

MAHLER: SYMPHONY 8 & SYMPHONY 10: ADAGIO

CHANDOS

MAHLER
SERIES

DIGITAL

THE
DANISH
NATIONAL
RADIO
SYMPHONY
ORCHESTRA
& CHOIR

COPENHAGEN BOYS' CHOIR
PHILHARMONISCHER CHOR, BERLIN
& soloists
LEIF SEGERSTAM

CHANDOS

MAHLER SYMPHONIES

— Nos. 8 & 10: Adagio —

SOLOISTS / DNRSO & CHOIR / SEGERSTAM

CHAN 9305/6

CHANDOS DIGITAL CHAN 9305/6



CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester • Essex • England

© 1994 Chandos Records Ltd.
© 1994 Chandos Records Ltd.

**MAHLER
SERIES**

DIGITAL

CHANDOS

**THE
DANISH
NATIONAL
RADIO
SYMPHONY
ORCHESTRA
& CHOIR**

COPENHAGEN BOYS' CHOIR
PHILHARMONISCHER CHOR, BERLIN
& soloists

LEIF SEGERSTAM

MAHLER SYMPHONIES

— Nos. 8 & 10: Adagio —

GUSTAV MAHLER (1860-1911)

COMPACT DISC ONE

- | | | |
|-----|--|-----------|
| [1] | Symphony No. 10: Adagio | (29:26) |
| | <i>Symphonie Nr. 10: Adagio; Symphonie no 10: Adagio</i> | |
| | Symphony No. 8 | (1:25:29) |
| | <i>Symphonie Nr. 8; Symphonie no 8</i> | |
| | PART 1 / 1. TEIL / 1 ^{ère} PARTIE | |
| | HYMNUS: VENI, CREATOR SPIRITUS | (25:08) |
| [2] | Veni, Creator Spiritus | (8:13) |
| [3] | Infirma nostri corporis | (16:55) |
| | TT = 54:46 | |

COMPACT DISC TWO

- | | | |
|-----|--|---------|
| | Symphony No. 8 <i>Continued</i> | |
| | PART 2 / 2. TEIL / 2 ^{ème} PARTIE | |
| | SCHLUSS-SZENE AUS 'FAUST' | (60:21) |
| [1] | [Poco adagio] | (8:55) |
| [2] | Waldung, sie schwankt heran | (5:06) |
| | <i>Heilige Anachoreten</i> | |
| [3] | Ewiger Wonnebrand... | (1:28) |
| | <i>Pater ecstaticus</i> | |
| [4] | Wie Felsenabgrund mir zu Füßen | (5:08) |
| | <i>Pater profundus</i> | |
| [5] | Gerettet ist das edle Glied | (3:28) |
| | <i>Chor der Engel</i> | |
| [6] | Uns bleibt ein Erdenrest | (3:14) |
| | <i>Die vollendeteren Engel</i> | |

- | | | |
|------|------------------------------|--------|
| [7] | Höchste Herrscherin der Welt | (4:40) |
| | <i>Doctor Marianus</i> | |
| [8] | Dir, der Unberührbaren | (4:34) |
| | <i>Chor</i> | |
| [9] | Bei der Liebe, die den Füßen | (5:14) |
| | <i>Magna peccatrix</i> | |
| [10] | Neige, neige, du Ohnegleiche | (5:58) |
| | <i>Una poenitentium</i> | |
| [11] | Blicket auf zum Retterblick | (5:15) |
| | <i>Doctor Marianus/Chor</i> | |
| [12] | Alles Vergängliche | (7:20) |
| | <i>Mystischer Chor</i> | |

DDD TT = 60:21

INGA NIELSEN Soprano I, Magna peccatrix

MAJKEN BJERNO Soprano II, Una poenitentium

HENRIETTE BONDE-HANSEN Soprano, Mater gloriosa

KIRSTEN DOLBERG Alto I, Mulier samaritana

ANNE GJEVANG Alto II, Maria aegyptiaca

RAIMO SIRKIÄ Tenor, Doctor Marianus

JORMA HYNNINEN Baritone, Pater ecstaticus

CARSTEN STABELL Bass, Pater profundus

COPENHAGEN BOYS' CHOIR Birthe Højby Nielsen chorus master

PHILHARMONISCHER CHOR, BERLIN Uwe Gronostay chorus master

THE DANISH NATIONAL
RADIO CHOIR

Uwe Gronostay chorus master

THE DANISH NATIONAL
RADIO SYMPHONY ORCHESTRA

LEIF SEGERSTAM
chief conductor

This recording is made in cooperation with the Danish Broadcasting Corporation

Notoriously, Mahler was a 'summer composer', condemned to draft and orchestrate his works during the long break from the opera season. According to Alma, virtually every summer's work would be prefaced by 'the spectre of failing inspiration'. In her account, the summer of 1906 at Maiernigg was more troubled than most, since the instrumental symphonies of the previous years had been plagued by an intense dissatisfaction with orchestration. All the more remarkable that year was the speed with which he cast off all doubts in order to produce his Eighth and largest Symphony in an outburst of energy that has been estimated most soberly at ten weeks; Mahler himself spoke of sketching the Eighth in three weeks. What made the event particularly appropriate was the starting-point, the anonymous mediaeval hymn (formerly attributed to Hrabanus Maurus) *Veni creator spiritus*; the hoped-for operation of the 'creator spirit' turned into a setting of its most venerable text. At the same time, Mahler turned to the closing scene of Goethe's *Faust* to create a companion piece; in Salzburg that summer (where Mahler conducted *Le Nozze di Figaro*), the critic Julius Korngold noted that Mahler was carrying a 'much-thumbed' copy of *Faust* in his pocket. The incident supports the traditional picture of the Eighth Symphony as a work written in a single burst of inspiration.

In its final form, the Eighth consists of two Parts: the hymn corresponds to Part I and is treated as a sonata form design (with unique modifications) for a very large cast of vocal soloists, choir, and orchestra. Part II is the Goethe setting; although the forces assembled are as large as in Part I, the formal design is more amorphous, containing elements from cantata and opera house. Traditionally it has been described as a combination of the remaining three movements of the usual symphonic design, but this has always savoured of special pleading by bewildered analysts. Two early drafts of movement titles for the work, however, suggest that at one stage Mahler did see it as a four-movement design, always with *Veni creator spiritus* as opening, but with separate scherzo and slow movement. Donald Mitchell has shown that the projected scherzo may have had inspiration in *Des Knaben Wunderhorn*; the slow movement was described in one draft as 'Adagio caritas', a concept that also briefly haunted the Fourth Symphony. The finale in both cases was to be a hymn to Eros, an idea that has resisted precise location in *Faust* (the most plausible suggestion has been a section of the 'Classical Walpurgis Night' in Part II).

Some critics have wondered at the appropriateness of Mahler's combination of a mediaeval hymn and Goethe's dramatic tableau; in the latter, the soul of Faust, redeemed through the

ceaseless questing of his dissatisfied spirit, is drawn into heaven from a mountain landscape peopled by anchorites, through a panoply of church fathers, angels, and penitents, to a Marian doctor and the Mater gloriosa herself. Its climax is no Dantean symbol for the godhead but a mystic chorus announcing that 'the eternal-womanly draws us on'. In a letter of 1908 to Alma, Mahler explained that Goethe had used the 'beautiful and sufficient mythology of Christianity' to create a picture of the 'true reality' of art beyond the merely rational; the invocation of the 'creator spirit' in Part I of Mahler's symphony is then followed in Part II by a symbolic picture of that spirit in action.

This link between the Parts is supported by the relationship of their themes. The striking cry of *Veni creator spiritus* is shaped out of two intervals of a fourth, which then becomes the starting point for one of the *Faust* themes. Just as the 'creator spiritus' theme is cited at various points of Part II, so the *Faust* theme is first announced in Part I at the words 'Accende lumen sensibus'. This famous moment is distinguished by its massive vocal unison and explosion of E major, a key used throughout the work as a kind of intensification of the basic E flat. The effect of its unison is particularly striking in Part I, since otherwise that is one of Mahler's most contrapuntal creations, with a fugue in the heart of the development. Although the texture of Part I is crowded with themes and their imitations, although it has a basic quick-march pulse, it gives off a curiously static feeling, partly a product of Mahler's curious tonal structure (which frequently returns to E flat), partly a result of frequent canonic repetitions of the main theme. The closing pages intensify these aspects until the 'Accende' theme is taken up as a final gesture of transcendence by a second brass section placed apart from the main forces.

In Part II, the texture is often simpler, most notably at the start, where the mountainous landscape of the anchorites is painted with great economy. The chorus sings amidst echoing thematic fragments that only gradually coalesce into the sustained music of the Pater ecstaticus. This establishes a rather theatrical basis for the musical evolution of Part II, which tends to alternate between the stormy minor mode of the Pater profundus and a blander idiom that grows to dominate the later stages. But the minor-mode music seldom achieves the degree of conflict found in the Sixth and Seventh Symphonies; the Eighth seems to draw back from their wilder flights of the imagination. The main diatonic language, while recognizably Mahlerian in its melodic turns, would not have been out of place in many of the contemporary operas which he performed in Vienna. At moments Mahler resorts to an over-sweet harmonic

palette for the more ecstatic visions of Goethe's text while a group of harps, mandolin, and keyboard instruments provide sounds that look forward to the visionary close of *Das Lied von der Erde*. Such moments are eventually engulfed in the huge closing climax. The words of the mystic chorus rise in protracted crescendo to a restatement of the 'creator spiritus' theme that brings back the extra brass group (a *coup de théâtre* that is peculiar to Mahler's vision of the symphony rather than something innate to its mainly Germanic history). Mahler's vision of heaven is in fact a thoroughly material one, which has perhaps caused some doubts as to the consistency of ends and means in the work (Hans Pfitzner notoriously asked '*Veni creator spiritus* — but if it doesn't come, what then?'). But this 'present to the entire nation' (as Mahler described it) is at least as much a work designed to provoke thought about creation as directly inspired by the creator spirit.

Mahler's Tenth Symphony was begun in 1910 and left in an advanced state of sketching at his death. Only its opening Adagio was in any way near to completion, existing in a full orchestral score that obviously required further refinement but was capable of performance. It was prepared for its publication in 1924 by Ernst Krenek, though the conductors of the first performances in Vienna and Prague, Franz Schalk and Alexander Zemlinsky, made a number of adjustments to it. The partially orchestrated third movement was also included in this version. In the 1960s, the work became the centre of much controversy when Alma Mahler first banned and then authorized performance of an edition of the whole sketch by Deryck Cooke. At the same time a new and improved edition of the first movement appeared; conductors had the choice of performing either the Adagio as Mahler left it or a hypothetical realization of the whole five-movement work. Subsequent attempts by other Mahlerians to get 'closer' to Mahler's presumed intentions have not fundamentally altered the situation.

The structure of the Adagio in some ways is the logical outcome of Mahler's approach to first movement form, which had increasingly tended towards the alternation of blocks of material which gradually infiltrated each other. In the Tenth's Adagio, the contrasting types are an uncertain *viola recitativo* (always unaccompanied, with resulting ambiguities of harmony) and one of his most glowingly harmonized violin melodies. Development is restricted to brief episodes, and the movement's climax does not grow out of the texture; rather, it threatens to burst the movement apart with an unexpected nine-note dissonance, that is perhaps the most alarming sound in Mahler. Although this chord makes less than complete

sense without its eventual resolution in the finale, it does impart an unusual tension to the contrasts of the movement. The tension gradually ebbs away to a quiet ending, but even there, a sustained diatonic dissonance in the final bars suggests the scale of the drama that Mahler hoped to encompass in his final work.

© 1994 John Williamson

Mahler war ein notorischer "Sommerkomponist", der dazu verdammt war, seine Werke in den langen Opernferien zu entwerfen und orchestrieren. Alma berichtet, daß praktisch in jedem Sommer der Arbeit das "Gespenst schwindender Inspiration" vorausging, und der Sommer 1906 in Maiernigg war schwieriger als sonst, denn die Instrumentalsymphonien der vorausgegangenen Jahre waren von Mahlers intensiver Unzufriedenheit mit der Orchestration geplagt. Umso bemerkenswerter, daß er alle Zweifel so schnell ablegen konnte und seine Achte und expansivste Symphonie in einem gewaltigen Energiesturm in, vorsichtig geschätzt, nur etwa zehn Wochen schrieb. Mahler selbst berichtet, er habe für die Skizzen der Achten nur drei Wochen gebraucht. Besonders angemessen scheint daher sein Ausgangspunkt: der anonyme mittelalterliche Hymnus *Veni creator spiritus* (vordem Hrabanus Maurus zugeschrieben) — die erhoffte Ankunft des "Schöpfergeistes" schlug sich in einer Vertonung dieses altehrwürdigen Textes nieder. Gleichzeitig wählte Mahler als Begleitstück die Schlußszene aus Goethes *Faust*; der Kritiker Julius Korngold bemerkte in diesem Sommer in Salzburg (wo Mahler *Le Nozze di Figaro* dirigierte), daß der Komponist ein "ganz zerlesenes" Exemplar des *Faust* in der Tasche mit sich trug. Dieser Zwischenfall unterstützt das traditionelle Bild, daß die Achte Symphonie ein Werk ist, das seine Entstehung einem einzigen Inspirationsausbruch verdankt.

In ihrer endgültigen Form besteht die Achte aus zwei Teilen: der Hymnus entspricht dem I. Teil und wird als Sonatenhauptsatzform (mit einzigartigen Modifikationen) für eine gewaltige Besetzung mit Vokalsolisten, Chor und Orchester behandelt. Der II. Teil ist die Goethe-Vertonung, und obwohl die gleichen Kräfte eingesetzt werden wie im I. Teil, ist die formale

Anlage eher amorph und enthält Elemente aus Kantate und Oper. Traditionell wird er als eine Vereinigung der restlichen drei Sätze der üblichen Struktur beschrieben, aber dies klingt von jeher wie eine Entschuldigung perplexer Analytiker. Zwei frühe Skizzen mit Satzangaben für die Symphonie deuten jedoch an, daß Mahler sie sich einmal als viersätziges Werk vorstellte, immer mit *Veni creator spiritus* als dem Anfang, aber mit separatem Scherzo und langsamem Satz. Donald Mitchell hat nachgewiesen, daß das geplante Scherzo seine Anregung in *Des Knaben Wunderhorn* gefunden haben könnte, und der langsame Satz wurde in einer Skizze als *Adagio caritas* beschrieben — ein Konzept, das auch in der Vierten Symphonie kurz auftauchte. In beiden Fällen sollte das Finale eine Hymne an Eros sein, doch diese Idee widersetzte sich einer genauen Lokalisierung in *Faust* (der plausibelste Vorschlag war ein Ausschnitt aus der klassischen Walpurgisnacht im II. Teil).

Einige Kritiker wunderten sich über die Angemessenheit von Mahlers Kombination eines mittelalterlichen Hymnus mit Goethes dramatischem Tableau, in dem die Seele Fausts, die durch die unablässige Suche seines unzufriedenen Geistes von einer von Einsiedlern bevölkerten Berglandschaft durch einen Baldachin von Kirchenvätern, Engeln und reuigen Sündern in den Himmel zu einem marianischen Doktor und zur Mater gloriosa selbst hinaufgezogen wird. Der Höhepunkt ist kein Dantesches Symbol für die Gottheit, sondern ein mystischer Chor, der verkündet: „Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan!“ In einem Brief an Alma von 1908 erklärt Mahler, daß Goethe die schöne und hinreichende Mythologie des Christentums verwendet habe, um ein Bild der wahren Realität der Kunst über das nur rationale hinaus zu schaffen; der Anrufung des Schöpfergeistes im I. Teil der Symphonie folgt dann im II. Teil ein symbolisches Bild vom Wirken dieses Geistes.

Diese Verbindung zwischen den beiden Teilen wird durch die Verwandtschaft ihrer Themen unterstützt. Der bemerkenswerte Anruf *Veni creator spiritus* setzt sich aus zwei Quartintervallen zusammen, die wiederum den Ausgangspunkt für eines der *Faust*-Themen bilden. Und genauso wie das „Schöpfergeist“-Thema an verschiedenen Stellen im II. Teil zitiert wird, so wird das *Faust*-Thema bereits im I. Teil bei den Worten „Accende lumen sensibus“ angekündigt. Dieser berühmte Moment zeichnet sich durch sein massives Unisono der Gesangsstimmen und den Einbruch von E-Dur aus, einer Tonart die im Lauf des Werks als eine Art von Intensivierung der Grundtonart Es-Dur eingesetzt wird. Die Wirkung des Unisono ist im I. Teil besonders wirksam, der ansonsten, mit einer Fuge im Herzen der Durchführung, eine der kontrapunktischsten Kompositionen Mahlers darstellt. Obwohl die Textur im I. Teil

von Themen und deren Imitation überfüllt ist, und obwohl er im Prinzip in einem schnellen Marschrhythmus gehalten ist, vermittelt er ein seltsam statisches Gefühl, teils ein Produkt von Mahlers merkwürdiger Tonartenstruktur (die häufig nach Es zurückkehrt), teils ein Resultat vielfältiger kanonischer Wiederholungen des Hauptthemas. Der Abschluß intensiviert diese Aspekte bis das „Accende“-Thema als abschließende Geste der Transzendenz von einer zweiten Blechbläsergruppe aufgenommen wird, die abseits des Hauptorchesters aufgestellt ist.

Im II. Teil ist die Textur oft schlichter, besonders am Anfang, wenn die Berglandschaft der Einsiedler mit großer Ökonomie gezeichnet wird. Der Chor singt inmitten widerhallender thematischer Fragmente, die sich erst allmählich in die getragene Musik des Pater ecstasticus zusammenfügen. Damit wird eine eher theatralische Basis für die musikalische Evolution des II. Teils geformt, der zwischen dem stürmischen Moll des Pater profundus und einem unverbindlicheren Idiom alterniert, das an Bedeutung zunimmt, bis es die Schlußstadien dominiert. Die Moll-Musik erreicht jedoch nur selten einen symphonischen ähnlich scharfen Konflikt wie in der Sechsten und Siebten Symphonie; die Achte scheint sich von den wilderen Phantasiestürmen der früheren Werke zurückzuziehen. Die diatonische Sprache, obwohl in ihren melodischen Wendungen eindeutig Mahler, wäre in vielen der zeitgenössischen Opern, die er in Wien aufführte, nicht fehl am Platze gewesen. Stellenweise beruft Mahler sich auf eine übersüßte harmonische Palette für die ekstatischeren Visionen von Goethes Text, während eine Gruppe von Harfen, Mandoline und Tasteninstrumenten Klänge präsentieren, die auf den visionären Beschluß des *Lieds von der Erde* vorausweisen. Solche Momente versinken schließlich in der gewaltigen Schlußsteigerung. Die Worte des mystischen Chors erheben sich in einem langegezogenen Crescendo bis zu einem Wiedererscheinen des „Creator spiritus“-Themas, das auch die extra Blechbläser zurückbringt (ein Theatercoup, der eher für Mahlers eigentümliche Sicht der Symphonie als für ihre hauptsächlich auf den deutschen Raum beschränkte Geschichte typisch ist). Mahlers Vision des Himmels ist tatsächlich gänzlich materialistisch, was wohl einige Zweifel über die Übereinstimmung von Mittel und Zweck des Werks aufwarf (Hans Pfitzners notorische Frage war: „*Veni creator spiritus* — was aber, wenn er nicht kommt?). Doch dieses „Geschenk an die ganze Nation“ (wie Mahler das Werk beschrieb) soll wohl in gleichem Maße Gedanken über die Schöpfung hervorrufen als es unmittelbar vom Schöpfergeist inspiriert ist.

Mahler begann seine Zehnte Symphonie 1910 und hinterließ bei seinem Tode ausführliche Skizzen. Einzig das einleitende Adagio war nahezu vollendet; es existierte in einer vollständigen

Orchesterpartitur, die offensichtlich weitere Verfeinerungen erwartete, aber immerhin aufführbar war. Ernst Krenek bereitete es für seine Veröffentlichung 1924 vor, obwohl die Dirigenten der ersten Aufführungen in Wien und Prag, Franz Schalk und Alexander Zemlinsky, eine Anzahl von Änderungen vornahmen. Der teilweise orchestrierte dritte Satz wurde ebenfalls in diese Publikation aufgenommen. In den 1960er Jahren erhob sich eine Kontroverse um das Werk, als Alma Mahler die Aufführung einer Vervollständigung der gesamten Skizze von Deryck Cooke zunächst verbot, später aber autorisierte. Gleichzeitig erschien eine neue, verbesserte Ausgabe des ersten Satzes und Dirigenten konnten nunmehr entscheiden, ob sie das Adagio, wie Mahler es hinterlassen hatte, oder eine hypothetische Realisation des ganzen fünfsätzigen Werks aufführen wollten. Spätere Versuche anderer Mahlerianer; Mahlers vorgebliebenen Absichten näherzukommen, haben die Situation nicht wesentlich verändert.

Die Struktur des Adagio ist in mancher Hinsicht das logische Ergebnis von Mahlers Zugang zur Form des ersten Satzes, in dem er immer stärker zu einer Alternierung von Materialblöcken tendierte, die sich allmählich gegenseitig infiltrieren. Im Adagio der Zehnnten sind die kontrastierenden Typen ein unsicheres Bratschen-Rezitativ (immer unbegleitet und daher harmonisch doppeldeutig) und eine seiner glühendsten harmonisierten Violinmelodien. Thematische Verarbeitung beschränkt sich auf knappe Episoden, und der Höhepunkt des Satzes erwächst nicht aus der Textur, sondern droht eher den Satz mit einer unerwarteten Neuntondissonanz, womöglich dem alarmierendsten Klang in Mahler, zu zersprengen. Obwohl dieser Akkord eigentlich erst mit seiner Auflösung im letzten Satz seinen vollen Sinn erhält, erfüllt er die Kontraste des Adagio mit einer ungewöhnlichen Spannung. Diese Spannung läßt allmählich nach, und der Satz klingt leise aus, aber selbst hier deutet eine in den Schlußtakten durchgehaltene diatonische Dissonanz noch das Ausmaß des Dramas an, das Mahler in seinem letzten Werk ausdrücken wollte.

© 1994 John Williamson
Übersetzung: Friary Music Services

Il est bien connu que Mahler composait l'été et esquissait et orchestrait ses œuvres pendant la saison théâtrale. D'après Alma, tout travail commencé pendant l'été était précédé du "spectre du manque d'inspiration". D'après elle, l'été passé à Maiernigg en 1906 fut plus troublé que d'habitude, car Mahler n'avait pas été satisfait de l'orchestration des symphonies instrumentales des années précédentes. La rapidité avec laquelle il sut, cette même année, se libérer de tous ses doutes à propos de sa *Huitième symphonie* est d'autant plus admirable: la période dans laquelle Mahler s'est consacré à ce travail dans un élan créateur incomparable a été estimée au moins à dix semaines. Mahler lui-même a affirmé avoir esquissé la symphonie en trois semaines. Ce qui a favorisé cette impulsion créatrice est son matériau de départ, l'hymne médiéval (jadis attribué à Hrabanus Maurus) *Veni creator spiritus*; la manifestation de l'"Esprit créateur" attendue par le compositeur donna lieu à une composition basée sur le plus fameux texte qui la célèbre. En même temps Mahler choisit la scène finale du Faust de Goethe comme texte pour faire pendant au précédent; à Salzbourg ce même été (où Mahler dirigea *Les noces de Figaro*), le critique Julius Korngold affirma que le compositeur se promenait avec un exemplaire très usagé du *Faust* dans sa poche. Cet épisode confirme l'image traditionnelle de la *Huitième symphonie* comme d'une œuvre composée dans un seul élan créateur.

Dans sa forme finale la *Huitième* comporte deux parties: l'hymne, traité en forme sonate (avec quelques variantes) correspond à la première partie, qui utilise un très grand ensemble de solistes, chœur et orchestre. La deuxième partie comporte le texte de Goethe; bien que l'ensemble utilisé soit aussi vaste que dans la première partie, le schéma formel est plus amorphe, et comporte des éléments proches de l'opéra ou de la cantate. On a souvent affirmé que ce mouvement réunit en lui-même les trois derniers mouvements d'une symphonie, mais il s'agit d'une opinion tendancieuse de la part d'analystes peu assurés. Deux esquisses des titres des mouvements révèlent qu'à un moment donné Mahler avait effectivement conçu quatre parties, avec *Veni creator spiritus* en premier, et un scherzo et un mouvement lent indépendants. Donald Mitchell a montré que le scherzo prévu avait peut-être été inspiré par *Des Knaben Wunderhorn*; le mouvement lent a été désigné dans une esquisse comme "Adagio caritas", concept qui fut lié aussi, pendant un court moment, à la *Quatrième symphonie*. Dans les deux cas le finale devait être un hymne à Eros, idée qui n'a pas pu être rattachée à un passage précis du *Faust* (la "Nuit de Walpurgis classique" est peut-être la section qui pourrait correspondre le plus à cette idée).

Certains critiques ont été déroutés par la juxtaposition d'un hymne médiéval et de la scène de la pièce de Goethe; dans celle-ci, l'âme de Faust, rachetée par la quête incessante de son esprit insatisfait, est conduite au paradis à travers des montagnes habitées par des anachorètes, et une panoplie de pères de l'église, d'anges et de pénitents, jusqu'à ce qu'elle arrive auprès d'un docteur marial et à la Mater gloriosa en personne. L'apogée de cette scène ne constitue pas un symbole dantesque de Dieu mais un chœur mystique annonçant que "l'éternel féminin nous conduit en avant". Dans une lettre de 1908, Mahler écrit à Alma que Goethe avait utilisé la "merveilleuse mythologie de la chrétienté" pour produire un tableau de la "véritable réalité" de l'art au-delà de l'expérience purement rationnelle; l'invocation de l'"Esprit créateur" dans la première partie de la symphonie de Mahler est suivie dans la deuxième partie par une image symbolique du même esprit en action.

Le lien entre les deux parties est fondé sur les relations entre leurs thèmes. L'exclamation du *Veni creator spiritus* est bâtie avec deux quarts et devient ensuite l'un des thèmes du *Faust*. De même que le thème de l'"Esprit créateur" est cité à plusieurs reprises dans la deuxième partie, le thème du *Faust* est annoncé dans la première partie sur les paroles "Accende lumen sensibus". Ce moment célèbre se caractérise par un puissant unisson vocal et l'explosion du mi majeur, tonalité qui tout au long de l'œuvre sert à renforcer la tonalité principale de mi bémol majeur. L'effet produit par cet unisson dans la première partie est particulièrement frappant, d'autant plus que parmi les œuvres de Mahler il s'agit de l'une des plus riches en contrepoint, comportant une fugue dans le développement du premier mouvement. Bien que la première partie soit riche de thèmes et d'imitations, et malgré son caractère de marche rapide, l'effet produit est assez statique, en partie du fait de la structure tonale peu commune (revenant fréquemment à mi bémol majeur), en partie à cause des répétitions en canon du thème principal. Les pages finales accentuent ces caractéristiques jusqu'à l'effet transcendant produit par l'énonciation du thème de l'"Accende" par une section des cuivres séparée du reste de l'orchestre.

Dans la deuxième partie la partition est souvent moins dense, surtout vers le début, où le paysage montagneux avec les anachorètes est dessiné avec plus d'économie. Le chœur chante pendant qu'on entend des fragments thématiques se faisant écho et qui convergent dans la musique soutenue du Pater ecstasticus. Il se crée ainsi, pour cette deuxième partie, une composante plutôt théâtrale, qui présente une alternance entre le mode mineur et orageux du Pater profundus et un style plus dépouillé dominant de plus en plus la fin du mouvement.

Mais la musique "en mode mineur" atteint rarement l'intensité dramatique que l'on trouve dans la Sixième et dans la Septième symphonies. La Huitième Symphonie semble freiner les élans de l'imagination des deux précédentes symphonies. Bien que typiquement mahlérien par ses tournures mélodiques, le langage diatonique de cette œuvre n'aurait pas été déplacé dans bien des opéras que Mahler dirigea à Vienne cette époque. Pour les visions les plus extatiques du texte de Goethe, Mahler choisit parfois une palette aux harmonies édulcorées alors qu'un ensemble formé de harpes, mandoline et instruments à clavier produit des sonorités qui annoncent la fin visionnaire de *Das Lied von der Erde*. De tels moments sont ensuite submergés par l'apogée final. Les mots du chœur mystique conduisent par un crescendo prolongé à une nouvelle affirmation du thème de l'"Esprit créateur" qui fait intervenir à nouveau l'ensemble de cuivres (ce coup de théâtre découle de la conception de l'œuvre de la part du compositeur plutôt que de la tradition germanique dans laquelle elle s'inscrit). L'image mahlérienne du paradis est en effet une image essentiellement concrète, et a soulevé des questions à propos de la cohérence entre la fin et les moyens (Hans Pfitzner a posé la question "*Veni creator spiritus* — mais que se passe-t-il s'il ne vient pas?"). Mais ce "cadeau à la nation entière" (ainsi Mahler a-t-il désigné sa symphonie) est autant une œuvre conçue pour faire réfléchir sur la création artistique qu'une œuvre inspirée par l'esprit créateur.

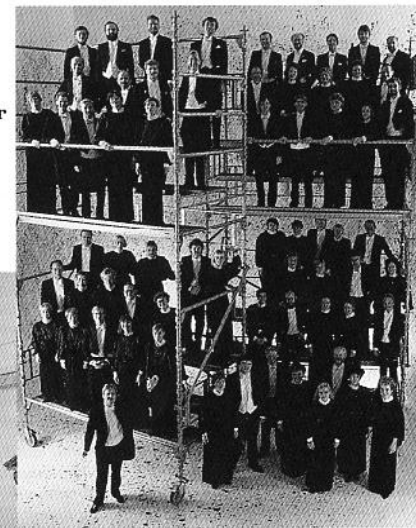
La *Dixième symphonie* de Mahler fut commencée en 1910. À la mort du compositeur les esquisses se trouvaient dans un état assez avancé, mais seul l'Adagio initial était près d'être terminé: il en existait une partition d'orchestre qui avait besoin de quelques améliorations mais pouvait néanmoins être exécutée. La mise au point pour la publication en 1924 fut réalisée par Ernst Krennek, bien que les chefs d'orchestre des premières exécutions à Vienne et à Prague, respectivement Franz Schalk et Alexander Zemlinsky, y apportèrent quelques retouches. Le troisième mouvement, orchestré en partie, fut aussi inclus dans ces exécutions. L'œuvre fut objet de controverse au cours des années 60, lorsqu'Alma Mahler d'abord n'autorisa pas, puis autorisa son exécution dans une édition de l'intégralité des esquisses réalisée par Deryck Cooke. Une nouvelle édition du premier mouvement apparut en même temps; les chefs d'orchestre avaient donc le choix soit de jouer l'Adagio tel que Mahler l'avait laissé, soit d'exécuter une version hypothétique des cinq mouvements de la symphonie. Les tentatives plus récentes de réaliser de nouvelles versions plus proches des intentions présumées du compositeur n'ont pas réellement changé la situation.

D'un certain point de vue la structure de l'Adagio est l'aboutissement logique de l'approche mahlérienne du premier mouvement d'une symphonie, qui consistait de plus en plus en une alternance de blocs de matériaux s'interpénétrant progressivement. Dans l'Adagio de la *Dixième* les éléments contrastés sont formés respectivement d'un récitatif d'un alto (toujours sans accompagnement, et par conséquent avec des ambiguïtés harmoniques) et d'une de ses mélodies pour violon les plus brillamment harmonisées. Les sections de développement sont limitées à de courts épisodes, et l'apogée du mouvement n'est pas amené progressivement. Il menace plutôt de porter atteinte à l'intégrité du mouvement par un accord dissonant de neuf sons qui consitue peut-être l'image sonore la plus inquiétante de la musique de Mahler. Bien que le sens de cet accord ne soit pas entièrement compréhensible sans sa résolution dans le finale de la symphonie, il confère néanmoins une tension particulière aux contrastes du mouvement. La tension s'apaise progressivement jusqu'à la fin du mouvement; mais même dans la paix finale une dissonance prolongée nous rappelle de la dimension dramatique conférée par le compositeur à son œuvre.

© 1994 John Williamson

Traduction: Angelo Cantoni

The Danish National Radio Choir



The Copenhagen Boys' Choir

1ère PARTIE

Viens, Esprit créateur
Visite l'âme de tes fidèles
Remplis de la grâce céleste
Le cœur de tes créatures.

Toi qu'on appelle le Paraclet,
Don du Dieu très haut.
Source de vie, feu, amour
Et l'onction spirituelle.

Fortifie donc ton pouvoir éternel
Notre faible chair; *bis*
Illumine nos esprits,
Emplis nos cœurs de ton amour, *bis*.

Repousse notre ennemi.
Accorde-nous une paix éternelle;
Guide-nous
Pour que nous évitions de tomber dans le mal.

Tu es l'esprit aux sept dons,
Le doigt de la main paternelle,
(Tu es celui que le Père envoie
Pour susciter le verbe en nous.)

Fais-nous connaître le Père
(Et aussi) le Fils,
Toi qui es l'esprit (de l'un et de l'autre)
Pour que nous croyons toujours en toi.

Donne-tous le don de tes grâces,
Un avant-goût des tes joies.
Brise les chaînes des querelles qui nous retiennent
Et noue les liens de la paix.

Gloire à Dieu le Père
Et au Fils qui était ressuscité de la mort,
Et à l'Esprit-Saint
Dans les siècles des siècles.

1. TEIL

Komm, Schöpfer Geist,
Kehre ein bei den Seelen der Deinen,
Erfülle mit überirdischer Gnade
die Herzen Deiner Geschöpfe.

Der Du der Tröster gennant wirst,
Geschenk des höchsten Gottes,
Lebendiger Quell, Feuer, Liebe
Und Erquickung für den Geist.

Stärke unseren schwachen Leib
Mit Deiner großen Kraft;
Entzünde unsere Sinne,
erfülle in unsere Herzen mit Liebe.

Vertreibe unsere Feinden;
Und gib uns ewigen Frieden:
Wenn Du uns vorangehst,
Werden wir jegliches Übel vermeiden.

Du siebenfache Gabe,
Finger an der rechten väterlichen Hand.
[du, der dem Versprechen des Vaters gemäß
den Hehlen die Sprache verleihst.]

Laß uns durch Dich den Vater erkennen
(Und auch) den Sohn,
an [dich.] den Geist [beider.]
wollen wir zu aller Zeit glauben.

Schenke uns Freude
Und himmlische Gnade und ewigen Frieden.
Löse die Fesseln des Streits, knüpfe friedliche Bande,
Und Schenke uns immerwährenden Frieden.

Ehre sei dem Vater, ehre sei dem Herrn
Und seinem vom Tode auferstandenen Sohn,
Ehre sei dem Vater und dem Sohn
Und dem Tröster in alle Ewigkeit.

COMPACT DISC ONE

I

[2] Veni, Creator Spiritus,
Mentes tuorum visita.
Imple superna gratia.
Quae tu creasti pectora.

Qui diceres Paraclitus,
Altissimi donum Dei,
Fons vivus, ignis, caritas
Et spiritalis unctio.

[3] Infirma nostri corporis
Virtute firmans perpeti,
Accende lumen sensibus,
Infunde amorem cordibus.

Hostem repellas longius
Pacemque dones protinus.
Ductore sic te praevo
Vitemus omne pessimum.

Tu septiformis munere
Digitus paternae dexteræ.
[Tu rite promissum Patris,
Sermone ditans guttura.]

Per te sciamus da Patrem,
Noscamus (atque) Filium,
[Te utriusque) Spiritum
Credamus omni tempore.

Da gaudiorum praemia.
Da gratiarum munera.
Dissolve litis vincula,
Adstringe pacis foedera.

Gloria Patria Domino,
Natoque, qui a mortuis
Surrexit, ac Paraclito
In saeculorum saecula.

(Ascribed to Rabanus Maurus, 776-856)

PART 1

Come, Holy Ghost, Creator, come
From thy bright heav'nly throne,
Come take possession of our souls,
And make them all thy own.

Thou who art called the Paraclete,
Best gift of God above,
The living spring, the living fire,
Sweet unction and true love.

O with thy strength, which ne'er decays,
Confirm our mortal frame,
And guide our minds with thy blest light,
With love our hearts inflame.

Far from us drive our deadly foe,
True peace unto us bring,
And through all perils lead us safe
Beneath thy sacred wing.

Thou who art sev'nfold in thy grace,
Finger of God's right hand,
[His promise, teaching little ones
To speak and understand.]

Through thee may we the Father know,
Through thee th'eternal Son,
[And thee) the Spirit (of them both),
Thrice-blessèd Three in One.

Give unto us the joy of heaven,
Give us thy grace divine,
And may the letters of our strife
In pacts of peace combine.

All glory to the Father be,
With his co-equal Son,
The same to thee, great Paraclete,
While endless ages run.

2ème PARTIE

Scène finale du second FAUST

Ravins, forêts, rochers, solitude. De saints anachorètes sont dispersés sur les montagnes, reposent au creux des rochers.

LES SAINTS ANACHORETES

La forêt s'approche, chancelante,
Les rochers pèsent avec leur poids,
Les racines s'agrippent,
Tronc contre tronc,
Les vagues se suivent en jaillissant,
La caverne la plus profonde offre son abri:
Muets, les lions flânent
Familiers, autour de nous,
Honorent ces lieux sacrés,
Cet asile d'amour sacré.

PATER ECSTATICUS

(s'élevant et descendant dans les airs)

Brûlants délices éternels,
Liens fervent d'amour,
Douleur ardente dans mon sein,
Tumultueuse volupté divine,
Flèches, transpercez-moi,
Lances, triomphez de moi,
Massues, fracassez-moi,
Faites-moi tréssailir
Pour que toute vanité
Disparaisse
Et que brille l'étoile immortelle
De l'amour éternel!

PATER PROFUNDUS

(région profonde)

Comme l'abîme des rochers à mes pieds
Pèse de tout son poids sur un profond abîme,
Comme mille torrents brillants coulent

COMPACT DISC TWO

2. TEIL

Schluß-Szene aus Goethes FAUST II

Schluchten, Wald, Fels, Wüste. Die heiligen Anachoreten sind in ansteigender Höhe an den Schluchten postiert.

HEILIGE ANACHORETEN

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

PATER ECSTATICUS *(auf und nieder schwebend)*

3 Ewiger Wonnebrand,
Glühendes Liebesband,
Siedender Schmerz der Brust,
Schäumende Gotteslust.
Pfeile, durchdringet mich,
Lanzen, bezwinget mich,
Keulen, zerschmettert mich,
Blitze, durchwettert mich;
Daß ja das Nichtige
Alles verflüchtige,
Glänze der Dauerstern,
Ewiger Liebe Kern!

PATER PROFUNDUS *(weiter unten)*

4 Wie Felsenabgrund mir zu Füßen
Auf tiefern Abgrund lastend ruht,
Wie tausend Bäche strahlend fließen

PART II

Final scene from FAUST, Part II

Ravines, forests, rocks, wilderness. Holy anchorites disposed here and there on the mountains, resting in chasms in the rocks.

CHORUS AND ECHO

Forests sway,
rocks bear down,
roots cling,
tree-trunks densely thrust.
Wave splashes on wave,
only the deepest cave affords shelter.
Lions silently pad
mildly around us,
honouring the sacred place,
the sanctuary of holy love.

PATER ECSTATICUS *(soaring up and down)*

Eternal ecstatic fire,
glowing bond of love,
pain seething in the breast,
brimming love of God.
Arrows, transfix me,
lances, overcome me,
cudgels, batter me,
lightning, shatter me,
so that all vanities
may be annihilated
and the constant star shine
the essence of eternal love.

PATER PROFUNDUS *(in the depths)*

As a rocky chasm at my feet
weighs down upon a deeper abyss,
as a thousand streams flow, sparkling

Vers l'effroyable chute de flot écumant,
 Comme tout droit, de sa propre force,
 Le tronc s'élève dans l'air;
 Qui forme et qui conserve tout,
 Autour de moi un bouillonnement sauvage
 Agitant forêt et rochers!
 Et pourtant, la masse des eaux se précipite
 Affectueusement vers le gouffre,
 En dépit de son fracas
 Appelée à irriguer les vallées
 Et l'éclair qui, ardent, s'est abattu
 Pour réformer l'atmosphère
 Remplie en son sein d'exhalaisons et de miasmes,
 Ce sont les messagers de l'amour, ils
 annoncent
 Ce qui, se récréant éternellement, nous entoure.
 Puissent-ils entlammer aussi
 Mon esprit, troublé et froid,
 Qui se tourmente dans les limites de ses pensées
 infirmes
 Et dans la douleur des chaînes qui l'entravent.
 O Seigneur, apaise mes pensées,
 Éclaire mon cœur indigent!

*(Les deux chœurs suivants sont chantés
 simultanément)*

ANGES
*(planant dans les hauteurs et portant l'âme
 immortelle de Faust)*
 Il est sauvé du Mal
 Le noble membre du monde des Esprits:
 Celui qui s'évertue constamment.
 Celui-là nous le pouvons racheter.
 Et si, même, l'amour
 D'en haut s'est tourné vers lui,
 Alors, à sa rencontre, la troupe bienheureuse
 Vient cordialement l'accueille.

Zum grausen Sturz des Schaums der Flut,
 Wie strack, mit eignem kräftigen Triebe,
 Der Stamm sich in die Lüfte trägt;
 So ist es die allmächtige Liebe,
 Die alles bildet, alles hegt.
 Ist um mich her ein wildes Brausen,
 Als wogte Wald und Felsengrund!
 Und doch stürzt, liebevoll im Sausen.
 Die Wasserfülle sich zum Schlund,
 Berufen gleich das Tal zu wässern;
 Der Blitz, der flammend niederschlug.
 Die Atmosphäre zu verbessern,
 Die Gift und Dunst im Busen trug;
 Sind Liebesboten, sie verkünden,
 Was ewig schaffend uns umwallt.
 Mein Inn res mög' es auch entzünden,
 Wo sich der Geist, verworren, kalt,
 Verquält in stumpfer Sinne Schranken,
 Scharf angeschlossnem Kettenschmerz.
 O Gott! beschwichtige die Gedanken,
 Erleuchte mein bedürftig' Herz!

*(Die beiden folgenden Chöre werden
 gleichzeitig gesungen)*

CHOR DER ENGEL.
*(in größter Höhe schwebend, Fausts Seele
 tragend)*
 Gerettet ist das edle Glied
 Der Geisterwelt vom Bösen:
 Wer immer strebend sich bemüht.
 Den können wir erlösen;
 Und hat an ihm die Liebe gar
 Von oben teilgenommen,
 Begegnet ihm die selige Schar
 Mit herzlichem Willkommen.

to the dread fall of foaming waters,
 as the trunk, by its own strong urge,
 resolutely lifts itself into the air;
 even so is the almighty love
 which forms and fosters all.
 Around me is a savage roar,
 as if forest and abyss were heaving!
 Yet, rushing lovingly, the torrents
 plunge into the chasm, equally
 ordained to irrigate the valley,
 the lightning that struck in flames
 to cleanse the atmosphere that bore
 poison and fog in its bosom —
 these are tokens of love, proclaiming
 the eternal creation that surrounds us.
 May my inmost being also be kindled
 where the spirit, confused and cold,
 is racked in bonds of blunted sense,
 riveted fast in fetters of pain.
 O God, soothe my thoughts,
 enlighten my needy heart!

*(The following two choruses are sung
 simultaneously)*

ANGELS
*(soaring in the higher atmosphere, carrying
 Faust's immortal soul)*
 Saved from the Evil one
 is the noble part of the spirit world:
 to one who strives continually
 we can bring redemption.
 And if love has been granted him
 from on high,
 the heavenly host will receive him
 with heartfelt welcome.

CHOEUR DES ENFANTS BIENHEUREUX
(tournoyant autour des plus hauts sommets)
 Que vos mains s'enlacent
 Joyeusement pour la ronde;
 Tournez, et chantez
 Vos sentiments sacrés
 Divinement instruits
 Ayez toute confiance;
 Celui que vous vénerez
 Vous le contemplez.

LES PLUS JEUNES ANGES
 Ces roses, présent des mains
 Des saintes pénitentes de l'amour,
 Ont aidé à notre victoire,
 A l'accomplissement de la grande œuvre.
 A la conquête de ce trésor de l'âme.
 Lorsque nous les semâmes, les méchants
 disparurent,
 S'enfuirent les démons lorsqu'ils furent atteints:
 Au lieu des coutumiers châtiments de l'enfer
 Les diables ont senti les tourments de l'amour.
 Le vieux maître Satan lui-même
 Fut pénétré d'une grande peine aigue.
 Clamez votre allégresse! Nous avons triomphé.

LES ANGES PLUS ACCOMPLIS
(Chœur avec alto solo)
 Il nous reste une terrestre dépouille
 Pénible à porter,
 Qui, fût elle d'asbeste,
 N'est point pure.
 Quand la puissante force de l'Esprit
 Attire violemment à elle
 Ses éléments,
 Nul ange n'en pourrait
 Dissocier la double nature
 Intimement unie.
 Seul l'Amour Eternel
 La pourrait désunir.

CHOR SELIGER KNABEN
(um den höchsten Gipfel kreisend)
 Hände verschlinget euch
 Freudig zum Ringverein!
 Regt euch und singet
 Heil'ge Gefühle drein!
 Göttlich belehret,
 Dürft ihr vertraun;
 Den ihr verehret,
 Werdet ihr schaun.

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

DIE VOLLENDETEREN ENGEL
(Chor mit Altsolo)
 6 Uns bleibt ein Erdenrest
 Zu tragen peinlich,
 Und wär' er von Asbest
 Er ist nicht reinlich.
 Wenn starke Geisteskraft
 Die Elemente
 An sich herangerafft,
 Kein Engel trennte
 Geeinte Zwienatur
 Der innigen beiden:
 Die ewige Liebe nur
 Vermag's zu scheiden.

CHORUS OF BLESSED BOYS
(circling the highest peaks)
 Link your hands
 joyfully in a round dance!
 Move and sing
 of your holy feelings.
 Divinely guided,
 you may have trust,
 you shall behold
 Him whom you revered.

THE YOUNGER ANGELS
 Those roses, from the hands
 of holy-loving women penitents,
 helped us to gain victory
 and complete the lofty task
 of capturing this precious soul.
 Evil ones retreated as we scattered them,
 devils fled at their touch,
 the spirits feeling love's pangs
 instead of their accustomed hellish torments.
 Even the old Satan-Master
 was pierced by keen pain.
 Rejoice! We have succeeded!

THE MORE PERFECT ANGELS
(Chorus with alto solo)
 To us is left a scrap of earth
 painful to bear,
 even were it of asbestos,
 it would not be clean.
 When strong spiritual power
 has snatched up
 the elements to itself,
 no angel could divide
 twin natures
 intimately united —
 eternal love alone
 could separate them.

(Les deux chœurs suivants et les huit premières lignes du texte de Docteur Marianus sont chantés simultanément)

LES PLUS JEUNES ANGES

Comme une nuée autour du sommet des rochers
Je viens de percevoir la trace
De la présence d'esprits
S'approchant dans le voisinage
Je vois la mouvante phalange
Des Enfants bienheureux
Assemblés en cercle
Se délectant
Du printemps nouveau,
Et sa parure
Du monde supérieur:
Que le nouveau venu
Pour son croissant profit
A eux d'abord soit associé.

LES ENFANTS BIENHEUREUX

Nous la recevons avec joie
Cette âme encore en chrysalide;
Ainsi nous obtenons
Un angélique gage.
Délivrez-la des flocons
Qui, encore, l'entourent.
Déjà beau et grandi
De la Sainte vie.

DOCTEUR MARIANUS

(dans la cellule la plus haute et la plus pure)

Ici, libre est la vue,
L'esprit plus élevé.
Là-bas passent des femmes
Planant vers les hauteurs;
La glorieuse, parmi elles,
Avec sa couronne d'étoiles,
C'est la Reine du ciel.
Son éclat me rassure.
(avec transport)

(Die beiden folgenden Chöre sowie die ersten acht Zeilen des Doctor Marianus werden gleichzeitig gesungen)

DIE JÜNGEREN ENGEL

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

DIE SELIGEN KNABEN

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

DOCTOR MARIANUS

(Im höchsten, reinsten Element)

Hier ist die Aussicht frei,
Der Geist erhoben!
Dort ziehen Frau'n vorbei,
Schwebend nach oben:
Die Herrliche mittenin
Im Sternenkranze,
Die Himmelskönigin,
Ich seh's am Glanze
(verzückt)

(The following two choruses and the first eight lines of Doctor Marianus are sung simultaneously)

THE YOUNGER ANGELS

Just now I sense,
mistily round the rocky height,
the presence of a spirit
moving closer.
I see a moving throng
of blessed boys,
freed from earth's stress,
grouped in a circle,
who are refreshing themselves
in the new springtide
decking the world above.
Let him be their peer
at the outset
in their rising advancement.

THE BLESSED BOYS

We gladly receive him
in his chrysalis form:
in this way we redeem
the angels' pledge.
Break loose the cocoon
that envelops him:
through divine life
he is already fair and tall.

DOCTOR MARIANUS

(in the highest, purest cell)

Here the prospect is free,
the spirit exalted.
There women pass by,
drifting upwards:
therein I see,
star-garlanded,
the Glorious One,
the Queen of Heaven in splendour
(enraptured)

Suprême souveraine du monde,
Laisse-moi, sous la tente bleue
Du ciel vastement déployée,
Contempler ton mystère.
Agrée ce que le cœur de l'homme
Gravement et tendrement ému
D'un saint désir d'amour
Porte au-devant de toi.
Invincible est notre courage
Quand, sublime, tu nous l'ordonnes;
Et notre ardeur soudain se calme
Quand tu dictes l'apaisement.

DOCTEUR MARIANUS

(et *Chœur*)

Vierge, pure au plus beau sens,
Mère, digne d'honneurs,
Reine par nous élue,
Tu égales les Dieux.

(*La Mater Gloriosa s'approche en planant*)

CHOEUR

A toi, l'Intangible,
Il est alloué de permettre
Aux trop faciles victimes de l'amour
De venir sans crainte vers toi,
Mortes dans leurs faiblesses,
Difficile à sauver,
Qui peut puiser en soi la force de briser
Les chaînes des désirs?
Comme vite glisse le pied
Sur le sol incliné et lisse!

CHOEUR DES PÉNITENTES

(et une *Pénitente*)

Tu planes vers les hauteurs
Des éternels royaumes;
Entend les supplications,
O toi, la Sans-Pareille,
O toi, la Secourable!

7 Höchste Herrscherin der Welt,
Lasse mich im blauen
Ausgespannten Himmelszelt
Dein Geheimnis schauen!
Billige, was des Mannes Brust
Ernst und zart beweget
Und mit heiliger Liebeslust
Dir entgegen trägt!
Unbezwunglich unser Mut,
Wenn du hehr gebietest;
Plötzlich mildert sich die Glut,
Wenn du uns befriedest.

DOCTOR MARIANUS

(und *Chor*)

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

(*Die Mater Gloriosa erhebt sich ins All*)

CHOR

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

CHOR DER BÜßERINNEN

(und eine *reue Sünderin*)

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

Supreme sovereign of the world,
in the azure, unfurled
tent of heaven
let me gaze on thy mystery!
Sanction that which earnestly
and tenderly moves the heart of man
and with love's holy bliss
bears him towards thee.
Invincible is our courage
at thy august command:
ardour is suddenly cooled
when thou dost pacify us.

DOCTOR MARIANUS

(and *Chorus*)

Virgin, pure in the most perfect sense,
mother worthy of honour,
our chosen queen,
ranking with the gods!

(*Mater Gloriosa soars into view*)

CHORUS

It is not improper
that those easily led astray
should come trustingly
to thee, the immaculate.
Those snatched in their weakness
by death are hard to save;
who by his own strength
can break the fetters of desire?
How quickly the foot slips
on sloping, slippery ground!

CHORUS OF PENITENT WOMEN

(and *Una Poenitentium*)

Thou dost soar to heights
Of realms eternal.
Receive our pleas,
O fount of mercy.
O matchless one!

MAGNA PECCATRIX

Par l'amour qui fit couler mes larmes
Sur les pieds de ton fils divin
Et répandre le baume,
Malgré les sarcasmes des Pharisiens;
Par le vase qui, très généreusement,
Lui versa les parfums;
Par les boucles qui, très doucement,
Séchèrent ses membres sacrés...

MULIER SAMARITANA

Par le puits auquel jadis
Abraham mena ses troupeaux,
Par le seau qui, du Sauveur,
Toucha et rafraîchit la bouche;
Par la riche et pure source
Qui de là-bas s'épanche
Débordante, éternellement claire,
S'écoule tous les mondes...

MARIA AEGYPTIACA

Par le lieu hautement consacré
Où le Seigneur fut déposé;
Par le bras qui de la porte
Me repoussa et m'éclaircit;
Par les quarante années de pénitence
Que, fidèle, j'accomplis au désert;
Par l'adieu bienheureux
Que j'inscrivis dans le sable...

A TROIS

Toi qui aux grandes pécheresses
Ne refuses pas ta présence
Et élèves dans l'Eternité
Le gain d'une âme repentie,
Accorde aussi à cette bonne âme
Qui ne s'oublia qu'une fois
Sans même avoir perçu sa faute,
Les bienfaits de ton juste pardon.

MAGNA PECCATRIX

Bei der Liebe, die den Füßen,
Deines gottverklärten Sohnes
Tränen ließ zum Balsam fließen,
Trotz des Pharisäer-Hohnes;
Beim Gefäße, das so reichlich
Tropfte Wohlgeruch hernieder;
Bei den Locken, die so weichlich
Trock'neten die heiligen Glieder...

MULIER SAMARITANA

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

MARIA AEGYPTIACA

Bei dem hochgeweihten Orte,
Wo den Herrn man niederließ,
Bei dem Arm, der von der Pforte,
Warnend mich zurücke stieß,
Bei der vierzigjährigen Buße,
Der ich treu in Wüsten blieb;
Bei dem seligen Scheidegruße,
Den im Sand ich niederschrieb...

ZU DRITT

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

MAGNA PECCATRIX

By the love that at the feet
of thy God-transfigured Son
caused tears to flow as balsam,
despite the Pharisees' derision,
by the cup that so liberally
poured sweet perfume;
by the hair that so tenderly
dried the holy limbs...

MULIER SAMARITANA

By the well to which of yore
Abraham's flocks were driven,
by the bucket that was allowed
to touch and cool the Saviour's lips;
by the pure, bountiful spring
which gushes forth from there,
overflowing, eternally crystal,
flowing through all creation...

MARIA AEGYPTIACA

By the holiest of places
where the Lord was laid down;
by the arm that, in warning,
thrust me back from the portal;
by the forty years' repentance
that I faithfully served in the desert,
by the blessed word of farewell
that I wrote in the sand...

THE THREE

Thou who dost not deny thy presence
to women who greatly sin,
and dost raise a penitent
to eternal victory,
grant a suitable pardon
to this good soul also,
who forgot herself but once,
unaware it was a sin.

UNE PÉNITENTE

(appelée autrefois Marguerite)

Incline, incline,
Toi, Sans-Pareille.
Toi, Rayonnante,
Sur mon bonheur ton bienveillant visage.
Le lointain bien-aimé.
Libre de ses tourments,
S'en retourne vers moi.

LES ENFANTS BIENHEUREUX

(s'approchant en formant un cercle)

Déjà celui qui vient
Nous dépasse en puissance;
Pour nos fidèles soins
Il nous apportera de vastes récompenses.
Nous fûmes éloignés tôt
Des chœurs de la vie;
Mais lui qui a tout appris,
Il nous enseignera.

UNE PÉNITENTE

(Marguerite)

Entouré par noble chœur des Esprits,
Le nouvel arrivant aperçoit à peine;
Se doute-t-il de la vie nouvelle
Que déjà il ressemble à la Sainte Phalange,
Vois comme de chacun des terrestres liens
De la vieille dépouille, il sait se libérer.
Et comme de son vêtement d'éther,
Il recouvre la force de sa prime jeunesse
Accorde-moi de l'instruire,
Le jour nouveau l'aveugle encore.

MATER GLORIOSA

(et Chœur)

Viens, enlève-toi vers les sphères suprêmes,
S'il te pressenti, il te suivra.
Viens! Viens!

UNA POENITENTUM

(Gretchen)

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

SELIGE KNABEN

(sich in schwebenden Kreisen nähernd)

Er überwachst uns schon
An mächtigen Gliedern,
Wird treuer Pflege Lohn
Reichlich erwidern.
Wir wurden früh entfernt
Von Lebechören:
Doch dieser hat gelernt:
Er wird uns lehren.

UNA POENITENTUM

(Gretchen)

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

MATER GLORIOSA

(und Chor)

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

UNA POENITENTUM

(once named Gretchen)

Incline thy countenance,
O thou beyond compare,
thou glorious one,
graciously upon my bliss!
He, once beloved,
troubled no more,
is returning to me.

BLESSED BOYS

(approaching in a circle)

He is already outgrowing us
in strength of limb,
and will return ample reward
for true care.
We were removed early
from the chorus of life;
yet he has learned,
and he will teach us.

UNA POENITENTUM

(Gretchen)

Surrounded by the noble spirit-choir,
the new-comer, already like
the heavenly host, is scarcely conscious,
scarcely senses this fresh life.
See how he strips away
all earthly ties from his old garb,
and in ethereal apparel
emerges in his pristine youthful strength!
Grant me to instruct him,
dazzled as yet by the new day.

MATER GLORIOSA

(and Chorus)

Come, rise to higher spheres:
when he feels your presence, he will follow.
Come! Come!

DOCTEUR MARIANUS

(et Chœur)

(*priant, la face contre terre*)

Levez les yeux vers le regard divin,

Vous, tous les tendres repentis,

Afin de vous transmuier avec reconnaissance

Pour l'accomplissement du bienheureux destin.

Que chaque sens, plus affiné,

Soit consacré à ton service;

Vierge, Mère, Reine,

Déesse, reste clément!

CHŒUR MYSTIQUE

Tout ce qui doit périr

N'est ici qu'un symbole:

Ce qui est incombé

Trouve ici sa mesure;

Et tout l'indescriptible

Ici se réalise.

L'Eternel féminin

Vers l'En Haut nous attire.

Traduction français:

© Bärbel Grange

DOCTOR MARIANUS

(und Chor)

(*ihr Gesicht in Anbetung betrachtend*)

11 Blicket auf zum Retterblick,

Alle reuig Zarten.

Euch zu seligem Glück

Dankend umzuarten!

Werde jeder bessre Sinn

Dir zum Dienst erbötig;

Jungfrau, Mutter, Königin,

Göttin, bleibe gnädig!

MYSTISCHER CHOR

12 Alles Vergängliche

Ist nur ein Gleichnis;

Das Unzulängliche,

Hier wird's Ereignis;

Das Unbeschreibliche,

Hier ist's getan;

Das Ewig-Weibliche

Zieht uns hinan.

DOCTOR MARIANUS

(and Chorus)

(*gazing in adoration*)

Raise your eyes to the gaze of salvation,

all tender penitents,

to be gratefully transformed

into blissful fate.

Let every reformed soul

be dedicated to thy service:

Virgin, Mother, Queen,

Goddess, still be merciful!

CHORUS MYSTICUS

All that is transitory

is but a symbol;

all inadequacy

here is fulfilled;

the indescribable

here is done;

the eternal feminine

leads us aloft.

English translation:

© Lionel Salter

Inga Nielsen was born in Copenhagen. After studying in Vienna, Stuttgart and Budapest she initially worked in smaller opera houses in Germany and Switzerland and in 1975 joined the Frankfurt Opera. She now freelances, performing at major European opera houses and in New York and Buenos Aires. Important roles include Donna Elvira, Lucia di Lammermoor, Gilda, and Christine in Strauss's *Intermezzo*. She has performed at the music festivals at Bayreuth, Salzburg, Vienna, Munich, Aix-en-Provence, Edinburgh, Athens and the 'Mostly Mozart' festival in New York.

In addition to her opera engagements, Inga Nielsen maintains an equally busy schedule performing concerts and recitals. She has also participated in many radio and TV productions and in numerous recordings.

Inga Nielsen wurde in Kopenhagen geboren. Nach Studien in Wien, Stuttgart und Budapest waren ihre ersten Engagements an kleineren Bühnen der BRD und der Schweiz. 1975 wurde sie Ensemblemitglied der Oper Frankfurt. Sie arbeitet jetzt als freischaffende Künstlerin und tritt an führenden europäischen Opernhäusern sowie in New York und Buenos Aires auf. Ihre bedeutendsten Rollen sind Donna Elvira, Lucia di Lammermoor, Gilda und Christine in Strauss' *Intermezzo*. Sie wirkte auch bei den Festspielen in Bayreuth, Salzburg, Wien, München, Aix-en-Provence, Edinburgh, Athens und New York.

Abgesehen von ihren Opernengagements hat Inga Nielsen auch einen gedrängten Terminkalender als Konzert- und Recitalsängerin. Sie wirkte in vielen Rundfunk- und Fernsehproduktionen mit und machte zahlreiche Schallplattenaufnahmen.

Inga Nielsen est née à Copenhague. Après avoir suivi des études musicales à Vienne, Stuttgart et Budapest, elle obtient divers contrats d'opéras (Allemagne, Suisse) et, en 1975, entre à l'opéra de Francfort. A présent, libre de contrats permanents, elle se produit sur la scène de la plupart des grands opéras européens, ainsi qu'à New York et à Buenos-Aires. Parmi ses rôles les plus importants citons: Donna Elvira, Lucia di Lammermoor, Gilda, et Christine de l'*Intermezzo* (Strauss). Et parmi les festivals de musique auxquels elle a pris part, notons Bayreuth, Salzbourg, Vienne, Munich, Aix-en-Provence, Edimbourg, Athens et New York.

En dehors de ses rôles d'opéras, Inga Nielsen poursuit une active carrière de cantatrice de concert et donne en outre de fréquents récitals. Elle a participé à divers programmes radiodiffusés et télévisés, et à de nombreux enregistrements.

Majken Bjerno was born in Aarhus. After attending the Conservatory of Northern Jutland she continued her training at the Royal Danish Conservatory and Royal Opera Academy in Copenhagen. Since 1990 she has been a member of the Royal Opera, Copenhagen. Operatic roles have included the Countess (*Marriage of Figaro*), Fiordiligi (*Così fan Tutte*), Mimi (*La Bohème*) and Michaela (*Carmen*). Apart from her performances at the Royal Opera, Majken Bjerno has made numerous appearances with Danish orchestras in various concert halls.

Majken Bjerno wurde in Aarhus geboren. Im Anschluß an ihr Studium am Konservatorium von Nordjütland setzte sie ihre berufliche Ausbildung am Kgl. Dänischen Konservatorium und an der Kgl.

Opernakademie in Kopenhagen fort. Seit 1990 ist sie Mitglied der Kgl. Oper in Kopenhagen. Dort gehören zu ihren Opernrollen die Gräfin (*Le Nozze die Figaro*), Fiordiligi (*Così fan Tutte*), Mimi (*La Bohème*) und Michaela (*Carmen*). Außerdem ist sie mit verschiedenen dänischen Orchestern in zahlreichen Konzertsälen aufgetreten.

Majken Bjerno, native d'Aarhus (Danemark), a suivi la filière Conservatoire (du Jutland Nord), Conservatoire royal danois et Académie royale de l'opéra de Copenhague. Depuis 1990 elle est membre de la Compagnie de l'Opéra royal danois de Copenhague. Parmi ses rôles citons: la Comtesse (*Les Noces de Figaro*), Fiordiligi (*Così fan Tutte*), Mimi (*La Bohème*) et Michaela (*Carmen*). Cantatrice de concert, elle se produit également avec divers orchestres danois, dans diverses localités.

Henriette Bonde-Hansen trained at the Royal Danish Conservatory and Royal Opera Academy in Copenhagen, participating in numerous master classes during her student years. Since launching her professional career in 1991, she has performed each season at the Royal Opera, Copenhagen. With Jutland Opera her roles have included Adèle (*Die Fledermaus*) and Anna (*The Merry Wives of Windsor*).

Henriette Bonde-Hansen has sung with all the Danish provincial orchestras and is a popular guest with the Danish Radio Orchestras. She has also been a frequent guest with Swedish orchestras.

Henriette Bonde-Hansen studierte am Kgl. Dänischen Konservatorium und an der Kgl. Opernakademie in Kopenhagen und nahm während ihrer Studienzeit an zahlreichen Meisterklassen teil. Seit Beginn ihrer beruflichen Laufbahn im Jahr 1991 tritt sie in jeder Spielsaison an der Kgl. Oper in Kopenhagen auf. Bei der Jütländischen Oper hat sie die Rollen der Adele (*Die Fledermaus*) und der Anna (*Die lustigen Weiber von Windsor*) besetzt.

Henriette Bonde-Hansen ist an allen dänischen Provinzopern aufgetreten und ist ein beliebter Gast bei den Orchestern des Dänischen Rundfunks, sowie bei verschiedenen schwedischen Orchestern.

Henriette Bonde-Hansen, formée au Conservatoire royal danois et à l'Académie royale de l'opéra de Copenhague, a également suivi plusieurs "Classes de Maîtres" pendant ses années estudiantines. Sa carrière a débuté en 1991, au Royal Opera de Copenhague, où elle se produit régulièrement, chaque saison. Au Jutland Opera elle a tenu les rôles d'Adèle (*La Chauve-Souris*) et d'Anna (*Les Joyeuses Commères de Windsor*).

Henriette Bonde-Hansen est aussi une cantatrice de concert; elle se produit avec les orchestres danois et de la Radio danoise; ainsi qu'avec des orchestres suédois.

Kirsten Dolberg was trained at Vestjysk Conservatory as an organist and chorusmaster. She studied singing with Bodil Magid at the Aalborg Conservatory and with Hans Gertz at the Stockholm Opera Academy. Her present teacher is Anna Reynolds in Mannheim.

Kirsten Dolberg made her debut as a professional singer in 1983 in a highly acclaimed performance of Bach's *Christmas Oratorio*, since when she has given numerous recitals, concerts and opera performances under such distinguished conductors as Matthias Bamert, Gary Bertini, Rafael Frühbeck de Burgos, Okko Kamu, Peter Schreier and Leif Segerstam. In 1984 she made her opera debut with The Jutland Opera

appearing as Erda and first Norn in the complete Ring Cycle. She repeated the same roles in the new Ring Cycle in Paris in 1994 under Jeffrey Tate.

Kirsten Dolberg is a frequent guest on Scandinavian television and radio, and has appeared in music festivals all over Europe.

Kirsten Dolberg wurde am Vestjysk Konservatorium als Organistin und Chorleiterin ausgebildet. Sie studierte Gesang bei Bodil Magid am Konservatorium Aalborg und Hans Gertz an der Stockholmer Opern Akademie. Derzeit studiert sie bei Anna Reynolds in Mannheim.

Kirsten Dolberg machte ihr professionelles Gesangsdebüt 1983 in einer hochgeschätzten Aufführung von Bachs *Weihnachtsoratorium*, und seitdem gab sie zahlreiche Recitals, Konzerte und Opernaufführungen unter erstklassigen Dirigenten wie Matthias Bamert, Gary Bertini, Rafael Frühbeck de Burgos, Okko Kamu, Peter Schreier und Leif Segerstam. 1984 machte sie ihr Operndebüt als Erda und 1. Norn in Wagners *Ring* an der Jütlandschen Oper. Sie wiederholte diese Rollen 1994 in dem neuen *Ring-Zyklus* unter Jeffrey Tate in Paris.

Kirsten Dolberg ist häufig im skandinavischen Fernsehen und Radio zu Gast und ist in zahlreichen europäischen Musikfestspielen aufgetreten.

Kirsten Dolberg se prépara à devenir organiste et maître de chœur au Conservatoire de Vestjysk. Puis elle étudia le chant auprès de Bodil Magid au Conservatoire d'Aalborg et auprès de Hans Gertz à l'Académie de l'Opéra de Stockholm. Elle suit à présent les cours d'Anna Reynolds à Mannheim.

Elle fit ses débuts de chanteur professionnel en 1983 dans une interprétation très remarquée de l'Oratorio de Noël de J.S. Bach, après quoi elle se produisit de nombreuses fois en récital, en concert et sur scène d'opéra sous la baguette de plusieurs chefs renommés, dont Matthias Bamert, Gary Bertini, Rafael Frühbeck de Burgos, Okko Kamu, Peter Schreier et Leif Segerstam. Elle donna son premier opéra en 1984, en compagnie de l'Opéra du Jutland, dans les personnages d'Erda et de la première Norn dans le cycle complet de *L'Anneau du Nibelungen*. Elle reprit ces rôles dans la nouvelle mise en scène de *L'Anneau* que Jeffrey Tate à Paris en 1994.

Elle est fréquemment invitée par les chaînes de télévision et de radio des pays scandinaves, et elle a participé à de nombreux festivals musicaux européens.

Anne Gjevang was born in Oslo. An Edwin Ruud scholarship took her to the Santa Cecilia Conservatory in Rome and later to the Vienna Musikhochschule, where she graduated with distinction.

After her first years as a professional spent mostly in Germany and Austria, she now appears with many leading orchestras including the Berlin, Oslo and London Philharmonics, the Chicago Symphony, the Nouvelle Philharmonie de Paris and the Dresden Staatskapelle, and with eminent conductors such as Sir Georg Solti, Carlo Maria Giulini, Claudio Abbado and Riccardo Chailly.

Her stage breakthrough came in 1983 when she was engaged to sing Erda in Wagner's *Ring* at Bayreuth. In the same role she made her US debut at the Metropolitan Opera, New York in 1987 and returned to Bayreuth for the new Kupfer/Barenboim production of the *Ring* in 1988. From 1983-88 a member

of the Zürich Opera House, in recent years Anne Gjevang has been a freelance singer, performing in works as diverse as the *Messiah*, Mozart's *Requiem*, *Carmen*, *Rheingold* and Mahler's *Song of the Earth*; she has also made a name for herself as a Lieder singer. Her many recordings include performances in Nielsen's opera *Saul and David* (CHAN 8911/2) and Mahler's *Third Symphony* (CHAN 8970/1), both with the Danish National Radio Symphony Orchestra and Choir.

Anne Gjevang ist in Oslo geboren. Sie studierte mit einem Edwin Ruud Stipendium zuerst am Santa Cecilia Konservatorium in Rom und anschließend an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien, wo sie ihr Diplomexamen mit Auszeichnung abschloß.

Die ersten professionellen Jahre verbrachte Anne Gjevang in Theatern in Österreich und Deutschland, doch inzwischen findet man sie als Gast bei vielen der führenden Orchester wie den Berliner Philharmonikern, dem London Philharmonic, dem Chicago Symphony Orchestra, der Oslo Filharmon, der Nouvelle Philharmonie Paris, und der Dresdner Staatskapelle, unter namhaften Dirigenten wie Sir Georg Solti, Carlo Maria Giulini, Claudio Abbado und Riccardo Chailly.

Auf der Bühne kam der Durchbruch 1983 mit der Verpflichtung bei den Bayreuther Festspielen als Erda in Wagner's *Ring*. In dieser Rolle debütierte sie auch 1987 an der Metropolitan Opera in New York, und 1988 gastierte sie wiederum als Erda in der neuen *Ring*-Inszenierung in Bayreuth. Der *Messias*, Mozarts *Requiem*, *Carmen*, *Rheingold* und Mahlers *Lied von der Erde* gehören zu den Werken, die Anne Gjevang in den letzten Jahren interpretiert hat. Auch als Liedersängerin hat sie sich etabliert. Unter ihren zahlreichen Schallplatteneinspielungen finden sich Aufnahmen von Nielsens *Saul and David* (CHAN 8911/2) und Mahlers *Dritter Symphonie* (CHAN 8970/1), jeweils mit dem Chor und Orchester des Dänischen Nationalen Rundfunks.

Anne Gjevang est née à Oslo. Titulaire d'une bourse d'études musicales, elle se rendit à Rome, au Conservatoire de Santa Cecilia; et ensuite à Vienne à l'Ecole de Musique et d'Art dramatique, où elle passa ses diplômes avec mention très bien.

Pendant ses premières années de carrière elle se produisit surtout en Autriche et en Allemagne. On a pu l'entendre depuis avec les plus grands orchestres mondiaux: les philharmoniques de Berlin, Oslo et Londres, le Chicago Symphony Orchestra, la Nouvelle Philharmonie de Paris, et le Staatskapelle de Dresden, sous la direction de chefs célèbres: Sir Georg Solti, Carlo Maria Giulini, Claudio Abbado et Riccardo Chailly.

Elle interpréta son premier rôle d'opéra en 1983 — celui d'Erda dans la tétralogie de Wagner, à Bayreuth. Elle fit ses débuts au Metropolitan Opera de New York en 1987, dans le même rôle et revint à Bayreuth en 1988 pour la nouvelle réalisation de *L'Anneau du Nibelung*. On a pu l'entendre dans des œuvres aussi diverses que le *Messie*, le *Requiem* de Mozart, *Carmen*, *L'Or du Rhin*, et *Das Lied von der Erde* (Le chant de la terre) de Mahler. C'est une grande interprète de lieder. Son nom figure sur de nombreux disques, et notamment CHAN 8911/2, l'opéra de Nielsen *Saul & David*, et CHAN 8970/1, la *Troisième Symphonie* de Mahler; ces deux enregistrements avec l'orchestre symphonique et les chœurs de la radio nationale danoise.

The Finnish tenor **Raimo Sirkkiä** studied at the Sibelius Academy in Helsinki, winning the Timo Mustakallio Competition for singers in 1981. During his first full-time opera-house engagement at Kiel between 1983 and 1985 he concentrated mainly on lyric tenor roles, but soon widened his repertoire to include roles for the Italian tenor. From 1985 until 1991 Raimo Sirkkiä was attached to the Dortmund City Opera, concentrating on Italianate operatic roles. Since 1990 he has been a full-time member of the cast of soloists at the Finnish National Opera and, since 1991, also at the Deutsche Oper am Rhein (Düsseldorf) as an Italian tenor. He has appeared as guest soloist at major opera houses throughout Europe.

Der finnische Tenor **Raimo Sirkkiä** studierte an der Sibelius-Akademie in Helsinki und war 1981 erster Preisträger im Mustakallio-Gesangswettbewerb. Während seines ersten Opernengagements an der Kieler Oper von 1983 bis 1985 besetzte er hauptsächlich lyrische Tenorrollen, übernahm jedoch bald auch Rollen im italienischen Repertoire. Von 1985 bis 1991 war er an der Dortmunder Stadtoper engagiert, wo er größtenteils Tenorrollen aus dem italienischen Repertoire sang. Seit 1990 ist er Mitglied des Solistenensembles der Finnischen Nationaloper und singt seit 1991 außerdem als italienischer Tenor an der Deutschen Oper am Rhein in Düsseldorf. Er tritt häufig als Gastsolist an anderen führenden europäischen Opernhäusern auf.

Raimo Sirkkiä, ténor, a fait ses études à l'Académie Sibelius d'Helsinki; et remporté le premier prix au concours de chant de Timo Mustakallio en 1981. Membre de l'Opéra de Kiev de 1983 et 1985, il a pu apprendre les grands rôles de ténor lyrique, puis le répertoire italien. De 1985 à 1991, membre de l'Opéra de la ville de Dortmund, il s'est spécialisé dans les rôles italiens. Depuis 1990, membre titulaire de l'Opéra national finlandais, et également, depuis 1991, du Deutsche Oper am Rhein (Düsseldorf) il est le "ténor italien" par excellence. Il se produit aussi, indépendamment, sur plusieurs autres grandes scènes lyriques d'Europe.

One of Finland's greatest artists, baritone **Jorma Hynninen** has been a leading soloist with the Finnish National Opera since 1970; from 1984 until 1990 he was also Artistic Director of the Company. Since Summer 1992, he has been Artistic Director of the Savonlinna Opera Festival of Finland, while also maintaining an active international career, having performed frequently at the Metropolitan Opera, New York, in roles including Rodrigo (*Don Carlo*), Count Almaviva (*Le Nozze di Figaro*), Wolfram (*Tannhäuser*) and in the title role of *Eugene Onegin*. He has also performed with the San Francisco Opera, Lyric Opera of Chicago, Vienna Staatsoper, Bavarian State Opera in Munich, and the opera companies of Paris, Bonn, Berlin, Hamburg, Madrid and Barcelona.

Highly regarded as a recitalist and concert soloist throughout Europe and the United States, Jorma Hynninen is also a prolific recording artist, his extensive discography includes *Die Winterreise*, *Die schöne Müllerin* and *Dichterliebe*, lieder by Sibelius and Wolf and Sibelius songs with orchestra, as well as many opera recordings.

Der Bariton **Jorma Hynninen**, einer der prominentesten finnischen Vokalistinnen, gehört seit 1970 zu den führenden Solisten der Finnischen Nationaloper, deren künstlerischer Direktor er außerdem von 1984 bis 1990 war. Im Sommer 1992 übernahm er den Posten des künstlerischen Direktors der Opernfestspiele von Savonlinna. Gleichzeitig tritt er im Rahmen seiner internationalen Solistenlaufbahn häufig an der Metropolitan Opera in New York auf, wo er unter anderen die Rollen des Rodrigo (*Don Carlo*), des Grafen Almaviva (*Le Nozze di Figaro*), des Wolfram (*Tannhäuser*) und die Titelrolle in *Eugene Onegin* gesungen hat. Außerdem ist er an der San Francisco Opera, der Lyric Opera of Chicago, der Wiener Staatsoper, der Bayerischen Staatsoper in München sowie an Opernhäusern in Paris, Bonn, Berlin, Hamburg, Madrid und Barcelona aufgetreten.

Als Recital-Sänger und Konzertsolist ist Jorma Hynninen nicht nur in Europa sondern auch in den Vereinigten Staaten gefragt. In seiner umfangreichen Discographie findet man *Die Winterreise*, *Die schöne Müllerin* und *Dichterliebe*, sowie Lieder von Sibelius und Wolf und viele Operneinspielungen.

Jorma Hynninen, baryton finlandais, est membre de l'opéra national de son pays depuis 1970. D'abord titulaire de premiers rôles, il est nommé ensuite directeur artistique (1984-1990). En 1992 il passe directeur artistique du festival (opéras) de Savonlinna (Finlande), tout en poursuivant aussi sa carrière de chanteur. Également célèbre sur le plan international, il chante fréquemment au Metropolitan Opera de New York, où il a tenu les rôles de Rodrigo (*Don Carlo*), Count Almaviva (*Les Noces de Figaro*), Wolfram (*Tannhäuser*), et Eugène Onéguine (de l'opéra du même nom). Il s'est produit sur la plupart des grandes scènes lyriques: San Francisco Opera, Lyric Opera de Chicago, Staatsoper de Vienne, Bavarian State Opera de Munich; et les opéras de Paris, Bonn, Berlin, Hambourg, Madrid et Barcelone.

Jorma Hynninen s'illustre également dans le récital et le concert. Le nombre de ses enregistrements est impressionnant: citons parmi les plus populaires: les récitals avec piano: *Die Winterreise* (Le Voyage d'hiver) et *Die Schöne Müllerin* (La Belle Meunière) de Schubert; *Dichterliebe* (Les amours du poète) de Schumann; lieder et mélodies de Sibelius et de Wolf; les chansons avec orchestre de Sibelius; et de nombreux opéras.

Carsten Stabell trained at the State Academy of Music and the National College of Operatic Art, both in Oslo. In 1985 he won the first prize in the 'Belvedere' competition in Vienna. After living in Germany for six years where he was a member of the Stuttgart Opera he is now a freelance singer with a permanent base in Norway.

Carsten Stabell has appeared as guest soloist at several European opera houses, including the Châtelet Theatre in Paris (*Scènes de Faust*), Semper Oper, Dresden (Gremin, Sarastro, Osmin), Flemish Opera in Antwerp (King Henry in *Lohengrin*) and Scottish Opera (Sarastro in *Magic Flute* and King Marke in *Tristan und Isolde*). Engagements between 1994 and 1996 include Wagner's *Rheingold* and *Siegfried* at the Royal Opera House, Covent Garden, and Verdi's *Aida* and Mozart's *Don Giovanni* at the Lyric Opera of Chicago.

Carsten Stabell often performs as a concert soloist, and has performed with most major Scandinavian orchestras throughout Europe.

Carsten Stabell studierte an der Staatsakademie für Musik und der Nationalen Opernhochschule in Oslo. 1985 war er Erster Preisträger im Belvedere-Wettbewerb in Wien. Nach einem sechsjährigen Aufenthalt in Deutschland, während dessen er Mitglied der Stuttgarter Staatsoper war, ist er jetzt freischaffend mit festem Wohnsitz in Norwegen.

Carsten Stabell ist als Gastsoloist an vielen europäischen Opernhäusern aufgetreten, darunter dem Châtelet-Theater in Paris (*Scènes de Faust*), der Semper-Oper in Dresden (Gremin, Sarastro, Osmin), der Flämischen Oper in Antwerpen (König Heinrich in *Lohengrin*) und der Schottischen Oper (Sarastro in der *Zauberflöte* und König Marke in *Tristan und Isolde*). Von 1994 bis 1996 stehen auf dem Terminkalender Auftritte in Wagners *Rheingold* und *Siegfried* am Royal Opera House, Covent Garden, und in Verdis *Aida* und Mozarts *Don Giovanni* an der Lyric Opera, Chicago.

Carsten Stabell tritt häufig auch auf dem Konzertpodium auf und hat mit den meisten führenden skandinavischen Orchestern in vielen Teilen Europas konzertiert.

Carsten Stabell, formé à l'Académie nationale de musique et au Collège national d'art lyrique d'Oslo, remporte en 1985 le premier prix du concours du Belvédère à Vienne. Membre de la Compagnie de l'Opéra de Stuttgart pendant six ans, il vit maintenant en Norvège.

Carsten Stabell a chanté sur de nombreuses scènes lyriques d'Europe et des Etats-Unis, entre autres, au Châtelet, Paris (dans *Scènes de Faust*), au Semper Oper, Dresde (rôles de Gremin, Sarastro et Osmin), à l'Opéra flamand d'Anvers (le roi Henri, *Lohengrin*), à l'Opéra d'Ecosse (Sarastro, *La Flûte enchantée* et le roi Mark, *Tristan und Isolde*). Ses contrats actuels de 1994 à 1996, le conduiront à Londres, Covent Garden (pour les représentations de l'*Or du Rhin* et *Siegfried*, Tétralogie wagnérienne) et au Lyric Opera de Chicago (pour *Aida*, de Verdi, et *Don Giovanni* de Mozart).

Carsten Stabell est également un artiste de concert; il se produit régulièrement auprès des grands orchestres scandinaves à travers l'Europe.

Born in 1944, **Leif Segerstam** studied violin, piano, composition and conducting at the Sibelius Academy in Helsinki, followed by post-graduate studies at the Juilliard School in New York under Morel, Persinger, Overton and Persichetti.

He began his conducting career in the opera houses of Helsinki, Stockholm and West Berlin, and early guest appearances took him to the Metropolitan Opera, New York, and the major European opera houses including La Scala and Covent Garden. He was chief conductor of the Austrian Radio Symphony Orchestra from 1975-82, and of the Finnish Radio Symphony Orchestra from 1977-87, with whom he maintains contact as principal guest conductor. From 1983-89 he served as general music director of the Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz (Germany) and is still their honorary guest conductor. His operatic work has included appearances at the Wiener Staatsoper and the royal theatres of Copenhagen and Stockholm.

Mr Segerstam was appointed chief conductor of the Danish National Radio Symphony Orchestra in 1988. In 1995 he takes up two new positions as Chief Conductor of the Royal Opera in Stockholm, and Principal Conductor of the Helsinki Philharmonic Orchestra.

Leif Segerstam wurde 1944 geboren und studierte Violine, Klavier, Komposition und Orchesterleitung an der Sibelius-Akademie in Helsinki. Es folgten weitere Studien an der Juilliard School in New York bei Morel, Persinger, Overton und Persichetti.

Er begann seine Laufbahn als Dirigent an den Opernhäusern von Helsinki, Stockholm und Westberlin und trat als Gastdirigent an der Metropolitan Opera, New York, und an führenden europäischen Opernhäusern einschließlich La Scala und Covent Garden auf. Von 1975 bis 1982 war er Chefdirigent des Symphonieorchesters des Österreichischen Rundfunks und von 1977 bis 1988 Chefdirigent des Symphonieorchesters des Finnischen Rundfunks. Mit diesem Orchester ist er noch immer als erster Gastdirigent verbunden. Von 1983 bis 1989 bekleidete er den Posten des Generalmusikdirektors der Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz, dessen ehrenamtlicher Gastdirigent er weiterhin ist. Als Operndirigent ist er an der Wiener Staatsoper und den königlichen Theatern von Kopenhagen und Stockholm aufgetreten.

Leif Segerstam wurde 1988 zum Chefdirigenten des Symphonieorchesters des Dänischen Nationalen Rundfunks ernannt. 1995 tritt er zwei neue Positionen an: als Chefdirigent der Königlichen Oper in Stockholm und als Erster Dirigent des Philharmonischen Orchesters Helsinki.

Né en 1944, **Leif Segerstam** étudia le violon, le piano, la composition et la direction d'orchestre à l'Académie Sibelius d'Helsinki. Il effectua ses études supérieures à la Juilliard School, New York, où il eut pour professeurs Morel, Persinger, Overton et Persichetti.

Ses débuts de chef d'orchestre s'effectuèrent à l'opéra: opéras d'Helsinki, de Stockholm et de Berlin-Ouest. Il fut en outre invité à diriger les orchestres du Metropolitan Opera de New York, de la plupart des plus grands opéras d'Europe, notamment de La Scala et de Covent Garden. Nommé principal Chef de l'Orchestre symphonique de la Radio autrichienne de 1975 à 1982, et de l'Orchestre symphonique de la Radio finlandaise de 1977 à 1988, il maintient toujours des relations avec ce dernier dont il est le Chef auxiliaire principal. De 1983 à 1989 il était Directeur général de la Musique au Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz (Allemagne) et il en est maintenant son Chef honoraire et auxiliaire. En même temps, sa direction musicale d'opéra lui valait de prendre la baguette au Wiener Staatsoper, et aux théâtres royaux de Copenhague et de Stockholm.

M. Segerstam a été nommé principal Chef de l'Orchestre symphonique de la Radio danoise en 1988. En 1995, il s'installe à deux nouveaux postes: Premier Chef d'orchestre de l'Opéra royal de Stockholm et Chef d'orchestre principal de l'Orchestre philharmonique d'Helsinki.

Recent releases featuring the Danish National Radio Symphony Orchestra
with Leif Segerstam:

MAHLER: Symphony No. 3
with Anne Gjevang / Copenhagen Boys' Choir / DNRSO Choir (Women's voices)
CHAN 8970/71 2-CD set

MAHLER: Symphony No. 6 • Todtenfeier
CHAN 8956/57 2-CD set; DBTD 2029 2-Cassette set

MAHLER: Symphonies 7 & 9
CHAN 9057-59 3-CD set

SIBELIUS: Symphony No. 1 • In Memoriam
CHAN 9107 CD

SIBELIUS: Symphony No. 2 • Finlandia
CHAN 9020 CD

SIBELIUS: Symphony No. 3 • Tapiola • Scene with Cranes
CHAN 9083 CD

SIBELIUS: Symphony No. 4 • The Tempest, Suite No. 1
CHAN 8943 CD; ABTD 1539 Cassette

SIBELIUS: Symphonies 5 & 7 • Valse Triste
CHAN 9055 CD

SIBELIUS: Symphony No. 6 • Pohjola's Daughter • En Saga
CHAN 8965 CD; ABTD 1557 Cassette



Kim Weibull

LEIF SEGERSTAM



Denmark's 3rd-largest bank

This recording is sponsored by Bikuben

- **A Chandos Digital Recording**
- Executive Producer: Brian Couzens
- Recording Producers: Ivar Munk & Claus Due
- Sound Engineers: Lars S. Christensen (Symphony 8) and Jørn Jacobsen (Adagio)
- Editors: Ivar Munk & Claus Due
- Artistic Director, DNRSO: Per Erik Veng
- Recorded in the Danish Radio Concert Hall, Copenhagen on 17, 18, 20 August 1993 (Symphony 8) & 8 February 1994 (Adagio)
- Front Cover Painting: *The Last Man* by John Martin, courtesy of the Laing Art Gallery, Newcastle-upon-Tyne (Tyne and Wear Museums)
- Back Cover: Portrait photograph of Mahler, courtesy of the Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin
- Sleeve Design: Penny Lee • Art Direction: Steven John

WARNING: Copyright subsists in all recordings issued under this label. Any unauthorised broadcasting, public performance, copying or re-recording thereof in any manner whatsoever will constitute an infringement of such copyright. In the United Kingdom, licences for the use of recordings for public performance may be obtained from Phonographic Performance Ltd, Ganton House, 14-22 Ganton Street, London W1V 1LB.

MAHLER: SYMPHONY 8 & 10: ADAGIO

CHANDOS

CHANDOS DIGITAL 2-disc set CHAN 9305/6

GUSTAV MAHLER (1860-1911)

COMPACT DISC ONE

1 **Symphony No. 10: Adagio** (29:26)
Symphonie Nr. 10: Adagio; Symphonie no 10: Adagio

Symphony No. 8 'Symphony of a Thousand' (1:25:29)
Symphonie Nr. 8 "Symphonie der Tausend"
Symphonie no 8 "La Symphonie des mille"

PART 1 / 1. TEIL / 1^{ère} PARTIE

2 Veni, Creator Spiritus (8:13)

3 Infirma nostri corporis (16:55)

TT = 54:46

COMPACT DISC TWO

PART 2 / 2. TEIL / 2^{ème} PARTIE

Tracks 1 - 12

DDD

TT = 60:21



DR

This recording is made
in cooperation with the
Danish Broadcasting
Corporation

INGA NIELSEN, MAJKEN BJERNO, HENRIETTE BONDE-HANSEN Soprano

KIRSTEN DOLBERG, ANNE GJEVANG Alto

RAIMO SIRKIÄ Tenor JORMA HYNINEN Baritone CARSTEN STABELL Bass

COPENHAGEN BOYS' CHOIR · PHILHARMONISCHER CHOR, BERLIN

THE DANISH NATIONAL
RADIO CHOIR

THE DANISH NATIONAL
RADIO SYMPHONY ORCHESTRA

LEIF SEGERSTAM
chief conductor

CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester · Essex · England

LC7038

© 1994 Chandos Records Ltd. © 1994 Chandos Records Ltd.
Printed in Germany. CDs made in Austria

SOLOISTS / DNRSO & CHOIR / SEGERSTAM

CHAN 9305/6