

# **Strauss** Also sprach Zarathustra **Mahler** Totenfeier

Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin

Vladimir **Jurowski**





## Richard Strauss (1864 – 1949)

- 1 **Also sprach Zarathustra op. 30** 32. 53  
Tondichtung (Tone Poem) (1896)  
*Einleitung-Von den Hinterweltlern-Von der großen Sehnsucht-  
Von den Freuden und Leidenschaften-Das Grablied-Von der  
Wissenschaft-Der Genesende-Das Tanzlied-Nachtwandlerlied*

## Gustav Mahler (1860 – 1911)

- 2 **Totenfeier** 22. 49  
Sinfonische Dichtung (Symphonic Poem) (1888)
- 3 **Sinfonisches Präludium für Orchester** 08. 54  
(Symphonic Prelude for Orchestra) (1876)  
*Reconstructed by Albrecht Gürsching*

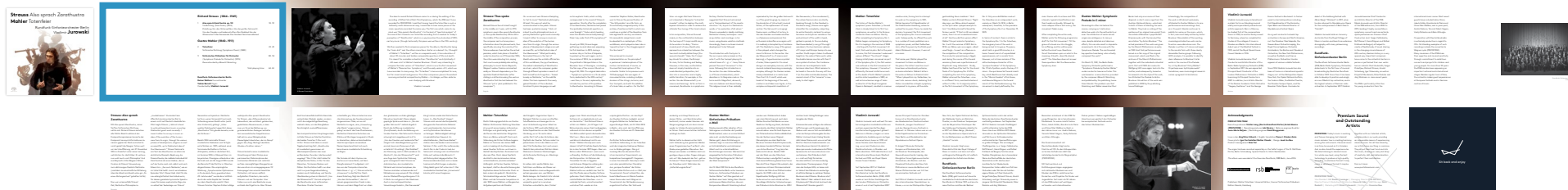
Total playing time: 64. 46

### Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin

**Rainer Wolters** Concertmaster

**Tobias Berndt** Organ

Conducted by **Vladimir Jurowski**



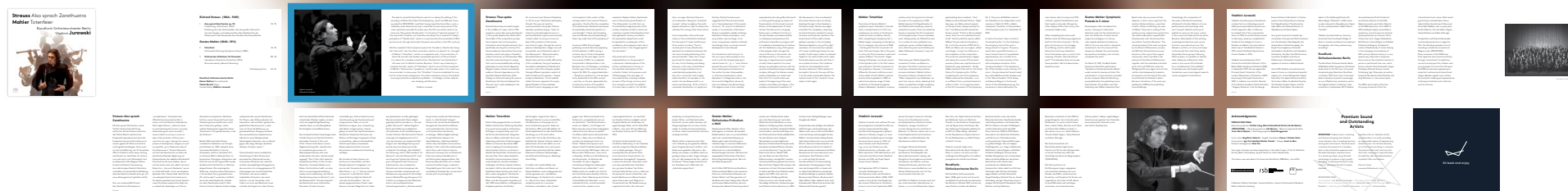


Vladimir Jurowski  
© Roman Gontcharov

The idea to record Richard Strauss came to us during the editing of the recording of Alfred Schnittke's Third Symphony, which the RSB and I have recorded for PENTATONE. I said that having heard the Schnittke in such a brilliantly multi-dimensional way, I would like to hear some pieces of the main repertoire recorded the same way. The first one which came to my mind was "Also sprach Zarathustra": it is the kind of "spectral analysis" of the sound that I heard in our Schnittke recording that is needed for today's perception of "Zarathustra", which in a way launches the whole idea of 20th century music (though technically this piece was written in the 19th century).

We then needed to find companion pieces for the album, Zarathustra being the "main dish" and the others more like a starter or a dessert. So, I thought of Mahler's "Totenfeier": written as a separate work, it has a duration of about 25 minutes and tackles comparable questions of life and death. It is meant for a smaller orchestra than "Zarathustra" and stylistically it still owes a lot to Mahler's teacher Bruckner. I find it very interesting to compare the later version of "Totenfeier", which is now the first movement of Mahler's "Resurrection Symphony", and the early version of it, which we have recorded. In many ways, the "Totenfeier" is less accomplished for sure, but far more honest and genuine. The other companion piece is the earliest surviving orchestral composition by Mahler — his Adagio, written while he was studying with Bruckner.

Vladimir Jurowski



## Strauss: Thus spoke Zarathustra

Richard Strauss found himself caught in the middle, as it were, with his fifth symphonic poem *Also sprach Zarathustra* (= *Thus spoke Zarathustra*). While still in the middle of the composition process, the composer sent out anonymous information about his planned work, thus specifically arousing the curiosity of his future audiences. Even before the actual première, which took place in Frankfurt under his direction on 27 November 1896, the critics were ridiculing him, saying that now he was probably also setting philosophy to music! And in Bayreuth, Wagner's widow Cosima commented acidly on Strauss's dependency on the apostate Friedrich Nietzsche (after stating in a letter discussing the work on *Zarathustra* that she had believed the title was "just a 'joke' published in the newspaper").

English

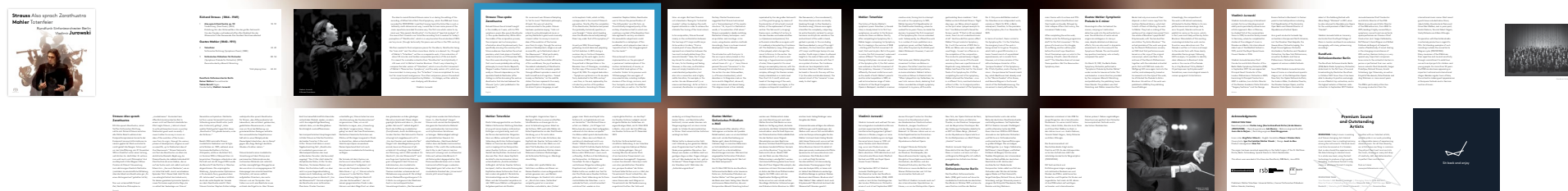
On no account was Strauss attempting to "set to music" Nietzsche's philosophy. At least, this was not what he communicated to the public. Strauss has been quoted as saying: "I did not intend to write philosophical music or portray Nietzsche's great work musically. I meant rather to convey in music an idea of the evolution of the human race from its origin, through the various phases of development, religious as well as scientific, up to Nietzsche's idea of the *Übermensch*." What particularly fascinated Strauss in the text of *Zarathustra* was the ecstatic affirmation of this-worldliness, the joy of existence, the radical individuality of Zarathustra as a hero, whom the composer guides through different episodes in search of both himself and of cognition – "based loosely on Nietzsche," as the subtitle states. This hero represents the newly gained freedom of the individual, his almost hymnic language, as well

as his euphoric traits, which so fully corresponded to the mood of Strauss's generation. Shortly after the completion of his *Zarathustra*, Nietzsche had posed the (probably rhetorical) question, in wise foresight: "Under which heading does this *Zarathustra* actually belong? Dare I say under that of the symphony?"

As early as 1894, Strauss began gathering musical ideas and preparing his first sketches. In 1895, during a summer stay in Cortina d'Ampezzo, he picked up the work again; and in the summer of 1896, he completed the partcell in Marquartstein in the Bavarian town of Chiemgau, concluding the fair copy of the score in Munich on August 24, 1896. The original dedication – "Symphonic optimism in a *fin de siècle* form, dedicated to the 20th century" – was then, in the end, replaced by the introductory section of the preface to *Zarathustra*. According to Strauss

researcher Stephan Kohler, *Zarathustra* was to Strauss the personification of "the 'dithyrambic' as a life-form, as the artistically imagined poetry of the ecstasy of existence itself, in which one could see a symbol of the liberation from late eighteenth-century constraints. His sensualistic subjectivism could be elevated to a metaphysics of this-worldliness, which played a clear role as 'superstructure' in the struggle against the 'die-hards'."

Strauss based his musical implementation on the principle of a permanent metamorphosis of the motivic material and, of course, on the manifold tonal options of the orchestra. Similar to his previous work *Till Eulenspiegel*, this was again of monumental size, including multiple divisions of the strings, six horns, and four trumpets, and with the addition of a bass tuba, as well as – for the first



time – an organ. But here Strauss is not interested in flexing his “orchestral muscles”; rather, he deploys the multi-layered orchestra in order to achieve the ultimate fine-tuning of the tonal colours.

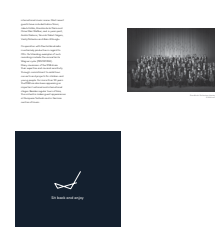
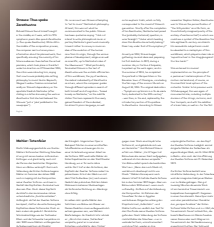
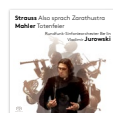
In his composition, Strauss focused mainly on the confrontation between the two keys of C major and B major. As he wrote in his diary: “From a musical point of view, *Zarathustra* represents an interaction between the two most mutually distant keys (the second interval!).” Here, the C major key stands for nature, the B major for man, for his thinking and feeling. However, in this case, confrontation does not simply translate into an unadulterated juxtaposition, but also into a connection and a highly subtle transition, for example, in the section *Von der Wissenschaft* (= on science and learning). As far as form is concerned, *Zarathustra* is a symphonic

fantasy. Charles Youmans even suggested that Strauss had carried out a “dismemberment of the sonata structure.” Or, to put it in Nietzsche’s words, a “re-evaluation of all values.” Strauss succeeded in ideally matching Nietzsche’s literary techniques – such as quotation and montage – in his music, using diverse variation methods. Accordingly, there is no linear musical development to be followed.

The introduction with the hymn to the sun is pure nature, based on the note C, with the trumpet playing its natural tones of c’ - g’ - c’’: here, Strauss penned the word “Universum” in the score. Following this introduction is the section *Von den Hinterweltlern*, (= of those in backwaters), which describes in its Gregorian credo in the horns and its Magnificat, above all, man as a believer and devout being. This religious mood is then radically

superseded by *Von der großen Sehnsucht* (= of the great longing), by means of the dissolution of (structural) musical fetters, of the replacement of tonal centres. The *Sehnsucht* (= longing) theme soars, confident of victory. In *Von den Freuden und Leidenschaften* (= of pleasures and passions) this enthusiasm intensifies once again until it is suddenly interrupted by a trombone call. The *Grablied* (= song of the grave) is then played, which changes the mood to B minor. In the section *Von der Wissenschaft* (= of science and learning), a fugue becomes a symbol of order; Strauss permits it to crawl along in an exemplary manner, with the musical material becoming increasingly complex, although the themes remain closely interrelated on a meta-level. Then the C-G-C-motif, which was heard at the beginning of the work, crashes in and takes over. Again, in the complex contrapuntal maelstrom of

*Der Genesende* (= the convalescent), the nature theme is also constantly breaking through. In *Das Tanzlied* (= the dance song), Strauss once again intensifies the complexity, subjecting his entire thematic material to various harmonic and rhythmic variations. The enchantment of the waltz is heard, garbed in parody. In the concluding *Nachtwandlerlied* (= song of the night wanderer), the two harmonic spheres of C major and B major bump into one another: the B major is taken to ethereal heights in the coda of *Sehnsucht*, while the double-basses counter with their C as a symbol of nature. The trombone chords can be interpreted in both harmonic directions. What remains to be heard in the end is the very soft low C (in the cellos and double-basses). The musical circuit of the “universe” is now ready to start again.



## Mahler: Totenfeier

The history of Gustav Mahler's symphonic poem *Totenfeier* (= funeral rites) is closely linked to his first two symphonies, as well as to the famous conductor Hans von Bülow. Shortly after completing his Symphony No. 1, Mahler began composing his Symphony No. 2 in Leipzig in the summer of 1888 – starting with the first movement. At least, that was his plan. But in the years to come, this first movement underwent various different “functional” stages. Having initially been conceived as part of the Symphony No. 2, the first version was outlined as the first movement of this symphony. However, it turned out differently. Personal misfortunes such as the death of both Mahler's parents and his sister Leopoldine in 1889, as well as his extensive range of tasks as director of the Royal Hungarian Opera in Budapest, resulted in a serious

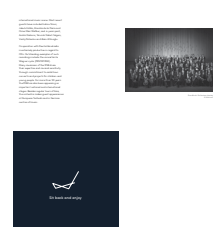
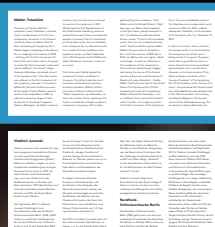
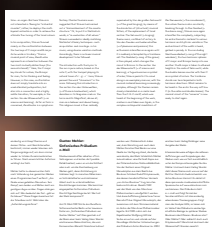
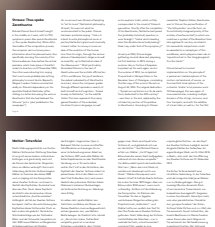
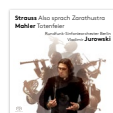
creative crisis, forcing him to interrupt his work on the symphony. In 1891, Mahler became first Kapellmeister at the Stadttheater Hamburg, where he worked for six years. There, he made the decision to present the first movement of the Symphony No. 2 as an individual work. Subsequently, he offered the work to a number of music publishers as a symphonic poem, entitled *Todtenfeier* (sic), after the poem by the Polish poet Adam Mickiewicz. However, it was not a success.

That same year, Mahler played the movement to Hans von Bülow on the piano. The latter's reaction must have been extraordinarily extreme, as demonstrated in Mahler's letters. He wrote as follows to Friedrich Löhr: “When I played him my *Todtenfeier*, he went into nervous shock, declaring that *Tristan* sounded like a Haydn symphony compared to my piece, all the while

gesticulating like a madman.” And Mahler wrote to Richard Strauss: “Eight days ago, von Bülow almost expired on the spot when I played excerpts to him.” Von Bülow himself uttered the famous words: “If that is still considered music, then I do not understand music at all.” And how did this opinion affect Mahler? He put aside his Symphony No. 2 until the summer of 1893. But in 1894, von Bülow was once again – albeit unwittingly – to exert an influence on the completion of the composition. The conductor passed away in Egypt, and during the course of the funeral ceremony there was a performance of Klopstock's song *Aufersteh'n* – finally, Mahler had found the text for the choral finale of his Symphony No. 2! After completing the rest of his symphony, Mahler returned the *Totenfeier* – now in a different form, reorchestrated and without a title – to its original position as the first movement of the Symphony

No. 2. Only once did Mahler conduct the *Totenfeier* as an independent work, namely on March 16, 1896, in Berlin: subsequent, therefore, to the première of the Symphony No. 2 on December 13, 1895.

In terms of content, there is a link to the Symphony No. 1. In the *Totenfeier*, the imaginary hero of the work is being carried to his grave. The piece, which lasts a good 20 minutes, is a heroic funeral march of unparalleled expressiveness, set in sonata form. However, not a trace remains of the rather burlesque character of the “pompes funèbres” of the Symphony No. 1! Full of pathos, and in the key of C minor – the quintessential funeral march key, which Beethoven had already used in the “Marcia funebre” of his *Eroica*, and likewise Wagner in the funeral march of the *Götterdämmerung*. The movement is clearly defined by the



main theme with its octave and fifth intervals, typical intensifications rear their heads continually, followed by total collapse. After a last outcry, the movement fades away.

After completing the entire work, Mahler wrote the following programme draft for this first movement: "At the grave of a loved one. His struggle, his suffering, and his volition pass before the mind's eye. Questions thrust themselves upon us: what is the meaning of death – does life eternal exist?" The *Totenfeier* does not answer these questions. But the *Resurrection* Symphony does.

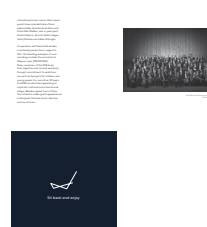
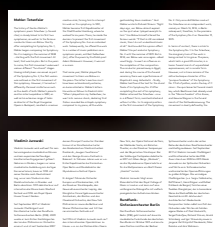
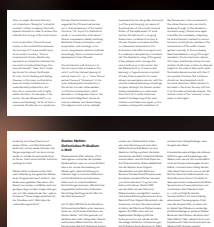
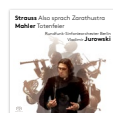
## Gustav Mahler: Symphonic Prelude in C minor

Musicologists often toil behind the scenes, carrying out meticulous detective work into the authenticity or even the attribution of works whose origins are ambiguous. In many a case, despite detailed and laborious efforts, this can also result in disparate assessments. As is the case with the *Symphonic Prelude*. The controversial key question here being: who actually composed the work?

On March 19, 1981, the Berlin Radio Symphony Orchestra performed a "Symphonic Prelude by Gustav Mahler" under conductor Lawrence Foster. This was based on a reconstruction provided by the composer Albrecht Gürsching and published by the publishing house Hans Sikorski. The problem was that Gürsching and Mahler researcher Paul

Banks had only one source at their disposal – a short-score copy from the Austrian National Library – which led to both of them attributing the work to Mahler. They had no inkling of the existence of an original manuscript from the estate of Bruckner's pupil Rudolf Krzyzanowski, with the handwritten annotation "by Anton Bruckner." The actual première of the work was given by the Munich Philharmonic as early as 1949. And that performance was based on a fair copy of the original manuscript, which was filed in the archives of the Munich Philharmonic together with the individual orchestral parts. Not until 1985 did conductor Wolfgang Hiltl once again look into the matter; and subsequently, based on his research into the style of the work, he attributed the *Prelude* to Anton Bruckner. His edition of the work was published in 2002 by the publishing house Doblinger.

Interestingly, the composition of the work is still almost exclusively attributed to Gustav Mahler in its rare performances and recordings. And, as in the past, Sikorski continues to publish his name on the score – which, in fact, was most likely written by Anton Bruckner. More details of this exciting musicological detective work can be found on [www.abruckner.com](http://www.abruckner.com). The *Prelude* is written in C minor and keeps to the sonata form with three clearly discernible theme groups. Following Hiltl's analysis, it is possible to identify clear references to Bruckner's later works in the course of the *Prelude*. So, is it by Bruckner? Or by Mahler? Or perhaps even by Krzyzanowski? Sometimes, even musicological research comes up against its limitations.



## Vladimir Jurowski

Vladimir Jurowski enjoys international acclaim for his outstanding musical ability and a persistently adventurous artistic approach. Born in Moscow, he studied first at the conservatoire there. In 1990, he and his family moved to Germany, where he completed his studies at the colleges of music in Dresden and Berlin. His international debut was at the Wexford festival in 1995, and at the Royal Opera House Covent Garden in 1996.

Vladimir Jurowski became Chief Conductor and Artistic Director of the Berlin Radio Symphony Orchestra (RSB) in September 2017. He was appointed Principal Guest Conductor of the London Philharmonic Orchestra in 2003, becoming its Principal Conductor in 2007. In addition, he is Artistic Director of the Russian Academic State Orchestra "Yevgeny Svetlanov" and the George

Enescu Festival in Bucharest. In former years he has held positions including First Kapellmeister of the Komische Oper Berlin and Musical Director of Glyndebourne Festival Opera.

As a guest conductor he leads top orchestras in Europe and North America, incl. the Dresdner Staatskapelle, the Gewandhaus Orchestra Leipzig, the Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam, the Boston and Cleveland Orchestras, the New York Philharmonic, as well as the Berlin and Vienna Philharmonic Orchestras. He also appears at various notable festivals.

Since 1996 Vladimir Jurowski has also been at home on international operatic stages, incl. at the Metropolitan Opera New York, the Opéra National de Paris, the Scala in Milan, the Bolshoi Theatre, the Dresden Semper Opera, and the Bavarian State Opera. He made his

debut at the Salzburg Festival with Alban Berg's "Wozzeck" in 2017, when he also returned to Glyndebourne Opera for the world premiere of Brett Dean's "Hamlet".

Vladimir Jurowski holds an honorary doctorate from the Royal College of Music in London and boasts an extensive discography with many prizewinning recordings.

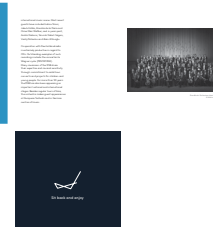
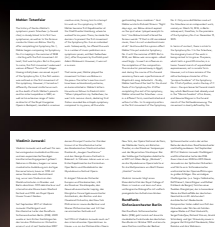
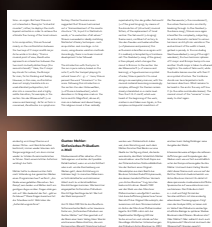
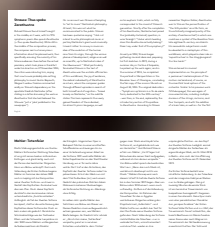
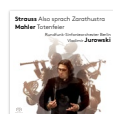
## Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin

The Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin (RSB, Berlin Radio Symphony Orchestra) dates back to the first hour of musical broadcasting by Deutscher Rundfunk in October 1923. Since then it has been able to develop its position enduringly as one of Berlin's top orchestras, and in the highest echelon of German radio orchestras. In September 2017 Vladimir

Jurowski became Chief Conductor and Artistic Director of the RSB. Marek Janowski was Artistic Director of the RSB before him, from 2002 to 2015, leading it highly successfully in symphonic concerts and concertante opera performances. Previous Chief Conductors (incl. Sergiu Celibidache, Rolf Kleinert, Heinz Rögner and Rafael Frühbeck de Burgos) all helped to create a flexible body of sound sharing in the changing circumstances of 20th century German history in a very special way. Important composers have come to the orchestra's lectern in person or performed their own works here as soloists: Paul Hindemith, Sergei Prokofjew, Richard Strauss, Arnold Schönberg, Igor Strawinsky, as well as Krzysztof Penderecki, Peter Ruzicka and Jörg Widmann in more recent years.

The RSB is particularly attractive for young conductors from the

Artists



international music scene. Most recent guests have included Lahav Shani, Jakub Hrůša, Alondra de la Parra and Omer Meir Wellber, and in years past, Andris Nelsons, Yannick Nézet-Séguin, Vasily Petrenko and Alain Altinoglu.

Cooperation with Deutschlandradio is extremely productive in regard to CDs. Outstanding examples of such recordings include the concertante Wagner cycle (PENTATONE).

Many musicians of the RSB share their expertise and musical sensitivity through commitment to ambitious concerts and projects for children and young people. For more than 50 years the RSB has also been appearing on important national and international stages. Besides regular tours of Asia, the orchestra makes guest appearances at European festivals and in German centres of music.



Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin  
© Molina Visuals



**Stravinsky / Les gamelles**  
Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin  
Dirigiert von: **Jurjewski**



**Mahler / Sinfonie Nr. 1**  
Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin  
Dirigiert von: **Wellber**



**Wagner / Die Walküre**  
Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin  
Dirigiert von: **Wellber**



**Wagner / Die Walküre**  
Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin  
Dirigiert von: **Wellber**



**Wagner / Die Walküre**  
Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin  
Dirigiert von: **Wellber**



**Wagner / Die Walküre**  
Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin  
Dirigiert von: **Wellber**



**Wagner / Die Walküre**  
Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin  
Dirigiert von: **Wellber**



**Wagner / Die Walküre**  
Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin  
Dirigiert von: **Wellber**

## Strauss: Also sprach Zarathustra

Mit *Also sprach Zarathustra*, seiner fünften Sinfonischen Dichtung, setzte sich Richard Strauss zwischen alle Stühle. Bereits während des Kompositionsprozesses lancierte der Komponist anonym Informationen zu seinem geplanten Werk und schürte somit gezielt die Neugier. Schon weit vor der Uraufführung, am 27. November 1896 in Frankfurt unter seiner Leitung, verhöhnten ihn die Kritiker: Er vertone nun wohl auch noch Philosophie! Und aus Bayreuth ätzte Wagners Witwe Cosima ob Strauss' Hinwendung zum abtrünnigen Friedrich Nietzsche (nachdem sie eine briefliche Mitteilung über die Arbeit am *Zarathustra* gar „für einen Zeitungsscherz“ gehalten hatte).

Nun war es keinesfalls Strauss' Ziel, Nietzsches Philosophie zu

„musikalisieren“. Zumindest kein öffentlich kommuniziertes Ziel. In einem nicht auf Deutsch überlieferten Zitat sagte Strauss: „*I did not intend to write philosophical music or portray Nietzsche's great work musically. I meant rather to convey in music an idea of the evolution of the human race from its origin, through the various phases of development, religious as well as scientific, up to Nietzsche's idea of the Übermensch.*“ Strauss faszinierte am Text des *Zarathustra* vor allem die ekstatische Diesseits-Bejahung, die Daseinsfreude, die radikale Individualität Zarathustras als eines Helden, den er auf der Suche nach sich selbst und nach Erkenntnis – „frei nach Nietzsche“, wie es im Untertitel heißt – durch verschiedene Episoden führt. Dieser Held steht für die neu erlangte Freiheit des Individuums, für dessen geradezu hymnische Sprache sowie für dessen euphorische Züge, die so voll auf der Seelenlage von Strauss'

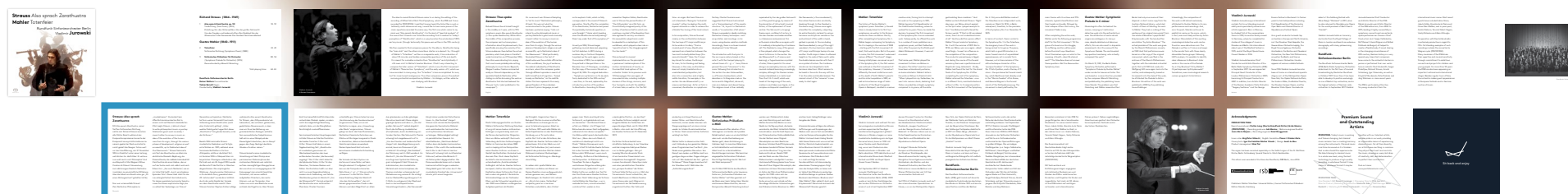
Generation entsprachen. Nietzsche hatte in weiser Voraussicht kurz nach Vollendung seines *Zarathustra* (wohl eher rhetorisch) gefragt: „*Unter welche Rubrik gehört eigentlich dieser ‚Zarathustra‘? Ich glaube beinahe, unter die Sinfonien.*“

Bereits 1894 sammelte Strauss musikalische Gedanken und fertigte erste Skizzen an. 1895, während eines Sommeraufenthaltes in Cortina d'Ampezzo, setzte er die Arbeit fort, im Sommer 1896 in Marquartstein im bayerischen Chiemgau vollendete er das Particell und am 24. August 1896 wurde die Reinschrift der Partitur in München abgeschlossen. Die ursprüngliche Widmung „*Symphonischer Optimismus in fin de siècle-Form, gewidmet dem 20. Jahrhundert*“ wurde dann letztlich durch das erste Kapitel der Vorrede aus dem *Zarathustra* ersetzt. Dem Strauss-Forscher Stephan Kohler zufolge

verkörperte *Also sprach Zarathustra* für Strauss „*das ‚Dithyrambische‘ als Lebensform, den artistisch geträumten, gedichteten Daseinsrausch, in dem man ein Fanal der Befreiung von gründerzeitlichen Zwängen erblickte. Sein sensualistischer Subjektivismus ließ sich zu einer Metaphysik der Diesseitigkeit überhöhen, der im Kampf gegen das ‚Ewig-Gestrige‘ deutliche Überbau-Funktion zukam.*“

Strauss basierte seine musikalische Umsetzung auf dem Prinzip einer permanenten Metamorphose des motivischen Materials und natürlich auf den mannigfaltigen Klangoptionen des wie schon im vorangegangenen *Till Eulenspiegel* monumental besetzten Orchesters, mit seinen vielfach aufgeteilten Streichern, den sechs Hörnern und vier Trompeten. Hier treten nun noch eine Basstuba sowie erstmals die Orgel hinzu. Aber Strauss

Deutsch



lässt hier keinesfalls kraftstrotzend die orchestralen Muskeln spielen, sondern nutzt die vielgestaltige Besetzung vielmehr dazu, um die Klangfarben feinstmöglich auszudifferenzieren.

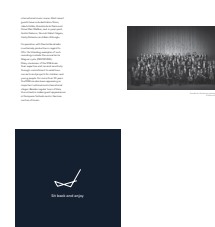
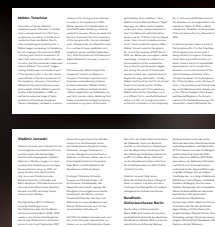
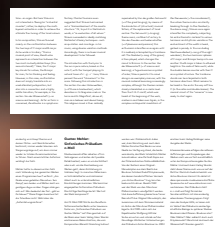
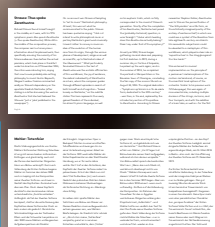
Sein kompositorisches Hauptaugenmerk richtete Strauss auf die Konfrontation der beiden Tonarten C-Dur und H-Dur. Strauss hielt dazu in einem Tagebucheintrag fest: „*Zarathustra ist musikalisch genommen als Wechselspiel zwischen den zwei entferntesten Tonarten (die Secunde!) angelegt.*“ Das C-Dur steht dabei für die Sphäre der Natur, H-Dur für den Menschen, für dessen Denken und Fühlen. Konfrontation heißt nun aber nicht nur pure Gegenüberstellung, sondern auch Verbindung und feinste Überblendung etwa im Abschnitt „Von der Wissenschaft“. Formal entspricht der *Zarathustra* einer sinfonischen Phantasie. Charles Youmans

unterstellte gar, Strauss habe hier eine „*Verstümmelung des Sonatenschemas*“ vorgenommen. Oder, um es mit Nietzsche zu sagen, eine „*Umwertung aller Werte*“ vorgenommen. Strauss gelingt es durch das freie Phantasieren, Nietzsches literarische Techniken wie Zitate und Montagen kongenial in Musik zu übersetzen, dabei unterschiedliche Variationsprinzipien anwendend. Dementsprechend lässt sich auch keine lineare musikalische Entwicklung verfolgen.

Die Vorrede mit dem Hymnus an die Sonne ist reine Natur, auf dem Klangfundament C aufgebaut, mit den von der Trompete intonierten Naturtönen c' – g' – c'', Strauss notierte „*Universum*“ in der Partitur. Nach dieser Einleitung folgt der Abschnitt „Von den Hinterweltlern“, der mit seinem gregorianischen Credo in den Hörnern und dem Magnificat vor allem

den glaubenden und den gläubigen Menschen beschreibt. Diese religiös geprägte Sphäre wird dann in „Von der großen Sehnsucht“ radikal abgelöst. Durch die Auflösung musikalischer (Form)Fesseln, durch die Ablösung von tonalen Zentren. Das Sehnsuchts-Thema schwingt sich siegesbewusst auf. In „Von den Freuden und Leidenschaften“ steigert sich diese Begeisterung noch einmal, bevor ein Posaunenruf jäh unterbricht. Es erklingt „Das Grablied“, die Stimmung nach h-Moll wendend. Im Abschnitt „Von der Wissenschaft“ wird eine Fuge zum Symbol der Ordnung, ganz schulgerecht lässt Strauss sie dahinkriechen, das musikalische Material wird immer komplexer, die Themen sind aber untereinander auf Metaebenen eng verwandt. Da schlägt das zur Werkeröffnung erklungene C-G-C-Motiv zu und gewinnt die Oberhand. Auch in die kontrapunktischen Verwicklungsstrudel in „Der Genesende“

klingt immer wieder das Naturthema hinein. In „Das Tanzlied“ steigert Strauss noch einmal die Komplexität, das gesamte thematische Material wird verschiedensten harmonischen und rhythmischen Variationen unterzogen. Walzerseligkeit erklingt im parodistischen Gewand. Im abschließenden „Nachtwandlerlied“ stoßen dann die beiden harmonischen Sphären C-Dur und H-Dur aufeinander, das H-Dur in der Coda im Lied der Sehnsucht schwingt sich zu ätherischer Höhe auf, während die Bässe ihr C als Natursymbol dagegenhalten. Die Posaunenakkorde lassen sich in beide harmonische Richtungen ausdeuten. Übrig bleibt ganz tief unten das C. Der musikalische Kreislauf des „Universums“ könnte jetzt erneut beginnen.



## Mahler: Totenfeier

Die Entstehungsgeschichte von Gustav Mahlers Sinfonischer Dichtung *Totenfeier* ist eng mit seinen beiden sinfonischen Erstlingen und gleichzeitig auch mit der Person des berühmten Dirigenten Hans von Bülow verknüpft. Kurz nach Vollendung der Ersten Sinfonie begann Mahler im Sommer des Jahres 1888 noch in Leipzig mit der Komposition seiner Zweiten Sinfonie – und zwar in Gestalt des Kopfsatzes. Zumindest war dies sein Plan. Doch dieser Kopfsatz durchlief in den kommenden Jahren unterschiedliche „Funktionsstadien“. Anfänglich als Teil der Zweiten Sinfonie konzipiert, stellt er die erste Fassung des Kopfsatzes dieser Sinfonie dar. Doch es kam anders als gedacht. Persönliche Schicksalsschläge wie der Tod beider Eltern und der Schwester Leopoldine im Jahr 1889 sowie Mahlers umfangreiches Aufgabenspektrum als Direktor

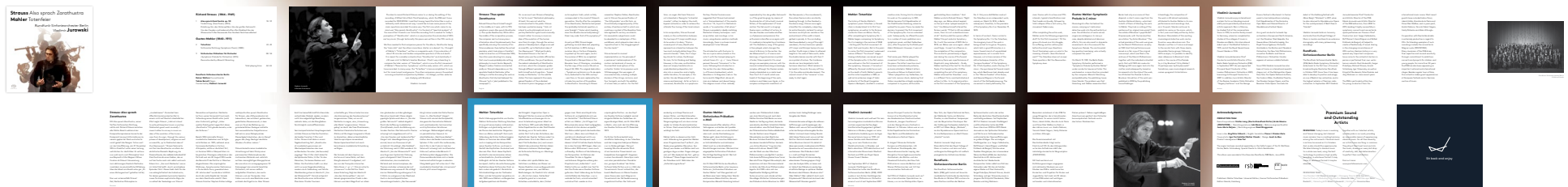
der Königlich-Ungarischen Oper in Budapest führten zu einer ernsthaften Schaffenskrise und zwangen ihn zu einer Unterbrechung seiner Arbeit an der Sinfonie. 1891 wechselte Mahler als Erster Kapellmeister an das Stadttheater Hamburg, wo er für sechs Jahre wirkte. Dort traf er den Entschluss, den Kopfsatz der Zweiten Sinfonie isoliert zu präsentieren. Er bot das Werk nun mit dem Titel *Totenfeier* (sic) nach einem Gedicht des polnischen Dichters Adam Mickiewicz mehreren Musikverlagen als Sinfonische Dichtung an. Allerdings ohne Erfolg.

Im selben Jahr spielte Mahler den Satz Hans von Bülow am Klavier vor. Dessen Reaktion muss *außergewöhnlich* extrem gewesen sein, wie Mahlers Briefe belegen. An Friedrich Löhr schrieb er: „Als ich ihm meine ‚Totenfeier‘ vorspielte, geriet er in nervöses Entsetzen und erklärte, dass ‚Tristan‘

gegen mein Stück eine Haydn'sche Sinfonie ist, und gebärdete sich wie ein Verrückter.“ Und Richard Strauss erfuhr von Mahler: „Vor 8 Tagen hat Bülow beinahe seinen Geist aufgegeben, während ich ihm daraus vorspielte.“ Von Bülow selbst sprach die berühmten Wort aus: „Wenn das noch Musik ist, verstehe ich überhaupt nichts von Musik.“ Mahlers Konsequenz nach diesem Urteil? Er ließ die Zweite Sinfonie bis in den Sommer 1893 liegen. Aber von Bülow nahm 1894 erneut – wenn auch unfreiwillig – Einfluss auf die Vollendung der Komposition. Im Rahmen der Trauerfeier für den in Ägypten verstorbenen Dirigenten erklang das Klopstock-Lied „Auferstehn“ – und Mahler hatte nun endlich den Text für das Chorfinale seiner Zweiten Sinfonie gefunden. Nach Vollendung der Sinfonie rückte Mahler die *Totenfeier* – nun in veränderter Form, uminstrumentiert und ohne Titel – wieder an ihre

ursprüngliche Position – an den Kopf der Zweiten Sinfonie. Lediglich einmal dirigierte Mahler die *Totenfeier* als eigenständiges Werk, am 16. März 1896 in Berlin – also nach der Uraufführung der Zweiten Sinfonie am 13. Dezember 1895.

Zur Ersten Sinfonie besteht eine inhaltliche Verbindung. In der *Totenfeier* wird der imaginäre Held jenes Werkes nun zu Grabe getragen. Das gut zwanzig Minuten dauernde Stück ist ein heroischer Trauermarsch von beispielloser Aussagekraft. Gegossen in einen Sonatensatz. Keine Spur mehr vom eher parodistischen Charakter des „pompes funèbres“ der Ersten Sinfonie! Voller Pathos und in c-Moll, der Trauermarsch-Tonart schlechthin, die bereits Beethoven im Marcia funebre seiner *Eroica* oder auch Wagner im Trauermarsch der *Götterdämmerung* angestimmt hatten. Der Satz wird



eindeutig vom Hauptthema und dessen Oktav- und Quintintervallen bestimmt, immer wieder bäumen sich Steigerungszüge auf, um dann immer wieder zu totalen Zusammenbrüchen zu führen. Nach einem letzten Aufschrei verklingt der Satz.

Mahler hatte zu diesem ersten Satz nach Vollendung des gesamten Werkes einen Programmentwurf verfasst: „*Am Grabe eines geliebten Menschen. Sein Kampf, sein Leiden und Wollen zieht am geistigen Auge vorüber. Fragen drängen sich auf: Was bedeutet der Tod – gibt es Fortdauer?*“ Diese Fragen beantwortet die Totenfeier nicht. Wohl aber die „Auferstehungsinfonie“.

## Gustav Mahler: Sinfonisches Präludium c-Moll

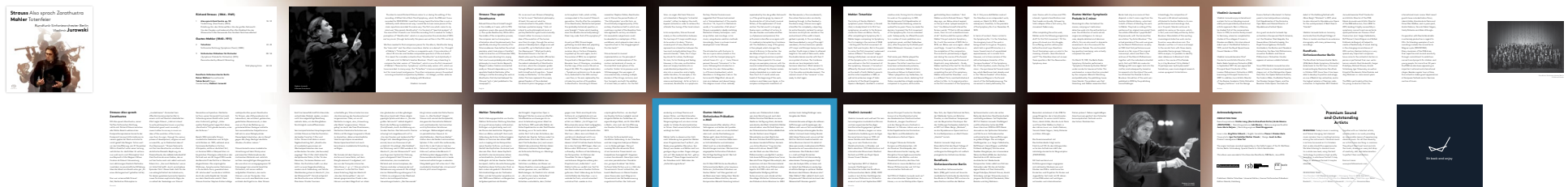
Musikwissenschaftler arbeiten oft im Verborgenen und leisten dort penible Detektivarbeit, wenn es um die Echtheit oder auch um die Zuschreibung von Werken geht, deren Entstehung im Unklaren liegt. In manchen Fällen kann es trotz detaillierter und mühsamer Arbeit auch zu unterschiedlichen Einschätzungen kommen. Wie beim hier eingespielten Sinfonischen Präludium. Die strittige Kernfrage lautet: Wer hat das Werk komponiert?

Am 19. März 1981 führte das Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin unter Lawrence Foster ein „Sinfonisches Präludium von Gustav Mahler“ auf. Dies geschah auf der Basis einer beim Verlag Hans Sikorski erschienenen Rekonstruktion, die vom Komponisten Albrecht Gürsching betreut

worden war. Problematisch dabei war, dass Gürsching und auch dem Mahler-Forscher Paul Banks nur eine Quelle zur Verfügung stand, die beide veranlasste, das Werk tatsächlich Mahler zuzuschreiben: eine Particell-Kopie aus der Österreichischen Nationalbibliothek. Von der Existenz eines Original-Manuskriptes aus dem Besitz des Bruckner-Schülers Rudolf Krzyzanowski, das dessen handschriftlichen Vermerk „*von Anton Bruckner*“ trug, konnten beide nichts ahnen. Bereits 1949 war das Werk von den Münchner Philharmonikern uraufgeführt worden. Und diese Aufführung basierte auf einer Reinschrift des Original-Manuskripts, das zusammen mit dem Stimmenmaterial im Archiv der Münchner Philharmoniker lagerte. Erst 1985 nahm sich der Kapellmeister Wolfgang Hiltl der Sache erneut an und schrieb auf der Grundlage stilistischer Untersuchungen das Präludium Anton Bruckner zu. 2002

erschien beim Verlag Doblinger seine Ausgabe des Werks.

Interessanterweise erfolgen die seltenen Aufführungen und Einspielungen des Werkes nach wie vor fast ausschließlich unter der Komponistenangabe Gustav Mahler. Und auch beim Verlag Sikorski steht dieser Name nach wie vor auf der Partitur. Die höchstwahrscheinlich von Anton Bruckner stammt. En detail ist diese spannende musikwissenschaftliche Spurensuche auf [www.abruckner.com](http://www.abruckner.com) nachzulesen. Das Präludium steht in c-moll und folgt formal der Sonatensatzform mit drei eindeutig erkennbaren Themengruppen. Folgt man der Analyse Hiltls, so lassen sich im Verlauf des Präludiums eindeutige inhaltliche Bezüge zu späteren Werken Bruckners identifizieren. Bruckner also? Oder Mahler? Oder vielleicht doch auch Krzyzanowski? Manchmal sind auch der Wissenschaft Grenzen gesetzt.



## Vladimir Jurowski

Vladimir Jurowski wird weltweit für sein hervorragendes musikalisches Können und sein experimentierfreudiges künstlerisches Engagement gefeiert. Geboren in Moskau, begann er seine musikalische Ausbildung am dortigen Konservatorium, bevor er 1990 mit seiner Familie nach Deutschland zog, wo er sein Studium an den Musikhochschulen in Dresden und Berlin abschloss. 1995 debütierte er auf internationaler Ebene beim Wexford Festival und 1996 am Royal Opera House Covent Garden.

Seit September 2017 ist Vladimir Jurowski Chefdirigent und Künstlerischer Leiter des Rundfunk-Sinfonieorchesters Berlin (RSB). 2003 wurde er zum Ersten Gastdirigenten des London Philharmonic Orchestra ernannt und ist seit September 2007

Künstler

dessen Principal Conductor. Darüber hinaus ist er Künstlerischer Leiter des Akademischen Staatsorchesters Russlands „Jewgeni Swetlanow“ und des George-Enescu-Festivals in Bukarest. In früheren Jahren war er u.a. Erster Kapellmeister der Komischen Oper Berlin und Musikdirektor der Glyndebourne Festival Opera.

Er dirigiert führende Orchester Europas und Nordamerikas, z.B. die Dresdner Staatskapelle, das Gewandhausorchester Leipzig, das Königliche Concertgebouworchester Amsterdam, das Boston und das Cleveland Orchestra, das New York Philharmonic sowie die Berliner und Wiener Philharmoniker und tritt bei renommierten Festivals auf.

Seit 1996 ist Vladimir Jurowski auch auf den internationalen Opernbühnen zu Hause, u.a. an der Metropolitan Opera

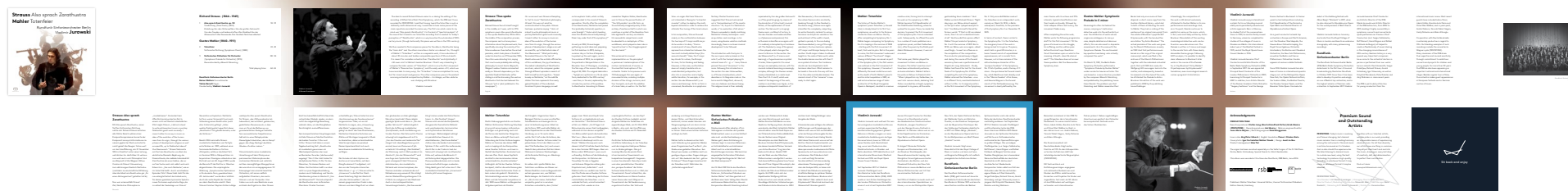
New York, der Opéra National de Paris, der Mailänder Scala, am Bolschoi-Theater, an der Dresdner Semperoper und der Bayerischen Staatsoper. Bei den Salzburger Festspielen debütierte er 2017 mit Alban Bergs „Wozzeck“, an die Glyndebourne Opera kehrte er für die Weltpremiere von Brett Deans „Hamlet“ zurück.

Vladimir Jurowski trägt einen Ehrendokortitel des Royal College of Music in London und kann auf eine umfangreiche Diskografie mit vielfach preisgekrönten Aufnahmen blicken.

## Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin

Das Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin (RSB) geht zurück auf die erste musikalische Funkstunde des deutschen Rundfunks im Oktober 1923 und konnte seine Position inmitten der Berliner

Spitzenorchester und in der ersten Reihe der deutschen Rundfunkorchester nachhaltig ausbauen. Seit September 2017 ist Vladimir Jurowski Chefdirigent und Künstlerischer Leiter des RSB. Zuvor stand von 2002 bis 2015 Marek Janowski an der Spitze des Orchesters und führte es in Sinfoniekonzerten und konzertanten Opernaufführungen zu großen Erfolgen. Die vormaligen Chefdirigenten (u.a. Sergiu Celibidache, Rolf Kleinert, Heinz Rögner und Rafael Frühbeck de Burgos) formten einen flexiblen Klangkörper, der in besonderer Weise die Wechselfälle der deutschen Geschichte im 20. Jahrhundert durchlaufen hat. Bedeutende Komponisten traten selbst ans Pult des Orchesters oder führten als Solisten eigene Werke auf: Paul Hindemith, Sergei Prokofjew, Richard Strauss, Arnold Schönberg und Igor Strawinsky sowie in jüngerer Zeit Krzysztof Penderecki, Peter Ruzicka und Jörg Widmann.



Besonders anziehend ist das RSB für junge Dirigenten der internationalen Musikszene. So waren zuletzt Lahav Shani, Jakub Hrůša, Alondra de la Parra und Omer Meir Wellber zu Gast, in den Jahren zuvor u.a. Andris Nelsons, Yannick Nézet-Séguin, Vasily Petrenko und Alain Altinoglu.

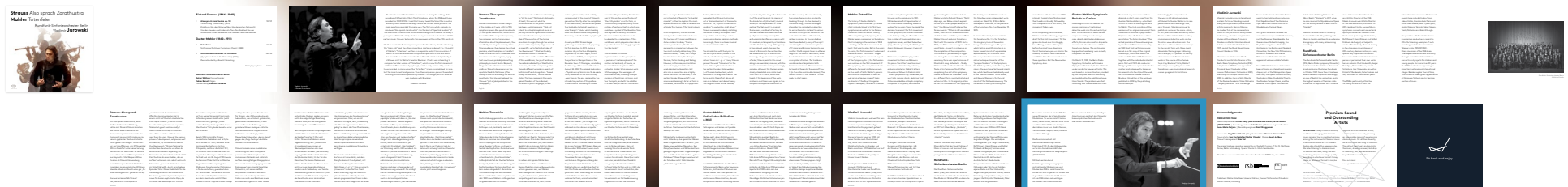
Die Zusammenarbeit mit Deutschlandradio trägt reiche Früchte auf CD. Zu den Höhepunkten unter den Aufnahmen zählt der zehnteilige konzertante Wagnerzyklus (PENTATONE).

Mit Sachverstand und Einfühlungsvermögen engagieren sich zahlreiche Musikerinnen und Musiker des RSB in ambitionierten Konzerten und Projekten für Kinder und Jugendliche. Seit mehr als 50 Jahren ist das RSB zudem auf wichtigen nationalen und internationalen

Podien präsent. Neben regelmäßigen Asientourneen gastiert das Orchester bei europäischen Festivals und in deutschen Musikzentren.



Vladimir Jurowski  
© Bettina StöB



## Acknowledgments

### PRODUCTION TEAM

Executive producers **Stefan Lang (Deutschlandfunk Kultur) & Job Maarse (PENTATONE)** | Recording producer **Job Maarse** | Balance engineer & editor **Jean-Marie Geijssen** | Recording engineer **Karel Bruggeman**

Liner notes **Jörg Peter Urbach** | English translation **Fiona J. Stroker-Gale**

Cover photo: **Igor Cortadellas/Molina Visuals** | Design **Joost de Boo**

Product management **Max Tiel**



The organ has been recorded separately on the Seifert organ of the St. Matthias-Kirche, Berlin-Schöneberg. Special thanks to Ulrich Gembaczka.

*This album was recorded at the Haus des Rundfunks, RBB Berlin, June 2016.*



Publishers: Mahler Totenfeier: Universal Edition, Vienna / Sinfonisches Präludium: Edition Sikorski, Hamburg

## Premium Sound and Outstanding Artists

**PENTATONE.** Today's music is evolving and forever changing, but classical music remains true in creating harmony among the instruments. Classical music is as time-honoured as it is timeless. And so also should the experience be. We take listening to classical music to a whole new level, using the best technology to produce a high-quality recording, in whichever format it may come, in whichever format it may be released.

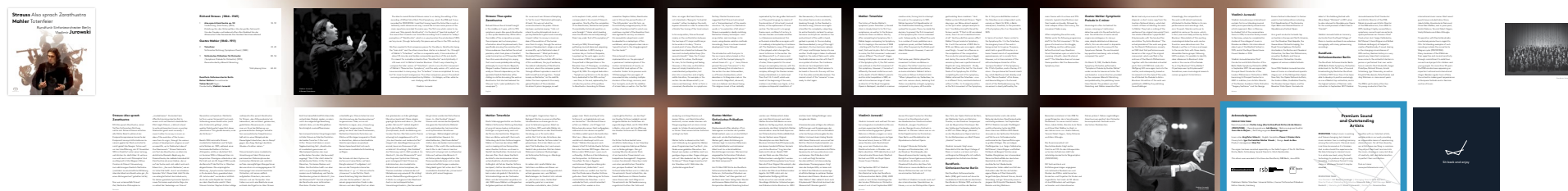
Together with our talented artists, we take pride in our work, providing an impeccable means of experiencing classical music. For all their diversity, our artists have one thing in common. They all put their heart and soul into the music, drawing on every last drop of creativity, skill, and determination to perfect their contribution.

Find out more:  
[www.pentatonemusic.com](http://www.pentatonemusic.com)



### PENTATONE TEAM

Vice President A&R **Renaud Loranger** | Managing Director **Dirk Jan Vink**  
Director Product, Marketing & Distribution **Simon M. Eder** | A&R Manager **Kate Rockett** | Marketing & PR **Silvia Pietrosanti** | Distribution **Veronica Neo**





Sit back and enjoy



**Strauss's Also sprach Zarathustra**  
Maestro Scharif  
Maestro Scharif  
Maestro Scharif

**Strauss's Also sprach Zarathustra**  
Maestro Scharif  
Maestro Scharif  
Maestro Scharif



**Strauss's Also sprach Zarathustra**  
Maestro Scharif  
Maestro Scharif  
Maestro Scharif

**Strauss's Also sprach Zarathustra**  
Maestro Scharif  
Maestro Scharif  
Maestro Scharif



**Strauss's Also sprach Zarathustra**  
Maestro Scharif  
Maestro Scharif  
Maestro Scharif

**Strauss's Also sprach Zarathustra**  
Maestro Scharif  
Maestro Scharif  
Maestro Scharif



**Strauss's Also sprach Zarathustra**  
Maestro Scharif  
Maestro Scharif  
Maestro Scharif

**Strauss's Also sprach Zarathustra**  
Maestro Scharif  
Maestro Scharif  
Maestro Scharif



**Strauss's Also sprach Zarathustra**  
Maestro Scharif  
Maestro Scharif  
Maestro Scharif

**Strauss's Also sprach Zarathustra**  
Maestro Scharif  
Maestro Scharif  
Maestro Scharif



**Strauss's Also sprach Zarathustra**  
Maestro Scharif  
Maestro Scharif  
Maestro Scharif

**Strauss's Also sprach Zarathustra**  
Maestro Scharif  
Maestro Scharif  
Maestro Scharif



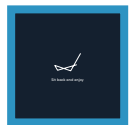
**Strauss's Also sprach Zarathustra**  
Maestro Scharif  
Maestro Scharif  
Maestro Scharif

**Strauss's Also sprach Zarathustra**  
Maestro Scharif  
Maestro Scharif  
Maestro Scharif



**Strauss's Also sprach Zarathustra**  
Maestro Scharif  
Maestro Scharif  
Maestro Scharif

**Strauss's Also sprach Zarathustra**  
Maestro Scharif  
Maestro Scharif  
Maestro Scharif



PENTATONE

TRACK INFORMATION

ENGLISH

DEUTSCH

ACKNOWLEDGMENTS

DISCOVER MORE  
**VLADIMIR JUROWSKI**

