprano

*O tiny rose so red!
Mankind is in greatest distress!
Mankind is in greatest agony!
How much better it would be to be in Heaven!*

*As I came to a broad highway,
An Angel came and tried to turn me away.
But no! I would not be turned away:
From God I come and shall return to God!
Dear God will give to me a little light,
To light my way to eternal, blessed life!*

Resurrection

Chorus and Soprano

*Rise again, yea, rise again shalt thou,
My mortal dust, after brief repose!
Eternal life! Eternal life!
Shall he who called thee grant thee.*

*To bloom again wert thou sown!
The Lord of the Harvest goes
And gathers in the sheaves,
Of us who died!*

Mezzo-soprano

*Oh believe, my heart, oh believe:
Nothing is lost for thee!
Thine, yea, thine is all thou hast longed for!
Thine is all thou hast loved,
All thou hast striven for!*

Soprano

*Oh believe,
Thou wert not born in vain,
Neither hast thou vainly lived,
Nor suffered!*

Chorus

*Whatsoever is created
Must also pass away!
Whatsoever has passed away, must rise again!*

Chorus and Mezzo-soprano

Cease thy trembling! Prepare to live!

Sopran und Mezzosopran

O Schmerz! Du Alldurchdringer!
Dir bin ich entrungen!
O Tod! du Allbezwinger!
Nun bist du bezwungen!
Mit Flügeln, die ich mir errungen,
In heissem Liebesstreben,
Werd' ich entschweben
Zum Licht, zu dem kein Aug' gedrunge!

Chor

Mit Flügeln, die ich mir errungen,
Werd' ich entschweben
Sterben werd' ich, um zu leben!

Chor, Sopran und Mezzosopran

Aufersteh'n, ja aufersteh'n
Wirst du, mein Herz, in einem Nu!
Was du geschlagen
Zu Gott wird es dich tragen!

Friedrich Gottlieb Klopstock (1724–1803) and Gustav Mahler (1860–1911)

SYMPHONY NO 3

Nietzsche / Also sprach Zarathustra

O Mensch! Gib Acht!
Was spricht die tiefe Mitternacht?
Ich schlief, Aus tiefem Traum bin ich erwacht!
Die Welt ist tief!
Und tiefer, als Tag gedacht!

Tief ist ihr Weh!
Lust, tiefer noch als Herzeleid!
Weh spricht: Vergeh!
Doch alle Lust will Ewigkeit!
Will tief, tiefe Ewigkeit.

Von *Des Knaben Wunderhorn*

Es sangen drei Engel einen süßen Gesang;
Mit Freuden es selig in dem Himmel klang,
Sie jauchzten fröhlich auch dabei,
Daß Petrus sei von Sünden frei.

Und als der Herr Jesus zu Tische saß,
Mit seinen zwölf Jüngern das Abendmahl aß,
Da sprach der Herr Jesus: „Was stehst du denn hier?
Wenn ich dich anseh', so weinst du mir!“

Soprano and Mezzo-soprano

*O pain! Thou piercer of all things!
From thee have I been torn away!
O death! Of all things the master!
Now art thou mastered!
On wings that I have won me
In fierce contest of love,
Shall I soar away
To the light to which no eye hath penetrated!*

Chorus

*On wings that I have won me
Shall I soar away!
I shall die, in order to live!*

Chorus, Soprano and Mezzo-soprano

*Rise again, yea, rise again
Shalt thou, my heart, in an instant!
All that thou hast fought for
To God shall it bring thee!*

Translation © Ron Isted

Nietzsche / Thus Spake Zarathustra

*O Man, take heed!
What does the deep midnight say?
I was asleep, from deep dreams I have awoken.
The world is deep,
And deeper than the day imagined.*

*Deep is its grief!
Joy, deeper still than heartache!
Grief says: Die!
But all joy seeks eternity,
Seeks deep, deep eternity.*

From *Des Knaben Wunderhorn*

*Three angels were singing a sweet song.
In blissful joy it rang through heaven.
They shouted too for joy,
That Peter was set free from sin.*

*And as the Lord Jesus sat at table,
And ate the supper with his disciples,
Lord Jesus said: Why do you stand here?
When I look at you, you weep at me.*

„Und sollt' ich nicht weinen, du gütiger Gott?
Ich hab übertreten die zehn Gebot.
Ich gehe und weine ja bitterlich.
Ach komm' und erbarme dich über mich!“

Hast du denn übertreten die zehn Gebot,
So fall auf die Knie und bete zu Gott!
Liebe nur Gott in alle Zeit!
So wirst du erlangen die himmlische Freud'.

Die himmlische Freud' ist eine selige Stadt.
Die himmlische Freud', die kein Ende mehr hat!
Die himmlische Freud war Petro bereit,
Durch Jesum, und Allen zur Seligkeit.

*'And should I not weep, thou bounteous God?
I have broken the ten commandments.
I wander weeping bitterly,
O come and have mercy on me!'*

*If you have broken the ten commandments,
Then fall on your knees and pray to God.
Love only God all the time!
Thus will you gain heavenly joy.*

*Heavenly joy is a blessed city,
Heavenly joy, that has no end!
Heavenly joy was granted to Peter,
Through Jesus, and to all men for eternal bliss.*

Translation © Deryck Cooke, Faber & Faber

SYMPHONY NO 4

Das himmlische Leben (aus *Des Knaben Wunderhorn*)

Wir genießen die himmlischen Freuden,
Drum tun wir das Irdische meiden,
Kein weltlich Getümmel
Hört man nicht im Himmel!
Lebt alles in sanfter Ruh'!
Wir führen ein englisches Leben!
Sind dennoch ganz lustig daneben!
Wir tanzen und springen,
Wir hüpfen und singen!
Sankt Peter im Himmel sieht zu!

Johannes das Lämmlein auslasset,
Der Metzger Herodes drauf passet!
Wir führen ein geduldig's,
Unschuldig's, geduldig's,
Ein liebliches Lämmlein zu Tod!
Sankt Lucas den Ochsen tät schlachten
Ohn' einig's Bedenken und Achten,
Der Wein kost' kein Heller
Im himmlischen Keller,
Die Englein, die backen das Brot.

Gut' Kräuter von allerhand Arten,
Die wachsen im himmlischen Garten!
Gut' Spargel, Fisolen
Und was wir nur wollen!
Ganze Schüsseln voll sind uns bereit!
Gut' Äpfel, gut' Birn' und gut' Trauben!
Die Gärtner, die alles erlauben!
Willst Rehbock, willst Hasen?

Auf offener Straßen
Sie laufen herbei!

The heavenly life (from *Des Knaben Wunderhorn*)

*We revel heavenly pleasures,
Leaving all that is earthly behind us.
No worldly tumult
Can be heard in Heaven!
Everything lives in the sweetest peace!
We lead an angelic life!
Nevertheless we are very merry:
We dance and spring,
We skip and sing!
St Peter in heaven looks on.*

*St John has let his little lamb go,
And the butcher Herod looks on!
We lead a patient,
Innocent, patient,
A dear little lamb to death!
St Luke slaughters oxen
Without giving it thought or attention.
Wine costs not a penny
In Heaven's cellar;
And the angels bake the bread.*

*Good vegetables of all sorts
Grow in Heaven's garden!
Good asparagus, green beans
And whatever we desire!
Bowls are heaped full, ready for us!
Good apples, good pears and good grapes!
The gardener permits us everything!
Would you like venison, would you like hare?*

*They run free
In the very streets!*

Sollt' ein Fasttag etwa kommen,
Alle Fische gleich mit Freuden angeschwommen!
Dort läuft schon Sankt Peter
Mit Netz und mit Köder
Zum himmlischen Weiher hinein.
Sankt Martha die Köchin muß sein!

Kein Musik ist ja nicht auf Erden,
Die uns'rer verglichen kann werden.
Elftausend Jungfrauen
Zu tanzen sich trauen!
Sankt Ursula selbst dazu lacht!
Cäcilia mit ihren Verwandten
Sind treffliche Hofmusikanten!
Die englischen Stimmen
Ermuntern die Sinnen,
Daß alles für Freuden erwacht.

*Should a fasting-day arrive,
All the fish swim up to us with joy!
Then off runs St Peter
With his net and bait
Towards the heavenly pond.
St Martha must be the cook!*

*No music on earth
Can be compared to ours.
Eleven thousand virgins
Are set to dance!
Even St Ursula herself is laughing!
St Cecilia and all her relatives
Make splendid court musicians!
The angelic voices
Stimulate the senses,
So that everything awakens with joy.*

Translation: Anonymous

SYMPHONY NO 8

Part I: VENI, CREATOR SPIRITUS

Veni, Creator Spiritus,
mentes tuorum visita;
Imple superna gratia,
quae tu creasti pectora.

Qui tu Paraclitus diceris,
donum Dei altissimi,
fons vivus, ignis, caritas,
et spiritalis unctio.

Infirma nostri corporis,
virtute firmans perpeti;
Accende lumen sensibus,
Infunde amorem cordibus.
Hostem repellas longius,
pacemque protinus dones;
ductore sic te praevio
vitemus omne pessimum.

Tu septiformis munere,
digitus paternae dexterae.

Per te sciamus de Patrem,
noscamus [atque] Filium,
[Te utriusque] Spiritum
credamus omni tempore.

Veni, Creator Spiritus ...

Da gaudiorum praemia,
Da gratiarum munera.

*Come, Creator Spirit,
visit the minds of Your followers,
fill them with heavenly grace,
those hearts which you created.*

*Thou, that art called Comforter,
gift of God the most high,
Living fountain, fire, charity,
and spiritual balm.*

*Strengthening with lasting vigor
The weaknesses of our body,
Kindle a light in our senses,
Infuse love in our hearts.
Drive the enemy far from us,
and grant us lasting peace;
Thus, with Thou as leader before us,
we may avoid all ill.*

*Sevenfold in your gift,
Thou art the finger of the Father's right hand.*

*Grant us knowledge of the Father through Thee,
and also of the Son,
Grant also that we may believe always in you,
as the Spirit, emanating of both.*

Come, Creator Spirit ...

*Give us the reward of joy,
Grant us the riches of Thy grace.*

Dissolve litis vincula,
Adstringe pacis foedera.

Gloria Patri Domino,
Natoque qui a mortuis surrexit,
ac Paraclito,
In saeculorum saecula.

Part II: FINAL SCENE FROM GOETHE'S FAUST

[Bergschluchten, Wald, Fels, Einöde, Heilige
Anachoreten, gebirgauf verteilt, gelagert
zwischen Klüften]

Chor und Echo

Waldung, sie schwankt heran,
Felsen, sie lasten dran,
Wurzeln, sie klammern an,
Stamm dicht an Stamm hinan,
Woge nach Woge spritzt,
Höhle, die tiefste, schützt.
Löwen, sie schleichen stumm,
Freundlich um uns herum,

Ehren geweihten Ort,
Heiligen Liebeshort.

Pater Ecstaticus (auf- und abschwiegend)

Ewiger Wonnebrand,
Glühendes Liebeband,
Siedender Schmerz der Brust,
Schäumende Gotteslust!
Pfeile, durchdringt mich,
Lanzen, bezwinget mich,
Keulen, zerschmettert mich,
Blitze, durchwettert mich!
Dass ja das Nichtige
Alles verflüchtige,
Glänze der Dauerstern,
Ewiger Liebe Kern!

Pater Profundus (tiefe Region)

Wie Felsenabgrund mir zu Füßen
Auf tiefem Abgrund lastend ruht,
Wie tausend Bäche strahlend fließen
Zum grausen Sturz des Schaums der Flut,
Wie stark, mit eignem kräftigen Triebe,
Der Stamm sich in die Lüfte trägt:
So ist es die allmächtige Liebe,
Die alles bildet, alles hegt.
Ist um mich her ein wildes Brausen,
Als wogte Wald und Felsengrund!
Und doch stürzt, liebevoll im Sausen,
Die Wasserfülle sich zum Schlund,
Berufen, gleich das Tal zu wässern;
Der Blitz, der flammend niederschlug,
Die Atmosphäre zu verbessern,

Loosen the bonds of contention,
Bind fast the covenants of peace.

Glory to the Lord our Father,
And to the Son, who rose from the dead,
and to our Comforter,
for ever and ever.

[Mountain ravines, forest, cliffs, wilderness. Holy
anchorites, dwelling among clefts in the rocks up
and down the mountainside]

Chorus and Echo

Woodland wavers into view;
Cliffs rest heavily alongside;
Roots grapple their flanks,
Trunks ranged close to trunk.
Wave after wave splashes;
Cave, the deepest, affords shelter.
Lions stalk silently,
In amity, around us,

Honouring the hallowed spot,
Refuge of sacred Love.

Pater Ecstaticus (soaring up and down)

Eternal flame of bliss,
Glowing bond of Love,
Seething pain in the breast,
Effervescent delight in God.
Arrows, pierce me!
Lances, subdue me!
Clubs, shatter me!
Lightning, shoot through me!
So that everything trivial
May pass off in vapour
And the constant star may shine,
Nucleus of eternal Love!

Pater Profundus (in a deep region)

As the rocky abyss at my feet
Reposes its weight on a deeper abyss;
As a thousand brooks flow radiantly
Toward the awesome falls of the foaming stream;
As the tree, obeying its own strong urge,
Ascends upright into the air:
Thus it is almighty Love
That shapes all things, protects all things.
Though all about me there is wild tumult,
As if the woods and rocky base were heaving,
Yet, lovely in its rushing noise,
The mass of water leaps into the gulf,
As though ordained to irrigate the valley.
The lightning bolt that crashed down in flames
Was sent to purify the atmosphere,

Die Gift und Dunst im Busen trug:
Sind Liebesboten, sie verkünden,
Was ewig schaffend uns umwallt.
Mein Inn'res mög'es auch entzünden,
Wo sich der Geist, verworren-kalt,
Verquält in stumpfer Sinne Schranken,
Scharfangeschloss'nem Kettenschmerz!
O Gott! Beschwichtige die Gedanken,
Erleuchte mein bedürftig Herz!

[Die nachfolgenden zwei Chöre werden gleichzeitig
gesungen.]

Engel (schwebend in der höheren Atmosphäre, Faustens Unsterbliches tragend)

Gerettet ist das edle Glied
Der Geisterwelt vom Bösen:
Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen!
Und hat an ihm die Liebe gar
Von oben teilgenommen,
Begegnet ihm die selige Schar
Mit herzlichem Willkommen.

Chor Seliger Knaben (um die höchsten Gipfel kreisend)

Hände verschlinget
Freudig zum Ringverein!
Regt euch und singet
Heil'ge Gefühle drein!
Göttlich belehret,
Dürft ihr vertrauen;
Den ihr verehret,
Werdet ihr schauen.

Die Jüngeren Engel

Jene Rosen, aus den Händen
Liebend-heiliger Büberinnen,
Halfen uns den Sieg gewinnen,
Und das hohe Werk vollenden,
Diesen Seelenschatz erbeuten.
Böse wichen, als wir streuten,
Teufel flohen, als wir trafen.
Statt gewohnter Höllenstrafen
Fühlten Liebesqual die Geister;
Selbst der alte Satansmeister
War von spitzer Pein durchdrungen,
Jauchzet auf! es ist gelungen.

Die Vollendeteren Engel (Chor mit Altsolo)

Uns bleibt ein Erdenrest
Zu tragen peinlich,
Und wär'er von Asbest,
Er ist nicht reinlich.
Wenn starke Geisteskraft
Die Elemente
An sich herangerafft,
Kein Engel trennte

Which bore poison and miasma in its bosom:
These are Love's messengers, who make known
The shaping force that ever flows around us.
May that force kindle my heart, as well,
Where now my spirit, confused and chilled,
Languishes in the confines of my dull senses
And the pain of tightly fastened fetters!
O God! calm my thoughts,
Illuminate my needy heart!

[The next two choruses are sung simultaneously.]

Angels (soaring in the higher atmosphere, bearing Faust's immortal soul)

Rescued from evil is the noble limb
Of the spirit world:
Whoever constantly aspires and toils,
That man we can redeem!
And, indeed, from on high
Love has taken interest in him,
For the blessed troop is coming to meet him
With a heartfelt welcome.

Chorus of Blessed Boys (circling around the loftiest peaks)

Clasp one another's hands
In a happy round-dance;
Bestir yourselves and add your song
Of sacred feelings;
Instructed by God,
You may be confident;
Him whom you honour
You will behold.

The Younger Angels

Those roses from the hands
Of penitent women holy in their love
Helped us achieve the victory
And complete the lofty plan
By capturing this treasured soul.
Evil ones gave way when we strewed them,
Devils fled when we hit the mark.
Instead of the accustomed punishments of Hell
The spirits felt the pangs of love;
Even the old master of the Satans himself
Was pierced by sharp pain.
Shout for joy! We have succeeded.

The More Perfect Angels (chorus with alto solo)

There remains with us an earthly residue
Painful to bear,
And even if it were of asbestos,
It is not completely pure.
When strong spiritual power
Has greedily clutched
The elemental forces,
No angel is able to separate

Geeinte Zwiennatur
Der innigen beiden;
Die ewige Liebe nur
Vermag's zu scheiden.

[Die nachfolgenden Chöre und die ersten 8 Zeilen
des Doctor Marianus werden gleichzeitig gesungen.]

Die Jüngerer Engel

Ich spür' soeben,
Nebelnd um Felsenhöf',
Ein Geisterleben
Regend sich in der Näh'.
Seliger Knaben,
Seh' ich bewegte Schar,
Los von der Erde Druck,
Im Kreis gesellt,
Die sich erlaben
Am neuen Lenz und Schmuck
Der obern Welt.
Sei er zum Anbeginn,
Steigendem Vollgewinn
Diesen gesellt!

Chor Seliger Knaben

Freudig empfangen wir
Diesen im Puppenstand;
Also erlangen wir
Englisches Unterpfand.
Löst die Flocken los,
Die ihn umgeben!
Schon ist er schön und groß
Von heiligem Leben.

Doctor Marianus

(in der höchsten, reinlichsten Zelle)

Hier ist die Aussicht frei,
Der Geist erhoben.
Dort ziehen Frauen vorbei,
Schwebend nach oben
Die Herrliche mittenin,
Im Sternenkranze,
Die Himmelskönigin,
Ich seh's am Glanze.
Höchste Herrscherin der Welt!
Lasse mich im blauen,
Ausgespannten Himmelszelt
Dein Geheimnis schauen!
Bill'ge, was des Mannes Brust
Ernst und zart bewegt
Und mit heil'ger Liebeslust
Dir entgegen trägt!
Unbezwänglich unser Mut,
Wenn du hehr gebietest;
Plötzlich mildert sich die Glut,
Wie du uns befriedest.

*The united dual nature
Of the two intimates;
Only eternal Love
Is able to part them.*

[The following choruses and Doctor Marianus' first
eight lines are sung simultaneously.]

The Younger Angels

*I have just perceived,
Like a mist around the rocky heights,
A stir of spiritual activity
Bustling nearby.
I see an excited troop
Of blessed boys,
Free from earth's pressure,
Assembled in a circle,
Taking delight
In the new springtime and adornment
Of the upper world.
Let him as a beginning,
And for his increasing perfection,
Be joined to their company!*

Chorus of Blessed Boys

*Happily we receive
This man in chrysalis form;
Thus we are assured
He will become an angel.
Free him of the tufts
With which he is covered!
He is already handsome and large
With sanctified life.*

Doctor Marianus

(in the loftiest, purest cell)

*Here the view is unobstructed,
The spirit exalted.
There women are passing by,
Soaring upward;
The Splendid One is in their midst
With her wreath of stars,
The Queen of Heaven –
I see it by her gleaming.
Highest Mistress of the World,
Let me, in the blue
Expanse of Heaven's pavilion,
Behold your secret!
Grant that which earnestly
And tenderly moves a man's heart
And with the delight born of holy love
Transports it toward you.
Indomitable is our courage
When you nobly command;
All at once the raging heat slackens
As you give us peace.*

Doctor Marianus und Chor

Jungfrau, rein im schönsten Sinn,
Mutter, Ehren würdig,
Uns erwählte Königin,
Göttern ebenbürtig.

[Mater Gloriosa schwebt einher.]

Chor

Dir, der Unberührbaren,
Ist es nicht benommen,
Daß die leicht Verführbaren
Traulich zu dir kommen.
In die Schwachheit hingerafft,
Sind sie schwer zu retten.
Wer zerreißt aus eig'ner Kraft
Der Gelüste Ketten?
Wie entgleitet schnell der Fuß
Schiefern, glattem Boden!

Chor der Büsserinnen (und Una Poenitentium)

Du schwebst zu Höhen
Der ewigen Reiche,
Vernimm das Flehen,
Du Ohnungleiche,
Du Gnadenreiche!

Magna Peccatrix (St. Lucae VII, 36)

Bei der Liebe, die den Füßen
Deines gottverklärten Sohnes
Tränen ließ zum Balsam fließen,
Trotz des Pharisäerhohnes,
Beim Gefäße, das so reichlich
Tropfte Wohlgeruch hernieder,
Bei den Locken, die so weichlich
Trockneten die heil'gen Glieder –

Mulier Samaritana (St. Joh. IV)

Bei dem Bronn, zu dem schon weiland
Abram ließ die Herde führen:
Bei dem Eimer, der dem Heiland
Kühl die Lippe durft berühren,
Bei der reinen, reichen Quelle,
Die nun dorthier sich ergießet,
Überflüssig, ewig helle,
Rings durch alle Welten fließt –

Maria Aegyptiaca (Acta Sanctorum)

Bei dem hochgeweihten Orte,
Wo den Herrn man niederließ,
Bei dem Arm, der von der Pforte
Warnend mich zurücke stieß,
Bei der vierzigjähr'gen Buße,
Der ich treu in Wüsten blieb,
Bei dem sel'gen Scheidegruße,
Den im Sand ich niederschrieb –

Doctor Marianus and Chorus

*Virgin, pure in the finest sense,
Mother, worthy of honours,
Chosen Queen over us,
Equal to gods.*

[Mater Gloriosa appears in the sky.]

Chorus

*You who can know no stain
Nonetheless deign to allow
Those who are easily led astray
To approach you familiarly.
Falling headlong into weakness,
They are hard to save.
Who, relying on his own strength,
Can tear apart the chains of desire?
How swiftly our foot slips
On that smooth, sloping ground!*

Chorus of Penitent Women (and Una Poenitentium)

*You soar in the heights
Of the everlasting realms;
Hear their supplication,
Unequaled one,
Rich in grace!*

Magna Peccatrix (Luke 7: 36)

*In memory of the love that at the feet
Of your divinely transfigured Son
Let tears flow along with the balm,
Despite the Pharisee's mockery;
In memory of the vessel that so richly
Dripped down myrrh;
In memory of the tresses that so softly
Dried the holy limbs –*

Mulier Samaritana (John 4)

*In memory of the well, to which once in the past
Abram had caused the flocks to be led;
In memory of the bucket that was allowed
To touch the Saviour's lips with its coolness;
In memory of the pure generous stream
Which gushes from that spot
And, superabundant, eternally bright,
Flows through all worlds roundabout –*

Maria Aegyptiaca (Acts of the Saints)

*In memory of the immensely holy place
Where the Lord was laid to rest;
In memory of the arm that warningly
Thrust me back from the entrance;
In memory of the forty years' penance
To which I remained faithful in the deserts;
In memory of the blessed words of farewell
That I wrote in the sand –*

Zu Drei

Die du großen Sünderinnen
Deine Nähe nicht verweigerst
Und ein büßendes Gewinnen
In die Ewigkeiten steigerst,
Gönn' auch dieser guten Seele,
Die sich einmal nur vergessen,
Die nicht ahnte, daß sie fehle,
Dein Verzeihen angemessen!

Una Poenitentium (sonst Gretchen genannt, sich anschmiegend)

Neige, neige,
Du Ohnungleiche,
Du Strahlenreiche,
Dein Antlitz gnädig meinem Glück!
Der früh Geliebte,
Nicht mehr Getrübte,
Er kommt zurück.

Selige Knaben (in Kreisbewegung sich nähernd)

Er überwächst uns schon
An mächt'gen Gliedern,
Wird treuer Pflege Lohn
Reichlich erwidern.
Wir wurden früh entfernt
Von Lebechören;
Doch dieser hat gelernt:
Er wird uns lehren.

Una Poenitentium

Vom edlen Geisterchor umgeben,
Wird sich der Neue kaum gewahr,
Er ahnet kaum das frische Leben,
So gleicht er schon der heil'gen Schar.
Sieh, wie er jedem Erdenbande
Der alten Hülle sich entrafte,
Und aus ätherischem Gewande
Hervortritt erste Jugendkraft!
Vergönne mir, ihn zu belehren!
Noch blendet ihn der neue Tag!

Mater Gloriosa

Komm! Hebe dich zu höhern Sphären!
Wenn er dich ahnet, folgt er nach.

Doctor Marianus (auf dem Angesicht anbetend)

Blikket auf zum Retterblick,
Alle reuig Zarten,
Euch zu sel'gem Glück
Dankend umzuarten!
Werde jeder bess're Sinn
Dir zum Dienst erbötig!
Jungfrau, Mutter, Königin,
Göttin, bleibe gnädig!

All Three

*You, who do not deny your presence
To women who have sinned greatly,
And who augment the wages of penitence
Into the infinite,
Grant to this good soul, as well,
Which forgot itself only once,
Which was not aware it was doing wrong,
Your forgiveness correspondingly!*

Una Poenitentium (formerly called Gretchen, approaching closely)

*Unequalled one,
Radiant one,
Turn, turn
Your face favourably upon my happiness!
The man I loved in my youth,
The man no longer tarnished,
Is coming back.*

The Blessed Boys (approaching in a circular movement)

*His powerful body
Is already growing taller than any of us;
He will amply repay
Our faithful care.
We were removed at a tender age
From the throngs of the living,
But this man has studied
And will give us instruction.*

Una Poenitentium

*Surrounded by the noble choir of spirits,
The new arrival is scarcely aware of himself;
Scarcely perceiving the fresh life within him,
He already resembles the holy troop.
See how he breaks his way out of
All earthly bonds of his old husk,
And how from the ethereal garment
The pristine strength of youth comes forth!
Allow me to enlighten him:
He is still dazzled by the new daylight!*

Mater Gloriosa

*Come! Raise yourself to higher spheres;
When he becomes aware of you, he will follow.*

Doctor Marianus (in prostrate worship)

*Lift your eyes to the gaze of salvation,
All you repentant frail ones,
So that in gratitude you can transform yourselves
And attain a blessed destiny!
Let all your nobler thoughts
Be in readiness to serve you!
Virgin, Mother, Queen,
Goddess, be merciful!*

Chorus Mysticus

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis;
Das Unzulängliche,
Hier wird's Ereignis;
Das Unbeschreibliche,
Hier ist's getan;
Das Ewig-Weibliche
Zieht uns hinan.

Johann Wolfgang von Goethe

Chorus Mysticus

*Everything perishable
Is merely an image.
The unfulfillable:
Here it becomes actuality.
The indescribable:
Here it is performed.
The eternal essence of womanhood
Leads us aloft.*

Translation by Stanley Appelbaum



Valery Gergiev conductor

Valery Gergiev is Principal Conductor of the London Symphony Orchestra and Artistic Director of the Stars of the White Nights Festival (St Petersburg), the Moscow Easter Festival, the Gergiev Rotterdam Festival, the Mikkeli International Festival, and the Red Sea Festival in Eilat, Israel. His inspired leadership as Artistic and General Director of the Mariinsky Theatre since 1988 has brought universal acclaim to this legendary institution. Born in Moscow, he studied conducting with Ilya Musin at the Leningrad Conservatory, won the Herbert von Karajan Conductors' Competition aged 24, and made his Mariinsky Opera debut one year later conducting Prokofiev's *War and Peace*. In 2003 he led St Petersburg's 300th anniversary celebrations, and opened the Carnegie Hall season with the Mariinsky Orchestra, the first Russian conductor to do so since Tchaikovsky conducted the Hall's inaugural concert in 1891. Valery Gergiev's many awards include a Grammy, the Dmitri Shostakovich Award, the Golden Mask Award, People's Artist of Russia Award, and France's Royal Order of the Legion of Honour. His vast discography includes Russian operas, Shostakovich, Prokofiev, and Tchaikovsky Symphonies, and numerous discs on the LSO Live and Mariinsky labels, including a Mahler Symphony cycle, Bartók's *Bluebeard's Castle*, Wagner's *Parsifal*, Donizetti's *Lucia di Lammermoor*, and a disc of Debussy's music.

Valery Gergiev est chef principal du London Symphony Orchestra et directeur artistique du festival Etoiles des nuits blanches (Saint-Petersbourg), du Festival de Pâques de Moscou, du Festival Gergiev de Rotterdam, du Festival international de Mikkeli et du Festival de la Mer rouge à Eilat (Israël). Directeur artistique et général du Théâtre Mariinski de Saint-Petersbourg depuis 1988, il a offert, par sa gestion inspirée, une reconnaissance internationale à cette institution légendaire. Né à Moscou, il a étudié la direction d'orchestre auprès d'Ilya Moussine au Conservatoire de Leningrad, remporté le Concours de direction Herbert-von-Karajan à l'âge de vingt-quatre ans et fait ses débuts au Mariinski un an plus tard, dirigeant *Guerre et Paix* de Prokofiev. En 2003, il a mené les célébrations du tricentenaire de Saint-Petersbourg et ouvert la saison du Carnegie Hall de New York avec l'Orchestre du Mariinski, premier Russe à avoir cet honneur depuis que Tchaïkovski dirigea le concert inaugural de la salle en 1891. Parmi les nombreuses récompenses obtenues par Valery Gergiev figurent un Grammy, le prix Dmitri-Chostakovitch, le Masque d'or, le titre d'Artiste du peuple de Russie et la Légion d'honneur. Sa vaste discographie comprend des opéras russes, des symphonies de Chostakovitch, Prokofiev et Tchaïkovski, ainsi que de nombreux disques sous les labels LSO Live et Mariinski, notamment une intégrale des symphonies de Mahler, *Le Château de Barbe-Bleue* de Bartók, *Parsifal* de Wagner, *Lucia di Lammermoor* de Donizetti et un disque Debussy.

Waleri Gergijew ist Chefdirigent des London Symphony Orchestra und künstlerischer Leiter des Festivals „Sterne der Weißen Nächte“ (St. Petersburg), des Moskauer Osterfestivals, des Gergiev Festival Rotterdam, der Musikfestspiele in Mikkeli und des Internationalen Roten-Meer-Festivals klassischer Musik in Eilat, Israel. Waleri Gergijews kluges Management als künstlerischer Leiter und Intendant des Mariinski-Theaters seit 1988 verschaffte dieser legendären Einrichtung hohe Anerkennung. Er wurde in Moskau geboren und studierte Dirigieren am Leningrader Konservatorium bei Ilja Musin, gewann im Alter von 24 Jahren den Dirigentenwettbewerb der Herbert-von-Karajan-Stiftung und gab ein Jahr später sein Debüt am Kirow-Theater (heute Mariinski-Theater), bei dem er Prokofjews *Vojna i mir* [Krieg und Frieden] dirigierte. 2003 leitete er die Feierlichkeiten zum 300. Jahrestag von St. Petersburg und eröffnete mit dem Mariinski-Orchester die Spielzeit an der Carnegie Hall. Nach Tschaikowski, der das Eröffnungskonzert 1891 dirigiert hatte, war Waleri Gergijew erst der zweite russische Dirigent, der so einen Auftakt zur Spielzeit in der Carnegie Hall leitete. Zu Waleri Gergijews vielen Preisen gehören ein Grammy-Preis, ein Dmitri-Schostakowitsch-Preis, eine Goldene Maske, der Ehrentitel Volkskünstler Russlands und Frankreichs Ehrenlegion [Ordre national de la Légion d'honneur]. In Waleri Gergijews riesiger Diskografie findet man russische Opern sowie Sinfonien von Schostakowitsch, Prokofjew und Tschaikowski nebst zahllosen Aufnahmen beim Label LSO Live und Mariinski-Label mit unter anderem einem Zyklus von Mahlersinfonien, Bartóks *A kékszakállú herceg vára* [Herzog Blaubarts Burg], Wagners *Parsifal*, Donizettis *Lucia di Lammermoor* und eine CD mit Debussys Musik.



Elena Mosuc soprano (*Symph No 2*)

Romanian soprano Elena Mosuc is connected closely to the Zurich Opera House, where she has sung many roles including the Queen of the Night, Konstanze, Donna Anna, Lucia di Lammermoor, and Giulietta.

She has made appearances throughout Europe, as well as Japan and China and has worked with conductors such as Lorin Maazel, Sir Colin Davis, Christoph von Dohnányi, David Zinman, and Valery Gergiev.

Her discography includes solo albums *Au jardin de mon cœur*, *Mozart Portrait*, and *Notre Amour*. Latest releases are the complete recordings of *Schön ist die Welt* by Lehár and *The Magic Flute*.

La soprano roumaine Elena Mosuc a tissé des liens étroits avec l'Opéra de Zurich, où elle a chanté de nombreux rôles comme la Reine de la Nuit, Konstanze, Donna Anna, Lucia di Lammermoor et Giulietta.

Elle s'est produite dans toute l'Europe, ainsi qu'au Japon et en Chine, et a collaboré avec des chefs d'orchestres comme Lorin Maazel, Sir Colin Davis, Christoph von Dohnányi, David Zinman et Valery Gergiev.

Sa discographie comporte des albums en solo tels que *Au jardin de mon cœur*, *Mozart Portrait* et *Notre Amour*. Ses enregistrements les plus récents sont les intégrales de *Schön ist die Welt* de Lehár et *La Flûte enchantée*.

Die rumänische Sopranistin Elena Mosuc ist eng mit dem Opernhaus Zürich verbunden, wo sie viele Rollen einschließlich der Königin der Nacht, Konstanze, Donna Anna, Lucia di Lammermoor und Giulietta gesungen hat.

Sie trat in ganz Europa sowie in Japan und China auf und arbeitete mit solchen Dirigenten wie Lorin Maazel, Sir Colin Davis, Christoph von Dohnányi, David Zinman und Valery Gergiev zusammen.

Unter ihren Einspielungen findet man die Soloalben *Au Jardin de Mon Cœur*, ein *Mozartportrait* und *Notre amour*. Zu ihren jüngsten Aufnahmen zählen die vollständigen Fassungen von Léhars *Schön ist die Welt* und Mozarts *Zauberflöte*.



Zlata Bulycheva mezzo-soprano (*Symphs Nos 2 & 8*)

Zlata Bulycheva was born in Petrozavodsk. After graduating from the St Petersburg State Rimsky-Korsakov Conservatoire in 1995, she trained at the Stuttgart Academy of Music. Zlata Bulycheva won the first prize at the International Pechkovsky Opera Singers' Competition in 1996 and the fourth prize at the International Tchaikovsky Competition in 1999. She was the soloist with the Music Theatre of the St Petersburg Conservatoire from 1994–95 and made her Mariinsky Theatre debut in 1996 as Siebel (*Faust*).

In 2003 she performed Mahler's Third Symphony with the BBC Symphony Orchestra and has toured with the Mariinsky Opera Company to Europe, the USA, Latin America, and Japan.

Zlata Bulycheva est née à Petrozavodsk. Après avoir obtenu son diplôme au Conservatoire d'Etat Rimski-Korsakov de Saint-Petersbourg en 1995, elle s'est perfectionnée à l'Académie de musique de Stuttgart. Elle a remporté le premier prix au Concours de chant international Petchkovski en 1996 et le quatrième prix au Concours international Tchaïkovski en 1999. Elle a été la soliste du Théâtre musical du Conservatoire de Saint-Petersbourg en 1994-1995 et a fait ses débuts au Théâtre Mariinski de cette ville en 1996, dans le rôle de Siebel (*Faust*).

En 2003, elle a chanté la Troisième Symphonie de Mahler avec l'Orchestre symphonique de la BBC et est partie en tournée avec la troupe du Théâtre Mariinski en Europe, aux Etats-Unis, en Amérique latine et au Japon.

Zlata Bulycheva wurde in Petrosawodsk geboren. Nachdem sie 1995 ihr Grundstudium am Staatlichen St. Petersburger Konservatorium „Rimski-Korsakow“ abgeschlossen hatte, studierte sie an der Hochschule für Musik Stuttgart weiter. Zlata Bulycheva gewann 1996 den ersten Preis beim Internationalen Petschkowski-Wettbewerb für junge Opernsänger und belegte 1999 den vierten Platz beim Internationalen Tschaikowski-Wettbewerb. Sie war 1994-95 Solistin an dem aus dem St. Petersburger Konservatorium erwachsenen Staatstheater und bestritt 1996 als Siebel (*Faust*) ihr Debüt am Mariinski-Theater.

2003 war sie zusammen mit dem BBC Symphony Orchestra in Mahlers 3. Sinfonie zu hören. Mit dem Opernensemble des Mariinski-Theaters unternahm sie Konzertreisen in Europa, den USA, Lateinamerika und Japan.



Anna Larsson alto (*Symph No 3*)

A first class Mahler interpreter, Swedish alto Anna Larsson sings *Das Lied von der Erde*, *Kindertotenlieder*, *Des Knaben Wunderhorn*, *Rückert Lieder*, *Lieder eines fahrenden Gesellen* and the Second, Third and Eighth Symphonies with world-leading orchestras and conductors such as Claudio Abbado, Daniel Harding, Mark Wigglesworth, Esa-Pekka Salonen, Myung-Whun Chung, Bernard Haitink and Riccardo Chailly.

Her concert repertoire also includes Elgar's *The Dream of Gerontius* and *Sea Pictures*, Beethoven's *Missa Solemnis* and Ninth Symphony, Brahms's *Alto Rhapsody*, Bernstein's *Jeremiah*, Prokofiev's *Alexander Nevsky*, Bach's *St Matthew Passion* and *B minor Mass*, Handel's *Messiah*, Verdi's *Requiem*, Stravinsky's *Oedipus Rex* and Schoenberg's *Gurrelieder*.

Excellente interprète de Mahler, l'alto suédoise Anna Larsson chante *Le Chant de la terre*, les *Kindertotenlieder*, *Des Knaben Wunderhorn*, les *Rückert-Lieder*, les *Lieder eines fahrenden Gesellen* et les Deuxième, Troisième et Huitième Symphonies avec les orchestres et les chefs majeurs, notamment Claudio Abbado, Daniel Harding, Mark Wigglesworth, Esa-Pekka Salonen, Myung-Whun Chung, Bernard Haitink et Riccardo Chailly.

Son répertoire de concert comprend également *Le Rêve de Geronte* et *Marines* d'Elgar, la *Missa Solemnis* et la Neuvième Symphonie de Beethoven, la *Rhapsodie pour alto* de Brahms, *Jeremiah* de Bernstein, *Alexandre Nevski* de Prokofiev, la *Passion selon saint Matthieu* et la *Messe en si mineur* de Bach, *Le Messie* de Haendel, le *Requiem* de Verdi, *Oedipus Rex* de Stravinsky et les *Gurrelieder* de Schoenberg.

Die schwedische Altistin Anna Larsson, ist eine erstklassige Mahlerinterpretin und singt mit den führenden Orchestern und Dirigenten der Welt, wie zum Beispiel Claudio Abbado, Daniel Harding, Mark Wigglesworth, Esa-Pekka Salonen, Myung-Whun Chung, Bernard Haitink und Riccardo Chailly *Das Lied von der Erde*, die *Kindertotenlieder*, *Des Knaben Wunderhorn*, die *Rückert-Lieder*, die *Lieder eines fahrenden Gesellen* und die zweite, dritte und achte Sinfonie.

Zu Anna Larssons Konzertrepertoire gehören auch Elgars *Dream of Gerontius* und *Sea Pictures*, Beethovens *Missa solemnis* und die neunte Sinfonie, Brahms' *Altrhapsodie*, Bernsteins *Jeremiah*, Prokofjews *Alexander Newski*, Bachs *Matthäuspassion* und *H-Moll-Messe*, Händels *Messiah*, Verdis *Requiem*, Strawinskis *Oedipus Rex* und Schönbergs *Gurrelieder*.



Tiffin Boys' Choir (*Symph No 3*)

Since its foundation in 1957 the Tiffin Boys' Choir has been one of the few state school choirs to have been continually at the forefront of the choral music scene in Britain. The choir has worked with all the London orchestras and performs regularly with the Royal Opera. Recent engagements have included critically acclaimed performances of *Carmen* (Antonio Pappano) and *A Midsummer Night's Dream* (Richard Hickox), *Boris Godunov* with the Bolshoi Opera, performances of Britten's *War Requiem* with Vladimir Ashkenazy, Kurt Masur and Richard Hickox, and a series of a cappella concerts at the Spoleto Festival and throughout Romania. The choir has made recordings of most of the orchestral repertoire that includes boys' choir. Notable releases have included Mahler's Eighth Symphony with Klaus Tennstedt, which was nominated for a Grammy Award, and Britten's *Billy Budd* with the LSO and Richard Hickox.

Tiffin School is a state grammar school and specialist Performing Arts College in Kingston-upon-Thames. Almost all the 1200 boys in the school play a musical instrument, and over 100 boys study music at GCSE and A Level. The school has been closely connected with the formation and development of the National Youth Music Theatre. Several members of the choir have gained choral scholarships to Oxford and Cambridge, singing in the choirs of King's College, St John's College and New College.

Trebles

Tom Batstone, Connor Bingham, Kieran Brunt, William Brunt, Harry Chesterman, Sam Crawford, Ben Davies, Jesus Duque, Matthew Edmunds, Charlie Harrison, Sam Hasler-Winter, Oscar Herrera, Robert Hawkins, Tom Hill, Biravin Jeyakarunakaran, Luke Jones, Mark Kelly, Peter Lidbetter, Louis Mackee, Matthew McConnell, Zayd Mehdi, William Nichols, Joel Nulsen, Sai Ulluri, James Walsh.



Laura Claycomb soprano (*Symph No 4*)

Texan Laura Claycomb trained at the San Francisco Opera Center, where she was an Adler Fellow from 1991 to 1994. Her repertoire ranges from baroque to contemporary and her signature roles have taken her to the world's major opera houses, including Grand Théâtre de Genève, La Scala (Milan), Paris Opera, Los Angeles Opera, and San Francisco Opera. Highlights include Giulietta (*I Capuleti e i Montecchi*), Gilda (*Rigoletto*), Lucia (*Lucia di Lammermoor*) and Cleopatra (*Giulio Cesare*).

She has performed at many concert venues throughout Europe and the USA with first-class orchestras and conductors, most notably with Esa-Pekka Salonen and the Los Angeles Philharmonic, at Carnegie Hall with Ensemble Sospeso, with the LSO, and numerous concerts with Emmanuelle Haïm in France. She has also appeared at several festivals including Blossom, Aldeburgh and the BBC Proms.

Laura Claycomb's recordings include Offenbach arias and Pacini's *Alessandro nell'Indie* for Opera Rara. She has also recorded the role of Teresa in Berlioz's *Benvenuto Cellini*, with the LSO under Sir Colin Davis, for LSO Live.

La Texane Laura Claycomb a fait ses études au San Francisco Opera Center, où elle a bénéficié de la bourse Adler de 1991 à 1994. Son répertoire s'étend du baroque au contemporain et ses rôles fétiches l'ont conduite sur les plus grandes scènes mondiales, notamment au Grand Théâtre de Genève, à la Scala de Milan, à l'Opéra de Paris, à l'Opéra de Los Angeles et à l'Opéra de San Francisco. On l'a remarquée en particulier en Giulietta (*I Capuleti e i Montecchi*), Gilda (*Rigoletto*), Lucia (*Lucia di Lammermoor*) et Cleopatra (*Giulio Cesare*).

Elle se produit fréquemment en concert dans toute l'Europe et aux Etats-Unis, avec les chefs et les orchestres les plus en vue : avec Esa-Pekka Salonen et le Philharmonique de Los Angeles, à Carnegie Hall avec l'Ensemble Sospeso, avec le LSO, et à de nombreuses reprises avec Emmanuelle Haïm en France. Elle est l'invitée de festivals comme Blossom, Aldeburgh et les BBC Proms.

Parmi les enregistrements de Laura Claycomb, citons des airs d'Offenbach et *Alessandro nell'Indie* de Pacini pour Opera Rara. Elle incarne aussi Teresa dans *Benvenuto Cellini* de Berlioz avec le LSO sous la direction de Sir Colin Davis, dans l'enregistrement paru chez LSO Live.

Die texanische Laura Claycomb erhielt eine Ausbildung am San Francisco Opera Centre, wo sie von 1991 bis 1994 am Adler-Förderprogramm für besonders begabte junge Sänger und Sängerinnen teilnehmen durfte. Ihr Repertoire erstreckt sich von barocker bis zeitgenössischer Musik. Ihre erfolgreichsten Rollen führten sie in die berühmtesten Opernhäuser der Welt wie zum Beispiel das Grand Théâtre de Genève, La Scala (Mailand), die Opéra National de Paris, Los Angeles Opera und San Francisco Opera. Zu den Höhepunkten gehören die Giulietta (*I Capuleti e i Montecchi*), Gilda (*Rigoletto*), Lucia (*Lucia di Lammermoor*) und Cleopatra (*Giulio Cesare*).

Auf zahlreichen Konzertbühnen in Europa und den USA trat sie mit erstklassigen Orchestern und Dirigenten auf, allen voran mit Esa-Pekka Salonen und der Los Angeles Philharmonic, mit dem Ensemble Sospeso in der Carnegie Hall, mit dem London Symphony Orchestra sowie in zahlreichen Konzerten mit Emmanuelle Haïm in Frankreich. Laura Claycomb trat auch bei diversen Festivals in Erscheinung einschließlich der Festivals in Blossom und Aldeburgh und bei den BBC Proms.

Zu Laura Claycombs Einspielungen gehören Arien von Offenbach und Pacinis *Alessandro nell'Indie* für Opera Rara. Sie sang auch die Rolle der Teresa in Berlioz' *Benvenuto Cellini* in der Einspielung mit dem London Symphony Orchestra unter Sir Colin Davis für das Label LSO Live.



Viktoria Yastrebova soprano (*Symph No 8*)

A soloist at the Academy of Young Singers at the Mariinsky Theatre since 2002, Viktoria Yastrebova's many roles include Tatiana (*Eugene Onegin*), Violetta (*La Traviata*), and Donna Anna (*Don Giovanni*). On the concert platform she has toured throughout Europe, and she received critical acclaim for her performance in Mahler's Symphony No 8 (with Valery Gergiev) at the 'Stars of the White Nights Festival', St. Petersburg. In 2008 she was appointed a soloist of the Mariinsky Theatre.

Soliste de l'Académie des jeunes chanteurs du Théâtre Mariinski depuis 2002, Viktoria Yastrebova s'est illustrée notamment en Tatiana (*Eugène Onéguine*), Violetta (*La Traviata*) et Donna Anna (*Don Giovanni*). Au concert, elle s'est produite dans l'Europe entière, et elle a été acclamée par la critique pour son interprétation de la Huitième Symphonie de Mahler (avec Valery Gergiev) au festival Etoiles des Nuits blanches à Saint-Petersbourg. En 2008, elle a été engagée comme soliste au Théâtre Mariinski.

Viktoria Yastrebova war seit 2002 Solistin an der dem Mariinski-Theater zugehörigen Akademie für junge Sänger. 2008 wurde sie als Solistin am Mariinski-Theater angestellt. Zu Viktoria Yastrebovas zahlreichen Rollen gehören die Tatjana (*Eugen Onegin*), Violetta (*La Traviata*) und Donna Anna (*Don Giovanni*). Sie sang in Konzerten in ganz Europa, und für ihre Interpretation von Mahlers 8. Sinfonie (mit Valery Gergiev) beim Festival „Sterne der weißen Nächte“ in St. Petersburg feierte sie große Erfolge.



Ailish Tynan soprano (*Symph No 8*)

Born in Ireland, Ailish Tynan has sung major roles with the Royal Opera House, Royal Swedish Opera, Seattle Opera, Welsh National Opera, and Opera Ireland. Winner of the 2003 BBC Singer of the World Rosenblatt Recital Prize, she has given recitals in Tokyo, Barcelona, Valloires Festival, Edinburgh International Festival, National Gallery, Dublin, Wigmore Hall, and concerts at the BBC Proms.

Née en Irlande, Ailish Tynan a chanté des rôles majeurs à l'Opéra royal de Covent Garden, à l'Opéra royal de Suède, à l'Opéra de Seattle, à l'Opéra national du Pays de Galles et à l'Opéra d'Irlande. Remportant en 2003 du prix de récital Rosenblatt au concours BBC Singer of the World, elle a donné des récitals à Tokyo, Barcelone, au Festival de Valloires, au Festival international d'Edimbourg, à la National Gallery à Dublin, au Wigmore Hall de Londres, et a chanté en concert aux BBC Proms.

Ailish Tynan wurde in Irland geboren und sang wichtige Rollen am Royal Opera House, an der Kungliga Operan in Stockholm, der Seattle Opera, Welsh National Opera und Opera Ireland. 2003 war sie Preisträgerin des BBC Singer of the World Rosenblatt Recital Prize. Sie gab Solokonzerte in Tokyo, Barcelona, beim Festival de Valloires, Edinburgh International Festival, in der National Gallery, Dublin sowie in der Wigmore Hall und war in Konzerten bei den BBC Proms zu hören.



Liudmila Dudinova soprano (*Symph No 8*)

A graduate of the Rimsky-Korsakov State Conservatory, Liudmila Dudinova has been a soloist of the Academy of Young Opera Singers of the Mariinsky Theatre for six years where she has performed several roles, most recently Xenia (*Boris Godunov*) and the Princess in Rimsky-Korsakov's *Kashchei the Immortal*. Further afield she has performed in Canada and France, and on stage she has sung Handel's *Messiah* and Beethoven's Ninth Symphony.

Diplômée du Conservatoire d'Etat Rimski-Korsakov de Saint-Petersbourg, Liudmila Dudinova est soliste de l'Académie des jeunes chanteurs du Théâtre Mariinski depuis six ans et a incarné dans ce cadre plusieurs rôles, avec dernièrement Xenia (*Boris Godounov*) et la Princesse dans *Kashtchei l'Immortel* de Rimski-Korsakov. Par ailleurs, elle s'est produite au Canada et en France, et au concert elle a chanté *Le Messie* de Haendel et la Neuvième Symphonie de Beethoven.

Liudmila Dudinova ist eine Absolventin des Staatlichen St. Petersburger Konservatoriums „Rimski-Korsakow“ und seit sechs Jahren Solistin an der dem Mariinski-Theater zugehörigen Akademie für junge Sänger, wo sie verschiedene Rollen gesungen hat wie vor kurzem die Xenia (*Boris Godunow*) und die Prinzessin in Rimski-Korsakows *Kaschtschej bessmertnyj* [*Der unsterbliche Kaschtschej*]. Weiter entfernt war sie in Kanada und Frankreich zu hören, und im Konzertsaal sang sie Händels *Messias* und Beethovens 9. Sinfonie.



Lilli Paasikivi mezzo-soprano (*Symph No 8*)

Lilli Paasikivi is a mezzo-soprano in demand for concert and opera at the highest level working with the world's leading conductors including Sir Simon Rattle, Christoph von Dohnányi, Riccardo Chailly, Esa-Pekka Salonen, Vladimir Ashkenazy, Michael Tilson Thomas, and Herbert Blomstedt.

La mezzo-soprano Lilli Paasikivi est invitée par les plus grandes salles de concert et scènes d'opéra et a collaboré avec des chefs d'orchestre majeurs, tels Sir Simon Rattle, Christoph von Dohnányi, Riccardo Chailly, Esa-Pekka Salonen, Vladimir Ashkenazy, Michael Tilson Thomas et Herbert Blomstedt.

Lilli Paasikivi ist eine Mezzosopranistin und stark gefragt für Konzerte und Opern auf höchstem Niveau mit führenden Dirigenten der Welt wie zum Beispiel Sir Simon Rattle, Christoph von Dohnányi, Riccardo Chailly, Esa-Pekka Salonen, Vladimir Ashkenazy, Michael Tilson Thomas und Herbert Blomstedt.



Sergei Semishkur tenor (*Symph No 8*)

Prize winner of several international competitions, Sergey Semishkur's roles at the Mariinsky Theatre include The Duke (*Rigoletto*) and Fenton (*Falstaff*), and last year he sang Rodolfo (*La Bohème*) and Steva (*Jenufa*) both under Valery Gergiev. He has toured throughout Europe with the Mariinsky Theatre, and performances on stage include the Mozart and Verdi Requiems.

Lauréat de nombreux concours internationaux, Sergey Semishkur a incarné plusieurs rôles au Théâtre Mariinski, notamment le Duc (*Rigoletto*) et Fenton (*Falstaff*) ; l'année dernière il a chanté Rodolfo (*La Bohème*) et Steva (*Jenufa*), tous deux sous la direction de Valery Gergiev. Il a fait des tournées dans toute l'Europe avec le Mariinski et, au concert, a chanté les requiems de Mozart et Verdi.

Sergey Semishkur ist Preisträger diverser internationaler Wettbewerbe. Zu seinen Rollen am Mariinski-Theater gehören der Herzog (*Rigoletto*) und Fenton (*Falstaff*). Letztes Jahr sang er den Rodolfo (*La Bohème*) und Steva (*Jenufa*), beide unter Valery Gergiev. Sergey Semishkur unternahm mit dem Mariinski-Theater diverse Tourneen durch Europa, und im Konzertsaal war er in Mozarts und in Verdis Requiem zu hören.



Alexey Markov baritone (*Symph No 8*)

Alexey Markov's repertoire includes the title role in *Eugene Onegin*, Iago (*Otello*), and Escamillo (*Carmen*). He has taken part in numerous opera concerts and recitals at prestigious international venues. Recent highlights include Iago in Dresden, and Scarpia (*Tosca*), and he is currently performing in new productions in Austria, as well as various roles with the Mariinsky Theatre. Last year he won first prize at the Stanislav Monyushko International Competition.

Le répertoire d'Alexey Markov comprend le rôle titre d'*Eugène Onéguine*, Iago (*Otello*) et Escamillo (*Carmen*). Il s'est produit lors de nombreux concerts lyriques et récitals sur de prestigieuses scènes internationales. Parmi les récents points forts de sa carrière, citons Iago à Dresde et Scarpia (*Tosca*) à Francfort ; il participe actuellement à de nouvelles productions en Autriche, tout en incarnant divers rôles au Théâtre Mariinski. L'année dernière, il a remporté le premier prix du Concours international Stanislaw Moniuszko.

Zu Alexey Markovs Repertoire zählen die Titelrolle in *Eugen Onegin*, der Jago (*Othello*) und der Escamillo (*Carmen*). Alexey Markov war in zahlreichen Opern, Orchester- und Solokonzerten auf international renommierten Bühnen zu hören. Zu den Höhepunkten aus jüngster Zeit gehören der Jago in Dresden und der Scarpia (*Tosca*) in Frankfurt. Derzeitig tritt Alexey Markov in neuen Inszenierungen in Österreich sowie in diversen Rollen am Mariinski-Theater auf. Letztes Jahr gewann er den ersten Preis beim Internationalen Gesangswettbewerb „Stanislaw Moniuszko“.



Evgeny Nikitin bass (*Symph No 8*)

Evgeny Nikitin entered the Saint Petersburg conservatory in 1992 and quickly became principal artist with the Mariinsky Theatre. He sings in major international theatres, debuting at the Metropolitan Opera in *War and Peace* in 2002. Future performances include debuts at Bayerische Staatsoper, Munich, and Canadian Opera, and a return to the Metropolitan Opera, New York.

Evgeny Nikitin est entré au conservatoire de Saint-Petersbourg en 1992 et a rapidement été nommé soliste au Théâtre Mariinski. Il se produit sur les principales scènes internationales, et a débuté au Metropolitan Opera de New York dans *Guerre et Paix* en 2002. Il est invité dans les saisons à venir à la Bayerische Staatsoper de Munich, au Canadian Opera (Toronto) et, de nouveau, au Metropolitan Opera, New York.

Evgeny Nikitin begann 1992 sein Studium am St. Petersburger Konservatorium und wurde bald als Solist am Mariinski-Theater engagiert. Er singt auf bedeutenden Bühnen der Welt, sein Debüt an der Metropolitan Opera bestritt er 2002 in *Wojna i mir* [Krieg und Frieden]. Zu seinen geplanten Aufführungen gehören Debüts an der Bayerischen Staatsoper, München, und der Canadian Opera Company sowie eine Rückkehr an die Metropolitan Opera, New York.



Choir of Eltham College (*Symph No 8*)

Director of Music

Tim Johnson

The Choir of Eltham College, which numbers some eighty singers in its largest form, has toured extensively throughout Europe and the United States. All members of the choir receive singing lessons at the College, with a number going on to gain places at leading conservatoires such as the Royal Academy of Music, and choral scholarships at Oxford and Cambridge Colleges.

Choristers

Davida Baker, Louis Barclay, Joseph Beesley, James Berman, Harry Calder, Nicholas Cochrane, Gina Collington, Rachel Evans, Sam Evans, Thayne Forbes, Jonathan Fry, Edward Gibbs, William Gibbs, David Hamon, Danielle Hartley, Roisin Heraghty, Laurence Hill, Michael Jacobs, Cameron Jarvie, Ajay Kapur, Joe Mackenzie, Rebecca Moore, Arun O'Sullivan, Clare Palmer, Barnabas Pitts, Jacob Povey, Matthew Prior, Richard Prior, Jaivin Raj, Kaisun Raj, Alex Robinson, Vikram Rohilla, Callum Stoodley, Sarah Taylor, Cameron Thompson, Noelle Woosley

London Symphony Chorus

President

Sir Colin Davis CH

President Emeritus

André Previn KBE

Vice Presidents

Claudio Abbado
Michael Tilson Thomas

Patron

Simon Russell Beale

Chorus Director

Joseph Cullen

Chairman

James Warbis

Accompanist

Roger Sayer

Concerts Manager

Robert Garbolinski

Formed in 1966, the London Symphony Chorus maintains special links with the London Symphony Orchestra whilst also partnering the principal UK and international orchestras including the Berlin and Vienna Philharmonic orchestras, Boston Symphony Orchestra and the European Union Youth Orchestra, among others. Along with regular appearances at the major London venues, the LSC tours extensively throughout Europe and has visited North America, Israel, Australia, and the Far East. Recent visits include Bonn, Paris, and New York with Sir Colin Davis and Gianandrea Noseda.

The chorus has recorded widely, with recent releases including Haydn's *The Seasons*, Walton's *Belshazzar's Feast* and Verdi's *Otello*, and the world premiere issue of MacMillan's *St John Passion*. The chorus also partners the LSO on Gergiev's recordings of Mahler's Symphonies Nos 2, 3 and 8, while the men of the chorus took part in the recent Gramophone Award-winning recording of *Götterdämmerung* with the Hallé under Sir Mark Elder.

In 2007, the Chorus established its Choral Conducting Scholarships, which enable aspiring young conductors to gain valuable experience with a large symphonic chorus. The chorus has also commissioned new works from composers such as Sir John Tavener, Sir Peter Maxwell Davies, Michael Berkeley and Jonathan Dove, and took part in the world premiere of James MacMillan's *St John Passion* with the LSO and Sir Colin Davis in 2008, and in the second London performance in February 2010.

The London Symphony Chorus is always interested in recruiting new members, welcoming applications from singers of all backgrounds, subject to an audition. Visit www.lsc.org.uk

Chorus members (*Symphs Nos 2, 3 & 8*)

Sopranos

Kerry Baker, Emilie Bosworth Speight, Carol Capper, Ann Cole, Victoria Collis, Shelagh Connolly, Lucy Craig, Emma Craven, Anna Davenport, Gabrielle Edwards, Kate Faber, Alison Flood, Lorna Flowers, Eileen Fox, Gabriella Galgani, Kate Gardner, Ashley Germain, Rachel Gibbon, Jane Goddard, Irene Goff, Elisabeth Graham, Joanna Gueritz, Emily Hoffnung, Gladys Hosken, Claire Hussey, Katrina Hyde, Sarah Illingworth, Debbie Jones, Nancy Khan, Rei Kozaki, Helen Lawford, Julia Layton, Cinde Lee, Rachael Leggett, Clare Lorimer, Priscilla MacPherson, Alison Marshall, Margarita Matusevich, Hannah Mayhew, Jane Morley, Jeanne Morrison, Dorothy Nesbit, Emily Norton, Jane O'Regan, Maggie Owen, Sue Pollard, Carole Radford, Mikiko Ridd, Nadia Samara, Maria Simoes, Liz Smith, Victoria Smith, Amanda Thomas, Katherine Turner, Julia Warner, Ruth Wheal, Zoe Williams, Rachael Wood

Altos

Primrose Arnander, Sarah Baird, Mary Baker, Sarah Biggs, Elisabeth Boyden, Gina Broderick, Jo Buchan, Alexis Calice, Jane Cargin, Sarah Castleton, Rosie Chute, Margery Cohen, Yvonne Cohen, Liz Cole, Genevieve Cope, Janette Daines, Zoe Davis, Maggie Donnelly, Diane Dwyer, Linda Evans, Lydia Frankenburg, Amanda Freshwater, Christina Gibbs, Yoko Harada, Pam Hider, Amanda Holden, Dee Home, Valerie Hood, Elisabeth Iles, Sue Jones, Vanessa Knapp, Gillian Lawson, Susan Lee, Selena Lemalu, Catherine Lenson, Belinda Liao, Suzanne Louvel, Anne Loveluck, Etsuko Makita, Barbara Marchbank, Liz McCaw, Aoife McInerney, Alex O'Shea, Helen Palmer, Lucy Reay, Clare Rowe, Betty Rueda, Gulay Saritas-Willsher, Nesta Scott, Lis Smith, Jane Steele, Suleen Syn, Claire Trocmé, Curzon Tussaud, Patricia Wallis, Sharon Willmott, Judith Youdell, Mimi Zadeh

Tenors

David Aldred, Paul Allatt, Conway Boezak, Lorne Cuthbert, Joseph Denby, John Farrington, Andrew Fuller, Stephen Hogg, Warwick Hood, Gareth Humphreys, Anthony Intrall, David Leonard, Andrew Liles, John Marks, Simon Marsh, John Moses, Malcolm Nightingale, Panos Ntourntoufis, Stuart Packford, Rik Phillips, Harold Raitt, Kevin Rigg, Mattia Romani, Peter Sedgwick, Graham Steele, Takeshi Stokoe, Richard Street, Anthony Stutchbury, Malcolm Taylor, Owen Toller, Thorsten Vetter, James Warbis, Robert Ward, Paul Williams-Burton

Basses

David Armour, Joseph Bahoshy, Bruce Boyd, Andy Chan, Stephen Chevis, James Chute, Bill Cumber, Patrick Curwen, Damian Day, Alastair Forbes, Robert French, Robert Garbolinski, John Graham, Owen Hanmer, Christopher Harvey, Derrick Hogermeer, Anthony Howick, Alex Kidney, Gregor Kowalski, Georges Leaver, Clive Marks, Keith Montgomery, Geoff Newman, William Nicholson, Peter Niven, Bill Pargeter, David Peirson, Tim Riley, Alan Rochford, Malcolm Rowat, Tim Sanderson, Nic Seager, Ed Smith, Gordon Thomson, John Wareing, Nicholas Weekes

Choral Arts Society of Washington (*Symph No 8*)

Artistic Director

Norman Scribner

Executive Director

Debra L. Kraft

The Choral Arts Society of Washington is one of America's pre-eminent symphonic choruses. Under the direction of Founder and Artistic Director Norman Scribner, the Society has sung with the world's leading orchestras and conductors, recorded fifteen acclaimed CDs, launched a highly successful national radio programme, and operated an award-winning arts education programme.

Sopranos

Lynda Adamson, Christine Campbell Asbridge, Ellen Bachman, Ashley Boam, Laura Bradford, Lois Brown, Janice O Childress, Alison L Cooper, Shannon Corey, Elizabeth Freeman, Mickey Fuson, Erin C Gantt, Lisa Wickman Harter, Deborah Henderson, Kristen Anne Heyniger, Barbara Esposito Ilacqua, Margo Melissa Johnson, Rebecca Jovin, Julie Kearney, Heather MacDonald, Christina McAllister, Rebecca Mullen, Anne Buckland Murphy, Elisabeth Myers, Katie O'Callaghan, Darlene Myer Rhodes, Ruby M Robertson, Mary Roden, Theresa Severin, Lindsay Shore, Donna Kaye Simonton, Lisa Joy Sommers, Ann Stahmer, Alexandra Swartsel, Debra Unger, Cathryn I Wanders, Nadine Wethington, Lydia Thompson Whitehead, Bonnie Williams, Peggy Blake Wilson, Julie Marie Wommack, Patricia Yee, Vera H Ziemann

Altos

Violet Baker, Jan McLin Bexhoeft, Patricia A Byram, Elaine R Clisham, Karen Perkins Coda, Sandra Crow, Eileen D'Andrea, Karen Doyne, Cita Furlani, Lisa Mitchell Galoci, Elke H Gordon, Anne Hall, Sarah B Holmes, Elizabeth C Horowitz, Matile Hugo, Holly Reppert Hunsberger, Anne B Keiser, Joyce Korvick, Elizabeth Manson, Anna Maripuu, Marilyn McCabe, Rebecca Nielsen, Beth Nyhus, Virginia L Pancoe, Catherine Piez, Ruth Powell, Laura S Pruitt, Ann Roddy, Karen Smitsky, Pamela Sommers, Cindy Speas, Candida Staempfli Steel, Joyce Ann Stephansky, Lizbeth Tankersley, Emily Townsend, Sharon Weinstein, Nancy Witherell, Elizabeth Wynn

Tenors

Kenneth Bailes, Leroy R Barnes, David Caleb, Steve Capanna, Paul Carkin, John Clewett, Mitch Cohen, Jeff Dauler, Andrew Garibaldi, Christopher B Godfrey, Douglas Gold, Joseph Gordon, James R Green, Jerry Haggin, John Peter Hazangeles, Anders Henriksson, Glen S Howard, James B Hutchinson Jr, Joseph E Jones, Geoffrey Kaiser, E Bernard Leung, Lynn Main, Michael Mandel, R Scott Morgan, Phyllis Muir, David M Petrou, John E Rhodes, David G Robinson, Dileep S Srihari, Richard D Stoneberg II, Michael M Wolyniec

Basses

Gilbert Adams, David Bragunier, Wayne Breloff, Andrew James Broten, William Carter, Charles Cert, Kevin Comer, William E Elcome III, James Evans, Jason Flemmons, Perry Fuller Jr, Douglas E Gill, Gregg Grisa, Richard Hoffneins, Larry Kolp, George Krumbhaar, Jay Labov, Douglas Lapp, John Lawlah, Paul Leavitt, Douglas McAllister, Dugal McConnell, James McHugh, Matthew Nicely, Paul Nyhus, Joe O'Leary, John Palmer, Andrew Pulliam, Peter M Rogers, Ryan Shuchardt, Allen Sokal, Howard R Spendelow, Rolland Stoneberg

Orchestra featured on this recording:

First Violins

Roman Simovic LEADER ^{6, 9}
Carmine Lauri LEADER ³
Andrew Haveron GUEST LEADER ^{1, 4, 5, 7}
Anton Barakhovsky GUEST LEADER ^{2, 8}
Sebastian Breuning GUEST LEADER ¹⁰
Tomo Keller
Lennox Mackenzie
Nicholas Wright
Robin Brightman
Nigel Broadbent
Ginette Decuyper
Jörg Hammann
Michael Humphrey
Maxine Kwok-Adams
Claire Parfitt
Elizabeth Pigram
Laurent Quenelle
Harriet Rayfield
Colin Renwick
Ian Rhodes
Sylvain Vasseur
Rhys Watkins
Shlomy Dobrinsky
Eleanor Fagg
Takane Funatsu
Jeanyi Kim
Gordon Mackay
Naoko Miyamoto
Hazel Mulligan
Gabrielle Painter
Helen Paterson
Alain Petitclerc
Erzsebet Racz
Julia Rumley
Geoffrey Silver
Rebecca Turner
Helena Wood

Second Violins

David Alberman * ^{1, 2, 4, 5}
Evgeny Grach * ^{3, 6, 7, 8, 9}
Thomas Norris
Sarah Quinn
Miya Väisänen
David Ballesteros
Richard Blayden
Norman Clarke
Matthew Gardner
Belinda McFarlane
Iwona Muszynska
Philip Nolte
Andrew Pollock
Paul Robson
Stephen Rowlinson
Louise Shackelton
David Worswick
Anna-Liisa Bezrodny
⁵⁶ Shana Douglas

Caroline Frenkel
David Goodall
Ferenc Keskeny
Oriana Kriszten
Katerina Mitchell
Hazel Mulligan
Joyce Nixon
Gabrielle Painter
Jan Regulski
Audrey Rousseau
Julia Rumley
Roisin Walters
Samantha Wickramasinghe
Kitty Cheung

Violas

Edward Vanderspar * ^{1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9}
Paul Silverthorne * ^{2, 10}
Gillianne Haddow
Malcolm Johnston
Regina Beukes
Duff Burns
German Clavijo
Lander Echevarria
Richard Holtum
Maxine Moore
Peter Norriss
Robert Turner
Heather Wallington
Jonathan Welch
Natasha Wright
Gina Zagni
Jessica Beeston
Michelle Bruil
Philip Hall
Laura Holt
Nancy Johnston
Cyrille Mercier
Caroline O'Neill
Fiona Opie
Martin Schaefer
Shasta Ellenbogen

Cellos

Tim Hugh * ^{1, 2, 4, 7}
Rebecca Gilliver * ^{5, 9}
David Cohen ** ⁶
Claes Gunnarsson ** ³
Floris Mijnders ** ⁸
Alastair Blayden
Jennifer Brown
Mary Bergin
Noel Bradshaw
Penny Driver
Daniel Gardner
Keith Glossop
Hilary Jones
Minat Lyons
Francis Saunders

Amanda Truelove
Judith Berendschot
Nicholas Cooper
Andrew Joyce
Alexandra Mackenzie
Kim Mackrell
François Rive
Emma Wallace
Tim Lowe

Double Basses

Rinat Ibragimov *
Colin Paris
Nicholas Worters
Patrick Laurence
Axel Bouchaux
Michael Francis
Matthew Gibson
Thomas Goodman
Gerald Newson
Jani Pensola
Matthew Coman
Benjamin Griffiths
Nikita Naumov
Claire Whitson

Flutes

Gareth Davies * ^{1, 2, 3, 4, 7, 8, 9}
Adam Walker * ⁵
Katherine Baker ** ⁶
Siobhan Greal
Martin Parry
Sharon Williams
Clare Findlater
Elidh Gillespie
Patricia Morris
Patricia Moynihan
June Scott

Piccolos

Sharon Williams *
Gareth Davies
Siobhan Greal
Martin Parry
Patricia Moynihan

Oboes

Emanuel Abbühl * ^{1, 2, 4, 6, 7, 9}
Kieron Moore * ³
John Anderson ** ⁸
Joseph Sanders ** ⁵
John Lawley
Christine Pendrill
Rachel Ingleton
Nicola Holland
Fraser MacAulay
Michael O'Donnell
Leila Ward

Cor Anglais

Christine Pendrill *
Kieron Moore
Rachel Ingleton
Leila Ward

Clarinets

Andrew Marriner * ^{1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9}
Chris Richards
Chi-Yu Mo
Lorenzo Iosco
John Stenhouse
Nele Delafonteyne
Duncan Gould
Duncan Prescott
Sarah Thurlow
Tom Watmough

E-flat Clarinets

Chi-Yu Mo * ^{2, 3, 4, 5, 8, 9}
Duncan Prescott

Bass Clarinets

Lorenzo Iosco * ^{5, 9}
John Stenhouse * ^{1, 3, 6, 8}
Duncan Gould ** ^{2, 4}
Duncan Swindells ** ⁷

Bassoons

Rachel Gough *
Joost Bosdijk
Robert Bourton
Dominic Morgan
Michele Fattori
Susan Frankel
Christopher Gunia
Robin Kennard
Elizabeth Trigg

Contrabassoon

Dominic Morgan *

Horns

David Pyatt * ^{1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9}
Timothy Jones * ^{4, 6}
Angela Barnes
John Ryan
Jonathan Lipton
Tim Ball
Jonathan Bareham #
Estefanía Beceiro Vazquez
Nigel Black #
Jeffrey Bryant
Richard Clews #
Jonathan Durrant
Andrew Fletcher
Nobuaki Fukukawa
Nicholas Hougham #
David McQueen

Ellie Reed
Kathryn Saunders
Hugh Seenan
Andrew Sutton
Brendan Thomas
Mark Vines

Trumpets

Maurice Murphy * ²
Roderick Franks * ^{2, 6, 7}
Philip Cobb * ^{5, 9}
Mark David ** ^{1, 4}
David Gordon ** ³
Michael Moller ** ⁷
Alan Thomas ** ⁸
Gerald Ruddock
Nigel Gomm
David Archer ^
Joe Atkins ^
Nicholas Betts
Simon Cox ^
Niall Keatley #
Paul Mayes
Huw Morgan #
Dan Newell
Ruth Ross #
Joseph Sharp # ^
Robin Totterdell
James Watson
Thomas Watson

Off-stage Flugelhorn (No 3)

Christopher Deacon **

Trombones

Dudley Bright * ^{1, 2, 3, 5, 6, 8}
Katy Jones * ^{1, 2, 7, 8, 9}
James Maynard
Andrew Connington ^
Eric Crees ^
Matthew Knight ^
Lindsay Shilling
Rebecca Smith

Bass Trombones

Paul Milner * ^{1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9}
James Maynard
Andrew Waddicor

Contrabass Trombone

Paul Milner *

Euphonium

James Maynard * ⁷

Tuba

Patrick Harrild * ^{1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9}

Timpani

Nigel Thomas * ^{1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9}
Antoine Bedewi ** ⁵
Simon Carrington
Jeremy Cornes

Percussion

Neil Percy * ^{1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9}
David Jackson * ³
Antoine Bedewi
Scott Bywater
Jeremy Cornes
Michael Doran
Helen Edordu (née Yates)
Tom Edwards %
Charles Fulbrook
Stephen Henderson #
Benedict Hoffnung
Sacha Johnson
Gerald Kirby
Glyn Matthews
Erika Ohman
Sam Walton
Jeremy Wiles # %
Oliver Yates #

Off-stage Percussion (No 3)

Neil Percy *
Ian Cape
Stephen Henderson

Harp

Bryn Lewis *
Karen Vaughan

Piano

Catherine Edwards ** ⁸

Celesta
John Alley * ⁶
Elizabeth Burley ** ⁸

Organ

Tom Winpenny ** ⁸

Harmonium

John Alley * ⁸

Guitar

Forbes Henderson ** ⁷

Mandolin

James Ellis ** ^{7, 8}

* Principal

** Guest Principal

Off-stage players for No 2

^ Off-stage players for No 8

% Off-stage players for No 6

London Symphony Orchestra

Patron

Her Majesty The Queen

President

Sir Colin Davis CH

Principal Conductor

Valery Gergiev

Principal Guest Conductors

Daniel Harding

Michael Tilson Thomas

Conductor Laureate

André Previn KBE

The LSO was formed in 1904 as London's first self-governing orchestra and has been resident orchestra at the Barbican since 1982. Valery Gergiev became Principal Conductor in 2007 following in the footsteps of Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado and Michael Tilson Thomas among others. Sir Colin Davis had previously held the position since 1995 and from 2007 became the LSO's first President since Leonard Bernstein. The Orchestra gives numerous concerts around the world each year, plus more performances in London than any other orchestra. It is the world's most recorded symphony orchestra and has appeared on some of the greatest classical recordings and film soundtracks. The LSO also runs LSO Discovery, its ground-breaking education programme that is dedicated to introducing the finest music to young and old alike and lets everyone learn more from the Orchestra's players. For more information visit lso.co.uk

Premier orchestre autogéré de Londres, le LSO fut fondé en 1904. Il est en résidence au Barbican depuis 1982. Valery Gergiev a été nommé premier chef en 2007, succédant à Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado et Michael Tilson Thomas, entre autres. Sir Colin Davis occupait auparavant le poste depuis 1995 et, en 2007, il devint le premier président du LSO depuis Leonard Bernstein. Chaque année, l'Orchestre donne de nombreux concerts à travers

le monde, tout en se produisant plus souvent à Londres que n'importe quel autre orchestre. C'est l'orchestre au monde qui a le plus enregistré, et on le retrouve sur des enregistrements devenus de grands classiques, ainsi que sur les bandes son des films les plus célèbres. Grâce à LSO Discovery, l'Orchestre est également un pionnier en matière de pédagogie; ce programme s'attache à faire découvrir les plus belles pages du répertoire aux enfants comme aux adultes, et à permettre à chacun de s'enrichir au contact des musiciens de l'Orchestre. Pour plus d'informations, rendez vous sur le site lso.co.uk

Das LSO wurde 1904 als erstes selbstverwaltetes Orchester in London gegründet und ist seit 1982 im dortigen Barbican beheimatet. Valery Gergiev wurde 2007 zum Chefdirigenten ernannt und trat damit in die Fußstapfen von Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado, Michael Tilson Thomas und anderen. Sir Colin Davis hatte diese Position seit 1995 inne und wurde 2007 zum ersten Präsidenten des London Symphony Orchestra seit Leonard Bernstein erkoren. Das Orchester gibt jedes Jahr zahlreiche Konzerte in aller Welt und tritt darüber hinaus häufiger in London auf als jedes andere Orchester. Es ist das meistaufgenommene Orchester der Welt und hat einige der bedeutendsten klassischen Schallplattenaufnahmen und Filmmusiken eingespielt. Daneben zeichnet das LSO verantwortlich für LSO Discovery, ein bahnbrechendes pädagogisches Programm mit dem Ziel, Jung und Alt die schönste Musik nahe zu bringen und mehr von den Musikern des Orchesters zu lernen. Wenn Sie mehr erfahren möchten, schauen Sie bei uns herein: lso.co.uk

For further information and licensing enquiries please contact:

LSO Live

London Symphony Orchestra

Barbican Centre,

London EC2Y 8DS

T 44 (0)20 7588 1116

E lso.live@lso.co.uk

Also available on LSO Live



Beethoven Symphonies Nos 1-9

Bernard Haitink, LSO

6SACD (LSO0598) or download

Benchmark Recording *BBC Music Magazine* (UK)
Classical Recordings of the Year *New York Times* (US)
CDs of the Year *Philadelphia Inquirer* (US)
Nominated for Best Classical Album *Grammy Awards*

'a towering achievement'
The Times (UK)



Sibelius Symphonies Nos 1-7 & Kullervo

Sir Colin Davis, LSO

4CD (LSO0191) or download

Discs of the Year 'the finest Sibelius interpreter of our time' *New York Times* (US)
Discs of the Year *Télérama* (France)

'I say without hesitation that this is the best series ever of the Sibelius symphonies'
Svenska Dagbladet (Sweden)

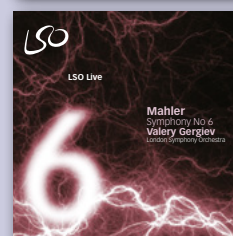


Prokofiev Romeo & Juliet

Valery Gergiev

2SACD (LSO0682) or download

Discs of the Year & Best Orchestra Album *BBC Music Magazine Awards* (UK)
Choice of the Month - Orchestral *BBC Music Magazine* (UK)
Editor's Choice *Gramophone* (UK)
Clef de Resmusica *Resmusica* (France)
Editor's Choice *Classic FM Magazine* (UK)

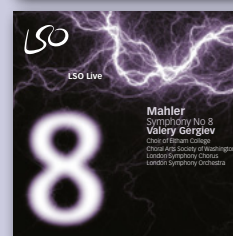


Mahler Symphony No 6

Valery Gergiev

SACD (LSO0661) or download

Discs of the Year *Classica-Répertoire* (France)
Disc of the Month *** / ******* *Fono Forum* (Germany)
Choc *Le Monde de la Musique* (France)
Editor's Choice *Gramophone* (UK)
Disc of the Month & Discs of the Year *Audiophile Audition* (US)



Mahler Symphony No 8

Valery Gergiev, Choir of Eltham College,
Choral Arts Society of Washington, LSC, LSO

SACD (LSO0669) or download

Gramophone Recommended *Gramophone* (UK)
Clef de Resmusica *Resmusica* (France)

IRR Outstanding 'this performance of the Eighth has dropped like manna at our feet ...
This is a great disc, and no mistake'
International Record Review (UK)