



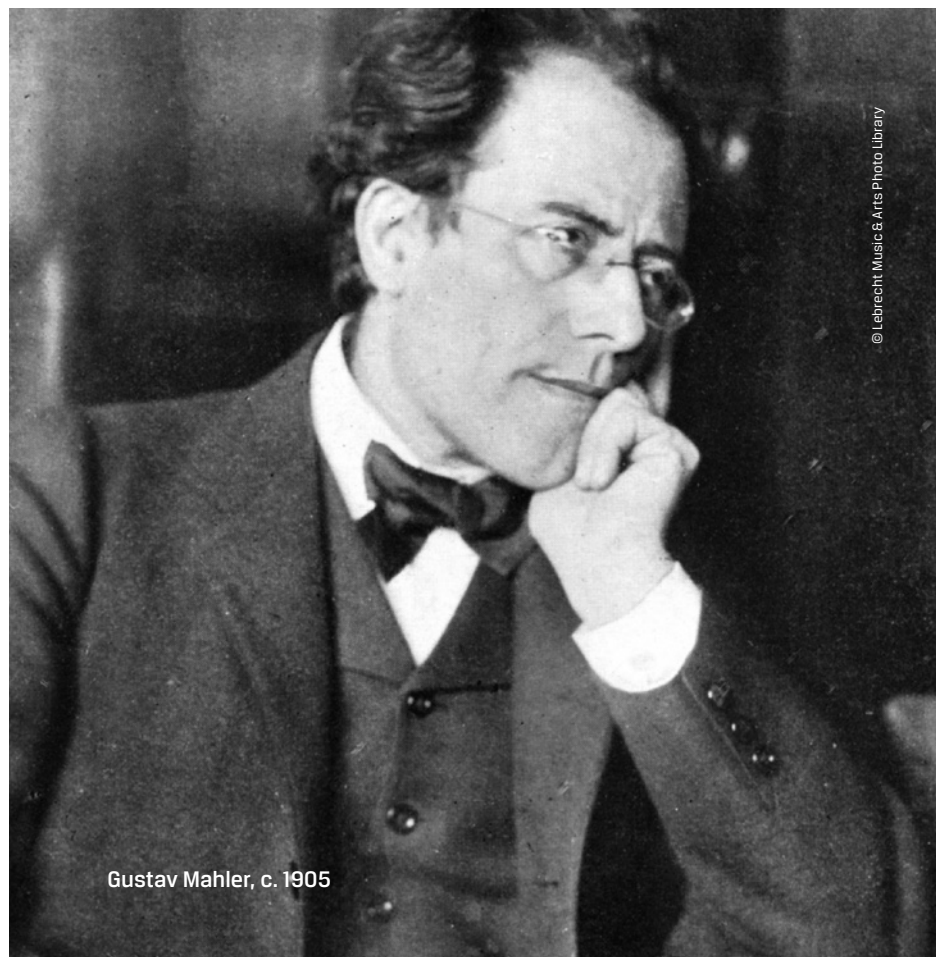
CHANDOS
SUPER AUDIO CD

MAHLER

SYMPHONY NO. 7

RESIDENTIE ORCHESTRA THE HAGUE

NEEME JÄRVI



Gustav Mahler, c. 1905

© Lebrecht Music & Arts Photo Library

Gustav Mahler (1860 – 1911)

Symphony No. 7

- | | | | |
|---|---|---|-------------------|
| 1 | 1 | Langsam (Adagio) – Allegro risoluto, ma non troppo –
Meno mosso – Subito Allegro I – Sehr gehalten –
Sehr breit – Adagio (Tempo der Einleitung) –
Allegro come prima. Maestoso – Tempo I risoluto – Frisch | 20:40 |
| 2 | 2 | Nachtmusik. Allegro moderato –
Tempo I subito, molto moderato (Andante) –
Sempre l'istesso Tempo – Gehalten –
Poco meno mosso – Tempo – Sehr gemessen | 12:53 |
| 3 | 3 | Scherzo. Schattenhaft – Etwas flotter – Trio –
Wieder wie zu Anfang – Flotter – Wild – Tempo I | 9:10 |
| 4 | 4 | Nachtmusik. Andante amoroso | 9:54 |
| 5 | 5 | Rondo-Finale. Tempo I (Allegro ordinario) – Maestoso –
Tempo II (Allegro moderato ma energico) –
Tempo I – Tempo II (subito) –
Tempo I – Meno mosso (Tempo II) –
Tempo I, etwas feierlich. Prachtvoll | 17:09
TT 70:10 |

Residentie Orchestra The Hague
Lucian-Leonard Raiciof concert master
Neeme Järvi

Mahler: Symphony No. 7

The Seventh Symphony of Gustav Mahler (1860–1911) evolved over the course of two years, 1904–05. The two serenades – now the second and fourth movements – were composed first, in 1904, while Mahler was summering at Maiernigg in the Tyrolean Alps. Evidently he had a fairly clear idea of the overall plan of the symphony into which they were to be fitted, but for a year he found himself unable to write any more. Many years later his widow, Alma, wrote that in these serenade movements he was influenced by German romanticism as evoked in the poetry of Eichendorff, but that otherwise the symphony had no programme. The character of these movements also strongly recalls that of some of the song settings of the preceding decade – *Humoresken*, as he called them – for which he had drawn on the folk poetry of *Des Knaben Wunderhorn*, mingling the fairytale, the macabre, the sentimental.

In a letter to Alma that he wrote some years later, Mahler recalled that in the summer of 1905 he returned to Maiernigg and made a great effort to finish the Seventh, but for two weeks was unable to compose anything and became depressed. He went

off to the Dolomites in search of inspiration, but failed to find it. He therefore returned to the Tyrol and got a boat to row him across to Maiernigg; and with the first stroke of the oars the rhythm and character of the opening of the first movement arose in his mind. In four weeks he had composed the first, third and fifth movements, and the five-movement symphony was complete.

The entire work was scored and revised during 1906 and Mahler conducted the world premiere in the Jubilee Exhibition Hall in Prague on 19 September 1908. Ferdinand Löwe introduced the work to Vienna that November – a performance that drew forth a letter of undying admiration to Mahler from Arnold Schoenberg. It is, indeed, likely that Schoenberg paid close attention to this Mahler symphony above all, by virtue of its extraordinary instrumentation, its richness of melody, and its bold and original harmony in which the interval of the fourth (exploited even further by Schoenberg in his First Chamber Symphony) becomes ever more prominent.

Yet of all Mahler's symphonies, the Seventh has remained the most enigmatic.

Its orchestral and structural mastery cannot be doubted, the delights of its materials and the magnificence of its design are obvious, yet its ultimate meaning – and its inner coherence – is not easy to understand. The Seventh clearly sums up, and is intended to answer, aspects of the two preceding symphonies, the Fifth and Sixth. The parallels and oppositions are striking, though not sufficient for us to consider Symphonies Nos 5, 6, and 7 as a deliberate trilogy. Probably, Mahler's immediate impulse was to explore further the dark emotional world of Symphony No. 6, but at the same time to counter its tragic ending by winning through to a more optimistic conclusion.

However, instead of the 'classical' four-movement design of No. 6 – ruthlessly concentrated, for all its great size – Mahler adopted for No. 7 the more labyrinthine five-movement plan of Symphony No. 5, with a central scherzo and a vigorously contrapuntal finale. The first movement opens with a funeral march (as in No. 5), but this develops into a purposeful *Allegro* (as in No. 6) which is nevertheless invaded, more thoroughly than is the equivalent movement of No. 6, by elements of dreamlike pastoral. The dreamlike or fantastic vein is continued in the central movements: No. 5 had included a romantic 'character piece' (the famous

Adagietto); No. 7 sports two of them – two 'serenades' which Mahler also referred to as *Nachtmusik* (night music). Yet ultimately, while Nos 5 and 6 are focussed and dramatic, No. 7 is rather exploratory and, though full of utterly characteristic and idiosyncratic music, often seems to refer outside itself, to other works and composers.

The orchestra is slightly smaller than that which Mahler had used for the Sixth Symphony, but includes some unusual instruments, notably a tenor horn and cornet in the brass, and also a mandolin and guitar for the second serenade: another innovation that would be noticed by the Schoenberg school. The result extends even further the available range of colour and sonority – and in this sphere above all, the work deserves the epithet which some critics have bestowed on it: Mahler's 'Fantastic' Symphony.

But there is another strand to it. Mahler had viewed the Sixth, which he called his 'Tragic' Symphony, as in some sense autobiographical, a narrative whose hero stands for himself, as the great second subject theme of the first movement stands for his love for Alma, and as the notorious hammer blows of the finale stand for Fate and, eventually, Death. Perhaps the Seventh (begun, it seems, before the Sixth was even orchestrated) continues the story in

the afterlife; more likely, it is intended as a *reversal* of the events of the Sixth, beginning in darkness and moving through a nocturnal world to a blaze of light in the finale. Certainly, its unusual key scheme, an early example of 'progressive tonality', suggests such an interpretation, moving from the B minor gloom of the opening to the brashly festive C major of the end. If questions remain, they must concern the effectiveness of this reversal. Or perhaps that was Mahler's intention all along: to depict the irony of a victory that is undercut by the very act of asserting it.

* * * * *

The symphony certainly begins in darkness, with a slow, throbbing funeral-march rhythm and the oily, lugubrious voice of the tenor horn proclaiming a dolorous melody that is the source for much of the movement's themes. Throughout this B minor introduction, with its convulsive double-dotted rhythms, the music appears to speed up and slow down, as if it is struggling to escape its crippling melancholia. Eventually it succeeds and the main part of the movement begins *Allegro risoluto* in E minor. Its principal subject derives from the melody for tenor horn (which continues to be heard in its own right), and this too has the character

of a march, but is more swaggering and military. Its dotted rhythms will dominate the proceedings. A lyric, pleading second subject, mainly in the strings, wells up in C major (the key that is to be the symphony's ultimate goal) before the march sweeps on. Even in this 'exposition' section continual development and recombination of themes are taking place.

Eventually the march is transformed into a solemn hymn, set about with distant fanfares and nature sounds, similar to things we encounter in the first movement of Mahler's First Symphony. Within this extended episode is a nostalgic duet for cor anglais and solo violin, which leads in time to a transfigured return of the melodious second subject. This seems to promise unforced lyric relief, but it collapses instead into a baleful recall of the funereal introduction, the main theme now sepulchral shared between double-basses and trombones. The music builds to a painful recapitulation of the *Allegro risoluto*, with many details changed and the second subject appearing, hopefully, in G, the relative major of E minor. But once again hope is dashed by a harsh, militaristic coda (*Frisch*) of tremendous impetus and force – music of glorious yet ruthless braggadocio, hastening to a mockingly decisive end in E major.

The second movement – the first serenade – is in C major, but with a decided minor-ish tinge. Of all the music in the symphony, it most closely evokes the spirit of Mahler's *Des Knaben Wunderhorn* songs. We seem to be somewhere in the mountains, at night. Two French horns, one open and one muted, engage in nostalgic dialogue. A veritable chorus of bird-songs arises in the woodwind, accumulating in a crescendo at whose peak there sounds out the 'Fate' motif from Mahler's Sixth Symphony: a major triad that dissolves into the minor. It is at this point that the main part of the movement begins, once again in march-rhythm: the horn call turns into a reflective nocturnal march, *Andante molto moderato*, shared at first between horns and cellos. A sentimental trio in A flat follows, and then the alternating horns of the introduction engage in dialogue once more, this time with the lonely, evocative sound of cowbells in the distance. The march resumes, then grumbles away into the depths. A second trio, in F minor, features a lamenting oboe tune in thirds against shrill, spectral trills in oboes and clarinets. The accumulating birdsong of the introduction now comes back, leading to the dolorous 'Fate' motif, and the tearful tune plangently developed on oboes and solo cellos with croaking bassoon accompaniment. Harsh

trumpet calls bring round the march again, and also the lachrymose first trio, before the movement dies out in a kaleidoscope of assorted nature sounds.

The symphony's central Scherzo is in D minor and bears the unusual tempo marking *Schattenhaft* (shadow-like). This is one of the most extraordinary movements in Mahler's entire output: phantasmal and nightmarish music that evokes the fear and terror of the dark, of ghosts and death's-heads and things that go bump in the night. Yet not entirely seriously: Mahler clearly enjoys sending shivers down his audience's collective spine. Bangs and thumps in timpani and bass instruments get it going, while a violin theme in sinuous triplets slithers about. A nervous little waltz tune will later turn parodic and hysterical, as do pathetic woodwind figures marked *Klagend* (weeping). The Trio is in D major and inhabited by fragrantly melancholy night songs, but the waltz invades the scene, darker than ever, turning the trio tune sombre and sonorous. A spooky transition arrives at a *fortissimo* drum stroke that marks the return of the Scherzo. All its eldritch elements are now intensified. The sinuous string theme is on violas, with a bellowing bass tuba in the background. Scuttling string figures lead to a deafening 'slap pizzicato' on cellos and basses, which

outdoes the drum for percussive effect (the players are instructed to pluck so hard that the strings hit the wood). The ending is abrupt, and unexpectedly in D major. Certainly, from now on the mood grows more positive, though not uncomplicatedly so.

There follows a second serenade, in F major: a lyrical idyll for small orchestra, whose melodic assurance does not feel entirely real. Clearly, it is a serenade in the old sense, a song of love (the marking is *Andante amoroso*) with mandolin and guitar. A solo violin creates a soulful atmosphere, while a horn has the main melody, accompanied by guitar. Schoenberg remarked admiringly that Mahler had built the whole movement around the sonority of the guitar. The mood is wistful and dreamy, but a little miasmic, the music prone to wander into deeper waters than it might wish to concern itself with. A mysterious episode in parallel fifths perhaps suggests a village band tuning up. This movement too has a central trio, in B flat, with a lilting theme on solo cello doubled by horn. As the movement progresses the romantic mood becomes ever deeper, and it closes at length in an atmosphere of profound (but not altogether secure) serenity.

We are jerked out of this reverie by the rough, ebullient timpani tattoo that launches the Finale; fanfaring horns and trumpets set

it on its way, in a hugely confident C major, with an *Allegro ordinario* tune that relates to the main theme of the first movement. The mood is one of festive rejoicing, as of a public holiday in brilliant sunshine. Yet the movement as it unfolds is hardly uncomplicated, even if the mood remains superficially, even obstinately, optimistic.

Formally, the movement is a rondo, with the opening material returning (often curtailed or otherwise varied) like a ritornello; nor is it the only element doing so. In this large structure many things come round again, even if always subtly changed, or not-so-subtly parodied. Yet the insistent pairs of long-held repeated notes in the opening fanfare become an element that recurs in most of the other melodies, as if these are all aspects of a single idea. The result is essentially static, an impression enhanced by the fact that despite the free-flowing polyphony of its paragraphs the movement appears to be composed in blocks separated by breaks, gear-changes of key and tempo, and clear pauses.

The Finale thus emerges as a mosaic – almost a gigantic potpourri: *aspects* of the overall theme of rejoicing, at once naïve and knowing – which is driven forward by a free-wheeling process of variation rather than through-composed organic growth. In

all this there is a heavy Germanic element: indeed, at the outset the Finale seems deliberately to refer to the Overture to Wagner's *Die Meistersinger von Nürnberg*, that paean to the health-giving properties of 'holy German art'. It is interesting – and surely significant – that when Mahler conducted Symphony No. 7 he used to precede it with this overture. That fact potentially suggests a 'larger design' of which the symphony is only a part: the Finale, reversing the trend of movements I – IV, is also returning to the mood of Wagner's overture – and to its tonality of C major.

Even here things are not straightforward, however. The climax of the opening statement of the ritornello gives way unexpectedly to a long-held woodwind chord of A flat, which introduces a new, rustic tune in that key, and indeed much of the Finale still moves in the flatter keys that had been characteristic of the *Nachtmusik* movements. Here the elements of fantasy sometimes turn homely or popular, with music that might have strayed from the world of operetta – in fact, there is almost certainly an allusion to the waltz from Lehár's very contemporary hit, *The Merry Widow* – but the pompously joyful fanfares are never absent for long. Towards the end, the symphony's opening theme returns, almost like a baleful spectre at the feast. But, garlanded with the clangour of bells, it helps

propel the Finale into a brilliant coda, in which – but only in the very last bar! – the primacy of C major is confirmed.

© 2010 Calum MacDonald

Since its first concert in 1904, the **Residentie Orchestra The Hague** has grown into one of the major symphony orchestras of The Netherlands. Founded by Dr Henri Viotta, who was also its first principal conductor, it quickly became a port of call for composers such as Richard Strauss, Igor Stravinsky, Max Reger, Maurice Ravel, Paul Hindemith, and Vincent d'Indy, as well as guest conductors including Arturo Toscanini, Bruno Walter, Leonard Bernstein, and Hans Knappertsbusch.

After the Second World War, Willem van Otterloo became Chief Conductor of the Orchestra. Serving from 1949 to 1973, he built up its exceptional reputation by combining its excellent playing with adventurous programming. He was succeeded by Jean Martinon, Ferdinand Leitner, Hans Vonk, Evgeny Svetlanov, and Jaap van Zweden. Since September 2005 the Orchestra's Chief Conductor has been Neeme Järvi.

The Residentie Orchestra The Hague is proving that even in the twenty-first century, symphonic music retains the power

and beauty to move a large audience. Its reputation as one of the finest orchestras in Europe makes it an appropriate figurehead for The Hague as a cosmopolitan city of justice, peace, and culture. The Orchestra performs concert series at its home, the Dr Anton Philipszaal, and in major concert halls throughout The Netherlands and abroad.

Born in Tallinn, Estonia, **Neeme Järvi** is Chief Conductor of the Residentie Orchestra The Hague, Principal Conductor and Music Director of the New Jersey Symphony Orchestra, Music Director Emeritus of the Detroit Symphony Orchestra, Principal Conductor Emeritus of the Gothenburg Symphony Orchestra, First Principal Guest Conductor of the Japan Philharmonic Orchestra, and Conductor Laureate of the Royal Scottish National Orchestra. He makes frequent guest appearances with the foremost orchestras of the world, including the Berlin Philharmonic Orchestra, Royal

Concertgebouw Orchestra, Philharmonia Orchestra, New York Philharmonic, and Philadelphia Orchestra, and with opera companies such as The Metropolitan Opera and the Opéra national de Paris – Bastille. In the 2007/08 season he conducted a memorial concert for Mstislav Rostropovich with the Symphony Orchestra of Bayerischer Rundfunk, and appeared with the London Philharmonic Orchestra, Orchestre de Paris, Czech Philharmonic Orchestra, and at a Gala concert to celebrate the opening of the new opera house of Den Norske Opera in Bjørvika, Oslo. Neeme Järvi has amassed a distinguished discography of more than 400 discs, well over 150 of which for Chandos, and is the recipient of numerous accolades and awards worldwide: he holds honorary degrees from the University of Aberdeen, the Royal Swedish Academy of Music, and the University of Michigan and has been appointed Commander of the North Star Order by the king of Sweden.



Neeme Järvi

H. Frederick Stucker

Mahler: Sinfonie Nr. 7

Die Siebte Sinfonie von Gustav Mahler (1860 – 1911) entstand in einem Zeitraum von zwei Jahren, 1904/05. Zunächst schrieb Mahler 1904 während seines Sommeraufenthalts in Maiernigg in den Tiroler Alpen die beiden Nachtmusiken – heute der zweite und vierte Satz des Werks. Er hatte zu dem Zeitpunkt zwar offensichtlich bereits eine sehr genaue Vorstellung vom Gesamtplan der Sinfonie, in die diese beiden Sätze eingebettet werden sollten, war jedoch ein Jahr lang außerstande, mit der Komposition fortzufahren. Viele Jahre später schrieb seine Witwe Alma, dass er in diesen Serenadensätzen von der deutschen Romantik beeinflusst war, wie sie sich vor allem in den Gedichten Eichendorffs zeigt, dass die Sinfonie im Übrigen aber kein Programm habe. Die charakteristische Stimmung dieser Sätze erinnert zudem unmittelbar an einige von Mahlers Liedvertonungen des vorhergehenden Jahrzehnts, die er als *Humoresken* bezeichnete und für die er auf die Volksdichtungen aus *Des Knaben Wunderhorn* zurückgegriffen hatte, in denen sich märchenhafte, makabre und sentimentale Elemente vermischen.

In einem einige Jahre später verfassten Brief an Alma erinnerte Mahler sich, dass er im Sommer 1905 nach Maiernigg zurückgekehrt war und große Anstrengungen unternommen hatte, die Siebte Sinfonie zu vollenden, jedoch zwei Wochen lang nicht in der Lage war, überhaupt etwas zu Papier zu bringen, und in eine Depression fiel. Er reiste in die Dolomiten, um dort Inspiration zu finden, doch auch das war vergebens. So kehrte er nach Tirol zurück und ließ sich von einem Boot nach Maiernigg hinüberbringen, und mit dem ersten Schlag der Ruder kamen ihm der Rhythmus und Ausdruck des Beginns des ersten Satzes in den Sinn. Innerhalb von vier Wochen hatte er den ersten, dritten und fünften Satz komponiert und die fünfsätzige Sinfonie war vollendet.

Im Laufe des Jahres 1906 orchestrierte und überarbeitete Mahler das Werk und am 19. September 1908 dirigierte er die Uraufführung in der Prager Konzerthalle. Ferdinand Löwe führte die Komposition im November des Jahres in Wien ein – diese Aufführung veranlasste Arnold Schönberg, Mahler in einem Brief seiner grenzenlosen Bewunderung zu versichern. Es ist in der Tat

wahrscheinlich, dass Schönberg speziell dieser Sinfonie Mahlers seine besondere Aufmerksamkeit schenkte – wegen ihrer außergewöhnlichen Instrumentierung, ihres Melodienreichtums und ihrer kühnen und originellen Harmonik, in der das Quartintervall (dessen Potential Schönberg in seiner ersten Kammerinfonie noch weiter ausschöpfen sollte) zunehmend an Bedeutung gewinnt.

Von allen Sinfonien Mahlers ist die Siebte bis heute die rätselhafteste. Die meisterhafte Anlage und Orchestrierung des Werks stehen außer Zweifel, die Attraktivität des musikalischen Materials und die Großartigkeit seiner Disposition sind offensichtlich, doch die tiefere Bedeutung – und der innere Zusammenhalt – des Werks sind nicht leicht zu verstehen. Die Siebte fasst offensichtlich Aspekte der vorausgehenden Fünften und Sechsten Sinfonie beantwortend zusammen. Die Parallelen und Gegensätze sind auffällig, jedoch nicht in dem Maße, dass man die Sinfonien Nr. 5, 6 und 7 als vom Komponisten intendierte Trilogie ansehen müsste. Wahrscheinlich war Mahlers unmittelbarer Beweggrund, die dunkle Gefühlswelt der Sechsten Sinfonie noch weiter zu erkunden, zugleich aber deren tragisches Ende abzufangen, indem er sich zu einem optimistischeren Finale durchrang.

Anstelle der "klassischen" viersätzigen Anlage der Sechsten – die trotz ihres großen Umfangs geradezu unbarmherzig konzentriert erscheint – übernahm Mahler für die Siebte Sinfonie den eher labyrinthhaften fünfsätzigen Plan der Fünften mit einem zentralen Scherzo und einem kraftvollen kontrapunktischen Finale. Der erste Satz beginnt mit einem Trauermarsch (wie in der Fünften), der sich sodann aber (wie in der Sechsten) zu einem entschlossenen *Allegro* entwickelt, das letztlich jedoch – gründlicher als in dem entsprechenden Satz aus der Sechsten – von verträumt pastoralen Elementen durchdrungen ist. Dieser verträumte oder fantastische Zug setzt sich in den Binnensätzen fort: Die Fünfte hatte ein romantisches "Charakterstück" (das berühmte *Adagietto*) enthalten, die Siebte präsentiert derer gleich zwei – zwei "Serenaden", die Mahler auch als *Nachtmusik* bezeichnete. Insgesamt aber sind die Sinfonien Nr. 5 und 6 konzentriert und dramatisch, während Nr. 7 ein eher forschendes Naturell hat und, obwohl sie voller ausgesprochen charakteristischer und eigenwilliger Musik steckt, insgesamt ihre Bezugspunkte eher außerhalb sucht, bei anderen Werken und Komponisten.

Das Orchester ist etwas kleiner als das von Mahler für die Sechste Sinfonie

verwendete, doch es enthält einige ungewöhnliche Instrumente – im Blech vor allem ein Tenorhorn und ein Kornett sowie für die zweite Nachtmusik eine Mandoline und eine Gitarre – eine weitere Neuerung, die in der Schönberg-Schule Beachtung finden sollte. Der resultierende Klang stellt eine wesentliche Erweiterung der zur Verfügung stehenden Palette von Klangfarben und Tonbereichen dar – und es ist vor allem in dieser Hinsicht, dass das Werk den ihm von einigen Kritikern verliehenen Beinamen verdient: Mahlers "Fantastische" Sinfonie.

Aber die Sache hat noch eine andere Seite. Mahler hatte die Sechste, die er seine "Tragische" Sinfonie nannte, als in gewisser Hinsicht autobiographisch betrachtet, als eine Erzählung, deren Protagonist für ihn selbst steht, während das große zweite Thema des ersten Satzes seine Liebe zu Alma repräsentiert und die bekannten Hammerschläge des Finale das Schicksal und schließlich den Tod signalisieren. Vielleicht setzt die Siebte Sinfonie (die Mahler anscheinend begann, noch bevor er die Sechste orchestriert hatte) die Geschichte im Leben nach dem Tode fort; wahrscheinlicher ist aber, dass sie als Umkehrung der Geschehnisse der Sechsten intendiert ist, indem sie in der Dunkelheit beginnt und sich durch eine nächtliche Welt auf ein

helles Licht im Finale zu bewegt. Eine solche Interpretation suggeriert schon allein das ungewöhnliche Tonartenschema, ein frühes Beispiel "progressiver Tonalität", das sich von dem anfänglichen düsteren h-Moll zu dem ungestüm-festlichen C-Dur des Endes erstreckt. Mögliche offene Fragen betreffen vor allem die Effektivität dieser Umkehrung. Oder aber dies war von Anfang an Mahlers Absicht – die Ironie eines Sieges darzustellen, der schon allein durch den Akt seiner Verkündung unterhöhlt wird.

* * * * *

Die Sinfonie beginnt jedenfalls eindeutig im Dunkel, mit dem langsam pulsierenden Rhythmus eines Trauermarsches und der schmeichelnd-klagenden Stimme des Tenorhorns, das eine schmerzvolle Melodie anstimmt, der auch die meisten Themen dieses Satzes entnommen sind. Während dieser gesamten h-Moll-Einleitung mit ihren konvulsiven doppelt punktierten Rhythmen scheint die Musik sich zu beschleunigen und zu verlangsamen, als versuche sie, ihrer lähmenden Melancholie zu entfliehen. Dies gelingt schließlich, und der Hauptteil des Satzes beginnt *Allegro risoluto* in e-Moll. Sein Hauptthema ist von der Melodie des Tenorhorns abgeleitet (die zugleich auch

selbst weiterhin zu hören ist) und hat ebenfalls den Charakter eines Marsches, ist allerdings prahlerischer und militärischer. Seine punktierten Rhythmen erscheinen im weiteren Verlauf ausgesprochen dominant. Ein lyrisches, flehendes zweites Thema in C-Dur (der Zieltonart der Sinfonie) wird nun vor allem in den Streichern vorgestellt, bevor der Marsch wieder die Oberhand gewinnt. Selbst in dieser "Exposition" finden sich eine ständige Fortführung und neue Verknüpfung von Themen.

Schließlich wandelt der Marsch sich zu einer feierlichen Hymne, versetzt mit aus der Ferne herüberschallenden Fanfarenstößen und Naturklängen, wie sie uns auch im Kopfsatz von Mahlers Erster Sinfonie begegnen. Innerhalb dieser ausgedehnten Episode findet sich auch ein nostalgisches Duett für Englischhorn und solistische Violine, die schließlich zu einer abgewandelten Wiederkehr des melodischen zweiten Themas führt. Dieses scheint nun ungezwungene lyrische Entspannung zu versprechen, kollabiert aber stattdessen in eine traurige Wiederholung der düsteren Einleitung, wobei sich nun Kontrabässe und Posaunen das Hauptthema wie bei einem Trauerakt teilen. Die Musik steigert sich zu einer schmerzhaften Wiederholung des *Allegro risoluto*, wobei viele Details

verändert erscheinen und das zweite Thema hoffnungsfroh in G-Dur erklingt, der parallelen Dur-Tonart zu e-Moll. Doch auch jetzt wird die Hoffnung zerstört, diesmal durch eine harsche, militärisch anmutende Coda (*Frisch*) von ungeheurer Triebkraft und außergewöhnlichem Schwung – Musik von herrlicher und zugleich rücksichtsloser Prahlerie, die ihrem nur scheinbar entschlossenen Ende in E-Dur zueilt.

Der zweite Satz – die erste Nachtmusik – steht in C-Dur, allerdings mit einer spürbaren Moll-Färbung. Von allen musikalischen Einflüssen der Sinfonie evoziert dieser Satz am deutlichsten den Geist von Mahlers Liedvertonungen aus *Des Knaben Wunderhorn*. Es ist Nacht und wir scheinen uns irgendwo in den Bergen zu befinden. Zwei Waldhörner, eines offen und eines gedämpft, ergehen sich in einem nostalgischen Dialog. Ein veritabler Chor von Vogelgesang erhebt sich nun in den Holzbläsern und steigert sich zu einem Crescendo, auf dessen Höhepunkt das "Schicksalsmotiv" aus Mahlers Sechster Sinfonie erklingt – ein Dur-Dreiklang, der sich nach Moll auflöst. An dieser Stelle beginnt der Hauptteil des Satzes, wiederum im Marschrhythmus: Der Hornruf wird zu einem nachdenklichen nächtlichen Marsch, *Andante molto moderato*, in den sich zunächst die Hörner und Violoncelli teilen. Nun folgt ein

sentimentales Trio in As-Dur, bevor die abwechselnden Hörner der Einleitung ein weiteres Mal miteinander dialogisieren, dieses Mal begleitet von dem einsamen, beschwörenden Klang aus der Ferne ertönender Kuhglocken. Nun kehrt erneut der Marsch zurück, bevor er in der Tiefe verklingt. Ein zweites Trio, in f-Moll, präsentiert eine lamentierende Oboenmelodie in Terzen zu schrillen, geisterhaften Trillern in den Oboen und Klarinetten. Der anschwellende Vogelgesang aus der Einleitung kehrt nun zurück und leitet zu dem schmerzvollen "Schicksalsmotiv" und der tränenreichen Melodie über, die sich zu einer krächzenden Fagottbegleitung klagend in den Oboen und solistischen Celli entwickelt. Harsche Trompetenrufe leiten erneut zu dem Marsch und auch dem lachrimosen ersten Trio über, bevor der Satz in einem Kaleidoskop verschiedener Klänge aus der Natur erstirbt.

Das den Mittelpunkt der Sinfonie bildende Scherzo steht in d-Moll und trägt die ungewöhnliche Tempobezeichnung *Schattenhaft*. Dies ist einer der außergewöhnlichsten Sätze in Mahlers gesamtem Schaffen – unwirkliche, ja alpträumhafte Musik, die Angst und Schrecken der Dunkelheit beschwört, Geister und Totenköpfe und Dinge, die in der Nacht poltern. Ganz und gar ernstgemeint ist das

jedoch nicht, denn offensichtlich gefällt es Mahler, seinem Publikum eine kollektive Gänsehaut einzujagen. Der Spuk beginnt mit Schlägen und Hämmern in den Pauken und Bassinstrumenten, zu denen sich ein geschmeidiges Triolenthema durch die Violinen schlängelt. Eine nervöse kleine Walzermelodie wandelt sich später in eine hysterische Parodie, ebenso wie die mit der Anweisung *Klagend* versehenen ergreifenden Figuren in den Holzbläsern. Das Trio in D-Dur ist von duftig-melancholischen Nachtliedern durchdrungen, doch dann besetzt der Walzer die Szene, die jetzt düsterer denn je erscheint, und wandelt die Triomelodie zu einer schwermütigen Sonorität. Eine gespensterhafte Überleitung hebt nun mit einem *fortissimo* Trommelschlag an und verkündet die Wiederkehr des Scherzo. Alle dessen unheimliche Elemente sind hier noch intensiver ausgeprägt. Das geschmeidige Thema der Violinen erscheint jetzt in den Bratschen, untermalt von einer dröhnenden Basstuba aus dem Hintergrund. Huschende Streicherfiguren führen zu einem ohrenbetäubenden "Schlag-Pizzicato" in den Violoncelli und Kontrabässen, die die Trommel noch an Schlagkraft übertreffen (die Spieler sind angewiesen, die Saiten so hart zu zupfen, dass diese auf das Holz aufschlagen). Der Schluss kommt sehr abrupt und unerwarteterweise in D-Dur. Von nun an

hellt sich die Stimmung mehr und mehr auf, allerdings nicht ohne Komplikationen.

Es folgt eine zweite Nachtmusik, diesmal in F-Dur – eine lyrische Idylle für kleines Orchester, dessen melodische Festigkeit nicht ganz wirklich erscheint. Hier handelt es sich eindeutig um eine Serenade im alten Sinne, ein Liebeslied (die Spielanweisung lautet *Andante amoroso*) mit Mandoline und Gitarre. Eine Solovioline schafft eine gefühlvolle Atmosphäre, zu der ein von einer Gitarre begleitetes Horn die Hauptmelodie spielt. Schönberg hat voller Bewunderung geäußert, Mahler habe den ganzen Satz auf der Klangfülle dieser Gitarre aufgebaut. Die Stimmung ist elegisch und verträumt, aber auch ein wenig miasmatisch, und die Musik läuft stets Gefahr, sich in tiefere Wasser zu verlieren als beabsichtigt. Eine eigenwillige Episode in Quintparallelen erinnert ein wenig an eine ihre Instrumente stimmende Dorfkapelle. Auch dieser Satz hat ein zentrales Trio, in B-Dur, dessen fröhliches Thema auf einem vom Horn verstärkten Solocello erklingt. Im weiteren Verlauf des Satzes setzt sich die romantische Stimmung immer mehr durch, und er endet schließlich in einer Atmosphäre tiefempfundener (wenn auch nicht absolut sicherer) Heiterkeit.

Der stürmische, überschäumende Zapfenstreich in den Pauken, mit dem das

Finale beginnt, reißt uns aus diesem Traum; Fanfaren in den Hörnern und Trompeten bringen es auf den Weg in einem über die Maßen selbstbewussten C-Dur und mit einer dem Hauptthema des ersten Satzes verwandten *Allegro-ordinario*-Melodie. Die Stimmung entspricht einem festlichen Frohlocken, wie ein öffentlicher Feiertag in strahlendem Sonnenschein. Doch der Satz entfaltet sich nicht ganz unkompliziert, auch wenn der oberflächliche, ja hartnäckige Optimismus bestehen bleibt.

Formal betrachtet ist der Satz ein Rondo, wobei das musikalische Material des Beginns (häufig gekürzt oder anderweitig variiert) wie ein Ritornell wiederkehrt; aber auch andere Elemente wiederholen sich. In dieser groß angelegten Struktur tauchen viele Dinge mehr als einmal auf, allerdings auch immer auf subtile Weise verändert oder aber – nicht so subtil – parodiert. Vor allem die insistierenden Paare lange ausgehaltener Noten in der zu Beginn erklingenden Fanfare werden zu einem in den meisten übrigen Melodien wiederkehrenden Element, als seien dies alles verschiedene Aspekte eines einzigen Grundgedankens. Das Ergebnis ist im wesentlichen statisch, und dieser Eindruck wird noch vertieft durch den Umstand, dass trotz der frei fließenden Polyphonie der einzelnen Abschnitte der Satz in Blöcken

komponiert zu sein scheint, die voneinander getrennt sind durch Zäsuren, Wechsel von Tonart und Tempo sowie eindeutigen Pausen.

Das Finale entsteht daher als Mosaik – ja fast als ein gigantisches Potpourri, Aspekte der übergeordneten Thematik des Frohlockens, zugleich naiv und wissend –, das sich eher in einem Prozess der freien Variation entwickelt als in durchkomponiertem organischem Wachstum. Insgesamt tritt hier ein gewichtiger deutscher Zug zutage; tatsächlich scheint das Finale sich zu Beginn absichtlich auf Wagners Ouvertüre zu den *Meistersingern von Nürnberg* zu beziehen, diesem Lobgesang auf die heilenden Kräfte "heiliger deutscher Kunst". Es ist interessant – und sicherlich auch bedeutungsvoll –, dass wann immer Mahler die Siebte Sinfonie dirigierte, er ihr gewöhnlich diese Ouvertüre voranstellte. Dieser Umstand suggeriert potentiell einen "größeren Plan", von dem die Sinfonie nur ein Teil ist: Indem es die Entwicklung der Sätze I bis IV umkehrt, findet das Finale auch zu der Stimmung von Wagners Ouvertüre zurück – und zu dessen Tonalität C-Dur.

Doch auch hier sind die Dinge nicht so geradlinig. Der Höhepunkt des ersten Auftretens des Ritornells weicht unerwartet einem lange angehaltenen As-Dur-Akkord in den Holzbläsern, der eine neue, ländliche

Melodie in dieser Tonart einführt, und tatsächlich bewegt sich auch das Finale über weite Strecken in den für die Nachtmusik-Sätze typischen "tieferen" Tonarten. Die fantastischen Elemente werden gelegentlich vertraut oder gar volkstümlich, wobei die Musik sich aus der Welt der Operette hierher verirrt zu haben scheint – tatsächlich ist fast mit Sicherheit eine Anspielung an den Walzer aus Lehárs zur gleichen Zeit entstandenem Erfolgsstück *Die lustige Witwe* zu erkennen – doch die pompös-fröhlichen Fanfaren sind nie lange abwesend. Zum Ende hin kehrt das Eröffnungsthema der Sinfonie zurück, fast wie eine unheilvolle Erscheinung auf einem Fest. Doch geschmückt mit tönendem Glockengeläut hilft es, das Finale zu einer brillanten Coda zu befördern, in der – allerdings nur im allerletzten Takt! – das Primat der Tonart C-Dur bestätigt wird.

© 2010 Calum MacDonald
Übersetzung: Stephanie Wollny

Seit seinem ersten Konzert im Jahre 1904 hat sich das **Residentie Orkest Den Haag** zu einem der führenden Orchester der Niederlande entwickelt. Nach der Gründung durch seinen ersten Chefdirigenten, Dr. Henri Viotta, wurde es rasch von Komponisten wie Richard Strauss, Igor Strawinsky, Max Reger,

Maurice Ravel, Paul Hindemith und Vincent d'Indy entdeckt, während Gastdirigenten wie Arturo Toscanini, Bruno Walter, Leonard Bernstein und Hans Knappertsbusch den Taktstock ergriffen.

Willem van Otterloo übernahm die Rolle des Chefdirigenten nach dem Zweiten Weltkrieg. Unter seiner Ägide von 1949 bis 1973 profilierte sich das Orchester mit einer Kombination aus hervorragender Interpretation und risikoreicher Programmgestaltung. In dieser Tradition folgten Jean Martinon, Ferdinand Leitner, Hans Vonk, Evgeny Svetlanov und Jaap van Zweden. Seit September 2005 nimmt Neeme Järvi die Leitung des Orchesters wahr.

Das Residentie Orkest Den Haag beweist, dass sinfonische Musik auch im einundzwanzigsten Jahrhundert noch die Kraft und Schönheit ausstrahlen kann, um ein großes Publikum anzusprechen. Sein Ruf als eines der Spitzenorchester Europas macht es zu einem angemessenen Botschafter Den Haags als kosmopolitische Stadt der Gerechtigkeit, des Friedens und der Kultur. Das Orchester tritt regelmäßig in seinem eigenen Konzertsaal, dem Dr. Anton Philipszaal, und in den großen Häusern des In- und Auslands auf.

Der aus Tallin, in Estland gebürtige **Neeme Järvi** ist Chefdirigent des Residentie

Orkest Den Haag, Erster Dirigent und Musikdirektor des New Jersey Symphony Orchestra, emeritierter Musikdirektor des Detroit Symphony Orchestra, emeritierter Erster Dirigent der Göteborgs Symfoniker, Erster Gastdirigent des Japanischen Philharmonieorchesters und Conductor Laureate des Royal Scottish National Orchestra. Regelmäßige Gastdirigate verbinden ihn mit den führenden Orchestern der Welt, darunter die Berliner Philharmoniker, das Königliche Concertgebouw-Orchester, das Philharmonia Orchestra, das New York Philharmonic und das Philadelphia Orchestra, sowie auch mit führenden Opernhäusern wie der Metropolitan Opera und der Opéra national de Paris – Bastille. In der Spielzeit 2007/08 hat er mit dem Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks ein Gedenkkonzert für Mstislaw Rostropowitsch veranstaltet, außerdem hat er das London Philharmonic Orchestra, das Orchestre de Paris, die Tschechische Philharmonie und schließlich ein Galakonzert anlässlich der Eröffnung des neuen Opernhauses von Den Norske Opera in Bjørvika, Oslo, dirigiert. Neeme Järvi hat eine herausragende Diskographie von mehr als 400 CDs angesammelt, darunter über 150 allein für Chandos, und ist der Empfänger von zahlreichen Ehrungen

und Auszeichnungen weltweit: Er besitzt Ehrentitel der University of Aberdeen, der Königlich Schwedischen Musikakademie und

der University of Michigan, außerdem wurde er vom schwedischen König zum Ritter des Nordstern-Ordens ernannt.



Residentie Orchestra The Hague, with Neeme Järvi

Mahler: Symphonie no 7

La Septième Symphonie de Gustav Mahler (1860 – 1911) fut élaborée au cours des deux années 1904 et 1905. Les deux sérénades – qui sont devenues les deuxième et quatrième mouvements – furent tout d’abord composées en 1904, alors que Mahler passait l’été à Maiernigg, dans les Alpes tyroliennes. Apparemment, il avait une idée assez claire du plan d’ensemble de la symphonie dans laquelle elles allaient s’intégrer, mais pendant un an il se trouva dans l’incapacité d’en écrire davantage. Beaucoup plus tard, sa veuve, Alma, écrivit que, dans ces mouvements de sérénade, il avait été influencé par le romantisme allemand tel qu’il se traduit dans la poésie d’Eichendorff, mais que, par ailleurs, cette symphonie n’avait pas de programme. En outre, le caractère de ces mouvements rappelle fortement celui de certains lieder de la décennie précédente – *Humoresken*, comme il les appelait – pour lesquels il s’était inspiré de la poésie traditionnelle du *Knaben Wunderhorn*, mêlant le conte de fées, le macabre et le sentimental.

Dans une lettre à Alma qu’il écrivit quelques années plus tard, Mahler rappelle

qu’au cours de l’été 1905 il était retourné à Maiernigg et avait fait beaucoup d’efforts pour terminer la Septième Symphonie, mais que, pendant deux semaines, il avait été incapable de composer quoi que ce soit et s’était senti déprimé. Il était parti pour les Dolomites en quête d’inspiration, sans y parvenir. De retour au Tyrol, il avait trouvé un bateau pour le ramener à la rame à Maiernigg: et dès le premier coup de rame, le rythme et le caractère du début du premier mouvement lui étaient venus à l’esprit. En quatre semaines, il avait composé le premier, le troisième et le cinquième mouvement, et la symphonie en cinq mouvements était achevée.

L’ensemble de l’œuvre fut orchestrée et révisée pendant l’année 1906 et Mahler en dirigea la création mondiale dans la Salle d’Exposition du Jubilé à Prague, le 19 septembre 1908. Ferdinand Löwe présenta l’œuvre à Vienne au mois de novembre – une exécution qui valut à Mahler une lettre d’admiration éternelle de la part d’Arnold Schoenberg. En fait, il est probable que Schoenberg ait prêté particulièrement attention à cette symphonie de Mahler,

plus qu'à toute autre, en raison de son extraordinaire instrumentation, de sa richesse mélodique et de son harmonie audacieuse et originale où l'intervalle de quarte (encore plus exploité par Schoenberg dans sa Première Symphonie de chambre) devient de plus en plus important.

Pourtant, de toutes les symphonies de Mahler, la Septième reste la plus énigmatique. Sa maîtrise orchestrale et structurelle ne saurait être mise en doute, les délices de son matériau et la magnificence de sa conception sont manifestes; pourtant, sa signification finale – et sa cohérence interne – n'est pas facile à comprendre. La Septième résume clairement et prétend répondre à des aspects des deux symphonies précédentes, la Cinquième et la Sixième. Les parallèles et oppositions sont frappants, mais toutefois insuffisants pour que l'on considère les Symphonies nos 5, 6 et 7 comme une trilogie intentionnelle. Sur le coup, Mahler a sans doute voulu explorer davantage le sombre univers émotionnel de la Symphonie no 6, mais tout en cherchant à neutraliser sa fin tragique pour parvenir à une conclusion plus optimiste.

Toutefois, au lieu du plan "classique" en quatre mouvements de la Symphonie no 6 – impitoyablement concentrée, malgré ses dimensions gigantesques – Mahler adopta pour la Septième le plan plus labyrinthique

en cinq mouvements de la Symphonie no 5, avec un scherzo central et un finale vigoureusement contrapuntique. Le premier mouvement commence par une marche funèbre (comme dans la Cinquième), mais elle se transforme en un *Allegro* résolu (comme dans la Sixième) qu'envahissent néanmoins des éléments de pastorale irréaliste, plus profondément que dans le mouvement homologue de la Sixième. La veine irréaliste ou fantastique se poursuit dans les mouvements centraux: la Cinquième comprenait une "pièce de caractère" romantique (le célèbre *Adagietto*); la Septième en arbore deux – deux "sérénades" que Mahler appelait aussi *Nachtmusik* (musique nocturne). Pourtant, en fin de compte, alors que la Cinquième et la Sixième sont concentrées et dramatiques, la Septième est plutôt exploratoire et, bien qu'elle regorge de musique très caractéristique et spécifique, elle semble souvent renvoyer hors d'elle-même à d'autres œuvres et compositeurs.

L'orchestre est un peu plus restreint que celui que Mahler avait utilisé pour la Sixième Symphonie, mais il comprend certains instruments inhabituels, notamment un saxhorn baryton et un cornet à pistons dans les cuivres, ainsi qu'une mandoline et une guitare pour la seconde sérénade: autre innovation qui n'allait pas passer inaperçue

chez les membres de l'école de Schoenberg. Le résultat étend encore davantage l'éventail de couleur et de sonorité disponible – et, surtout dans ce domaine, cette œuvre mérite l'épithète de Symphonie "fantastique" de Mahler que certains critiques lui ont conféré.

Mais il y a autre chose. Mahler avait considéré la Sixième, qu'il appelait sa Symphonie "tragique", comme autobiographique en un sens, une histoire dont il est lui-même le héros, alors que le grand thème du second sujet du premier mouvement traduit son amour pour Alma et que les célèbres coups de marteau du finale représentent le Destin et, finalement, la Mort. La Septième (commencée, semble-t-il, avant même que la Sixième ne soit orchestrée) poursuit peut-être l'histoire dans la vie après la mort; il est plus probable qu'elle ait été pensée comme une *inversion* des événements de la Sixième, commençant dans l'obscurité et évoluant au travers d'un univers nocturne vers un embrasement de lumière dans le finale. Bien sûr, son plan de tonalités inhabituel, l'un des premiers exemples de "tonalité progressive", suggère une telle interprétation, allant du si mineur obscur du début à l'ut majeur résolument joyeux de la fin. Si des questions subsistent, elles doivent concerner l'efficacité de cette inversion. Ou peut-être était-ce l'intention de

Mahler tout du long: dépeindre l'ironie d'une victoire sapée par le fait même de l'affirmer.

* * * * *

La symphonie commence certes dans l'obscurité, avec un rythme lent et lancinant de marche funèbre et la voix lugubre et onctueuse du saxhorn baryton énonçant une triste mélodie qui est la source d'une grande partie des thèmes de ce mouvement. Tout au long de cette introduction en si mineur, avec ses rythmes convulsifs doublement pointés, la musique semble s'accélérer et ralentir, comme si elle luttait pour échapper à sa mélancolie paralysante. Elle y parvient finalement et la partie principale du mouvement commence *Allegro risoluto* en mi mineur. Son sujet principal découle de la mélodie du saxhorn baryton (qui continue à se faire entendre à part entière); ce sujet a lui aussi un caractère de marche, mais il est plus arrogant et militaire. Ses rythmes pointés vont dominer la situation. Un second sujet lyrique et suppliant, essentiellement aux cordes, s'élève vers ut majeur (la tonalité qui sera l'objectif ultime de la symphonie) avant que la marche continue sa progression. Même dans cette "exposition", il y a en permanence un développement et une nouvelle combinaison des thèmes.

Finalement, la marche se transforme en un hymne solennel, qui commence sur des fanfares lointaines avec des sons de la nature, analogues à certaines situations que l'on rencontre dans le premier mouvement de la Première Symphonie de Mahler. Au sein de ce long épisode, un duo nostalgique entre le cor anglais et le violon solo mène à un retour transfiguré du mélodieux second sujet, qui semble annoncer une délivrance lyrique naturelle, mais il tombe dans un rappel maléfique de la lugubre introduction, le thème principal étant maintenant partagé, de manière sépulcrale, entre contrebasses et trombones. La musique bâtit une pénible réexposition de l'*Allegro risoluto*: de nombreux détails sont changés et le second sujet apparaît, avec espoir, en sol majeur, le relatif majeur de mi mineur. Mais, une fois encore, l'espoir est anéanti par une coda discordante et militariste (*Frisch*) d'un élan et d'une force immenses – une musique de fanfaron glorieux, mais impitoyable, qui se précipite vers une conclusion décidée et moqueuse en mi majeur.

Le deuxième mouvement – la première sérénade – est en ut majeur, mais avec un penchant bien net pour le mineur. De toute la matière musicale de cette symphonie, c'est celle qui évoque le mieux l'esprit des lieder *Des Knaben Wunderhorn* de Mahler. On

a l'impression d'être dans les montagnes, la nuit. Deux cors, l'un ouvert, l'autre en sourdine, engagent un dialogue nostalgique. Un véritable chœur de chants d'oiseaux s'élève aux bois, qui s'accumule dans un crescendo au sommet duquel retentit le motif du "destin" de la Sixième Symphonie de Mahler: un accord parfait majeur qui se dissout dans le mode mineur. C'est à ce moment que commence la partie principale du mouvement, une fois encore sur un rythme de marche: l'appel de cor se transforme en marche nocturne pensive, *Andante molto moderato*, tout d'abord partagée par les cors et les violoncelles. Vient ensuite un trio sentimental en la bémol majeur, puis les cors qui alternaient dans l'introduction engagent à nouveau le dialogue, cette fois avec le son évocateur et solitaire des cloches de vache dans le lointain. La marche reprend, puis s'estompe en murmurant dans les profondeurs. Un second trio, en fa mineur, expose un air triste de hautbois en tierces contre des trilles spectraux stridents de hautbois et de clarinettes. Le chant d'oiseaux de l'introduction revient maintenant, menant au douloureux motif du "destin" et au motif éploré que développent d'un ton plaintif les hautbois et violoncelles solos sur un accompagnement rauque de basson. Des sonneries de trompettes criardes marquent

un nouveau retour de la marche ainsi que du premier trio larmoyant, avant que le mouvement s'éteigne dans un kaléidoscope de sons variés de la nature.

Le Scherzo central de la symphonie est en ré mineur et porte l'indication de tempo inhabituelle *Schattenhaft* (comme une ombre). C'est l'un des mouvements les plus extraordinaires de toute l'œuvre de Mahler: une musique fantomatique et cauchemardesque qui évoque la peur et la terreur de l'obscurité, des fantômes, des têtes de mort et des choses qui explosent dans la nuit. Mais pas tout à fait sérieusement: Mahler aime clairement faire courir un frisson dans le dos de ses auditeurs. Des coups et des bruits sourds aux timbales et instruments graves font l'affaire, pendant que se glisse un thème de violon en triolets sinueux. Un petit air de valse nerveux deviendra ensuite parodique et hystérique, comme les pathétiques figures des bois marquées *Klagend* (pleurantes). Le Trio est en ré majeur et habité de chants nocturnes mélancoliques enchanteurs, mais la valse envahit la scène, plus sombre que jamais, rendant la mélodie du trio sombre et sonore. Une sinistre transition arrive à un coup de timbales *fortissimo* qui marque le retour du Scherzo dont tous les éléments fantastiques sont maintenant intensifiés.

Le thème sinueux des cordes est confié aux altos, avec un tuba basse qui hurle au loin. Des figures de cordes très rapides mènent à un "pizzicato Bartók" assourdissant aux violoncelles et contrebasses, qui surpasse la timbale pour ce qui est de l'effet percussif (les instrumentistes doivent pincer les cordes si fort qu'elles frappent le bois). La conclusion est abrupte et, contre toute attente, en ré majeur. Assurément, l'atmosphère devient dès lors plus positive, ce qui ne se déroule pas sans complications.

Vient alors une seconde sérénade, en fa majeur: une idylle lyrique pour petit orchestre, dont l'assurance mélodique semble un peu irréaliste. Manifestement, c'est une sérénade au vieux sens du terme, une chanson d'amour (elle est notée *Andante amoroso*) avec mandoline et guitare. Un violon solo crée une atmosphère sentimentale, pendant qu'un cor joue la mélodie principale, accompagné par la guitare. Schoenberg a noté avec admiration que Mahler avait construit tout le mouvement autour de la sonorité de la guitare. L'atmosphère est mélancolique et rêveuse, mais un peu fétide, la musique ayant tendance à errer dans des eaux plus profondes qu'elle ne le souhaiterait. Un épisode mystérieux en quintes parallèles évoque peut-être une fanfare de village en

train de s'accorder. Ce mouvement comporte aussi un trio central, en si bémol majeur, avec un thème mélodieux au violoncelle solo doublé par le cor. Alors que le mouvement progresse, l'atmosphère romantique devient encore plus profonde et il s'achève finalement dans une ambiance de sérénité profonde (mais peu stable dans l'ensemble).

Nous sommes brusquement tirés de cette rêverie par le roulement de timbales brusque et exubérant qui lance le Finale, repris par des fanfares de cors et de trompettes dans un ut majeur très confiant, avec un air *Allegro ordinario* qui s'apparente au thème principal du premier mouvement. C'est une atmosphère d'allégresse festive, comme celle d'un jour férié sous un soleil brillant. Pourtant le mouvement, au fur et à mesure qu'il se déroule, est à peine sans complications, comme si l'atmosphère restait superficiellement, voire obstinément optimiste.

Sur le plan formel, ce mouvement est un rondo, le matériau initial revenant (souvent écourté ou varié) comme une ritournelle; et ce n'est pas le seul élément à suivre un tel processus. Dans cette large structure, de nombreux éléments reviennent, même s'ils sont toujours modifiés avec subtilité ou parodiés moins subtilement. Mais les quelques notes de la fanfare initiale longuement tenues

avec insistance deviennent un élément qui se représente dans la plupart des autres mélodies, comme si elles étaient toutes des aspects d'une seule idée. Le résultat est essentiellement statique, une impression renforcée par le fait que, malgré la polyphonie fluide de ses paragraphes, le mouvement semble composé de blocs séparés par des ruptures, des changements de tonalité et de tempo, et des pauses bien nettes.

Le Finale émerge ainsi comme une mosaïque – une sorte de gigantesque pot-pourri: des *aspects* du thème général d'allégresse, à la fois naïf et entendu – poussé en avant par un processus libre de variations plutôt que par une croissance organique dont aucune partie ne se répète. Dans tout ceci, il y a un lourd élément germanique: en fait, au début, le Finale semble se référer délibérément à l'ouverture de *Die Meistersinger von Nürnberg* (Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg) de Wagner, cet hymne aux saines valeurs du "saint art germanique". Il est intéressant – et sûrement significatif – de noter que lorsque Mahler dirigeait la Symphonie no 7, il avait l'habitude de la faire précéder de cette ouverture, ce qui semble suggérer potentiellement un "dessein plus large" dont la symphonie ne serait qu'une partie: le Finale, inversant la tendance des mouvements I–IV, revient aussi

à l'atmosphère de l'ouverture de Wagner – et à sa tonalité d'ut majeur.

Même ici les choses manquent toutefois de simplicité. Le point culminant de l'exposition initiale de la ritournelle fait place contre toute attente à un accord de la bémol longuement tenu aux bois, accord qui introduit un nouveau motif rustique dans cette tonalité et, en fait, une grande partie du Finale continue à évoluer dans les tonalités bémolisées caractéristiques des mouvements de la *Nachtmusik*. Ici, les éléments de fantaisie deviennent parfois simples ou populaires, avec une musique qui aurait pu être détournée de l'univers de l'opérette – en fait, il est presque certain qu'il y a une allusion à la valse de *La Veuve joyeuse*, avec laquelle Lehár remportait alors un grand succès –, mais les fanfares joyeuses et pompeuses ne sont jamais absentes bien longtemps. Vers la fin, le thème initial de la symphonie revient, presque comme un spectre maléfique au festin. Mais, ornée de guirlandes avec le vacarme des cloches, il aide à pousser le Finale dans une brillante coda, dans laquelle – mais seulement dans la toute dernière mesure! – la primauté d'ut majeur est confirmée.

© 2010 Calum MacDonald

Traduction: Marie-Stella Pâris

Depuis son premier concert, en 1904, l'**Orchestre de la Résidence de La Haye** est devenu un des plus grands orchestres symphoniques des Pays-Bas. Fondé par le docteur Henri Viotta, qui en fut aussi le premier chef permanent, il devint rapidement une halte pour les compositeurs, tels Richard Strauss, Igor Stravinsky, Max Reger, Maurice Ravel, Paul Hindemith et Vincent d'Indy, ainsi que les chefs invités, dont Arturo Toscanini, Bruno Walter, Leonard Bernstein et Hans Knappertsbusch.

Après la Seconde Guerre mondiale, Willem van Otterloo en devint le chef permanent. Occupant ce poste de 1949 à 1973, il bâtit la réputation prestigieuse de l'orchestre en alliant l'excellence du jeu à des programmes audacieux. Sa relève fut ensuite prise par Jean Martinon, Ferdinand Leitner, Hans Vonk, Evgeni Svetlanov et Jaap van Zweden. Depuis septembre 2005, le chef permanent de l'orchestre est Neeme Järvi.

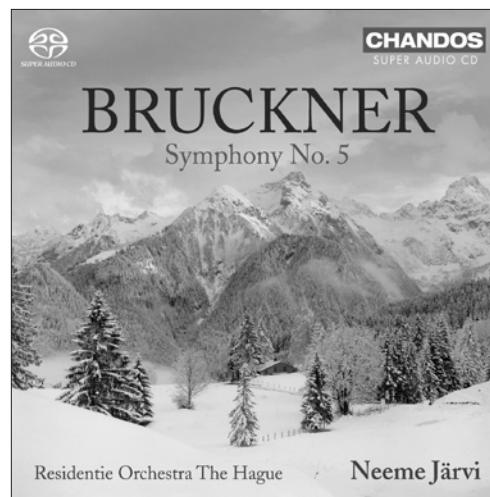
L'Orchestre de la Résidence de La Haye prouve que, même au vingt et unième siècle, la musique symphonique a gardé la puissance et la beauté requises pour émouvoir les foules. Sa réputation d'être un des plus grands orchestres d'Europe en fait une formation tout indiquée pour représenter La Haye, cité cosmopolite de la justice, de la paix et de la culture. L'orchestre joue des

séries de concerts dans sa propre salle, la Dr Anton Philipszaal, et dans les plus grandes salles des Pays-Bas et du monde entier.

Né à Tallinn, en Estonie, **Neeme Järvi** est chef permanent de l'Orchestre de la Résidence de La Haye, chef permanent et directeur musical du New Jersey Symphony Orchestra, directeur musical émérite du Detroit Symphony Orchestra, principal chef émérite de l'Orchestre symphonique de Göteborg, premier chef invité permanent de l'Orchestre philharmonique du Japon et chef lauréat du Royal Scottish National Orchestra. Il est souvent invité à diriger les plus grands orchestres du monde, notamment l'Orchestre philharmonique de Berlin, l'Orchestre royal du Concertgebouw d'Amsterdam, le Philharmonia Orchestra, le New York Philharmonic et le Philadelphia Orchestra, ainsi que des compagnies lyriques

comme le Metropolitan Opera et l'Opéra national de Paris – Bastille. Au cours de la saison 2007–2008, il a dirigé un concert à la mémoire de Mstislav Rostropovitch à la tête de l'Orchestre symphonique de la Radio bavaroise et il s'est produit avec le London Philharmonic Orchestra, l'Orchestre de Paris, l'Orchestre philharmonique tchèque; il a participé également à un concert de gala pour l'inauguration du nouveau théâtre lyrique de l'Opéra norvégien de Bjørvika, à Oslo. Neeme Järvi a accumulé une brillante discographie de plus de quatre cents enregistrements, dont plus de 150 chez Chandos; il a fait l'objet de nombreuses marques de sympathie et distinctions dans le monde entier et a reçu des diplômes *honoris causa* de l'Université d'Aberdeen, de l'Académie de musique royale suédoise et de l'Université du Michigan; il a été fait commandeur de l'Ordre de l'Étoile du Nord par le roi de Suède.

Also available



Bruckner
Symphony No. 5
CHSA 5080

You can now purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at srevill@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.
E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201

Super Audio Compact Disc (SA-CD) and Direct Stream Digital Recording (DSD)

DSD records music as a high-resolution digital signal which reproduces the original analogue waveform very accurately and thus the music with maximum fidelity. In DSD format the frequency response is expanded to 100 kHz, with a dynamic range of 120 dB over the audible range compared with conventional CD which has a frequency response to 20 kHz and a dynamic range of 96 dB.

A **Hybrid SA-CD** is made up of two separate layers, one carries the normal CD information and the other carries the SA-CD information. This hybrid SA-CD can be played on standard CD players, but will only play normal stereo. It can also be played on an SA-CD player reproducing the stereo or multi-channel DSD layer as appropriate.

CHEF-DIRIGENT NEEME JÄRVI
residentieOrkest
THE HAGUE PHILHARMONIC



Principal sponsor Residentie Orchestra



O N D E R
O C S I M
L T U U R
N E E M
S C H A P

Ministerie van Onderwijs,
Cultuur en Wetenschap

Recording producer Jean-Pierre Gabriël
Sound engineer Wim van den Berg
Assistant engineers Per van der Zande and Fanny Vermeer
Editor Jean-Pierre Gabriël
Mastering Jonathan Cooper
A & R administrator Mary McCarthy
Recording venue Dr Anton Philipszaal, The Hague, The Netherlands; 5 and 6 June 2009
Front cover 'Morning's Silence', photograph © Irene Weiss
Back cover Photograph of Neeme Järvi by H. Frederick Stucker
Design and typesetting Cassidy Rayne Creative (www.cassidyrayne.co.uk)
Booklet editor Finn S. Gundersen
© 2010 Chandos Records Ltd
© 2010 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England
Country of origin UK