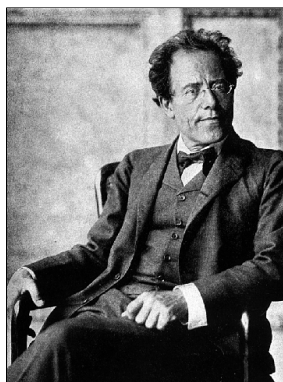


Chan 9572 (12)





Gustav Mahler

Royal College of

Gustav Mahler (1860–1911)

COMPACT DISC ONE

Symphony No. 1 60:17

in D major · D-Dur · ré majeur

Langsam, schleppend; Im Anfang sehr gemächlich

18:07

II Kräftig bewegt, doch nicht zu schnell 7:58

III Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen 12:14

IV Stürmisch bewegt 21:52

Symphonic Movement 'Blumine' 6:34

Andante allegretto

TT 66:51

COMPACT DISC TWO

Symphony No. 3 104:20

in D minor · d-Moll · ré mineur

Part I

I Kräftig. Entschieden 34:33

Part II

II Tempo di menuetto. Sehr mäßig 11:16

III Comodo. Scherzando 19:06

TT 65:04

COMPACT DISC THREE

Symphony No. 3 (cont.)

IV Sehr langsam. Misterioso – 10:48

V Lustig im Tempo und keck im Ausdruck – 4:23

VI Langsam. Ruhevoll. Empfundene 24:05

Gunnar Tagmose violin solo · Ole Andersen posthorn

Anne Gjevang contralto

Copenhagen Boys' Choir

Birthe Højby Nielsen chorus master

Danish National Radio Choir

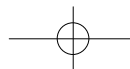
	Søren K. Hansen chorus master	
	Symphony No. 2 'Resurrection'	91:24
	in C minor · c-Moll · ut mineur	
[4]	I Allegro maestoso	25:43
		TT 65:09

	COMPACT DISC FOUR	
	Symphony No. 2 'Resurrection' (cont.)	
[1]	II Andante moderato	13:00
[2]	III In ruhig fließender Bewegung –	10:51
[3]	IV Urlicht: Sehr feierlich, aber schlicht –	5:07
[4]	V Im Tempo des Scherzos	36:42
		TT 65:42

Tina Kiberg soprano
Kirsten Dolberg contralto
Danish National Radio Choir
Kaare Hansen chorus master

	COMPACT DISC FIVE	
	Symphony No. 4	61:43
	in G major · G-Dur · sol majeur	
[1]	I Bedächtig	18:11
[2]	II In gemächlicher Bewegung. Ohne Hast	10:32
[3]	III Ruhevoll	22:38
[4]	IV Sehr behaglich	10:11

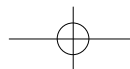
Eva Johansson soprano

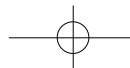


	COMPACT DISC SIX	
	Symphony No. 5	75:16
	in C sharp minor · cis-Moll · ut dièse mineur	
	Part I	
[1]	I Trauermarsch: In gemessenem Schritt.	13:09
	Streng. Wie ein Kondukt –	
[2]	II Stürmisch bewegt. Mit größter Vehemenz	14:33
	Part II	
[3]	III Scherzo: Kräftig, nicht zu schnell	19:33
	Part III	
[4]	IV Adagietto: Sehr langsam	11:47
[5]	V Rondo-Finale: Allegro – Allegro giocoso. Frisch	16:11

	COMPACT DISC SEVEN	
	Symphony No. 6	87:41
	in A minor · a-Moll · la mineur	
[1]	I Allegro energico, ma non troppo	24:58
[2]	II Scherzo: Wuchtig	14:32
[3]	III Andante moderato	16:42
		TT 56:19

	COMPACT DISC EIGHT	
	Symphony No. 6 (cont.)	
[1]	IV Finale: Allegro moderato	31:22
	Symphony No. 7	88:22
	in E minor · e-Moll · mi mineur	
[2]	I Langsam – Allegro con fuoco	25:02
[3]	II Nachtmusik: Allegro moderato	17:24
		TT 74:01





COMPACT DISC NINE

Symphony No. 7 (cont.)

1 III Scherzo: Schattenhaft – Trio – Wieder wie zu Anfang

10:58

2 IV Nachtmusik: Andante amoroso 15:46

3 V Rondo-Finale: Allegro ordinario 19:04

Tim Frederiksen violin solo • Peter B. Schmidt tenor horn solo

Symphony No. 8 85:29

Part I – Hymnus: Veni, creator spiritus

4 Veni, Creator Spiritus – 8:12

5 Infirma nostri corporis 16:56

TT 71:13

COMPACT DISC TEN

Symphony No. 8 (cont.)

Part II – Schluß-Szene aus "Faust"

1 [Poco adagio] – 8:55

2 Waldung, sie schwankt heran – 5:06

3 Ewiger Wonnebrand – 1:28

4 Wie Felsenabgrund mir zu Füßen – 5:08

5 Gerettet ist das edle Glied – 3:28

6 Uns bleibt ein Erdenrest – 3:14

7 Höchste Herrscherin der Welt – 4:40

8 Dir, der Unberührbaren – 4:34

9 Ber der Liebe, die den Füßen – 5:14

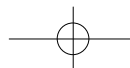
10 Neige, neige, du Ohnegleiche – 5:58

11 Blicket auf zum Retterblik – 5:15

12 Alles Vergängliche 7:20

TT 60:21

Inga Nielsen soprano I, Magna peccatrix



Majken Bjerno soprano II, Una poenitentium
Henriette Bonde-Hansen soprano, Mater glorioso
Kirsten Dolberg contralto I, Mulier samaritana
Anne Gjevang contralto II, Maria aegyptica
Raimo Sirkkiä tenor, Dr Marianus
Jorma Hynninen baritone, Pater ecstaticus
Carsten Stabell bass, pater profundus
Copenhagen Boys' Choir
Birthe Højby Nielsen chorus master
Berlin Philharmonic Choir
Uwe Gronostay chorus master
Danish National Radio Choir
Uwe Gronostay chorus master

COMPACT DISC ELEVEN

Symphony No. 9 90:57

in D major • D-Dur • ré majeur

1 I Andante comodo 31:29

2 II Im Tempo eines gemächlichen Ländlers: 17:36

Etwas täppisch und sehr derb

3 III Rondo – Burleske. Allegro assai. Sehr trotzig 14:52

TT 64:03

COMPACT DISC TWELVE (cont.)

Symphony No. 9

1 IV Adagio 26:57

Symphony No. 10

2 Adagio 29:26

TT 56:31

Mahler: Symphonies Nos 1–10

Symphony No. 1/Blumine

Although Mahler's First Symphony was largely composed in 1888, work on it stretched back to 1885. Since much of the Symphony as first performed was based on earlier compositions, ideas for it reach even further back. The first 'parent work' to the Symphony was *Der Trompeter von Säkkingen* (1883–84), a set of incidental music (to a play by Victor von Scheffel) now lost apart from one brief moment remembered by the critic Max Steinitzer. This reveals that 'Blumine', the original second movement of Mahler's Symphony, stems from *Der Trompeter*. But the more important source for the Symphony is Mahler's early song-cycle *Lieder eines fahrenden Gesellen* (1884–85). Material from it was adapted in the first movement and in the middle section of the third movement. Since the cycle was closely linked to Mahler's affair with Johanna Richter, it is not unreasonable to suspect some kind of programme behind the Symphony, a suspicion corroborated by other evidence. The most detailed explanations which Mahler provided for the First (in 1893) hint at a medley of literary references including Dante and Jean Paul. Mahler's description of the First at one stage as a symphonic poem adds further suggestions of extra-musical inspiration, since that genre was

traditionally viewed as 'literary' since its adoption by Liszt in the 1840s.

As first performed in Budapest on 20 November 1889, the D major Symphony contained five movements. 'Blumine', a pastoral Andante allegretto, was not dropped until 1896. If this omission was the major revision of the work's history, considerable attention was also paid to the orchestration, mostly before the second performance in Hamburg in 1893; such features as the haze of harmonics with which the strings begin the work date from this period, as do certain new passages in the finale. Further revision took place before the third performance in Weimar in 1894 and before the appearance of the familiar four-movement version in Berlin in 1896. It is arguable that 'Blumine' is best performed in the context of one of these earlier stages, though it has not been uncommon for the movement simply to be inserted into the definitive published score of 1906.

The history and external details of the Symphony suggest a new, radical spirit at work in a traditional genre. A conventional enough monothematic sonata form underlies the opening movement (which helps to explain many of the changes Mahler made here to the

second song of *Lieder eines fahrenden Gesellen*); but Mahler dwarfed this with the vast nature picture of the introduction, in which offstage trumpets call against static strings and birdsong in the woodwind. There are other such tableaux in Mahler, but none with quite this degree of haunting inertia. The climax of the movement also seems out of proportion, as if the real scale of the work had been disguised until then. In his Hamburg explanations, Mahler entitled the movement 'Spring without end' and noted that the introduction was Nature's awakening from winter. But the movement was only the opening element in a 'First Part', embracing also 'Blumine' and the scherzo. The part bore the further title, 'From the Days of Youth'. Such a grouping of movements was to be a feature of later Mahler symphonies, as also is the idea of having an intermezzo-like movement as well as a scherzo. The sentimental trumpet tune of 'Blumine' and its gentle pastoral drift in no way duplicate the Ländler and waltz rhythms of the Scherzo. They are both recognizable Mahlerian types. The material of the scherzo also seems to owe something to a past model, the song 'Hans und Grete', which has the same stamping bass and rustic flourishes.

If the first three movements were to be a collective tableau of youth, the remaining movements were to form a 'Commedia humana'. The funeral march of the fourth

movement is another familiar Mahlerian type, but no subsequent funeral march is quite so bizarre as this, with the traditional tune 'Brüder Martin' burlesqued in a weird canon. Supposedly based on Moritz von Schwind's engraving of a huntsman's funeral, it conveys a deeper, more acrid irony which then flares up in the finale into a monumental struggle entitled 'Dall' Inferno al Paradiso'. The title helps to explain why traditional form is so radically reshaped in this finale, where even the tonality of D major is lost for a long time: the movement seems to be in F minor until the appearance of a transfiguring chorale that lifts the movement towards and finally into D major. Over and above the titles for movements and parts, Mahler set the further title 'Titan', which linked the whole to a novel by Jean Paul. Conversations between Mahler and Bruno Walter suggest that Mahler saw the personality of the work's hero in the character of Roquairol from the novel, though others have suggested that the influence of Jean Paul affected the shape of the entire work, which has an allusive looseness of structure found in Jean Paul's output as a whole. Although the titles were removed for the Berlin performance in 1896, there is no doubt that they help to explain a work which is simply too larger than life to be thought of as 'absolute music'.

Symphony No. 2

Mahler's first two symphonies were indissolubly linked by the composer himself in a letter to the critic Max Marschall. Speaking of the first movement of the Second, he noted that he had named it *Todtenfeier* (Funeral Rites) and that in it the hero of his First Symphony was borne to the grave. The connection obscures the different backgrounds of the two works. The First Symphony is related to Mahler's early song-cycle *Lieder eines fahrenden Gesellen*; the Second Symphony draws material from *Des Knaben Wunderhorn*, incorporating a setting from that famous collection of folk poetry as the fourth movement and paraphrasing for orchestra an existing setting as the third movement. Whereas the First had programmatic roots in a medley of literary references from Dante, Jean Paul and E.T.A. Hoffmann, the Second combined elements from Christian eschatology with references to *Dziady*, the epic poem of the nineteenth-century Polish writer Mickiewicz, which had been translated into German as *Todtenfeier* by Mahler's friend Siegfried Lipiner in 1887.

Like the First, the Second Symphony had a protracted and difficult evolution. It began with the first movement of a projected symphony in 1888 which then stalled to the point that Mahler offered it as a symphonic poem to Schott in 1891. 'Urlicht', the *Wunderhorn* setting which forms the fourth movement, was probably written in 1892, while the second and

third movements were composed the following year. The nature of the finale remained unclear to Mahler, however, until the funeral of his patron Hans von Bülow in 1895, when he realized that the 'Resurrection' Ode by the eighteenth-century poet Klopstock could form the basis for a choral finale. He used only two strophes by Klopstock and added another six of his own, which add up to a picture of resurrection rather at odds with Christian dogma; it has even been suggested that the result is a kind of fusion of Christian and Nietzschean elements, an incongruous idea but certainly not beyond Mahler's imagination. The Second thus is a choral symphony after the Beethovenian model, but entirely characteristic of Mahler; in place of an extended slow movement, there is an intermezzo-like Ländler and a song, which flank the song paraphrase of the scherzo. The chorus is held in reserve even longer than in Beethoven, and soloists are added to it sparingly. In this form the Second was first performed in Berlin on 13 December 1895.

In comparison with the First, the Second Symphony seems the more assured work both in thematic material and proportion. The first movement is more clearly in sonata form than the equivalent movement of the First, but this aspect takes second place to the ceaseless evolution of its march themes. The opening harangue from the lower strings under a tremolo is a more violent reworking of the start

of the early cantata *Das klagende Lied*. Although more conventional material marks the main theme groups of the movement, the savagery of this opening is never far away and eventually erupts in a violent dissonance, whose step-by-step resolution marks the transition to the recapitulation. In performance, conductors by and large divide between those who read it as sonata, and those who emphasize its funereal rhythms, which come to dominate the coda. Its material is later reviewed in the finale as a more lurid vision of humanity's rush to judgement.

Before that, however, Mahler offers a pastoral idyll, a vision of 'man's estate', and a folk-poem offering hope of resurrection. The first is a gentle ländler with its more troubled minor-mode contrasting sections. The last is the setting of 'Urlicht', in which alto soloist sings of humanity's fallen condition against the background of a pious hymn-tune in brass; the intervention of an angel reminds the singer of the hope of eternal life. Between these lies the remarkable scherzo. Its origin, a song telling of the unchanging nature of human labour dressed up as the parable of St Anthony's sermon to the fishes, is also possibly Mahler's comment on critical reaction to his own works (critics, like the fishes, enjoy the sermon but remain the same). The ceaseless movement of the fishes is eventually struck down by a vision of apocalypse (which recurs twice in the finale); even this, however, fails completely to

dispel the busy, pointless rhythms. In the finale, apocalypse is taken altogether more seriously, with offstage brass, echoing fanfares, and a nightingale's song echoing in flute and piccolo. The vision of heaven it offers is a naive one by comparison with that created later by Mahler in the Eighth Symphony. Nonetheless it reinforces the chorale-like apotheosis of the First with an even larger orchestra. Mahler's vision remained tied to a curious species of 'religious music' that teeters on the verge of bathos but never quite loses its sense of primitive exultation.

Symphony No. 3

Of Mahler's symphonies, the Third most obviously represents his goal of creating a symphonic 'world', in which all creation would find a voice from the inarticulate to the divine. The movement titles which he sent to Max Marschall on 6 August 1896 reveal the stage of this all-embracing idea:

A Midsummer Noon's Dream

Part I

Introduction: Pan awakes

No. 1: Summer marches in (procession of Bacchus)

Part II

No. 2: What the flowers in the meadow tell me

No. 3: What the beasts in the forest tell me

No. 4: What man tells me

No. 5: What the angels tell me

No. 6: What love tells me

It is typical of Mahler's thinking that elements of pantheism, naive Christianity, and Nietzsche are gathered together to create something that would be ridiculous as a literary scenario but served to stimulate his most radical symphony. The references to Pan and to a midsummer noon (when Zarathustra fell asleep on the meadows) combine with the setting in the fourth movement of the midnight bell's song from *Also sprach Zarathustra* to suggest that here is Mahler's most sustained homage to Nietzsche. Alongside these, however, are movements which remember or set texts from *Des Knaben Wunderhorn*: the beasts of the third movement are evoked by a purely orchestral paraphrase of an early song, 'Ablösung im Sommer'; the angels of the fifth movement sing (through female and boys' voices) words from a Wunderhorn poem telling a parable of forgiveness. Clearly, the Symphony represents a coming together of various strands to give a picture of nature which would not shrink from the most elemental and banal material; the faithful reflection of this in the work's thematic substance was largely responsible for the many critical doubts arising from its first performance in Krefeld on 9 June 1902 until its gradual acceptance in recent decades.

Given its massive nature, it is not surprising that the work had a somewhat involved history. The Wunderhorn element was the

central idea, since the Symphony grew out of a song written in 1892, 'Das himmlische Leben', written to another Wunderhorn poem. Mahler may have started to think of it as a symphonic finale as early as 1894. There is an element of speculation in this; what can be said is that the early drafts of titles (all of them ultimately suppressed) suggest that the song was destined to be the goal of the work (envisaged at one stage as in seven movements), as is also indicated by references to its thematic material in the second and fifth movements. Sketch evidence also points to its intended presence in the first movement. Having served to generate the whole structure, the song was finally dropped in 1896 (to be used as the finale of the Fourth Symphony), leaving Mahler to wonder at the way in which his intended web of connections had failed to materialize. But in some ways, it seems more appropriate to the work that its connections should be apparently subliminal references.

The five movements of the second part were all drafted in 1895, leaving the summer of 1896 for the composition of Part I. This consists of one gigantic movement which represents the most sustained vision of nature in Mahler's symphonies. The whole work is dominated by natural sounds, most of which have their genesis in this first movement and its introduction; chord sequences, trumpet fanfares and bird calls all find their way by

thematic transformation from Pan's awakening to the Nietzsche setting. Mahler was seldom content with reproducing traditional forms. In the opening movement, he carried out his most drastic reworking of sonata form, turning it into an alternation of elemental brass declamations and stridently vulgar marches. The former tend to take place against an irregular background of natural noises that sometimes suggested the primeval forest to Mahler; while the marches encouraged him to think in terms of storms and the processions of 'Das Gesindel' (the rabble, a heading from the sketches). Most remarkable are the transitions, described at times in the sketches as 'Pan schläft' (Pan slumbers), a graphically naive image of nature sinking back into chaos. The techniques are at times so contrary to tradition as to have encouraged talk of Ivesian polyphony (though Mahler's harmonic vocabulary on the whole is remarkably diatonic). None of the other movements exhibit this kind of elemental force, save in episodes. The nature-vision exists as a backdrop for Mahler's vision of the stages of creation.

When the first movement so conspicuously avoids the conventional, it is futile to attempt to force the other movements into the usual symphonic pattern. Throughout Mahler's career, he showed a tendency to favour a sequence of Brahmsian interludes at the heart of a symphony. Here he created a minuet, a

scherzo that is a song paraphrase, two real but differing songs, before rounding the work off with a slow movement, at the time an unusual if not unprecedented step. The outsize orchestra of the opening movement seldom sounds in its entirety here. Instead Mahler characterizes sentimentally (in the flower movement), pictorially (in the beasts' scherzo), and with a naive vulgarity (in the angels' song). Yet none of these genre pieces is entirely straightforward. The flowers are disturbed by echoes of the rather cheerful butchery that takes place in 'Das himmlische Leben', while the animals are repeatedly interrupted by a distant posthorn that finally threatens to turn into the trumpet fanfares of the Second Symphony's resurrection tableau. The alto in the angels' movement momentarily deflects the cheerful nonsense of the choruses into rather tortuous harmonic and modal channels. At the centre is the profoundly gloomy Zarathustra setting, where Mahler frames Nietzsche's message, 'Alle Lust will Ewigkeit' (All joy wants eternity) with a nostalgic violin line that tapers off into a tonally uncertain void. Only in the protracted closing Adagio are echoes of the first movement rounded off into a final engulfing D major. Formally and orchestrally, this movement pays homage to earlier Adagios by Beethoven and Bruckner. Where it departs from them is in the sheer insistence of the closing paragraph upon the tonic, as if the

tonal uncertainty of the whole work required a particularly weighty assertion of the crowning principle. Whether this principle was God or love or both, Mahler never quite clarified. Writers have read this final movement in senses deriving from Christianity, Schopenhauer or Nietzsche, but it is appropriate to the work's striving for totality that none of these interpretations seems to say the last word. The Symphony remains as Mahler's most ambitious attempt to realize a dream of music as recreated sound of nature in its many guises up to the threshold of the metaphysical.

Symphony No. 4

In his Fourth Symphony, Mahler returned to the scale of the First and to the conventional scheme of four movements. From the epic world of the Second and Third Mahler retained a single soprano soloist for the finale. The orchestra shrank from the vast size of the previous works, dispensing even with trombones and tuba (which Mahler thought of including only for the climax of the slow movement), though the woodwind and percussion sections remain larger than the norms of the late nineteenth-century symphony. Much of the work's material is of a deceptive simplicity that has encouraged talk of 'neo-classicism', but Mahler also writes in places with a contrapuntal freedom that anticipates the instrumental symphonies.

The critic Paul Bekker published in 1921 a list of movement titles which refer to an early stage of the Fourth:

1. Die Welt als ewige Jetztzeit (the world as eternal present)
2. Das irdische Leben (earthly life)
3. Caritas (charity)
4. Morgenglocken (morning bells)
5. Die Welt ohne Schwere (the world without weight)
6. [sic] Das himmlische Leben (heavenly life)

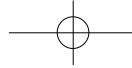
That Mahler may have first imagined the Fourth as a six-movement work is not surprising given the precedents of the Second and Third. Nor is the presence of three song movements a surprise; 'Das irdische Leben' (a Wunderhorn setting from 1893) is clearly meant to complement *Das himmlische Leben* from 1892. *Morgenglocken* is the song which eventually became the fifth movement of the Third Symphony. *Das himmlische Leben* was also linked for a time with the Third as a potential finale, and left its mark on that work with an assortment of motivic references in various movements. *Die Welt ohne Schwere* may be the starting-point for the third movement of the Fifth Symphony. Whether *Caritas*, planned in B major, has anything to do with the slow movement of the Fourth in its final form is doubtful (the title also occurs in connection with the Eighth). The list probably dates from some point in the mid-1890s while Mahler worked on the Third Symphony. The

Fourth was not begun until mid-July of 1899, shortly after the composition of the song 'Revelge'. Much changed in appearance, it was completed in draft the following summer (on 5 August), but in neither year was its composition easy. Mahler continued to revise it in the winter of 1900–01 and worked on aspects of its orchestration long after the first performance (at Munich in 1901) and publication of the first edition (1902); as late as 1911, Mahler carried out further orchestral revisions.

The Fourth stands at a point where Mahler lost faith in the value of programmatic explanations. Nonetheless, he produced a steady stream of images for the Fourth in his letters to his friends and in conversations with his confidante Natalie Bauer-Lechner. The work referred to a 'higher world' which was at once cheerful and eerie. He spoke of it as a 'humoresque', a genre also linked with the songs of *Des Knaben Wunderhorn* at one stage. Episodes in the 'uniform blue' of the work were to evoke 'ghostly' and the 'gruesome', while a 'panic terror' was to invade 'brilliant day' of the 'light-suffused forest'. Part of this derives from the nature of *Das himmlische Leben* in which a child's paradise is recounted in a mixture of the naive and the bloodthirsty: St John's lamb is chased by Herod and slaughtered for the celestial banquet, while St Luke kills the oxen. The pathos of Mahler's music at this point is

hardly oppressive, but the cries of the animals are distinctly heard in the orchestra. But Mahler introduced a darker note in his ghostly Scherzo, which at the Amsterdam performances of 1904 was labelled *Todtentanz*; Bruno Walter also explained that it was meant to be 'Freund Hein spielt zum Tanz auf' – Death strikes up the dance. In keeping with the general mood, this image of death is friendly enough, but none the less 'eerie' and 'gruesome' in context. The slow movement in several accounts was linked with the smile of St Ursula, who appears in *Das himmlische Leben*. The German critic Adorno likened the Fourth to 'the shadowy millennium of Kafka's *Nature-Theatre of Oklahoma*', and the suggestion of an apocalypse seen through a perpetual haze of innocence is not inappropriate.

A number of motives serve to link the movements of the work (an aspect that Mahler took pains to point out to one commentator). Most of these derive from *Das himmlische Leben* and include the sleighbells with which the work begins. They serve in the first movement as an upbeat to a seemingly straightforward sonata movement in which the theme groups have a Haydnesque simplicity. The form is far from obvious, however, and the sleighbells recur to underline structural divisions that go rather deeper than a superficial application of a traditional form. In the development further material derived from



the song occurs on the flutes as a moment of pastoral calm that points clearly to the mood of the finale. Mahler then creates his most astonishing development to date, in which shadowy fragmentation erupts into a blaze of C major, only for the vision to collapse in 'panic terror' with a shadowy anticipation of the trumpet fanfare from the start of the Fifth Symphony. The recapitulation incorporates the vision, the shadows are not extended until the Scherzo. Death's fiddle there is evoked by a scordatura violin tuned a semitone higher than normal to impart an unnatural colour to the Ländler rhythms. The form is a scherzo with two statements of a trio, which foreshadows *Das himmlische Leben* in motivic details.

The slow movement is as close as Mahler came to writing a traditional variation set, but characteristically there is a subsidiary theme which seems to speak in the most personal voice of the whole symphony, injecting a minor note into the rapt major of the main theme. Into this protracted idyll the full orchestra strikes with the biggest climax of the work. The flutes' pastoral call from the first movement is transformed into a flourish of trumpets and horns in the key of E major, which shadows the main G major tonality throughout the Symphony in a variety of ways. Although the slow movement drifts slowly back to the dominant of G in preparation for the finale, the goal is clearly prefigured. For the child's vision of paradise, amiable in its

opening theme, scurrying in its episodes of slaughter, strident in the return of the sleighbell figure, finally sinks into an E major oblivion in which the flute call from the first movement dissolves into random fragments in cor anglais and harp tone. The soprano proclaims the awakening of everything into joy as the symphony vanishes into the most profound of silences.

Symphony No. 5

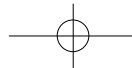
Mahler's Fifth Symphony inaugurates the so-called 'Instrumental Trilogy' that also includes the Sixth and Seventh Symphonies. Whereas the symphonies of the 1890s had sought a variety of ways of integrating the human voice with radical formal structures, the Fifth began in 1901 as an attempt to write something which conformed more to the traditional picture of the genre: '... it will be a regularly constructed symphony in four movements, each of which exists for itself and is self-contained, linked to the others solely by a related mood'. This description to Natalie Bauer-Lechner was ultimately contradicted by the completed work. By the end of the composition process, the Fifth had five movements grouped into three parts. Thematic connections held together the first two movements (Part I) and the last two (Part III), and also forged a strong link between movements 2 and 5. How this transformation took place is unclear. Between the work of

summer 1901 (when probably three movements were sketched according to Natalie's rather unclear account) and that of summer 1902 (when the composition of the finale took place), Mahler fell in love with and married Alma Schindler. The documentation of the composition of the Fifth was begun by the hero-worshipping Natalie but completed by the much more critical Alma. Neither provides a complete picture. In the end, the Fifth, far from being a more traditional work, represents one of Mahler's most challenging answers to symphonic structure.

It is known that the Scherzo was drafted in summer 1901. It also seems likely that the other music sketched then was related to Part I, which was eventually to include a funeral march and a sonata-form working-out of the march's themes and motives. Possibly there was an original composite movement which embraced both march-introduction and sonata form; if so, the act of separating them did not sever the close motivic ties. The various sections of the funeral march each contribute material towards the second movement. Some of this derives from the march's opening trumpet fanfares and the subsequent processional string theme. Other figures come from the stormy central section in which an angular (and anguished) trumpet melody and a wildly irregular violin figuration create some of the most distorted clashes of line in Mahler. This contrast between furious protest and

lamenting procession provides the substance of the second movement. Attempts at resolution include popular song, an extraordinary double recapitulation in which conflict and march themes are stated simultaneously, and a chorale-apotheosis. Although the latter represents the largest climax of Part I, the movement then fades away into a fragmentary coda. Not the least of Part I's curiosities is the tonality, which begins in C sharp minor for the march and then departs for A minor. Since two of the remaining movements (including the finale) are in D major, it is hardly surprising that the publisher of the first edition (Peters) wrote to Mahler expressing puzzlement as to the overall key; Mahler's reply (in which he noted that symphonies were usually classified by key according to the principal movement, but that the principal movement came second in the Fifth Symphony) hardly left him any wiser.

Part II is taken up entirely by the fantastically complicated Scherzo, whose structure Mahler likened to a Gothic cathedral. His other comments relate it to a dance of life, an outburst of 'incredible energy', and 'a comet's tail'. Many of the themes are derived from dance forms such as Ländler and waltz. They have little sophistication in themselves, but Mahler strings the simple tunes and motives together by figuration of driving energy and complexity which creates connections between seemingly disparate ideas. A solo horn plays a



particularly prominent role in presenting material. In the mysterious central section, the horns spell out a folk-like theme (possibly of Czech provenance) in a series of echoing calls scrolled off by silence and fragmentary development of the Scherzo material. The passage conjures up a mysterious landscape not dissimilar in tone to the posthorn episode of the Third Symphony, though in a much more sombre vein. There is little real resolution of the gulf between the energetic main material and this more reflective contrast; rather the movement proceeds in a series of widening contrasts to the explosive coda and a brusque ending.

With Part III, the Fifth moves to a positive conclusion. The famous Adagietto seems to have been composed in November 1901 as a declaration of love to Alma (according to the testimony of Willem Mengelberg). It stands as a brief lyrical interlude, a song without words rather than a full-length slow movement (as its reduced scoring for strings and harp seems also to confirm). The modern interpretive tendency to draw it out to Adagio length has little support in Mengelberg's description or in the performance tradition which includes Bruno Walter's and Mahler's own surviving timings. Viewing the Adagietto as a positive moment (rather than as a lament with half an eye on Visconti's *Death in Venice*) helps to clarify its appearances in the finale as lyrical intensifications of the buoyant counterpoint

that predominates. Mahler christened the second movement of Part III 'Rondo-Finale', indicating a form which is usually lighter in tone than sonata. Its opening bars refer to Mahler's song, 'Lob des hohen Verstandes', a humorous singing contest between cuckoo and nightingale presided over by a donkey. The contrapuntal complexities of the finale are thus to be indulged with humour in Mahler's view, including, presumably, the return of Part I's chorale at the climax. For Alma, this was a moment of weakness, a capitulation to Bruckner's idiom and alien to Mahler's nature. But there is no need to interpret the end of the Fifth in this manner. Chorale, Adagietto, counterpoint, and singing contest are all swept into the same energetic stream that appeared in the Scherzo, leaving the conflicts of Part I for the moment absorbed into a pageant of life-affirmation that was as much part of Mahler's personality as the opening funeral march.

© John Williamson

Symphony No. 6

Mahler's Sixth Symphony stands in stark contrast to any earlier or subsequent instalment of this highly autobiographical cycle. Even after the discovery of this composer by recent generations the Sixth was, almost everywhere, the last of his symphonies to be performed. Now it is considered to be perhaps the most influential,

essential and thus the central symphony of the entire cycle. Its mood is deeply pessimistic and it expresses powerfully the psychological reaction of modern man to the calamities of the world. Artistically this important document of the twentieth century is all the greater, for it presents no release, escape, or antidote to injustice and harsh fate. The response to suffering is lofty resignation and surrender, depicted by lengthy and lyrical episodes in clear contrast to the violent sounds which sporadically intrude.

Alma Mahler identified the second theme of the first movement as a representation of herself. And to his wife the composer wrote, after the consultation in 1910 with the famous analyst, 'Freud was right. You were always for me the light... above all; and the joyous awareness of this... raises my feelings to the heights'. But the power stems as much from the strength of pure musical invention as from the directness of autobiographical allegory. Musical solutions and contrasts are developed with a brilliant internal logic which influenced later generations of composers, including the New Viennese School.

A wealth of melodic invention makes this substantial work more easily accessible to the listener. It nevertheless demands some concentration from performer and audience – one recalls here Mahler's attitude to concert latecomers. The composer's mood of agitation on the occasion of its first performance may

indicate the Sixth Symphony to occupy some special place in his own career. The generally accepted explanation relates to Mahler superstitiously recoiling from perceived autobiographical revelations in the contents and portents of the music. The composer's widow wrote that he called the work his 'Tragic Symphony' and came to regard it as personal and prophetic; as well as she herself being portrayed in the first movement, their children at play are presented in the scherzo (cf. his *Kindertotenlieder*), and in the Finale comes the involuntary prophecy Mahler's own doom.

The Symphony No. 6 in A minor was composed during the summer breaks in 1903 and 1904, and first performed, with the composer conducting, in Essen, Germany on 27 May 1906, just five years before his death. Characteristically, adjustments were made after each performance but two major doubts haunted the composer: the order of the two inner movements, and the third hammer blow – supposedly depicting his own fate – in the Finale.

In 1963 The International Gustav Mahler Society finally issued its Critical Edition. Editor Erwin Ratz believed that the composer wished his publishers to return to the first printing in which the Scherzo preceded the Andante. Ratz also chose to omit the third occurrence of the hammerblow (during the coda), but if this cut was due to Mahler's personal fears, then modern conductors are surely right to restore it

as necessary to the dramatic impact of the Symphony.

The enlarged symphony orchestra features many other memorable percussive effects, often of extreme subtlety. The cowbells, so poignantly featured in the first movement *Allegro*, recall the composer's words written in 1879:

I have stood high on the mountains where the spirit of God breathes; I have walked in the meadows, lulled by the sound of the cowbells. But I have been unable to escape from my destiny.

Mahler's imaginative device is perceptively treated by Philip Barford in his essays on these symphonies and songs: 'All wanderers on the Alpine heights know this sound. The higher one ascends, the more remote the tintabulation, and the greater one's sense of detachment from the everyday world. According to temperament it can symbolize either a mystical freedom of the spirit, a closeness to God, or merely a feeling of loneliness and desolation.'

If the Symphony in A minor is Mahler's most impressive advancement of the true symphonic tradition, the four movements and the sonata principles, the structure, development and absence of any descriptive title, are among the more obvious points. The E flat tonality of the *Andante* poses a problem, which may have contributed to doubts concerning its insertion between the *Allegro*

and the *Scherzo*: both of these are mainly in A minor, so remote from E flat.

Hans Redlich compares the *Scherzo* to a sinister Hoffmannesque puppet-show, where the themes of the first movement are turned from defiance into a ghoulish dance diversion: 'Its principal motif is nothing but a syncopated version of the symphony's first bar and the ghostly rococo motif of its trio section... is a melodic excrement of it'. The slow movement is described by Philip Barford as 'a lyrical interlude, a stream of dreaming melody recalling the familiar Mahler, the ecstatic songwriter who soon took up his romantic lyre again in the Eighth Symphony and The Song of the Earth'.

The colossal *Finale* is a mighty and self-contained symphonic drama. Its long motive-germinating *sostenuto* introduction is followed by three development sections, each crushed by a progressively debilitating hammer blow, inflicted brutally despite lyrical episodes of expansive beauty. The final blow occurs shortly before the beginning of the funeral coda (a moving dirge for trombones). In Mahler's view, according to Alma, 'The hero receives three blows from fate, the third of which fells him like a tree...'

© Jack Lawson

Symphony No. 7

Although much of Mahler's reputation was founded on works for voices and orchestra,

the last decade of his life was dominated by instrumental music in the form of four completed symphonies. Their critical estimation in the past has not always been high, and the Seventh Symphony in particular still retains its reputation as an enigmatic work. More surprisingly, the Ninth Symphony for long was held in doubtful esteem (notably by such a Mahler expert as H.F. Redlich), though an exception was usually made for its first movement, which may well be Mahler's greatest single symphonic achievement. There is a clue to the perception of both Seventh and Ninth Symphonies in this, since each work begins with a powerful extended movement, then slowly dissipates the tension in intermezzo-like middle movements. In neither case does the finale attempt to restate the thematic and harmonic tensions of the opening: in the Seventh, a final rondo veers towards pomp and circumstance, parody and the picaresque; the Ninth ends with an *Adagio* in which attenuated counterpoint eats into a chorale theme until the textures simply come to a halt in one of the most protracted finale pages in the symphonic literature. The two works almost hark back to the eighteenth century in ignoring the convention (developed most notably by Beethoven) of a 'finale' symphony in which there is cumulative growth to some form of crisis and resolution in the last movement.

If the two works are alike in this broad

pattern, it must be conceded that the five-movement Seventh is the more radical (and the more problematic) in its questioning of the nineteenth-century symphonic tradition. Like most of Mahler's symphonies, it seems to have links to programme music without having its own programme. This is most visible in the intermezzo-like central movements, where a *scherzo* marked *Schattenhaft* (shadowy) is surrounded by two pieces entitled *Nachtmusik* (serenade), whose composition in 1904 was accompanied (according to Alma Mahler) 'by Eichendorff-ish visions – murmuring springs and German Romanticism'; some features (the use of cowbells and horn-calls together with the suggestion of nocturnal processions in the second movement, the sound of mandolin and guitar in the fourth) almost seem to suggest specific poems by Eichendorff. The study of Mahler's sketches and letters has also revealed underlying non-musical ideas in the first movement (composed last in the summer of 1905), which he seems to have conceived with images of landscape in mind: nature roars out in the opening tenor horn theme, the oars of a boat cleave the water in rhythms of its accompaniment, while 'stones fall into the water', according to an annotation which Mahler added to part of the development.

Although Mahler never fitted such details into a programme, the feeling persists that this opening movement is as much a response to nature as the Third Symphony (which is in many

ways a companion 'problem piece' to the Seventh). Mahler himself remained content with providing analogies, such as his comparison of the first *Nachtmusik* to Rembrandt's 'Night Watch'; the frequently encountered title, 'Song of the Night', did not derive from Mahler, but from the critic Richard Specht. Subsequent writers have not failed to discern extra-musical features in the work, including, according to Constantin Floros, a repetitive structure in the finale which recalls the idea of eternal recurrence in the philosophy of Nietzsche (which had already been an important factor in the genesis of the Third Symphony).

Like several of Mahler's symphonies, the Seventh can hardly be classified as in a single key. Although the first movement is based around E minor, it allocates significant parts to B minor (in which it begins) and C major. The later movements tend to circle around C, in which key the finale ends. This tonal structure in many ways is more radical than the forms which Mahler employs in individual movements: here such norms as sonata, scherzo and rondo prevail, while the serenades resemble 'songs without words', particularly the first, where echoes of the Wunderhorn song 'Revelge' stand out of the thematic context. What is common to all the forms is Mahler's ability to cut from one generic context to another with a technique that has often been likened to collage. Thus the first *Nachtmusik* intercuts melodic

statements conventional to the point of queasiness with impressionistic montages of birdsong and other outdoor sounds; the first movement seems to have at least two tempi threaded through one another; a slow pace which catches up the characteristic references to chorale and funeral march (to which the tenor horn is confined), and the forward-thrusting main *Allegro*, which often seems to be a cloak for the underlying massive sonorities established in the introduction.

Even more than in the Sixth Symphony, novelty of sonority seems to add to the sense of a dazzling surface, particularly when Mahler piles up chordal structures of superimposed fourths in the first movement, rather as Schoenberg did in the slightly later first Chamber Symphony. This ability to create a double musical argument, founded upon traditional generic types and disintegrating fragments finds its climax in the central Scherzo. On the one hand, the thematic material is assembled from folk-like melodies which invariably drift towards grotesquely exaggerated waltz figures and rhythms, even in the trio section which has the most conventionally constructed theme. Opposed to this are links where the 'shadowy' but explosive fragments border on the grotesque in the sudden drum-strokes, tuba accents and 'snap' pizzicati from the cellos. In the finale by contrast, such elements are less prominent, but paradoxically the argument is more

fragmented. Without the disintegrating linking sections, the episodes (march, minuet and operatic parodies) come to seem mere puppets subjected to the caprice of a brilliant orchestrator capable of making even such gestures as the triumphant return of the first movement's thematic material seem a conjurer's illusion. In such moments, Mahler places a particularly severe load on the brass section, which, as in the outer movements of the Sixth, bears an ever greater weight of melodic and thematic writing in addition to the fanfare-like figures which form a staple of Mahler's style. Whether the whole work is an ironic commentary on the symphonic tradition (or even a self-parody) has always been a difficult question to answer; when the Seventh is performed in the four-hand piano version by Alfredo Casella, it seems a less subversive work, more securely anchored in conventional modes of melodic and contrapuntal thinking. Its radical nature is inseparable from Mahler's mastery of effect, his ability to turn the nature of sound-objects into the substance of a symphonic argument.

Symphony No. 8

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 played 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 provides 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 conspiracy 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.

Symphony No. 9

The interplay of thematic and disintegrating elements is the essence of the opening movement of the Ninth Symphony. So personal is Mahler's approach to symphonic form here that it ceases to be possible to describe it simply as sonata or variations (though a case has been made for a combination of the two). There is a tonal argument, hingeing on D major, D minor and B flat major, but the regularity with which Mahler returns to his tonic key gives the whole process a curious circularity, intensified by the developmental links which act as hypnotic oases of stillness between the various waves of thematic development. Throughout the

movement, a song theme, first heard in second violins shortly after the start, interacts with a more passionate chromatic figure in the minor mode which regularly precipitates orchestral climaxes, the most violent of which was likened by Alban Berg to the entry of death at the highest moment of life; the appearance here of funereal strokes on the tam-tam and the blaring 'fate rhythm' of the trombones leads to one of Mahler's characteristic processions. Although usually described as a funeral march, it is also the occasion for the final interpenetration of song theme and chromatic countertheme, a combination that leads to a long disintegrating conclusion in which the motives and lines seem to dissolve the traditionally well-padded sonorities of the nineteenth-century orchestra.

The movements which follow appear to be exemplifications of the process seen in the first. They each tend towards extinction, though second and fourth movements achieve this by dying away, the third by a series of upheavals of increasing vehemence. As in the Seventh, tonal unity is abandoned, though the Ninth's fall of a semitone from D to the D flat major of the finale is harder to explain analytically than the relationship of E to C in the Seventh. By turns, Mahler presents his

characteristic musical masks: dance, counterpoint and chorale. In the second movement, Ländler and waltz are present in three different tempi, which betray intermittent motivic connections with the first movement that are too subtle to be embraced by such labels as thematic transformation. As with the first movement, disintegration sets in at the point of greatest animation, and the increasingly veiled coda allots grotesque roles to piccolo and contrabassoon (who have the last word). Such dance movements are to be found in most of Mahler's symphonies, but here the sense of self-parody is particularly strong. In the following Rondo-Burleske, traditional counterpoint is furiously parodied, or rendered comical by juxtaposition with a polka-like theme that is founded upon a chromatic progression from the Ländler. A curious episode based on chorale textures anticipates the finale, but surrounds it with bizarre orchestral details, such as the sentimental voice of the lyrical trumpet and the squeak of the E flat clarinet. Nothing is immune in this movement, which harks back to the orchestral style of the opening movements of the Sixth and Seventh Symphonies; the traditional type of symphonic argument is demeaned.

In the finale, Mahler seems to return to something like the mood of the first movement, but textures and melodic material are simplified. The argument between themes and disintegration now seems to be

Mahler: Sinfonien Nrn. 1–10

Sinfonie Nr. 1/Blumine

Gustav Mahler komponierte seine Erste Sinfonie im wesentlichen im Jahr 1888, erste Teile entstanden jedoch bereits 1885. In der ersten Fassung greift Mahler zudem auf eine Reihe früherer Werke zurück, so etwa auf das Werk *Der Trompeter von Säckingen* (1883–1884). Hierbei handelt es sich um eine Folge von Zwischenmusiken, die Mahler ursprünglich zu einem Schauspiel von Viktor Scheffel geschrieben hatte. Die Musik ist jedoch verlorengegangen, uns bleibt nur eine kurze Erinnerung des Kritikers Max Steinitzer. Diese belegt, daß der ursprüngliche zweite Satz der Sinfonie, "Blumine", auf den *Trompeter von Säckingen* zurückgreift. Die weit wichtigere Quelle für seine Erste Sinfonie ist jedoch Mahlers früherer Liederzyklus *Lieder eines fahrenden Gesellen* (1884–1885). Mahler verwendet Material aus diesem Zyklus im Kopfsatz und im Mittelteil des dritten Satzes. Der Liederzyklus steht in enger Beziehung mit Mahlers Freundschaft zu Johanna Richter, und so liegt es nahe, eine Art Programm hinter der Sinfonie zu vermuten; dies wird durch andere Anhaltspunkte noch unterstrichen wird. So verweisen Mahlers Erläuterungen, die er zu seiner

Ersten Sinfonie schrieb (1893), auf eine Vielzahl von literarischen Bezügen, die Dante und Jean Paul einschließen. Mahler selbst beschreibt seine Erste Sinfonie einmal als "symphonisches Gedicht"; damit gibt er einen weiteren Hinweis auf außermusikalische Anregungen und Ideen und er ordnet seine Erste einem Genre zu, das seit seiner Adaption durch Liszt in den 1840er Jahren generell als "literarisch" verstanden wird.

Bei ihrer Uraufführung am 20. November 1889 in Budapest bestand die Sinfonie in D-dur noch aus fünf Sätzen. Der ursprüngliche zweite Satz "Blumine", ein Andante allegretto mit pastoralem Charakter, wurde nicht vor 1896 herausgenommen. Die Entfernung eines ganzen Satzes war sicherlich die eingreifendste Revision des Werkes, doch Mahler überarbeitete – vor allem vor der zweiten Aufführung der Sinfonie 1893 in Hamburg – auch die Orchestration. Aus dieser Zeit stammen beispielsweise die gleichsam aus dem Nichts kommenden Harmonien der Streicher zu Beginn des Kopfsatzes und einige neue Passagen im Finale. Für weitere Aufführungen 1894 in Weimar und 1896 in Berlin überarbeitete Mahler das Werk mehrfach, bevor die Sinfonie dann endgültig ihre heutige

viersätzliche Form fand. Vieles spricht dafür, "Blumine" eher in eine der früheren Fassungen einzusetzen, und doch wurde der Satz nicht selten in die endgültigen Fassung der Sinfonie, so wie 1906 veröffentlicht worden war, eingefügt.

Sowohl die Entwicklungsgeschichte der Sinfonie als auch ihre außermusikalischen Bezüge zeigen hier einen jungen, radikalen Geist in einem traditionellen Genre. Der erste Satz ist zwar in recht konventioneller Weise als monothematische Sonatenform aufgebaut (eine Tatsache übrigens, die viele der Änderungen erklärt, die die Mahler hier am zweiten Lied aus dem Zyklus Lieder eines fahrenden Gesellen vornahm), doch wird die Bedeutung der Satzstruktur verschleiert durch das breit angelegte Naturbild in der Einleitung: Aus der Ferne erklingen Trompeten, die hier einem statischen Streicherapparat und Vogelruf-Motiven in den Holzbläsern gegenüberstehen. Bei Mahler finden sich noch andere Klangbilder dieser Art, doch kaum eines zeigt eine solch eindringliche Statik. Der Höhepunkt des Satzes wirkt im Verhältnis geradezu überwältigend, man gewinnt den Eindruck, als ob die wirkliche Kraft des Satzes bis jetzt absichtlich verschleiert worden wäre. In seinen Hamburger Ausführungen gab Mahler diesem Satz die Überschrift "Frühling und kein Ende", die Einleitung beschrieb er als

das Erwachen der Natur nach dem Winter. Der Kopfsatz der Sinfonie war ursprünglich jedoch nur ein Element des "Ersten Teils", der außerdem "Blumine" und das Scherzo umfaßte; dieser Teil trug darüberhinaus den Titel "Aus den Tagen der Jugend". Hier deuten sich übrigens schon zwei Charakteristika an, die für Mahlers spätere Sinfonien typisch werden: Zum einen diese Gruppierung von mehreren Sätzen zu einem zusammengehörenden Abschnitt, zum anderen die Idee, neben das Scherzo noch einen weiteren Intermezzo-ähnlichen Satz zu stellen. Das durchaus sentimentale Trompetenthema des "Blumine"-Satzes und der Anklang an eine Pastorale sind alles andere als eine bloße Kopie der Ländler- und Walzerrhythmen im Scherzo. Beide Typen sind charakteristisch für Mahlers Stil. Im Material des Scherzos finden sich Anklänge an Mahlers frühes Lied "Hans und Grete", in dem sich der stampfende Bass und die bäurisch-derben Melodien wiederfinden.

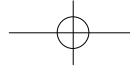
Wenn die ersten drei Sätze als Sinnbild für die Jugend stehen, so stellen die verbleibenden zwei eine "Commedia humana" dar. Der zu Beginn des vierten Satzes stehende Trauermarsch markiert einen weiteren musikalischen Typ bei Mahler; doch keiner der späteren Trauermärsche ist so bizarr: Mahler verwendet hier das Volkslied "Bruder Martin", um einen geradezu düsteren

Kanon zu intonieren. Vermutlich bezieht er sich damit auf einen Stich von Moritz von Schwind: "Des Jägers Leichenbegängnis"; der Satz vermittelt eine geradezu beißende Ironie, um dann attacca in das großartige Finale "Dall Inferno al Paradiso" zu münden. Der Titel erklärt hier bereits, warum die traditionelle Form fast bis zur Unkenntlichkeit umgestaltet wird: Mahler geht darin soweit, daß er die Grundtonart D-Dur zugunsten von f-Moll über einen langen Zeitraum vermeidet und den Satz erst durch einem Choral seinen Weg endgültig nach D-Dur finden läßt. Die ganze Sinfonie überschrieb Mahler mit den Titel "Titan" und stellt so die Verbindung zu einem Roman von Jean Paul her. Aus Gesprächen zwischen Mahler und Bruno Walter geht hervor, daß Mahler die Persönlichkeit seines Helden von Roquairol übernahm, dem Helden des Romans. Dagegen stehen andere Überlegungen, die den Einfluß von Jean Paul auf das gesamte Werk beziehen: Die Auflockerung der Form bei Jean Paul soll hier Pate gestanden haben zu einer ähnlichen Entwicklung bei Mahler. Vor der Berliner Aufführung der Sinfonie 1896 zog Mahler die Überschriften zu den einzelnen Sätzen zurück; trotzdem helfen sie ohne Zweifel dieses Werk zu verstehen.

Sinfonie Nr. 2
Mahlers erste zwei Sinfonien waren von dem

Komponisten in einem Brief an den Kritiker Max Marschall unauflösbar verbunden worden. Unter Erwähnung des ersten Satzes der Zweiten Sinfonie sagte er, daß er ihn Todtenfeier genannt habe und daß der Held aus seiner Ersten Sinfonie hier zu Grabe getragen wurde. Die Verbindung verdunkelt die verschiedenen Hintergründe der beiden Werke. Die Erste Sinfonie ist mit Mahlers frühem Liederzyklus *Lieder eines fahrenden Gesellen* verwandt, die zweite entnimmt Material aus *Des Knaben Wunderhorn*; sie enthält als vierten Satz eine Vertonung aus dieser berühmten Volksgechichtssammlung und paraphrasiert als dritten Satz eine bereits vorhandene Vertonung für Orchester. Während die Erste Sinfonie programmatische Wurzeln in einem Gemisch literarischer Zitate von Dante, Jean Paul und E.T.A. Hoffmann hatte, verband die Zweite Elemente der christlichen Eschatologie mit Verweisen auf *Dziady*, das epische Gedicht des polnischen Schriftstellers Mickiewicz aus dem 19. Jahrhundert, das von Mahlers Freund Siegfried Lipiner 1887 als *Todtenfeier* ins Deutsche übersetzt worden war.

Wie die Erste Sinfonie, so hatte auch die Zweite eine hinausgezögerte und schwierige Entwicklung. Sie begann 1888 als erster Satz einer geplanten Sinfonie, die dann soweit hinausgezögert wurde, daß Mahler sie Schott 1891 als sinfonische Dichtung anbot. "Urlicht", die *Wunderhorn*-Vertonung, die den



vierten Satz bildet, wurde wahrscheinlich 1892 geschrieben, während der zweite und dritte Satz im folgenden Jahr entstanden. Die Beschaffenheit des Finales blieb Mahler jedoch bis zum Begräbnis seines Gönners Hans von Bülow 1895 unklar, als er erkannte, daß die „Auferstehungs“-Ode von Klopstock, einem Dichter aus dem 18. Jahrhundert, die Grundlage für ein Chorfinale bilden könnte. Er verwendete nur zwei Strophen von Klopstock und fügte sechs eigene hinzu, die auf das Auferstehungs-Bild hinauslaufen – daß mit dem christlichen Dogma ziemlich unvereinbar ist. Es wurde sogar behauptet, daß das Ergebnis eine Art Fusion von christlichen Elementen und solchen von Nietzsche ist, eine unvereinbare Idee, sicherlich jedoch nicht zu hoch für Mahlers Vorstellungskraft. Die Zweite ist eine Chorsinfonie nach dem Modell Beethovens, aber völlig charakteristisch für Mahler; anstelle eines ausgedehnten langsamen Satzes gibt es einen intermezzoartigen Ländler und ein Lied, welche die Liedparaphrase des Scherzos umgeben. Der Chor wird noch länger als bei Beethoven aufgespart, und Solisten werden sparsam hinzugefügt. Die Zweite Sinfonie wurde in dieser Form am 13. Dezember 1895 erstmals in Berlin aufgeführt.

Verglichen mit der Ersten erscheint die Zweite Sinfonie als das überzeugendere Werk, sowohl was das thematische Material als auch das Verhältnis anbetrifft. Der erste

Satz steht deutlicher in Sonatenform als der entsprechende Satz der Ersten Sinfonie, dieser Aspekt ist jedoch nur zweitrangig angesichts der unaufhörlichen Evolution seiner Marchthemen. Die Tirade der unteren Streicher unter einem Tremolo am Anfang ist eine gewaltzamere Umarbeitung des Anfangs der frühen Kantate *Das klagende Lied*. Obwohl konventionelleres Material die Hauptthemengruppen des Satzes kennzeichnet, ist die Wildheit dieses Anfangs nie weit entfernt und bricht schließlich in einer gewaltigen Dissonanz hervor, deren schrittweise Auflösung den Übergang zur Rekapitulation kennzeichnet. Bei Aufführungen teilen sich die Dirigenten im großen und ganzen in jene auf, die ihn als Sonate lesen, und jene, die den Begräbnischarakter seiner Rhythmen, die die Koda beherrschen, betonen. Das Material des Satzes wird später im Finale als düstere Vision des Eilens der Menschheit zum Jüngsten Gericht besprochen.

Vorher bietet uns Mahler jedoch eine ländliche Idylle, eine Vision vom „Mannesalter“ und ein volkstümliches Gedicht, das Hoffnung auf die Auferstehung macht. Ersteres in Form eines sanften Ländlers mit seinen kontrastierenden quälenden Moll-Teilen; letzteres ist die Vertonung von „Urlicht“, in dem ein Altsolo vom Fall der Menschheit singt, im Hintergrund erklingt eine fromme Blechbläser-Hymnenmelodie. Das Eingreifen

eines Engels erinnert den Sänger an die Hoffnung auf ewiges Leben. Zwischen beiden liegt das bemerkenswerte Scherzo. Sein Ursprung, ein Lied, das von der unveränderten Natur der menschlichen Mühe erzählt und als Parabel von St. Anthonys Predigt an die Fische verkleidet ist, ist möglicherweise auch Mahlers Stellung zu kritischen Reaktionen auf seine Werke (Kritikern, wie den Fischen gefällt die Predigt, aber sie ändern sich nicht). Die unaufhörliche Bewegung der Fische wird allmählich von der Vision einer Apokalypse außer Gefecht gesetzt (die im Finale zweimal wiederkehrt). Aber auch dieser gelingt es nicht, die eifrigen, sinnlosen Rhythmen zu vertreiben. Im Finale wird die Apokalypse weitaus ernster genommen, mit fernen Blechbläsern, Fanfarenechos und dem Lied einer Nachtigall, das in Flöte und Pikkolo widerhallt. Die Vision des Himmels im Finale ist eine naive im Vergleich zu jener, die er später in der Achten Sinfonie erweckte. Trotzdem bekräftigt sie die choralähnliche Apotheose der Ersten mit einem noch größeren Orchester. Mahlers Vision war mit einer merkwürdigen Art von „religiöser Musik“ verbunden, die am Rande von falschem Pathos schwankt, nie jedoch ganz ihr Gefühl von primitivem Jubel verliert.

Sinfonie Nr. 3
Unter Mahlers Sinfonien repräsentiert die

Dritte am eindeutigsten das Ziel, das er sich gesetzt hatte, eine sinfonische „Welt“ zu schaffen, in der die ganze Schöpfung von den sprachunfähigen Wesen bis zum Göttlichen eine Stimme findet. Die Satzüberschriften, die er Max Marschall am 6. August 1896 schickte, enthüllen die Stadien dieser allumfassenden Idee:

Ein Sommermittagstraum

I. Abteilung

Einleitung: Pan erwacht

Nr. 1: Der Sommer marschiert ein (Bacchuszug)

II. Abteilung

Nr. 2: Was mir die Blumen auf der Wiese erzählen

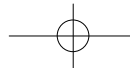
Nr. 3: Was mir die Tiere im Walde erzählen

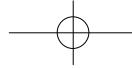
Nr. 4: Was mir der Mensch erzählt

Nr. 5: Was mir die Engel erzählen

Nr. 6: Was mir die Liebe erzählt

Es ist für Mahlers Denken typisch, daß Elemente des Pantheismus, naiven Christentums und Nietzsche zusammengestellt werden, um etwas zu schaffen, das zwar als literarisches Szenarium lächerlich wäre, jedoch als Stimulus für seine radikalste Sinfonie gute Dienste leistete. Die Anspielungen auf Pan und einen Sommermittag (an dem Zarathustra auf der Wiese einschlief) vereint mit der Vertonung des Mitternachtsglocken-Lieds aus *Also sprach Zarathustra*, deuten an, daß dieses Werk Mahlers ausgedehnteste





Hommage für Nietzsche ist. Daneben finden sich jedoch Sätze, die an Texte aus *Des Knaben Wunderhorn* erinnern oder sie vertonen: Die Tiere im dritten Satz werden durch die Orchesterparaphrase des frühen Liedes "Ablösung im Sommer" evoziert; die Engel im fünften Satz singen (mittels Frauen- und Knabenstimmen) Worte aus einem *Wunderhorn*-Gedicht, das ein Gleichnis über Vergebung erzählt. Die Sinfonie stellt eindeutig ein Zusammenkommen verschiedener Stränge dar, die ein Naturbild ergeben, das selbst vor dem elementarsten und banalsten Material nicht zurückschreckt. Die getreue Wiedergabe dieses Bildes in der thematischen Substanz des Werkes war weitgehend für die vielen Zweifel der Kritik verantwortlich, die die Uraufführung am 9. Juni 1902 in Krefeld hervorrief, bevor das Werk in den letzten Jahrzehnten allmählich Anerkennung fand.

In Anbetracht seiner massiven Nature überrascht es nicht, daß die Entstehungsgeschichte des Werks recht kompliziert ist. Das *Wunderhorn*-Element war die zentrale Idee, da die Sinfonie aus dem Lied "Das himmlische Leben" erwuchs, das Mahler 1892 auf ein *Wunderhorn*-Gedicht geschrieben hatte. Mahler könnte es bereits 1894 als potentiell Sinfonie-Finale betrachtet haben. Darin befindet sich jedoch ein Element der Spekulation; mit Bestimmtheit kann man nur sagen, daß die frühen Entwürfe

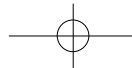
von Überschriften (die letztendlich allesamt unterdrückt wurden) andeuten, daß das Lied das Endziel der (zu einem Zeitpunkt in sieben Sätzen geplanten) Sinfonie darstellen sollte, was weiterhin durch Anspielungen auf sein thematisches Material im zweiten und fünften Satz angezeigt wird. Die Skizzen weisen weiterhin auf seine ursprünglich vorgesehene Präsenz im ersten Satz hin. Nachdem es dazu gedient hatte, die gesamte Anlage zu entwickeln, wurde das Lied 1896 schließlich aufgegeben (um als Finale der Vierten Sinfonie Verwendung zu finden), und Mahler durfte sich darüber wundern, warum sein beabsichtigtes Gewebe von Verbindungen nicht zustande gekommen war. In mancher Hinsicht scheint es jedoch passend, daß die Verbindungen innerhalb des Werks anscheinend nur unterbewußte Anspielungen sein sollten.

Die fünf Sätze der zweiten Abteilung wurden allesamt 1895 skizziert, der Sommer 1896 der Komposition der ersten Abteilung überlassen. Diese besteht aus einem gigantischen Satz, der die ausgedehnteste Naturvision in den Sinfonien Mahlers darstellt. Das ganze Werk wird von Naturlauten dominiert, die meist in diesem Satz und seiner Introdution ihren Ursprung haben; Akkordsequenzen, Trompetenfanfaren und Vogelgesang finden durch thematische Transformation allesamt ihren Weg von Pans Erwachen zur Nietzsche-Vertonung. Mahler

begnügte sich selten damit, althergebrachte Formen zu reproduzieren. Im Anfangssatz führte er seine drastischste Umformung der Sonatenform durch und verwandelte sie in eine Abwechslung von elementaren Deklamationen der Blechbläser und schrill vulgären Märschen. Erstere erklingen meist vor einem irregulären Hintergrund von Naturlauten, die Mahler oft an den Urwald erinnerten, während die Märsche ihn an Stürme und Prozessionen des "Gesindels" (wie eine Überschrift in den Skizzen lautet) denken ließen. Die Übergänge, in den Skizzen bisweilen mit "Pan schläft!" überschrieben, sind am bemerkenswertesten – ein graphisch-naives Bild einer Natur, die ins Chaos zurückfällt. Die Techniken laufen der Tradition oft so stark zuwider, daß sie manchmal Gerede von Ives'scher Polyphonie herausforderten (obwohl Mahlers harmonisches Vokabular insgesamt bemerkenswert diatonisch ist). Abgesehen von kurzen Episoden weist keiner der weiteren Sätze diese Art von Elementarkräften auf. Das Naturbild existiert als Kulisse zu Mahlers Vision der Stadien der Schöpfung.

Da der erste Satz alle Konventionalität so auffallend vermeidet, erübrigt es sich, zu versuchen, die weiteren Sätze in das übliche sinfonische Muster zu zwängen. In seiner gesamten Laufbahn neigte Mahler dazu, eine Folge Brahms'scher Interudien im Herzen der

Sinfonie zu bevorzugen. Hier schuf er ein Menuett, ein Scherzo, das eine Liedparaphrase darstellt, zwei echte, aber unterschiedliche Lieder und rundete das Werk dann mit einem langsamen Satz ab, damals ein ungewöhnlicher, wenn auch nicht beispielloser Schritt. Das enorm große Orchester des Kopfsatzes erklingt hier selten in seiner vollen Stärke. Mahler charakterisiert stattdessen sentimental (im Blumen-Satz), bildhaft (im Scherzo der Tiere) und mit naiver Volkstümlichkeit (im Lied der Engel). Keines dieser Genrestücke ist jedoch so einfach. Die Blumen werden von Nachklängen des recht fröhlichen Gemetzels in "Das himmlische Leben" gestört, die Tiere werden wiederholt von den fernen Klängen eines Posthorns unterbrochen, das schließlich in die Trompetenfanfaren des Auferstehungs-Tableaus der Zweiten Sinfonie umzuschlagen droht. Im Satz der Engel leitet der Alt den fröhlichen Unsinn der Chöre in eher qualvolle harmonische und modale Kanäle um. Und im Mittelpunkt steht die tiefdüstere Zarathustra-Vertonung, in der Mahler Nietzsches Botschaft "Alle Lust will Ewigkeit" mit einer nostalgischen Violinweise umrahmt, die in ein tonal ungewisses Nichts entschwindet. Erst im ausgedehnten Adagio-Finale werden Nachklänge aus dem ersten Satz in ein abschließendes allumfassendes D-Dur abgerundet. Formal und orchestral zollt dieser Satz früheren Adagios von Beethoven und



Bruckner Tribut. Wo er von ihnen abweicht, ist in der schieren Insistenz auf der Grundtonart in seinem Schlußabschnitt, als ob die tonale Ungewißheit des Werkes eine besonders gewichtige Durchsetzung des krönenden Prinzips erforderte. Ob dieses Prinzip Gott oder Liebe, oder beides ist, machte Mahler nie eindeutig klar. Autoren haben diesen Finalsatz als von Christentum, Schopenhauer oder Nietzsche abgeleitet verstanden, doch ist es dem Streben des Werks nach Totalität angemessen, daß keine dieser Interpretationen des letzte Wort zu sagen scheint. Die Sinfonie bleibt Mahlers ambitionösester Versuch, einen Traum zu realisieren, in dem Musik eine Nachschöpfung des Naturklangs in seinen vielen Verkleidungen bis hin zur Schwelle des Metaphysischen darstellt.

Sinfonie Nr. 4

Bei der Komposition seiner Vierten Sinfonie kehrte Gustav Mahler sowohl zu den Dimensionen der Ersten als auch zur herkömmlichen viersätzigen Form zurück. Nur der Solo-Sopran des Finales erinnert noch an die monumentalen Welten der Zweiten und Dritten Sinfonie. Mahler reduzierte den riesigen Orchesterapparat der vorhergehenden Werke und verzichtete sogar auf Posaunen und Tuba, die er ursprünglich für den Höhepunkt des langsamen Satzes hatte einsetzen wollen. Das Schlagzeug und

die Holzbläser bleiben jedoch stärker besetzt als es sonst in Orchestern des späten 19. Jahrhunderts üblich war. Ein großer Teil des von Mahler in diesem Werk verwandten Materials ist von dermaßen trügerischer Einfachheit, daß man das Werk sogar als "neoklassizistisch" bezeichnet hat. Stellenweise bedient sich der Komponist sogar einer kontrapunktischen Freiheit, die seine rein instrumentalen Sinfonien vorwegnimmt.

Der Kritiker Paul Bekker veröffentlichte 1921 eine Reihe von Satztiteln, die aus einer frühen Entwicklungsphase der Vierten Sinfonie stammen:

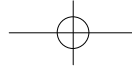
1. Die Welt als ewige Jetztzeit
2. Das irdische Leben
3. Caritas
4. Morgenglocken
5. Die Welt ohne Schwere
6. [sic] Das himmlische Leben

Denkt man an ihre Vorgängerinnen, die Zweite und die Dritte Sinfonie, so ist es nicht verwunderlich, daß Mahler die Vierte ursprünglich als sechssätziges Werk konzipiert haben könnte. Auch die Verwendung von drei Liedern überrascht in diesem Zusammenhang nicht: "Das irdische Leben" (aus *Des Knaben Wunderhorn* von 1893) ist offenbar als Ergänzung zu *Das himmlische Leben* aus dem Jahre 1892 gedacht. *Morgenglocken* wurde schließlich zum fünften Satz der Dritten Sinfonie. Auch

Das himmlische Leben sollte einmal der Dritten als Finale dienen – ein Umstand, der sich anhand einer Vielzahl motivischer Anspielungen in den verschiedenen Sätzen nachvollziehen läßt. *Die Welt ohne Schwere* könnte als Ausgangspunkt für den dritten Satz der Fünften Sinfonie gedient haben. Ob *Caritas* (von Mahler in H-Dur angelegt) etwas mit der endgültigen Fassung des langsamen Satzes der Vierten zu tun hat, bleibt zweifelhaft. (Der Titel taucht auch in Verbindung mit der Achten Sinfonie auf.) Die Auflistung der Satztitel stammt wahrscheinlich aus dem Zeitraum 1890–1900, als Mahler an der Dritten Sinfonie arbeitete. Er begann mit der Komposition der Vierten erst Mitte Juli des Jahres 1899, nach Vollendung des Liedes "Revelge". Nach vielen Änderungen vollendete er sie als Entwurf am 5. August des folgenden Jahres, doch in keinem der beiden Jahre fiel ihm die Arbeit leicht. Er revidierte die Sinfonie weiterhin im Winter 1900–1901 und arbeitete noch bis lange nach der Uraufführung in München im Jahre 1901 und der 1902 erfolgenden Erstausgabe an der Instrumentierung. Sogar im Jahre 1911 änderte Mahler noch einmal die Orchestrierung.

Die Vierte Sinfonie steht an einem Punkt in Mahlers Schaffen, an dem der Komponist seinen Glauben an den Wert programmatischer Erklärungen verlor. In seinen Briefen an Freunde und in

Gesprächen mit seiner vertrauten Freundin Natalie Bauer-Lechner bediente sich Mahler jedoch im Zusammenhang mit der Vierten Sinfonie einer nicht abreißenden Flut von Bildern. In dem Werk ginge es um eine "höhere Welt", die zugleich heiter und unheimlich sei. Er sprach von der Sinfonie als einer "Humoreske", einem Begriff, der zu einem früheren Zeitpunkt auch im Zusammenhang mit den Liedern aus *Des Knaben Wunderhorn* benutzt worden war. Im "ununterschiedenen Himmelsblau" des Werkes sollten eingeschobene Episoden "etwas Schauerlich-Grauensvolles" heraufbeschwören, während ein "panischer Schreck" am "schönsten Tage im lichtübergossenen Wald" eindringen sollte. Ein Teil dieser Bilder läßt sich auf *Das himmlische Leben* zurückführen, wo mit einer Mischung aus dem Naiven und dem Blutrünstigen von einem Kinderparadies erzählt wird: das Lamm des Heiligen Johannes wird von Herodes gejagt und für das himmlische Festmahl geschlachtet, während der Heilige Lukas die Ochsen tötet. Das Pathos der Musik hat zu diesem Zeitpunkt kaum bedrückenden Charakter, doch die Schreie der Tiere sind im Orchester deutlich zu hören. Im gespenstischen Scherzo, das bei den Amsterdamer Aufführungen im Jahre 1904 den Titel *Todtentanz* trug, bedient sich Mahler jedoch einer dunkleren Farbe. Auch Bruno Walter



sah diesen Satz als "Freund Hein spielt zum Tanz auf". Im Einklang mit der allgemeinen Stimmung des Werkes wird hier ein recht freundliches Bild des Todes gezeichnet, das jedoch im Zusammenhang trotzdem "unheimlich" und "schaurig" wirkt. Der langsame Satz wurde in einigen Darstellungen mit dem Lächeln der Heiligen Ursula, einer der Figuren in *Das himmlische Leben*, in Verbindung gebracht. Den deutschen Kritiker Theodor Adorno erinnerte die Vierte Sinfonie an "das beschädigte Millennium von Kafkas Naturtheater von Oklahoma", und das Bild einer durch den immerwährenden Schleier der Unschuld betrachteten Apokalypse scheint nicht unpassend.

Die einzelnen Sätze der Sinfonie werden durch eine Reihe von Motiven miteinander verbunden; Mahler selbst bemühte sich sehr, diesen Umstand einem zeitgenössischen Kritiker nahezubringen. Die meisten dieser Motive stammen aus *Das himmlische Leben*, und zu ihnen gehören auch die Schlittenglocken, mit denen das Werk beginnt. Sie dienen im ersten Satz als eine Art Auftakt zu einem scheinbar recht unkomplizierten Sonatenhauptsatz, dessen Themengruppen in ihrer Einfachheit an Haydn erinnern. Die Form entpuppt sich jedoch als ganz und gar nicht offensichtlich, und die Schlittenglocken kehren wieder, um strukturelle Unterteilungen zu unterstreichen, die doch um einiges tiefer

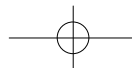
reichen als die oberflächliche Anwendung einer traditionellen Form es zulassen würde. Weiteres, den Liedern entliehenes Material erscheint in der Durchführung in den Flöten und weist in seiner pastoralen Ruhe deutlich auf die Stimmung des Finales hin. In dieser Durchführung, welche die bis dato erstaunlichste in Mahlers Schaffen darstellt, bricht aus schemenhafter Zersplitterung ein strahlendes C-Dur hervor, eine Vision, die aber gleich darauf in "panischem Schrecken" und mit ominöser Vorwegnahme der die Fünfte Sinfonie eröffnenden Trompetenfanfare in sich zusammenstürzt. In der Reprise kehrt diese Vision wieder, während die Schatten sich erst im Scherzo verdichten. Das Bild des geigenden Todes wird hier durch eine *Scordatura*-Violine heraufbeschworen, die einen Halbton höher als gewöhnlich gestimmt wird, um dem Ländlerrhythmus eine unnatürliche Klangfarbe zu verleihen. Mahler legte diesen Satz als Scherzo mit einem zweimal wiederkehrenden Trio an, und motivische Einzelheiten weisen bereits auf *Das himmlische Leben* hin.

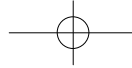
Mit dem langsamen Satz der Vierten Sinfonie kam Mahler einem traditionellen Variationssatz wohl am nächsten, doch typischerweise gibt es ein Nebenthema, aus dem die persönlichste Stimme der gesamten Sinfonie zu sprechen scheint, und das dem verzückten Dur des Hauptthemas eine Moll-Farbe beimischt. In dieses weitläufige Idyll

bricht das Orchester mit dem größten Höhepunkt des gesamten Werkes ein. Der pastorale Flötenruf des ersten Satzes verwandelt sich nun in eine Fanfare für Trompeten und Hörner in E-Dur, welches die Haupttonart G-Dur die ganze Sinfonie hindurch auf verschiedene Art und Weise begleitet. Obwohl sich der langsame Satz in Vorbereitung auf das Finale nach und nach wieder zur Dominante von G-Dur zurückbewegt, kündigt sich das Ende doch schon deutlich an. Denn diese kindliche Vision des Paradieses, mit ihrem liebenswerten Anfangsthema, ihren hastenden Episoden des Gemetzels und schrillen, immer wiederkehrenden Schlittenglocken gleitet schließlich in ein alles vergessendes E-Dur ab, in dem sich der Flötenruf des ersten Satzes in willkürliche Fragmente für Englischhorn und Harfe auflöst. Der Solo-Sopran verkündet das Erwachen von Allem zur Freude, während die Sinfonie in tiefste Stille versinkt.

Sinfonie Nr. 5
Mahlers Fünfte Sinfonie eröffnet die sogenannte "Instrumentale Trilogie", die die Sechste und Siebte Sinfonie miteinschließt. Während die Sinfonien der 1890er Jahre auf vielfältige Weise bemüht waren, die menschliche Stimme mit radikalen formalen Strukturen zu verbinden, stellte die 1901 begonnene Fünfte den Versuch dar, ein Werk zu schreiben, das mehr dem traditionellen

Bild der Gattung entsprach: "Es wird auch eine regelrechte Symphonie in vier Sätzen, deren jeder für sich besteht und abgeschlossen ist und die nur in der verwandten Stimmung verbunden sind." Diese gegenüber Natalie Bauer-Lechner gemachte Beschreibung Mahlers wurde schließlich durch das vollendete Werk widerlegt. Am Ende des Kompositionsprozesses hatte die Fünfte Sinfonie fünf Sätze, die in drei Teile gruppiert sind. Thematische Beziehungen verknüpfen jeweils die ersten beiden Sätze (Teil I) sowie die letzten beiden (Teil III), und sie schaffen außerdem einen engen Bezug zwischen Satz 2 und 5. Wie die Veränderung der ursprünglichen Konzeption vor sich ging, ist unklar. Zwischen der Arbeitsphase im Sommer 1901 (während der – nach Natalies vagen Informationen – vermutlich drei Sätze entstanden) und der im Sommer 1902 (während der das Finale entstand) verliebte sich Mahler in Alma Schindler, die er in dieser Zeit auch heiratete. Die Zeugnisse zum Kompositionsprozeß der Fünften beginnen daher mit Äußerungen der heldenverehrenden Natalie und enden mit solchen der weitaus kritischeren Alma. Keine der beiden gibt ein vollständiges Bild. Alles in allem ist die Fünfte ein höchst unkonventionelles Werk und bildet eine der kraftvollsten Antworten Mahlers auf die Probleme der sinfonischen Form.





Es ist bekannt, daß das Scherzo im Sommer 1901 entworfen wurde. Auch ist wahrscheinlich, daß die übrige Musik, die damals skizziert wurde, zu Teil I gehörte, der schließlich einen Trauermarsch sowie eine Ausarbeitung der Marschthemen und -motive in Sonatenform enthalten sollte. Möglicherweise gab es zunächst nur einen übergeordneten Satz, der sowohl Marscheinleitung wie Sonatensatz enthielt; falls dies zutrifft, so hat deren Teilung jedenfalls nicht die engen motivischen Bezüge durchtrennt, denn jeder der verschiedenen Abschnitte des Trauermarsches steuert Material für den zweiten Satz bei. Einiges ist von der einleitenden Trompetenfanfare des Marsches und dem darauffolgenden schreitenden Streicherthema abgeleitet. Andere Figuren stammen aus dem stürmischen Mittelteil, wo eine kantige (und schmerzvolle) Trompetenmelodie und wilde unregelmäßige Violinfigurationen grell aufeinanderprallen. Dieser Kontrast zwischen erregtem Protest und Trauerprozession liefert die Substanz für den zweiten Satz. Lösungsversuche beinhalten Elemente des Volkslieds, eine außergewöhnliche doppelte Reprise, in der der Konflikt und die Marschthemen simultan auftreten, und eine Choralapotheose. Obwohl letztere den größten Höhepunkt von Teil I bildet, zerrinnt der Satz anschließend in eine bruchstückhafte Coda. Von besonderem

Interesse ist die Tonalität von Teil I, der in cis-Moll mit dem Marsch beginnt und dann nach a-Moll abgeleitet. Da zwei der folgenden Sätze (einschließlich des Finales) in D-Dur stehen, erstaunt es kaum, daß der Verlag der Erstausgabe (Peters) in einem Schreiben an Mahler seine Verwirrung über die Tonart des Werks äußerte. Mahlers Antwort (in welcher er ausführte, daß die Klassifizierung der Tonart einer Sinfonie normalerweise nach deren Hauptsatz vorgenommen werde, der in diesem Werk an zweiter Stelle stehe) war kaum befriedigend.

Teil II besteht ganz aus dem phantastisch komplizierten Scherzo, dessen Struktur Mahler mit einer gotischen Kathedrale verglich. In weiteren Kommentaren vergleicht er es mit einem Tanz des Lebens, einen Ausbruch von unglaublicher Energie und mit einem "Kometenschweif". Viele der Themen sind aus Tanzformen wie Ländler und Walzer abgeleitet. Als solche sind sie wenig kunstvoll, doch Mahler vermag es, die einfachen Weisen und Motive durch Figurationen von treibender Energie und Komplexität zusammenzufassen, die zwischen scheinbar disparaten Ideen Beziehungen herstellen. Bei der Präsentation des Materials spielt ein Solo-Horn eine besonders wichtige Rolle. In dem geheimnisvollen Mittelteil entwickelt das Horn ein volksliedhaftes Thema (möglicherweise tschechischer Herkunft) in einer Serie von

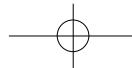
Echorufen und unterbrochen von Stille und bruchstückhaften Durchführungen des Scherzo-Materials. Die Passage beschwört eine geheimnisvolle Landschaft herauf, in ihrem Ton nicht unähnlich der Posthorn-Episode in der Dritten Sinfonie, jedoch in einer weit trüberen Stimmung. Die Kluft zwischen dem energiegeladenen Hauptmaterial und diesem mehr reflektierenden Kontrastmaterial wird kaum aufgelöst; vielmehr mündet der Satz in einer Serie von immer größeren Kontrasten in eine explosive Coda und schließlich in ein schroffes Ende.

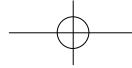
Mit Teil III kommt die Fünfte zu einem positiven Abschluß. Das berühmte Adagietto scheint im November 1901 – nach dem Zeugnis von Willem Mengelberg – als eine Liebeserklärung an Alma geschrieben worden zu sein. Es bildet ein kurzes lyrisches Zwischenspiel, eher ein Lied ohne Worte als ein voll ausgebildeter langsamer Satz (wie auch die auf Harfe und Streicher reduzierte Besetzung bestätigt). Der moderne Interpretationsansatz, den Satz auf Adagio-Länge auszudehnen, findet wenig Bestätigung in Mengelbergs Beschreibung oder in der Tradition von Bruno Walters und Mahlers eigenen Aufführungslängen. Betrachtet man das Adagietto als ein positives Moment (anstatt als ein Lamento mit Blick auf den Kontext von Viscontis Tod in Venedig), erklärt sich sein Erscheinen im

Finale als lyrische Intensivierung des vorherrschenden schwungvollen Kontrapunkts. Mahler nannte den zweiten Satz von Teil III "Rondo-Finale", womit er eine Form andeutete, die gewöhnlich einen leichteren Ton abschlägt als ein Sonatensatz. Die einleitenden Takte verweisen auf Mahlers Lied "Lob des hohen Verstandes", ein humorvoller Gesangswettstreit zwischen einem Kuckuck und einer Nachtigall, bei dem ein Esel den Vorsitz hat. Die kontrapunktischen Verstrickungen sind in Mahlers Sicht also mit Humor zu nehmen, wohl einschließlich der Wiederkehr des Chorals aus Teil I auf dem Höhepunkt des Satzes. Für Alma bedeutete dies einen Moment der Schwäche, einen Rückfall in Bruckners Tonsprache und damit einen Fremdkörper in Mahlers Stil. Doch diese Interpretation des Schlusses der Fünften Sinfonie ist nicht zwingend. Choral, Adagietto, Kontrapunkt und Gesangswettstreit werden in demselben Energiestrom mitgerissen, der bereits im Scherzo auftauchte und der die Konflikte von Teil I vorübergehend in einem Festzug der Lebensbejahung absorbiert, die ebenso Teil von Mahlers Persönlichkeit war wie der einleitende Trauermarsch.

© John Williamson

Sinfonie Nr. 6





Mahlers Sechste Sinfonie steht in scharfem Kontrast zu allen früheren oder auch späteren Werken in diesem betont autobiographischen Zyklus. Auch nachdem Mahler in den letzten Jahrzehnten beim Publikum populär geworden war, wurde die Sechste fast überall als die letzte seiner Sinfonien aufgeführt. Inzwischen ist man zu dem Schluß gekommen, daß gerade sie von allergrößtem Einfluß und maximaler Bedeutung und daher das Kernstück des ganzen Zyklus ist. Sie ist zutiefst pessimistisch und drückt auf eindringliche Art die psychologische Reaktion des modernen Menschen auf die Schicksalsschläge des Lebens aus. In künstlerischer Hinsicht ist sie als Dokument des 20. Jahrhunderts umso wichtiger, als es in ihr kein Entrinnen und keine Rettung vor Ungerechtigkeit, keinen Schutz gegen ein hartes Schicksal gibt. Die Reaktion auf Leiden ist losgelöste Resignation und Ergebenheit, und dies wird durch lange lyrische Episoden dargestellt, denen die sich einmischenden grellen Töne in scharfem Kontrast gegenüberstehen.

Alma Mahler identifizierte das Thema des ersten Satzes als eine Darstellung ihrer selbst. Mahler schrieb nach seiner Besprechung mit dem berühmten Psychoanalytiker Sigmund Freud im Jahr 1910: "Freud hat ganz recht – Du warst mir immer das Licht... welches mir über Alles aufgegangen, und das selige Bewußtsein... steigert alle meine

Empfindungen ins Unendliche." Aber das Werk schöpft seine Wirkung ebenso aus dem musikalischen Einfallsreichtum als aus der Unmittelbarkeit der autobiographischen Allegorie. Mahler entwickelt musikalische Lösungen und Kontraste mit einer genialen inneren Logik, die sich kommende Generationen von Komponisten, einschließlich der Neuen Wiener Schule, zum Vorbild machen.

Diese umfangreiche Sinfonie hat einen Melodienreichtum, der sie dem Hörer verhältnismäßig leicht zugänglich macht. Trotzdem verlangt sie von Spielern und Zuhörern Konzentration (man denke daran, was Mahler selbst über zuspätkommendes Publikum zu sagen hatte). Mahlers heftige Gemütsbewegung bei der Erstaufführung der Sechsten könnte daraufhindeuten, daß sie in seiner Schaffenslaufbahn eine besondere Stellung einnahm. Die geläufige Erklärung hierfür ist, daß Mahler abergläubisch war und vor den vermeintlichen autobiographischen Offenbarungen des Werkes und seinen verhängnisvollen Vorahnungen zurückschauderte. Mahlers Witwe bemerkte, daß er die Sinfonie seine "Tragische Sinfonie" genannt und sie als höchst persönlich und prophetisch betrachtet habe. Im ersten Satz ist Alma Mahler selbst dargestellt, im Scherzo sind die Kinder beim Spiel (man vergleiche die Kindertotenlieder), und das Finale bringt die Prophezeiung von Mahlers eigenem

Endschicksal.

Gustav Mahler komponierte seine Sechste Sinfonie in a-Moll in seinen Sommerurlaube von 1903 und 1904. Ihre Erstaufführung fand am 27. Mai 1906, fünf Jahre vor seinem Tod, unter seiner eigenen Leitung in Essen statt. Es ist charakteristisch, daß er nach jeder Aufführung Änderungen vornahm. Zwei Dinge beschäftigen ihn besonders: Die Abfolge der zwei Mittelsätze, und der dritte Hammerschlag im Finale, der vermutlich sein eigenes Ende darstellen soll.

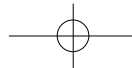
1963 veröffentlichte die Internationale Gustav-Mahler-Gesellschaft ihre Kritische Ausgabe. Ihr Herausgeber, Erwin Ratz, war überzeugt, daß es in Mahlers Sinn war, wie in der ersten veröffentlichten Ausgabe das Scherzo dem Andante voranzustellen. Er entschied sich auch für die Auslassung des dritten Hammerschlags (in der Koda), aber wenn dieser gestrichen wurde, um Mahlers persönlichen Befürchtungen Rechnung zu tragen, so sind moderne Dirigenten zweifellos gerechtfertigt, ihn wiedereinzusetzen, um die dramatische Wirkung der Sinfonie zu vervollkommen.

Die erweiterte Orchesterbesetzung wartet mit zahlreichen, oft äußerst subtilen Perkussionseffekten auf, so zum Beispiel die Kuhglocken im Allegro der ersten Satzes. Philip Barford kommentiert zu diesem musikalischen Einfall Mahlers mit großem Einfühlungsvermögen in seiner Abhandlung

über Mahlers Sinfonien und Lieder: "Jeder, der in den Alpen wandert, kennt diesen Klang. Je höher man steigt, desto weiter entfernt sich das Geläute, und desto mehr fühlt man sich von der Alltagswelt abgeschnitten. Je nach Temperament fühlt man entweder eine mystische Befreiung des Geistes, oder die Nähe Gottes, oder lediglich Einsamkeit und Trostlosigkeit."

Die Sinfonie in a-Moll ist Mahlers bedeutendster Beitrag zur Weiterführung der echten sinfonischen Tradition. Die hervorstechendsten Aspekte hierbei sind die vier Sätze, das Sonatenprinzip, die Struktur, die Durchführung und das Fehlen jeglicher beschreibenden Titel. Die Tonart Es im Andante stellt ein Problem dar, welches vermutlich dazu beitrug, daß Mahler Zweifel an der Abfolge dieses Satzes zwischen dem Allegro und dem Scherzo hatte, deren Haupttonart ein weit von Es entferntes a-Moll ist.

Hans Redlich vergleicht das Scherzo mit einem unheimlichen Hoffmannschen Puppenspiel, in dem sich die Themen des ersten Satzes von Herausforderung zu einer gespenstischen Tanzvorstellung wandeln: "Sein Hauptmotiv ist lediglich eine synkopierte Version des ersten Taktes der Symphonie, und das gespenstische Rokoko-Motiv im Trio... ist ein melodischer Auswuchs davon." Philip Barford beschreibt den langsamen Satz als "ein lyrisches Zwischenspiel, ein Strom



verträumter Melodien, die uns den ursprünglichen Mahler wiederbringen, den ekstatischen Liederkomponisten, der schon bald wieder seine romantische Leier ergreifen sollte, und zwar in der Achten Sinfonie und im *Lied von der Erde*".

Das kolossale Finale ist ein mächtiges, in sich geschlossenes sinfonisches Drama. Seiner langen, motivträchtigen Einleitung folgen drei Durchführungsabschnitte, die weitausschweifende Episoden von lyrischer Schönheit enthalten. Diesen wird jeweils mit einem brutalen Hammerschlag ein Ende bereitet. Der endgültige Schlag kommt kurz vor dem Einsatz der Koda, einem ergreifenden Grabgesang der Posaunen. Für Mahler war dies, laut Alma "der Held, der drei Schicksalsschläge bekommt, von denen ihn der dritte fällt wie einen Baum".

© Jack Lawson

Sinfonie Nr. 7

Obwohl sich Mahler seinen Ruf mit Werken für Gesang und Orchester erlangte, wurde das letzte Jahrzehnt seines Lebens von Instrumentalmusik in der Form von vier vollendeten Sinfonien dominierte. Diese fanden jedoch nicht von jeher hohe kritische Einschätzung, und besonders die Siebte Sinfonie hat nach wie vor den Ruf eines rätselhaften Werkes. Daß die Neunte sich lange eines zweifelhaften Ansehens erfreute

(besonders durch einen solchen Mahler-Experten wie H.F. Redlich), überrascht allerdings mehr, wenn auch der erste Satz – der womöglich Mahlers größte sinfonische Einzelleistung darstellt – gewöhnlich davon ausgenommen war. Hierin liegt ein Hinweis auf die Perzeption sowohl der Siebten als auch der Neunten Sinfonie, denn beide Werke beginnen mit einem kraftvollen, ausgedehnten Satz, während die Spannung in intermezzoartigen Mittelsätzen langsam abgebaut wird. In beiden Fällen versucht das Finale nicht die harmonischen und thematischen Spannungen des Kopfsatzes wieder aufzunehmen: In der Siebten neigt ein Finalrondo zu pompöser Prachtenfaltung, Parodie und Schelmerei; die Neunte schließt mit einem Adagio, in dem magerer Kontrapunkt an einem Choralthema nagt bis der Satz in einer der am meisten in die Länge gezogenen Schlußseiten im sinfonischen Repertoire einfach einhält. In ihrer Mißachtung der (größtenteils auf Beethoven begründeten) Konvention einer "Finale"-Sinfonie, die sich zu einer Art Krise und Auflösung im letzten Satz steigert, greifen diese zwei Werke eher auf das 18. Jahrhundert zurück.

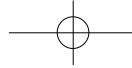
Die beiden Sinfonien ähneln sich zwar grob in diesem Muster, doch ist die Siebte in ihrer Infragestellung der sinfonischen Tradition des 19. Jahrhunderts zugegebenermaßen radikaler (und problematischer). Wie die

meisten von Mahlers Sinfonien scheint auch sie Verbindungen mit der Programmmusik aufzuweisen ohne jedoch ein eindeutiges Programm zu haben. Dies zeigt sich am deutlichsten in den intermezzoartigen Mittelsätzen, wobei ein Scherzo mit der Anweisung *Schattenhaft* von zwei Stücken mit dem Titel *Nachtmusik* umgeben ist, deren Komposition 1904 laut Alma Mahler von Eichendorffschen Visionen – murmelnden Quellen und deutscher Romantik – durchzogen ist; einige Merkmale (wie der Einsatz von Kuhglocken und Hornsignalen in Verbindung mit der Andeutung einer nächtlichen Prozession im zweiten Satz und dem Klang von Mandoline und Gitarre im vierten) scheinen fast bestimmte Gedichte Eichendorffs heraufzubeschwören. Das Studium der Skizzen und Briefe Mahlers hat außerdem unschwellige außermusikalische Ideen im (zuletzt, 1905, komponierten) ersten Satz zu Tage gebracht, für den Mahler anscheinend Landschaftsbilder im Sinne hatte: Die Natur braust im einleitenden Thema des Tenorhorns, die Ruder eines Bootes durchfurchen das Wasser im Rhythmus seiner Begleitung, während laut einer Anmerkung Mahlers in einem Teil der Durchführung "Steine ins Wasser fallen".

Obwohl Mahler solche Details nie in einem Programm zusammenfaßte, bleibt das Gefühl bestehen, daß dieser Kopfsatz in ähnlicher Weise eine Reaktion auf die Natur darstellt

wie die Dritte Sinfonie (die in vielerlei Hinsicht ein Begleit-"Problemstück" zur Siebten darstellt). Mahler selbst gab sich damit zufrieden, Analogien anzugeben, wie etwa seinen Vergleich der ersten *Nachtmusik* mit Rembrandts "Nachtwache"; der häufig verwendete Titel "Lied der Nacht" stammte nicht von Mahler, sondern von dem Rezensenten Richard Specht. Auch spätere Kommentatoren übersahen die außermusikalischen Elemente in diesem Werk nicht, einschließlich (laut Constantin Floros) einer repetitiven Struktur im Finale, die an die Idee ewiger Erneuerung in der Philosophie Nietzsches erinnert (die bereits für die Entstehung der Dritten Sinfonie eine wichtige Rolle gespielt hatte).

Wie mehrere andere Sinfonien Mahlers läßt sich auch die Siebte kaum in eine einzige Tonart einordnen. Obwohl der erste Satz um e-Moll angelegt ist, stehen bedeutende Teile in h-Moll (der Tonart, in der er beginnt) und C-Dur. Die späteren Sätze drehen sich meist um C-Dur, die Tonart, in der das Finale schließt. Diese tonale Anlage ist in vieler Hinsicht radikaler als die Formen, die Mahler in den einzelnen Sätzen anwendet: Hier herrschen Normen wie Sonate, Scherzo und Rondo vor, während die *Nachtmusiken* Liedern ohne Worte ähnlich sind – besonders die erste, in der Echos des *Wunderhorn*-Lieds "Revelge" aus dem thematischen Kontext hervorstechen. Allen Formen ist jedoch



Mahlers Fähigkeit gemein, in einer Weise, die häufig mit der Collagetechnik verglichen wurde, aus einem Kontext in einen anderen zu wechseln. Die erste *Nachtmusik* unterbricht so nahezu süßlich konventionelle melodische Äußerungen mit impressionistischen Montagen von Vogelgesang und anderen Geräuschen aus dem Freien. Der erste Satz scheint wenigstens ineinander verwobene zwei Tempi aufzuweisen: Ein langsames Zeitmaß, das die charakteristischen Anspielungen auf Choral und Trauermarsch (dem das Tenorhorn gewidmet ist) einfängt, und das vorwärtsstrebende Allegro-Haupttempo, das oft eine Art Mantel für die massive Klangwelt zu sein scheint, die in der Introduction etabliert wurde.

Noch mehr als in der Sechsten Sinfonie scheint die klangliche Neuheit zum Gefühl einer blendenden Oberfläche beizutragen, besonders als Mahler Akkordklänge von einander überlagerten Quarten auftrümt, ähnlich wie Schönberg in seiner etwas später entstandenen ersten *Kammersinfonie*. Diese Fähigkeit, eine zweifache musikalische Erörterung zu kreieren, die auf traditionellen Genres und disintegrierenden Fragmenten aufbaut, findet im zentralen Scherzo ihren Höhepunkt. Das musikalische Material wird aus volkstümlichen Melodien einerseits zusammengestellt, die unweigerlich zu grotesk übertriebenen Walzerfiguren und -

rhythmen tendieren, selbst im Trioabschnitt, der das am konventionellsten entworfene Thema aufweist. Diesen stehen andererseits Überleitungspassagen gegenüber, in denen mit plötzlichen Trommelschlägen, Tuba-Akzenten und "Snap"-Pizzikati der Celli die "schattenhaften", explosiven Fragmente ans Groteske angrenzen. Im Gegensatz dazu sind im Finale solche Elemente weniger prominent, doch paradoxerweise erscheint die Verarbeitung fragmentierter. Ohne die zerfallenden Überleitungsabschnitte erscheinen die Episoden (Marsch, Menuett und Opernparodie) bloß als Marionetten, die den Kapricen eines brillanten Orchestrators ausgesetzt sind, der imstande ist, selbst Gesten wie die triumphale Wiederkehr des thematischen Materials aus dem ersten Satz als Illusion eines Zauberers erscheinen zu lassen. In solchen Momenten gibt Mahler dem Blech eine besonders schwere Aufgabe, das wie in den Ecksätzen der Sechsten zusätzlich zu den fanfarenhaften Figuren, die ein wichtiges Element des Mahlerschen Stils darstellen, eine noch größere Last des melodischen und thematischen Materials auf sich nimmt. Ob das Werk als Ganzes einen ironischen Kommentar auf die sinfonische Tradition (oder sogar eine Selbstparodie) darstellen soll, war von jeher eine Frage, die schwer zu beantworten ist; wenn die Siebte in der Fassung für zwei Klaviere von Alfredo Casella gespielt wird, scheint sie ein weniger

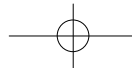
subversives Werk, sicherer in den Konventionen melodischen und kontrapunktischen Denkens verankert. Ihre radikale Natur läßt sich nicht von Mahlers meisterlicher Handhabung des Effekts und seiner Fähigkeit, die Natur von Klangobjekten in die Substanz einer sinfonischen Argumentation zu verwandeln, trennen.

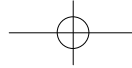
Sinfonie Nr. 8

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 Instrumental-sinfonien 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 Sinfonie 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 alterwürdigen 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 Sinfonie 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 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 Sinfonie 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 langsamen 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 Sinfonie 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 Sinfonie folgt dann im II. Teil ein symbolisches Bild vom Wirken dieses Geistes.

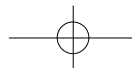
Diese Verbindung zwischen den beiden Teilen wird durch die Verwandtschaft ihrer Themen unterstützt. Der Bemerkenswerte Anruf *Veni creator spiritus* setzt sich aus zwei Quarterintervallen zusammen, die wiederum den Ausgangspunkt für eines der *Faust*-Themen bilden. Und genauso wie das "Schöpfergeist"-Thema 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 ecstaticus 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 sinfonischen ähnlich scharfen Konflikt wie in der Sechsten und Sieben Sinfonie; 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 Sinfonie 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.

Sinfonie Nr. 9
Das Wechselspiel von thematischen und disintegrierenden Elementen ist die Essenz des Anfangssatzes der Neunten Sinfonie. Mahlers Zugang zur sinfonischen Form ist hier so persönlich, daß es nicht länger möglich ist, sie einfach als Sonaten- oder Variationsform zu bezeichnen (wenn auch Argumente für eine Kombination der beiden stark gemacht wurden). Es gibt tonale



Verarbeitung, die sich um D-Dur, d-Moll und B-Dur dreht, aber die Regelmäßigkeit, mit der Mahler zur Grundtonart zurückkehrt, gibt dem ganzen Prozeß eine seltsame Kreisform, die durch die durchführenden Überleitungen, die als hypnotische Oasen der Ruhe zwischen den verschiedenen Wellen der thematischen Verarbeitung wirken, intensiviert werden. Den ganzen Satz hindurch findet ein Wechselspiel zwischen einem Liedthema, das kurz nach Beginn in den zweiten Violinen zu hören ist, und einer leidenschaftlicheren chromatischen Figur in Moll statt, die regelmäßig die orchestralen Höhepunkte vorwegnimmt, deren heftigster von Alban Berg mit dem Kommen des Todes auf der Höhe des Lebens verglichen wurde; das Erscheinen düsterer Schläge auf dem Tamtam und der schmetternde "Schicksalsrhythmus" in den Posaunen an dieser Stelle führen in eine der typisch Mahlerschen Prozessionen. Obwohl gewöhnlich als Trauermarsch beschrieben, bietet sie außerdem die Gelegenheit zur letztendlichen Verschmelzung des Liedthemas und des chromatischen Gegenthemas, einer Kombination, die zu einem langsam zerfließenden Abschluß führen, in dem Motive und Linien die

traditionelle, wohlgepolsterte Klangwelt des Orchesters des 19. Jahrhunderts aufzulösen scheinen.

Die folgenden Sätze scheinen weitere Veranschaulichungen des Prozesses, der im ersten Satz aufgezeigt wurde, darzustellen. Sie neigen jeweils zur Auslöschung; im zweiten und vierten Satz wird dies erreicht, indem sie ersterben, im dritten in einer Reihe von Umbrüchen von zunehmender Vehemenz. Wie in der Siebten wird völlige Einhiet aufgegeben, wenn auch das Absteigen um einen Halbton von D nach Des im Finale der Neunten analytisch schwerer zu erklären ist als das Verhältnis zwischen E und C in der Siebten. Mahler präsentiert eine nach der anderen seine verschiedenen charakteristischen musikalischen Masken: Tanz, Kontrapunkt und Choral. Im zweiten Satz treten Ländler und Walzer in drei verschiedenen Tempi auf, die gelegentliche motivische Verbindungen mit dem ersten Satz verraten, welche jedoch zu subtil sind, um unter solchen Begriffen wie thematische Transformation zusammengefaßt zu werden. Wie im ersten Satz setzt die Disintegration im lebhaftesten Moment ein, und die immer stärker verschleierte Koda ordnet Pikkolo und Kontrafagott (die das letzte Wort behalten) groteske Rollen zu. Solche Tanzsätze finden sich in den meisten Sinfonien Mahlers, doch hier ist das Gefühl der Eigenparodie

Mahler: Symphonies nos 1–10

Symphonie no 1/Blumine

Composée en 1888 essentiellement, la Première symphonie comprend aussi un matériau datant de 1885. Et certaines de ses idées sont encore plus anciennes puisqu'une grande partie de sa première version s'appuyait sur des compositions antérieures. Son premier "ancêtre" fut une musique de scène écrite en 1883–1884 pour accompagner une pièce de Victor von Scheffel, *Der Trompeter von Säckingen* (1883–1884). La partition a aujourd'hui disparu, mais on en connaît pourtant un bref mouvement, que le critique Max Steinitzer écrivit de mémoire et auquel s'apparente "Blumine", deuxième mouvement de la version originale de la Symphonie. Mais une source plus importante de la Symphonie réside dans l'un des premiers cycles de lieder du compositeur, *Lieder eines fahrenden Gesellen* (*Chants d'un compagnon errant*) (1884–1885). Mahler adapta une partie de son matériau dans le premier mouvement et la section centrale du troisième mouvement de la Première symphonie. Puisque ce cycle fut étroitement associé à la liaison du compositeur avec Johanna Richter, il n'est pas interdit de penser que la Symphonie renferme une sorte de programme, hypothèse

qu'étaient d'ailleurs d'autres indices. Les explications les plus détaillées que Mahler ait fournies à propos de cette œuvre (à Hambourg en 1893), font allusion à un mélange d'influences littéraires parmi lesquelles Dante et Jean Paul figurent en bonne place. Mahler décrivit un jour sa Première symphonie comme un poème symphonique, ce qui implique d'autres sources d'inspiration extra-musicales puisque ce genre était traditionnellement considéré comme "littéraire" depuis son adoption par Liszt dans les années 1840.

La Symphonie en ré majeur créée à Budapest le 20 novembre 1889 comprenait cinq mouvements. "Blumine", un Andante allegretto pastoral, ne fut retranché de la partition qu'en 1896. Ce fut peut-être là la plus grande révision de toute l'histoire de la musique, mais Mahler modifia aussi l'orchestration avec un très grand soin, surtout avant la deuxième exécution, qui eut lieu à Hambourg en 1893; certains traits particuliers, dont le halo d'harmoniques par lequel les cordes entament l'œuvre, datent de cette période, ainsi que certains passages nouveaux du finale. Une autre révision eut lieu à la veille de la troisième interprétation, à Weimar en 1894 et avant l'apparition de la

version en quatre mouvements que nous connaissons aujourd'hui, à Berlin en 1896. Certains observateurs pensent que "Blumine" n'est jamais mieux exécuté que dans le contexte d'une de ces premières versions de la Symphonie, mais il est arrivé que ce mouvement soit inséré dans certaines éditions de la partition définitive, publiée en 1906.

La genèse et certains détails externes de la Symphonie évoquent un esprit nouveau, radical, moulé dans un genre traditionnel. Le premier mouvement adopte la forme d'une sonate monothématique assez conventionnelle (ce qui explique en partie que le compositeur ait dû apporter de nombreux changements au deuxième chant des Chants d'un compagnon errant), mais il est éclipsé par le grand tableau de la nature qu'il peint dans l'introduction, où des trompettes, en coulisse, retentissent tandis que les cordes et les bois, qui imitent des chants d'oiseaux, suprennent par leur immobilité. Il y a d'autres tableaux de ce type chez Mahler, mais aucun ne possède un tel degré d'inertie, envoûtant. L'apogée du mouvement semble lui aussi hors de proportions avec le reste, comme si la véritable ampleur de l'œuvre avait été déguisée jusque-là. Dans les explications de Hambourg, Mahler intitula ce mouvement "Printemps sans fin" et nota que l'introduction figurait l'éveil de la nature après un sommeil hivernal. Mais ce mouvement n'était que le

premier élément d'une "Première partie" comprenant aussi "Blumine" et le scherzo. Cette partie portait elle aussi un titre, "Episodes de jeunesse". Le regroupement de plusieurs mouvements allait devenir l'une des caractéristiques des autres symphonies du compositeur, ainsi que l'idée d'avoir, au sein d'une même œuvre, un mouvement en manière d'intermezzo et un scherzo. L'air de trompette sentimental de "Blumine" et sa douce variation pastorale ne font nullement double emploi avec les rythmes de Ländler et de valse du scherzo. Ce sont des types mahlériens distincts l'un de l'autre. Le scherzo semble aussi s'inspirer d'un modèle antérieur, la mélodie "Hans und Grete", qui a la même basse appuyée et les mêmes fanfares rustiques.

Si les trois premiers mouvements devaient offrir un tableau de la jeunesse, les derniers devaient former une "Commedia humana". La marche funèbre du quatrième mouvement est aussi un trait familier de Mahler, qui n'écrivit pourtant jamais une autre marche aussi bizarre que celle-ci, avec son "Frère Jacques" ("Bruder Martin" en allemand) satirisé dans un étrange canon. Basée, semble-t-il, sur une gravure de Moritz von Schwind représentant l'enterrement d'un chasseur, elle évoque une ironie profonde et aigre qui s'enfle dans le Finale jusqu'à son point culminant, une lutte monumentale intitulée "Dall' Inferno al paradiso". Le titre aide à comprendre

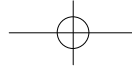
pourquoi la forme traditionnelle est aussi radicalement modifiée dans ce finale, où le ton de ré majeur lui-même disparaît pendant longtemps; le mouvement semble être en fa mineur jusqu'à l'apparition d'un chorale transfigurateur, qui élève et conduit finalement le mouvement vers le ton de ré majeur. Mahler intitula l'œuvre entière "Titan", l'associant ainsi à un roman de Jean Paul. Il ressort de conversations entre Mahler et le chef d'orchestre Bruno Walter que le compositeur aurait voulu donner à son héros la personnalité de Roquairol, protagoniste du roman de Jean Paul; certains estiment, en revanche, que l'influence de ce dernier concerne plutôt la forme de l'œuvre, dont la souplesse structurelle fait songer à celle de l'œuvre entière du romancier. Les titres furent retirés pour l'interprétation berlinoise de 1896, mais ils aident incontestablement à comprendre une œuvre qui est simplement plus grande que nature, trop grande pour être considérée comme de la "musique absolue".

Symphonie no 2

Mahler unit indissolublement ses deux premières symphonies dans une lettre au critique Max Marschall. Il fit remarquer que le premier mouvement de la Deuxième, intitulé "Todtenfeier" (La fête des morts), représentait la mise en terre du héros de la Première. Mais ce lien obscurcit le fait que les deux œuvres virent le jour dans des contextes

différents. La Première symphonie est apparentée à un cycle que le compositeur écrivit dans sa jeunesse, Chants d'un compagnon errant, tandis que la Deuxième tire une partie de son matériau du cycle Des Knaben Wunderhorn (Le cor merveilleux de l'enfant); elle reprend un chant de ce célèbre recueil de poésies populaires en guise de quatrième mouvement et elle en paraphrase un autre pour orchestre en guise de troisième mouvement. Alors que la Première dérivait une partie de son programme d'une série de références littéraires à Dante, Jean Paul et E. T. A. Hoffmann, la Deuxième mêle des éléments empruntés à l'escatologie chrétienne avec des références à Dziady, poème épique de l'écrivain polonais du XIXe siècle Adam Mickiewicz, qu'un ami de Mahler, Siegfried Lipiner, avait traduit en allemand sous le titre "Todtenfeier" en 1887.

Comme la Première symphonie, la Deuxième eut une gestation longue et difficile. Elle vit le jour sous la forme du premier mouvement d'une symphonie que Mahler projeta d'écrire en 1888 mais dont il ne put venir à bout, si bien qu'il finit par offrir ce mouvement à son éditeur Schott, en 1891, sous la forme d'un poème symphonique. "Urlicht", le chant du Cor merveilleux de l'enfant qui forme le quatrième mouvement, fut probablement écrit en 1892, tandis que les deuxième et troisième mouvements furent composés



l'année suivante. Mahler ne sut trop à quoi ressemblerait le Finale jusqu'à la disparition de son protecteur Hans von Bülow en 1895; il songea alors que l'"Ode de la résurrection" du poète allemand du XVIII^e siècle Friedrich Klopstock pourrait servir de base à un finale avec chœur. Il n'utilisa que deux strophes de l'Ode, auxquelles il en ajouta six de son cru, le tout offrant une interprétation de la résurrection qui diffère étrangement de celle du dogme chrétien; on a même pu dire qu'elle faisait fusionner des éléments chrétiens et nietzscheens, idée incongrue mais qui aurait certes pu effleurer le compositeur. Symphonie avec chœur sur le modèle beethovenien, la Deuxième est pourtant très caractéristique de Mahler. Un Ländler en manière d'intermezzo et un chant, placés de part et d'autre de la paraphrase du chant qui forme le scherzo, remplacent le long mouvement lent traditionnel. Le chœur est gardé en réserve encore plus longtemps que dans la Neuvième symphonie de Beethoven, et les solistes entrent petit à petit. La Deuxième fut créée sous cette forme à Berlin le 13 décembre 1895.

Par rapport à la Première symphonie, la Deuxième semble plus assurée, tant par son matériau thématique que par ses proportions. Le premier mouvement adopte une forme sonate plus nette que le mouvement correspondant de la Première; mais plus

importante est l'évolution incessante de ses thèmes de marche. La harangue qui émane des cordes graves, sous un trémolo, dans les premières mesures reprend, mais avec plus de violence, le début de la cantate de jeunesse Das klagende Lied (Le chant de la plainte). Quoique les groupes de thèmes principaux du mouvement adoptent un matériau plus conventionnel, la sauvagerie de ce début n'est jamais loin et elle explose finalement sous la forme d'une violente dissonance dont la résolution progressive amène la réexposition. En matière d'interprétation, les chefs se divisent plus ou moins en deux groupes, d'une part ceux qui lisent ce mouvement comme une sonate et l'autre ceux qui accentuent ses rythmes funèbres, lesquels finissent par dominer la coda. Son matériau est ensuite repris dans le finale sous la forme d'une vision plus haute en couleurs du Jugement dernier.

Le premier et le dernier mouvements encadrent une idylle pastorale, un tableau de "la condition humaine" et un poème populaire offrant un espoir de résurrection. L'idylle est un aimable Ländler aux sections mineures contrastées. Le poème, quant à lui, reprend la mise en musique d'"Urlicht", où un contralto solo évoque la chute de l'homme tandis que les cuivres font entendre un hymne pieux; l'intervention d'un ange rappelle à la chanteuse l'espoir de la vie éternelle. Mais entre ces deux sections figure un scherzo

remarquable. La présence ici d'un chant qui évoque le caractère immuable de l'effort humain sous la forme de la parabole du Sermon aux poissons de Saint Antoine de Padoue cache peut-être aussi un commentaire du compositeur sur l'accueil critique réservé à ses œuvres (comme les poissons, les critiques écoutent le sermon mais ils ne changent pas pour autant). Le mouvement incessant des poissons est finalement interrompu par une vision de l'apocalypse (reprise deux fois dans le finale) qui ne réussit aucunement, elle non plus, à dissiper les rythmes précipités et vains. Dans le finale, l'apocalypse est considérée beaucoup plus sérieusement, avec des cuivres en coulisses, des fanfares se répondant l'une l'autre et un chant de rossignol joué par la flûte traversière et le piccolo. La vision du paradis offerte dans cette œuvre est naïve par rapport à celle que Mahler imaginera plus tard dans la Huitième symphonie. Elle renforce pourtant l'apothéose en manière de choral de la Première symphonie avec un orchestre encore plus vaste. L'interprétation du compositeur demeure indissociable d'un genre curieux de "musique religieuse" qui menace à tout instant de sombrer dans le ridicule mais qui ne se départ jamais totalement de son exultation première.

Symphonie no 3

De toutes les symphonies de Mahler, la Troisième est celle qui révèle le plus clairement sa volonté de créer un "monde" symphonique dans lequel toute la création puisse se réfléchir, du règne animal au règne divin. Les titres des différents mouvements qu'il a envoyés à Max Marschall le 6 août 1896, révèlent les différents stades de cette volonté de tout embrasser.

Songe d'un midi d'été

Première partie

Introduction: Pan se réveille

No 1: L'été entre en marchant (procession de Bacchus)

Deuxième partie

No 2: Ce que me disent les fleurs dans les champs

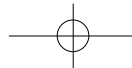
No 3: Ce que me disent les animaux de la forêt

No 4: Ce que me dit l'homme

No 5: Ce que me disent les anges

No 6: Ce que me dit l'amour

Il est typique de la pensée de Mahler de réunir des éléments panthéistes, avec d'autres éléments résultant d'un christianisme naïf et de Nietzsche; dans le cas de la Troisième symphonie ceci donne lieu à un ensemble qui serait ridicule en tant que scénario littéraire mais qui a pu servir pour engendrer la plus radicale des symphonies de Mahler. Les références à Pan et à un midi d'été (quand Zarathoustra s'endormit dans la prairie), et d'autre par l'utilisation dans le



quatrième mouvement de la chanson de la cloche de minuit, extrait de *Also sprach Zarathustra*, font de cette œuvre ce qu'on peut considérer comme le plus profond hommage de Mahler à Nietzsche. En plus de ces références, l'œuvre contient des mouvements qui rappellent ou utilisent des textes du *Cor merveilleux* de l'enfant; les animaux du troisième mouvement sont évoqués par une paraphrase purement orchestrale d'une mélodie de jeunesse, "Ablösung im Sommer"; les anges du cinquième mouvement (voix de femmes et d'enfants) chantent sur des paroles d'une poème du *Wunderhorn* contenant une parabole sur le pardon. La Symphonie est manifestement constituée d'une synthèse de différentes composantes ayant pour fonction de donner un tableau de la nature qui ne soit pas dépourvu des matériaux les plus primaires et banals; le reflet de ce phénomène dans le contenu thématique de l'œuvre peut en grande partie être retenu pour cause des nombreuses critiques qui ont été manifestées depuis sa création à Krefeld le 9 juin 1902 jusqu'aux dernières décennies, quand l'œuvre a commencé à être acceptée.

Compte tenu de ses proportions imposantes, il n'est pas surprenant que l'œuvre ait connu une gestation complexe. L'idée centrale était liée aux textes du *Wunderhorn*, puisque la Symphonie était née d'un Lied composé en 1892, "Das himmlische

Leben", sur un des poèmes de ce recueil. Il est possible que dès 1894 Mahler ait commencé à concevoir ce Lied comme finale d'une symphonie. Ceci n'est qu'une supposition. Ce qu'on peut affirmer, cependant, est que les premières ébauches de titres (qui ont tous été supprimés par la suite) font penser que le Lied était destiné à la fonction de couronnement final de l'œuvre (qui aurait dû, à un certain stade de sa gestation, comporter sept parties); ceci est aussi suggéré par des évocations de son contenu thématique dans le deuxième et cinquième mouvement de la Symphonie. Les esquisses permettent aussi de déduire que de tels rappels thématiques auraient dû exister aussi dans le premier mouvement. Après avoir servi à engendrer la structure générale de l'œuvre, le Lied fut finalement abandonné en 1896, pour être utilisé plus tard comme finale de la Quatrième symphonie. Mahler eut ainsi à réfléchir sur le problème du non-aboutissement du réseau de relations qu'il avait conçues entre les mouvements. Mais par certains égards il semble plus convenable, pour l'œuvre en question, que ces relations soient demeurées dans un état purement latent.

Les cinq mouvements de la deuxième partie ont tous été esquissés en 1895, en permettant à Mahler de se consacrer à la composition de la Première partie pendant l'été 1896. Celle-ci est formée par un

mouvement gigantesque représentant la vision la plus complète que Mahler ait donné de la nature dans une de ses symphonies. Toute la composition est dominée par des sons de la nature, dont la plupart apparaissent dès l'introduction du premier mouvement: des séquences d'accords, des fanfares de trompettes et des chants d'oiseaux sont soumis à un développement thématique à partir du réveil de Pan jusqu'au mouvement sur le texte de Nietzsche. Mahler se contentait rarement de reproduire des formes traditionnelles. Dans le mouvement initial il a présenté sa principale élaboration de la forme sonate, qu'il a transformée en une alternance de déclamations des cuivres et de marches stridentes et vulgaires. Les premières sont généralement accompagnées par un fond sonore irrégulier constitué de bruits de la nature, évoquant parfois à Mahler la forêt primitive; les marches, par contre, le portaient à penser à des tempêtes et aux processions de "Das Gesindel" (la tourbe, titre contenu dans les esquisses). Les transitions, désignées parfois dans les esquisses par "Pan schläft!" (Pan dort) sont particulièrement remarquables, et constituent une évocation graphique naïve du retour de la nature au chaos. Les techniques compositionnelles utilisées par Mahler sont parfois si éloignées de la tradition qu'on a parlé de polyphonie à la Ives (bien que le vocabulaire harmonique de Mahler soit dans l'ensemble parfaitement

diatonique). Aucun des autres mouvements ne révèle des forces aussi primaires, si ce n'est dans certaines sections. La vision de la nature sert d'arrière plan à la vision mahlérienne des étapes de la création.

De même que le premier mouvement évite de manière aussi radicale toute convention, il serait vain d'essayer d'intégrer les autres mouvements dans des schémas symphoniques habituels. Durant toute sa carrière, Mahler a montré une prédilection pour les interludes brahmsiens au cœur de ses symphonies. Dans ce cas il a créé un menuet, un scherzo qui est une paraphrase d'une mélodie, deux Lieder véritables, avant de boucler la composition par un mouvement lent, ce qui pour l'époque constituait une démarche peu commune, si non sans précédents. L'orchestre gigantesque de la première partie se fait rarement entendre au complet dans ces mouvements centraux. Mahler l'utilise plutôt pour créer des images de caractère sentimental (dans le mouvement des fleurs), pictural (dans le scherzo des animaux), et d'une vulgarité naïve (dans la chanson des anges). Cependant, aucun de ces tableaux de genre ne se borne à son caractère dominant. Les fleurs sont dérangées par des échos de la joyeuse boucherie qui a lieu dans "Das himmlische Leben", tandis que les animaux sont interrompus à plusieurs reprises par l'appel lointain d'un cor de postillon, qui meance de

se transformer dans les fanfares de trompettes du tableau de la Résurrection de la Deuxième symphonie. Le contralto dans le mouvement des anges interrompt temporairement le caractère joyeux de nonsense du chœur en introduisant des tournures harmoniques et modales tortueuses. Au centre se trouve le mouvement ténébreux sur le texte du Zarathustra, où Mahler fleurit le message de Nietzsche "Alle Lust will Ewigkeit" (Toute joie désire l'éternité) avec une ligne nostalgique du violon, qui conduit vers une incertitude tonale produisant un sens de vide. Ce n'est que dans l'ample Adagio final que des réminiscences du premier mouvement sont enveloppées par la tonalité finale de ré majeur. D'un point de vue formel et orchestral ce mouvement rend hommage aux Adagios de Beethoven et de Bruckner. Il s'en éloigne cependant par son insistance finale sur la tonique, comme si l'incertitude tonale de la Symphonie exigeait une affirmation puissante du principe de stabilité. Mahler n'a jamais indiqué si ce principe devait représenter Dieu, l'amour, ou les deux en même temps. Les commentateurs ont lu ce dernier mouvement dans une optique chrétienne, schopenhauerienne ou nietzschéenne, mais aucune de ces interprétations ne peut être considérée comme définitive, si on veut rendre justice à l'aspiration de l'œuvre vers une totalité.

Cette Symphonie demeure comme l'essai le plus ambitieux de Mahler dans l'accomplissement d'un rêve consistant à considérer la musique comme son de la nature, recréé sous ses multiples formes jusqu'au seuil de la métaphysique.

Symphonie no 4

Avec sa Quatrième symphonie, Mahler revint aux dimensions de la Première et au schéma conventionnel en quatre mouvements. Du monde épique de la Deuxième et de la Troisième symphonie, il conserva un unique soprano soliste pour le finale. Comparé aux vastes effectifs des œuvres précédentes, l'orchestre est beaucoup moins important et se voit même privé des trombones et du tuba (instruments que Mahler pensait utiliser seulement lors du grand point culminant du mouvement lent). Cependant, le nombre des instruments à vent et la section des percussions demeurent plus importants que les normes attachées à la symphonie à la fin du XIXe siècle. La plus grande partie du matériau de l'œuvre est d'une simplicité trompeuse qui fait que l'on parla de "néo-classicisme", mais par endroits, Mahler fait preuve d'une liberté contrapuntique qui anticipe les symphonies purement instrumentales à venir.

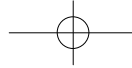
En 1921, le critique Paul Bekker publia une liste de titres de mouvements qui fait référence à l'un des premiers états de la

Quatrième symphonie:

1. Die Welt als ewige Jetztzeit (le monde comme éternel présent)
 2. Das irdische Leben (la vie terrestre)
 3. Caritas (charité)
 4. Morgenglocken (cloches du matin)
 5. Die Welt ohne Schwere (le monde sans pesanteur)
 6. [sic] Das himmlische Leben (la vie céleste)
- Si l'on songe aux précédents que constituent les Deuxième et Troisième symphonies, il n'est pas surprenant que Mahler ait songé à composer six mouvements pour la Quatrième. La présence de trois mouvements avec chant n'est pas non plus une surprise; "Das irdische Leben" (l'une des mélodies du Wunderhorn de 1893) fut clairement conçu en vue de compléter Das himmlische Leben de 1892. Morgenglocken est la mélodie qui devint finalement le cinquième mouvement de la Troisième symphonie. Das himmlische Leben fut aussi lié pour un temps à la Troisième comme finale potentiel, et y laissa sa marque dans plusieurs mouvements par un certain nombre de références motiviques. Die Welt ohne Schwere est peut-être le point de départ du troisième mouvement de la Cinquième symphonie. Quant à Caritas, conçu en si majeur, il semble avoir peu de rapport avec le mouvement lent de la Quatrième symphonie tel qu'il se présente sous sa forme définitive (le titre possède également un lien avec la

Huitième). Cette liste date probablement des environs du milieu des années 1890, époque où Mahler travaillait à la Troisième symphonie. Il ne commença pas la Quatrième avant la mi-juillet 1899, peu après la composition de la mélodie "Revelge" (Réveil). Les esquisses, profondément différentes en apparence, furent complétées l'été suivant (le 5 août), mais à aucun moment de ces deux années la composition de l'œuvre ne fut aisée. Mahler continua à revoir sa Symphonie au cours de l'hiver de 1900–1901, et travailla à certains aspects de l'orchestration longtemps après la création de l'œuvre (à Munich en 1901) et la parution de la première édition (1902); de nouveau, Mahler retoucha certains détails d'orchestration en 1911.

La Quatrième symphonie se situe à un moment où Mahler perdit foi en la valeur de la musique à programme. Néanmoins, dans des lettres à ses amis et lors de conversations avec sa confidente, Natalie Bauer-Lechner, il se plut à évoquer toute une série d'images se rapportant à cette Symphonie. L'œuvre faisait allusion à un "monde supérieur" qui était à la fois joyeux et angoissant. Il la qualifia d'"humoresque", genre qui fut également lié à un certain moment aux mélodies du cycle Des Knaben Wunderhorn. Des épisodes dans le "bleu uniforme" de l'œuvre devaient évoquer le "fantomatique" et "l'horrible", tandis qu'une "terreur panique" devait envahir le "jour



éclatant” de la “forêt inondé de lumière”. Ces différents aspects dérivent en partie de la nature même de *Das himmlische Leben*, dans lequel un paradis enfantin est raconté dans un style mêlant le naïf et le sanguinaire. L’agneau de Saint Jean est chassé par Hérode et égorgé pour le banquet céleste, tandis que Saint Luc massacre les bœufs. Si à cet endroit, le pathétique de la musique de Mahler est à peine oppressif, on entend cependant distinctement dans l’orchestre les gémissements des animaux. Mahler introduit une note plus sombre dans son fantômatique Scherzo, qui pendant les exécutions données en 1904 à Amsterdam se vit qualifié de *Todtentanz* (Danse des morts); Bruno Walter explique d’autre part que le Scherzo avait été conçu pour être “*Freund Hein spielt zum Tanz auf*” – La Mort qui ouvre la danse. Par rapport à l’atmosphère générale, cette image de la mort est plutôt amicale, même si elle demeure “angoissante” et “horrible” dans son contexte. Dans plusieurs commentaires, le mouvement lent était lié au sourire de Sainte Ursule, qui apparaît dans *Das himmlische Leben*. Le philosophe et critique allemand Theodor W. Adorno établit un lien entre la Quatrième symphonie et “le millénium délabré du Théâtre naturel d’Oklahoma chez Kafka”, et l’évocation d’une apocalypse vue au travers d’un nuage perpétuel d’innocence n’est pas hors de propos.

Un certain nombre de motifs servent à

relier les mouvements de l’œuvre (aspect que Mahler prit la peine de faire remarquer à un commentateur). La plupart de ceux-ci proviennent de *Das himmlische Leben*, y compris les grelots qui ouvrent la partition. Dans le premier mouvement, ils servent de levée à un mouvement de sonate apparemment traditionnel dans lequel les groupes thématiques évoluent avec une simplicité proche du style de Haydn. Cependant, la forme est loin d’être évidente, et les grelots réapparaissent pour souligner les divisions structurelles qui vont beaucoup plus loin que la simple application superficielle d’une forme traditionnelle. Au cours du développement, un nouveau matériau qui provient de la mélodie se fait entendre aux flûtes et sonne comme une moment de calme pastoral, indiquant clairement quel sera le climat du finale. A ce moment, Mahler produit le développement le plus extraordinaire qu’il ait jamais réalisé jusque-là: une fragmentation du matériau éclate dans un embrasement en ut majeur, et la vision s’effondre dans une “terreur panique”, anticipant en quelque sorte la fanfare de trompette du début de la Cinquième symphonie. La réexposition garde la vision, mais les ombres ne seront pas prolongées avant le Scherzo. L’instrument de la Mort est évoqué par un violon scordatura accordé un demi-ton plus haut que le reste de l’orchestre afin de conférer une couleur

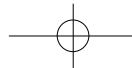
surnaturelle aux rythmes de Ländler. La forme est celle d’un scherzo avec deux trios, et annonce *Das himmlische Leben* par ses détails motiviques.

Dans l’œuvre de Mahler, le mouvement lent de la Quatrième symphonie est ce qu’il y a de plus proche d’une série de variations traditionnelles, mais de manière caractéristique, on y trouve un thème secondaire qui semble la voix la plus personnelle de toute la symphonie, injectant une note mineure dans la jubilation majeure du thème principal. Dans cette idylle prolongée, l’orchestre au grand complet atteint le plus grand fortissimo de toute l’œuvre. L’appel pastoral joué par les flûtes au premier mouvement se transforme de manière grandiose aux trompettes et aux cors dans la tonalité de mi majeur, ce mi majeur qui brouille de diverses manières la tonalité principale de sol majeur tout au long de la Symphonie. Bien que le mouvement lent revienne peu à peu au ton de sol majeur en vue de préparer le finale, le but est clairement préfiguré. La vision du paradis enfantin, aimable avec son thème d’ouverture, se précipitant au cours des épisodes d’égorgement, stridente quand revient la figure des grelots, s’enfonce finalement dans une immensité vide en mi majeur où l’appel de flûte du premier mouvement se dissout dans des fragments épars parés des timbres du cor anglais et de la harpe. La soprano

proclame le réveil dans la joie de toute chose tandis que la Symphonie disparaît dans les profondeurs du silence.

Symphonie no 5

La Cinquième symphonie de Mahler ouvre ce qu’il est convenu d’appeler sa “trilogie instrumentale”, qui comprend aussi les Sixième et Septième symphonies. Alors que, dans les symphonies des années 1890, le compositeur avait étudié différentes manières d’intégrer la voix humaine dans des formes musicales bien précises, il entreprit la Cinquième, en 1901, avec l’intention de respecter plus strictement les règles du genre: “... ce sera une symphonie de construction régulière, en quatre mouvements, dont chacun existe en tant que tel, se suffit à soi-même et n’est lié aux autres que par son atmosphère”. Cette description, que Mahler fit à Natalie Bauer-Lechner, est finalement contredite par l’œuvre achevée, qui comprend cinq mouvements groupés en trois parties. Des liens thématiques unissent les deux premiers mouvements (Première partie), les deux derniers (Troisième partie) et créent aussi un lien solide entre les deuxième et cinquième mouvements. On ne sait trop comment et pourquoi le compositeur changea d’idée. Entre l’été 1901, durant lequel il esqua sans doute trois mouvements selon les indications assez vagues fournies à Natalie Bauer-Lechner, et l’été suivant, où il



écrivit le finale, il tomba amoureux d'Alma Schindler, qu'il épousa. La documentation de l'écriture de la Cinquième symphonie fut entreprise par Natalie, qui vouait une grande admiration à celui qu'elle considérait comme un héros, et achevée par Alma, qui jeta sur l'œuvre de son époux un regard beaucoup plus critique. Mais, ni l'une ni l'autre ne fournit un témoignage totalement satisfaisant. Loin d'être une œuvre traditionnelle, la Cinquième symphonie offre une interprétation particulièrement audacieuse de la forme symphonique.

Le Scherzo fut ébauché pendant l'été 1901. Il semble également que les autres éléments esquissés à cette période s'apparentaient à la Première partie, qui comprend finalement une marche funèbre et un développement, de forme sonate, des thèmes et motifs de la marche. A moins qu'un mouvement composite n'ait englobé une marche en guise d'introduction et une forme sonate; si tel fut le cas, la séparation des deux éléments ne brisa pas les liens étroits entre les motifs. Chaque section de la marche funèbre renferme un matériau qui est développé dans le deuxième mouvement. Une partie de ce matériau dérive des fanfares de trompettes du début de la marche et du thème processionnel des cordes. D'autres figures proviennent de la section centrale houleuse dans laquelle une mélodie de trompette angulaire et douloureuse et des

figures de violon très irrégulières dessinent certaines des lignes les plus tourmentées de la musique de Mahler. Ce contraste entre protestation furieuse et triste procession fournit la matière du deuxième mouvement. Le compositeur essaie de résoudre le conflit à l'aide du chant populaire, d'une double réexposition peu ordinaire, où les thèmes de l'affrontement et de la marche sont exposés simultanément, et de l'apothéose du choral. Bien que cette apothéose représente le plus grand apogée de la Première partie, le mouvement s'estompe ensuite en une coda fragmentée. Cette partie surprend notamment par sa tonalité, puisque la marche est en ut dièse mineur et le reste en la mineur. Deux des autres mouvements (dont le finale) sont en ré majeur, et l'on comprend que le premier éditeur de la Symphonie, Peters, ait fait part à Mahler de sa surprise concernant le ton de l'œuvre dans son ensemble; mais il ne fut guère renseigné par la réponse du compositeur, qui releva que les symphonies étaient généralement classées en fonction du ton de leur mouvement principal mais que, dans ce cas précis, le mouvement principal venait en deuxième position.

La Deuxième partie est un Scherzo extraordinairement complexe dont Mahler compara la structure à celle d'une cathédrale gothique. Le compositeur l'apparenta aussi à une danse vitale, à une explosion d'énergie incroyable et à "la queue d'une comète".

Plusieurs thèmes sont inspirés de danses telles que le Ländler et la valse; ils ne sont pas difficiles, mais Mahler unit des airs et des motifs simples par une figuration d'une énergie et d'une complexité peu communes qui crée des liens entre des idées apparemment disparates. Un cor solo joue un rôle majeur en présentant le matériau. Dans la section centrale mystérieuse, les cors exposent un thème d'apparence folklorique (peut-être de provenance tchèque) par une série d'appels et d'échos suivis du silence et par un développement fragmentaire du matériau du Scherzo. Ce passage évoque un paysage étrange qui ne va pas sans rappeler l'épisode du cor de postillon de la Troisième symphonie, mais dans une veine beaucoup plus sombre. Le gouffre qui sépare le matériau principal énergétique de ce passage songeur n'est jamais vraiment comblé; le mouvement se poursuit par une série de contrastes de plus en plus marqués jusqu'à la coda explosive et à une fin brutale.

La Troisième partie amène une conclusion positive. Le célèbre Adagietto semble avoir été composé en novembre 1901 sous la forme d'une déclaration d'amour adressée à Alma (selon le témoignage de Willem Mengelberg). C'est un interlude lyrique bref, un chant sans paroles plutôt qu'un long mouvement lent, comme semble le confirmer son instrumentation réduite, pour cordes et harpe. On a tendance aujourd'hui à en faire

un adagio, c'est-à-dire à l'interpréter plus lentement et plus sévèrement, ce que ne justifient guère ni la description de Mengelberg ni la tradition définie notamment par les tempos de Bruno Walter et du compositeur. Si l'on considère l'Adagietto comme une affirmation positive (plutôt que comme une plainte, à l'instar de Visconti dans *La mort à Venise*), on comprendra mieux qu'il apparaisse plusieurs fois dans le finale pour intensifier le contrepoint vigoureux qui prédomine. Mahler baptisa le deuxième mouvement de la Troisième partie "Finale en rondo", forme d'un ton généralement plus léger que la sonate. Les premières mesures font référence au chant de Mahler "Lob des hohen Verstandes", concours de chant humoristique entre un coucou et un rossignol, présidé par un âne. Selon le compositeur, les complexités contrapuntiques du finale doivent donc être perçues avec humour, y compris, sans doute, le retour du choral de la Première partie dans l'apogée. Alma vit là un moment de faiblesse, une capitulation face au langage musical de Bruckner et un élément étranger à la nature de Mahler. Mais il n'est nul besoin d'interpréter la fin de la Cinquième symphonie de cette manière. Choral, Adagietto, contrepoint et concours de chant sont tous emportés dans le même courant apparu dans le Scherzo, et les conflits de la Première partie sont absorbés pendant un moment dans un tourbillon d'énergie vitale qui était

aussi caractéristique de la personnalité de Mahler que la marche funèbre du début.

© John Williamson

Symphonie no 6

La Sixième, dans le cycle Symphonique de Mahler, nettement autobiographique, se situe carrément à l'opposé de tout numéro précédent – ou subséquent. Une fois que les récentes générations de mélomanes eurent (re)découvert la musique de ce compositeur, ses symphonies passèrent au répertoire, sauf la Sixième qui resta presque partout la dernière à y entrer. Mais aujourd'hui, par contre, devenue la plus influente, la plus absolue vraisemblablement, elle se place au cœur même du cycle. De caractère profondément pessimiste, elle exprime avec force la réaction psychologique de l'homme moderne devant les calamités universelles. Cet important document artistique du XXe siècle est d'autant plus intense qu'il ne propose aucun moyen d'échapper à la fatalité, aucun soulagement à la rigueur du destin, aucun antidote à son injustice. Face à la souffrance il n'y a que résignation et renoncement sublime; ils sont présents dans les longs épisodes lyriques qui contrastent vivement avec les sons violents qui viennent les troubler.

Alma Mahler reconnaissait dans le second thème du premier mouvement son propre portrait. En 1910, le compositeur lui écrivait,

après qu'il eut consulté le grand fondateur de la psychanalyse: "Freud avait raison. Tu as toujours été, avant tout, ma lumière... et le fait d'en avoir conscience... élève mes sentiments au plus haut degré." Mais la puissance du thème provient tout autant de la force d'invention musicale pure que de la franchise de l'allégorie biographique. Les solutions musicales et les contrastes se développent avec cette brillante logique intérieure qui influença les compositeurs des générations suivantes, y compris ceux de la Nouvelle école viennoise.

Pour l'auditeur, la richesse de l'invention mélodique facilite la compréhension de l'œuvre. Elle demande néanmoins une certaine concentration, des exécutants comme du public – d'où le comportement de Mahler envers les personnes qui arrivaient en retard à un concert. L'agitation du compositeur lors de la création semble indiquer que la Sixième symphonie occupait une place particulière dans sa vie professionnelle. On explique généralement ce trouble par le fait que, superstitieusement, Mahler supportait mal les révélations autobiographiques que sa musique renfermait ou laissait deviner. Après le décès du compositeur, sa veuve expliquait, dans une lettre, qu'il appelait l'œuvre sa "Symphonie tragique", qui pour lui était intime et prophétique. En effet, Alma figure dans le premier mouvement, les enfants jouent dans

le Scherzo (cf. le cycle des Chants pour les enfants morts) et le propre sort funeste de Mahler est involontairement prédit dans le Finale.

La Sixième symphonie en la mineur, composée pendant les vacances d'été de 1903 et 1904, fut exécutée pour la première fois le 27 mai 1906, à Essen, en Allemagne; le compositeur était au pupitre; il allait mourir cinq ans après. Comme de coutume après chaque exécution, il apporta quelques modifications à la partition, mais deux doutes le harcelaient: les deux mouvements centraux étaient-ils bien dans le bon ordre, et fallait-il, dans le Finale, asséner le troisième coup de marteau – qui était supposé marquer son propre destin.

En 1963, la Société internationale Gustav Mahler publia enfin son édition critique. Le rédacteur, Erwin Ratz, décida que le compositeur aurait sans doute voulu qu'on reprenne la première version, dans laquelle le Scherzo précède l'Andante, ordre qu'il choisit. Il choisit aussi d'omettre le troisième coup de marteau (dans la coda). Or comme la coupure était due aux pressentiments personnels de Mahler, les chefs d'orchestre modernes ont certainement le droit de replacer le coup de marteau où il était: l'effet dramatique de la Symphonie le demande.

L'orchestre symphonique, élargi de quelques instruments, produit des effets de percussion mémorables, souvent d'une

extrême subtilité. Les clochettes qui figurent d'une manière si poignante au premier mouvement Allegro, nous rappellent les mots du compositeur, écrits en 1879:

J'ai gravi le sommet de montagnes où souffle l'esprit divin, je me suis promené dans les prés, bercé par le son des clochettes du bétail. Mais je n'ai pas pu échapper à ma destinée.

Philip Barford, dans ses essais sur les symphonies et les mélodies de Mahler, parle de l'observation imaginative de compositeur, en faisant preuve lui-même d'une profonde intuition. "Tous ceux qui se sont aventurés sur les pentes alpines connaissent ce son. Au fur et à mesure qu'on progresse dans l'escalade, le tintement s'éloigne de plus en plus, plus grande alors est l'impression de détachement du reste du monde. Chacun l'interprète selon ses convictions; pour certains cela peut symboliser la liberté mystique de l'esprit, pour d'autres la proximité de Dieu, ou pour d'autres encore, ce n'est qu'un sentiment de solitude et de désolation."

Si dans la vraie tradition symphonique la Sixième en la mineur constitue un progrès grandiose de Mahler, alors les quatre mouvements, les principes de la forme sonate, la structure, le développement et l'absence de tout titre descriptif en sont les points les plus impressionnants. La tonalité, mi bémol, de l'Andante surprend et peut amener à douter de sa position entre l'Allegro et le Scherzo, qui tous deux sont presque

continuellement en la mineur – un ton fort écarté du mi bémol s'il en est!

Hans Redlich compare le Scherzo à un spectacle de marionnettes, sinistre et hoffmannesque; les thèmes du premier mouvement passent de la défiance à une danse macabre dérivative: "Le motif principal n'est qu'une version syncopée de la première mesure de la symphonie et le motif spectral rococo de la section trio... son excroissance mélodique!" Philip Barford appelle le mouvement lent "un interlude lyrique" et le qualifie de: "...torrent de mélodie onirique qui rappelle le Mahler familier, le compositeur de mélodies extatique, qui allait bientôt reprendre sa lyre romantique pour créer la Huitième symphonie et le Chant de la Terre".

Le Finale monumental est par lui-même un drame symphonique puissant. Son introduction soutenue, dont le motif met longtemps à germer, est suivie de trois sections de développement, chacune écrasée d'un coup de marteau brutalement asséné, ce qui provoque peu à peu un affaiblissement, malgré des épisodes lyriques d'une riche beauté. Le coup final est frappé peu avant le début de la coda funéraire (un chant funèbre émouvant confié aux trombones). Aux yeux de Mahler, d'après Alma: "Le héros reçoit trois coups du destin, le troisième l'abat comme un arbre..."

© Jack Lawson

Symphonie no 7

Bien que la renommée de Mahler reposât largement sur ses œuvres pour voix et orchestre, le compositeur consacra la majeure partie des dix dernières années de sa vie à écrire de la musique instrumentale, quatre symphonies notamment, et toutes achevées. Les jugements de la critique ne furent pas toujours favorables; la Septième symphonie, par exemple, considérée comme une œuvre énigmatique, reste toujours entâchée de cette réputation. La Neuvième – exception faite du premier mouvement qui, de l'avis général, aurait été le plus grand exploit symphonique du compositeur – bénéficia longtemps d'une estime "douteuse", ce qui est tout de même surprenant (surtout de la part d'un expert mahlérien, comme H.F. Redlich). Les deux œuvres ont des points communs qui indiquent la façon dont Mahler concevait ses créations. Ainsi, dans les deux ouvrages, la tension engendrée dans le premier mouvement étendu et puissant se dissipe lentement dans le mouvement médian, semblable à un intermezzo; et le dernier mouvement n'essaie pas de reconstituer les tensions thématiques et harmoniques du premier – le Rondo de la Septième change de cap pour se diriger vers le grand appareil, la parodie, le picaresque; le contrepoint atténué de l'Adagio de la Neuvième mord dans un thème choral jusqu'à ce que les textures disparaissent,

entraînant une halte pure et simple sur la page ultime, étirée au maximum. De ce fait, les deux compositions semblent revenir à la coutume du XVIII^e siècle en ignorant délibérément la convention de la symphonie avec finale (magnifiquement développée par Beethoven), dans laquelle une crise, quelque elle soit, croît de manière cumulative pour se résoudre dans le dernier mouvement.

Si de ce point de vue général les deux œuvres se ressemblent, il ne faut pas manquer de reconnaître que la Septième, en cinq mouvements, est la plus radicale (et la plus problématique) des deux, car elle remet profondément en question les règles symphoniques du XIX^e siècle. Comme la majorité des symphonies de Mahler, elle a des liens de parenté avec la musique à programme, mais sans programme qui lui soit propre. Les mouvements médians du genre intermezzo, en sont un parfait exemple; ainsi la Scherzo annoté Schattenhaft (Ténébreux) est entouré de deux morceaux intitulés Nachtmusik (Sérénades) composés en 1904 sous l'influence (selon Alma Mahler) "de visions à la Eichendorff, de sources murmurantes et de romantisme allemand". Par ailleurs quelques détails: les cloches de vaches, les appels de cor, les cortèges nocturnes suggérés au second mouvement; le son d'une mandoline et d'une guitare au quatrième mouvement, font précisément surgir à l'esprit des poèmes d'Eichendorff.

L'étude des notes et de la correspondance de Mahler a révélé également, dans le premier mouvement (le dernier à être composé, pendant l'été 1905) des courants souterrains d'idées non-musicales que Mahler avaient conçues en même temps que les images bucoliques: la nature se fait entendre avec force par la voix du cor alto dans le thème d'ouverture, les rames d'une barque fendent l'eau dans les rythmes de l'accompagnement, tandis que des "pierres tombent dans l'eau" (annotation de Mahler) dans une partie du développement.

Même si Mahler ne fit jamais paraître de tels détails de programme, on ne peut s'empêcher de sentir que le premier mouvement est une réaction à la nature, comme l'était la Troisième symphonie (autre "composition à problèmes" et dans ce sens, compagne de la Septième). Mahler se contenta de fournir des analogies, il comparait, par exemple, la première Sérénade à la "Ronde de nuit" de Rembrandt – à ce sujet, le titre que l'on donne fréquemment à cette Sérénade: "Chant de la nuit", ne provient pas de Mahler mais du critique Richard Specht. Plus tard, divers auteurs ne manquèrent pas de discerner d'autres éléments extra-musicaux; Constantin Floros, entre autres, voyait dans la structure répétitive du finale l'idée d'éternel retour de la philosophie nietzschéenne (qui se trouve être un facteur important de la genèse de la

Troisième symphonie).

On ne peut attribuer à la Septième – pas plus qu'à d'autres symphonies de Mahler – de ton original unique. Si le premier mouvement semble préférer le ton de mi mineur, il a aussi d'importants passages en si mineur (ton dans lequel il débute) et en ut majeur. Les autres mouvements ont tendance à tourner autour de l'ut, ton dans lequel se termine le finale. Cette structure tonale est beaucoup plus radicale que les formes qu'utilise Mahler pour les mouvements, sonate, scherzo et rondo, dont les normes classiques prédominent toujours. Les Sérénades ressemblent à des "chants sans paroles" – surtout la première, dont le contexte thématique renferme des allusions très nettes au "Revelge" (du cycle Wunderhorn). Dans toutes les formes, on trouve des découpages opérés dans un contexte générique ou un autre – une technique dans laquelle Mahler est fort habile et que l'on a souvent assimilée au collage. Par exemple, la première Sérénade rassemble des découpages d'expositions mélodiques, ordinaires au point d'en être banales, et des montages impressionnistes de chants d'oiseaux et autres sons de plein air. Le premier mouvement a au moins deux tempos, enfilés l'un à la suite de l'autre: un tempo lent qui revêt les particularités d'un choral et d'une marche funèbre (cor alto), et un tempo rapide, le principal Allegro qui se

précipite de l'avant, et qui recouvre souvent, comme une cape, les massive sonorités de fond que l'introduction avait mises en place.

Plus encore que dans la Sixième symphonie la nouveauté des sonorités augmente l'impression d'éblouissement en surface. Au premier mouvement, en particulier, Mahler empile les structures d'accord en quartes superposées – comme Schönberg allait bientôt le faire dans sa première Symphonie de chambre. Mahler a la faculté d'inventer un argument musical double, qui repose sur les types génériques traditionnels et sur des fragments qui se désintègrent. L'exemple le plus frappant se situe dans le Scherzo médian. D'un côté, les matériaux thématiques sont rassemblés à partir de mélodies genre folklorique, qui glissent inéluctablement vers des figures et des rythmes de valse très exagérés (même dans la section trio, dont le thème est pourtant construit de la façon la plus classique qui soit). Du côté opposé, on a des liens; les fragments "ténébreux" mais explosifs y risent le grotesque par les coups de tambours intempestifs, les accents de tuba et les pizzicati "secs" de violoncelles. Dans le finale ce genre d'éléments ne domine plus, mais, paradoxalement, l'argument est plus fragmenté. Sans les sections de liaison qui si désintègrent, les épisodes (marche, menuet, et parodies d'opéras) sont comme de simples marionnettes, sujettes au caprice d'un

orchestrateur brillant, capable d'accomplir des choses extraordinaires, et même de faire en sorte que la reprise triomphale des matériaux thématiques du premier mouvement ressemble à un tour d'illusionniste. Dans ces moments-là, Mahler confie des tâches particulièrement lourdes à la section des cuivres, qui, comme pour les mouvements extérieurs de la Sixième, est responsable d'une partie mélodique et thématique bien plus complexe que d'ordinaire, sans parler des figures de fanfare – une constante du style mahlérien – qu'elle doit encore exécuter. On finit par se demander si l'œuvre est une dissertation ironique sur les conventions symphoniques ou sa propre parodie. C'est une question à laquelle il est bien difficile de répondre. Lorsque la Septième est jouée dans la version pour piano à quatre mains d'Alfredo Casella, elle paraît moins subversive, et on pourrait la croire solidement ancrée dans les modes classiques de concepts mélodiques et contrapuntiques. Son tempérament extrême est inséparable de l'art de créer des effets, et de transformer la nature des objets-sons en substance d'argument symphonique – un art où Mahler est passé maître.

Symphonie no 8

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 esquisé 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 *Le nozze di 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 Le cor merveilleux de l'enfant; 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 chrétieneté" 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 sections 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 du Chant de la terre. De tels moments sont ensuite submergés par l'apogée finale. 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

su la création artistique qu'une œuvre inspirée par l'esprit créateur.

Symphonie no 9

Dans la Neuvième symphonie, les éléments thématiques et les éléments de désintégration jouent réciproquement l'un sur l'autre, et ce jeu constitue l'essence même du mouvement d'ouverture. Ici la méthode de Mahler est si particulière qu'il n'est plus possible de décrire la forme symphonique qu'il adopte, sonate ou variation. (On a tenté de la présenter comme un amalgame des deux.) Il y a bien un argument tonal entre le ré majeur, le ré mineur et le si bémol majeur, mais la régularité avec laquelle Mahler revient toujours au ton de la tonique donne à tout le procédé une apparence circulaire. Cette apparence est encore renforcée du fait que les traits d'union du développement, comme des oasis de tranquillité, incitent à la détente entre les différentes vagues de développement thématique. Tout au long du mouvement, le thème d'une mélodie, interprété pour la première fois peu après le début par les seconds violons, interfère avec une figure chromatique, passionnée, dans le mode mineur, qui précipite régulièrement l'orchestre vers des points culminants – le plus violent d'entre eux représentant, aux yeux d'Alban Berg, l'arrivée soudaine de la mort au milieu de la vie. Les coups de tam-tams funèbres et le "rythme de la destinée"

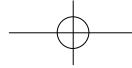
rendu par des trombones retentissants arrivent à former un de ces cortèges typiques de Mahler. Le passage, nommé habituellement marche funèbre, est aussi l'occasion d'une pénétration du thème de la mélodie dans le contre-thème thématique et vice versa. Cette manœuvre mène à une longue conclusion destructive, dans laquelle les motifs et les lignes dissolvent les sonorités, dont un orchestre du XIXe siècle est pourtant solidement pourvu.

Les mouvements suivants adoptent le procédé du premier, c'est à dire que tous se dirigent vers l'extinction, le second et le quatrième en se laissant mourir doucement, le troisième par une série de commotions d'une véhémence croissante. Là aussi, l'unité tonale est abandonnée, mais la chute d'un demi-ton, de ré à ré bémol majeur, dans le finale de la Neuvième est plus difficile à expliquer que les relations entre le mi et l'ut dans la Septième. A sa musique Mahler fait revêtir tour à tour les masques qui la distinguent: danse, contrepont et choral. Au second mouvement Ländler et valse cohabitent en trois tempos différents, mais s'ils trahissent des connexions intermittentes avec les motifs du premier mouvement, ces connexions sont trop subtiles pour qu'on puisse y coller l'étiquette de "transformation thématique". Comme dans le premier mouvement, la désintégration s'effectue au moment de la plus grande animation. La

coda, de plus en plus voilée, attribue des rôles grotesques au piccolo et au contrebasson (qui a le dernier mot). Des mouvements de danse figurent dans la plupart des symphonies de Mahler, ici aussi, mais sous un aspect "caricature de soi-même" particulièrement poussé. Le troisième mouvement, un Rondo-Burleske, parodie furieusement le contrepont classique ou le rend comique, par juxtaposition d'un thème semblable à une polka qui progresse chromatiquement à partir du Ländler. Un épisode, curieusement basé sur des textures chorales, devance le finale et s'entoure de bizarres détails orchestraux, comme la voix sentimentale d'une trompette lyrique et le cri déchirant d'une clarinette contralto. Rien n'est à l'abri de la contagion dans ce mouvement qui effectue un retour en arrière vers le style orchestral des mouvements d'ouverture des Sixième et Septième symphonies, et dans lequel le type habituel de l'argument symphonique se dégrade.

Dans le finale Mahler semble reprendre l'humeur du premier mouvement, mais les textures et les matériaux mélodiques sont plus simples. L'argument entre le thèmes et la désintégration a l'air d'être accepté; le thème choral revêt l'aspect d'un geste d'adieu. Il est presque impossible de comprendre ce mouvement si l'on ignore la situation dans laquelle Mahler se trouvait lorsqu'il l'a écrit. On reconnaît

habituellement que le décès de sa fille et sa propre maladie cardiaque, diagnostiquée en 1907, assombrissaient l'horizon au moment où Le chant de la terre et la Neuvième symphonie furent composés; ce sont des œuvres qui disent "adieu", qui contemplent à la fois la vie et la mort. La Symphonie, achevée en 1909, mais commencée en 1908, l'année du Chant de la terre arrive à sa morne conclusion dans un style de symphonie-mélodie. La figure oscillante de la harpe et du hautbois qu'on entend dans "Der Abschied" (Le départ, dernier mouvement du Chant de la terre) apparaît dans le finale de la Neuvième. La dernière page de la Symphonie regarde plus en arrière encore, vers une œuvre qui par le style puisse à la même source que les deux autres, les Chants pour les enfants morts et cette page reprend la figure mélodique qui accompagne les mots: "Der Tag ist schön auf jenen Höh'n!" (Le jour est beau sur cette hauteur-là!, dernier vers du quatrième chant). Les deux allusions précitées évoquent la nature, cette toile de fond toujours présente dans la symphonie mahlérienne (la figure interprétée par la harpe dans "Der Abschied" décrit le murmure d'un ruisseau). L'impression de séparation définitive, commune aux trois ouvrages, se ressent plus fortement encore dans la Symphonie, où la nature est rendue par des citations entre parenthèses. Par la



Symphonie no 3

IV. Chant de minuit de Zarathoustra
(extrait de *Ainsi parla Zarathoustra* de Nietzsche)

Contralto

O Homme, prête attention!
Que prononce Minuit profond?
J'ai dormi! Je me suis réveillé d'un rêve profond,
Le monde est profond,
Et plus profond que le jour ne l'ait pensé.

Profonde est sa souffrance.
La joie est plus profonde encore que le chagrin de cœur!
Parle souffrance: Va-t-en!
Toute joie désire l'éternité,
Désire une profonde, profonde éternité!

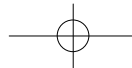
V. Es sungen drei Engel
(Extraite du *Cor merveilleux de l'enfant*)

Chœur de femmes et de jeunes garçons, contralto

(Bimm bamm!)
Trois anges chantaient une douce chanson
Qui, de joie, faisait retentir le Ciel.
Ils poussaient des cris de joie
Que Pierre soit délivré de ses péchés.

Et comme le Seigneur Jésus était à table
Pour manger le repas du soir avec ses douze disciples,
Ainsi il parla, le Seigneur Jésus: "Que fais-tu là?
Voilà que, lorsque je te regarde, tu pleures."

"Ah, pourquoi ne pleurerais-je pas, Dieu bon?
J'ai transgressé les Dix Commandements.



COMPACT DISC THREE

Sinfonie Nr. 3

IV. Zarathustras Mitternachtslied
(aus *Also sprach Zarathustra* von Nietzsche)

Alt

¹ O Mensch! Gib acht!
Was spricht die tiefe Mitternacht?
Ich schliefe! Aus tiefem Traum bin ich erwacht!
Die Welt ist tief!
Und tiefer als der Tag gedacht!

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

V. Es sungen drei Engel
(aus *Des Knaben Wunderhorn*)

Frauen- und Knabenchor, Alt

² (Bimm bamm!)
Es sungen drei Engel einen süßen Gesang,
Mit Freuden es selig in den Himmel klang:
Sie jauchzten fröhlich auch dabei,
Daß Petrus sei von Sünden frei.

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

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

Symphony No. 3

IV. Zarathustra's Midnight Song
(from *Thus Spake Zarathustra* by Nietzsche)

Contralto

O man! Take heed!
What does the deep midnight say?
I slept! I have awakened from a deep dream.
The world is deep,
And deeper than the day remembers.

Deep is its suffering.
Delight is deeper yet than heartache!
Suffering speaks: Begone!
All joy desires eternity,
Desires deep, deep eternity.

V. Es sungen drei Engel
(from *Des Knaben Wunderhorn*)

Women's Chorus, Boys' Chorus, Contralto

(Bimm bamm!)
Three angels sang a sweet song
That set Heaven blissfully ringing with joy;
They rejoiced cheerfully in their song,
That Peter was freed of sin.

And while Lord Jesus sat at table
Taking the evening meal with his twelve disciples,
Thus spake Lord Jesus: 'Why are you here?
When I look at you, you weep.'

'Should I not weep, my merciful Lord?
I have broken the Ten Commandments;
I go my way weeping bitterly.
Ah, come and have mercy upon me!'

Je vais et je pleure amèrement.
Ah, viens et aie pitié de moi!"

"Tu as donc transgressé les Dix Commandements?
Alors tombe à genoux et prie à Dieu;
N'aime que Dieu toute ta vie,
Et tu atteindras la Joie céleste."

La Joie céleste est une bienheureuse cité,
La Joie céleste ne connaît pas de fin,
La Joie céleste fut accordée par Jésus
A Pierre et à nous tous pour notre félicité.

Symphonie no 2

IV. Urlicht

Alto
O rose rouge!
L'homme connaît une misère extrême!
L'homme connaît une douleur extrême!
J'aimerais tellement mieux être au ciel!

Je marchais sur un vaste chemin
Quand un ange voulut me renvoyer.
Non! je ne me laisserai pas renvoyer,
Je viens de Dieu et veux retourner auprès de Lui!
Le Dieu de bonté me donnera sa lumière
Et m'éclairera jusqu'au seuil de la vie éternelle!

V. Finale

Chœur et soprano

Tu ressusciteras, oui, tu ressusciteras,
Mon corps, après un bref repos!
Celui qui t'a rappelé
Te donnera la vie éternelle.

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

Die himmlische Freud' ist eine selige Stadt;
Die himmlische Freud', die kein Ende mehr
hat.
Die himmlische Freude war Petro bereit't
Durch Jesum und allen zur Seligkeit.

COMPACT DISC FOUR

Sinfonie Nr. 2

IV. Urlicht

Alt

³ O Röschen rot!
Der Mensch liegt in größter Not!
Der Mensch liegt in größter Pein!
Je lieber möcht' ich im Himmel sein!

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

V. Finale

Chor und Sopran

⁴ Aufersteh'n, ja aufersteh'n wirst du,
Mein Staub, nach kurzer Ruh!
Unsterblich Leben
Will der dich rief dir geben.

Wieder aufzublüh'n wirst du gesät!
Der Herr der Ernte geht

'So you have broken the Ten Commandments?
Then fall on your knees and pray to God;
Love God alone all your life
And you shall attain heavenly joy.'

Heavenly joy is a happy city,
Heavenly joy which knows no end.
Heavenly joy was granted by Jesus
To Peter and us for our eternal felicity.

Symphony No. 2

IV. Urlicht

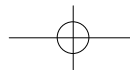
Alto
O red rose!
Man lies in sores need!
Man lies in sores pain!
I would sooner be in Heaven!

Then I came upon a broad path;
An angel came and would have dismissed me.
But no, I would not be dismissed!
I am from God and to God I will return!
Dear God will afford me light,
Will light me to blissful eternal life!

V. Finale

Chorus and Soprano
You will rise again, yes, rise again,
My dust, after a brief repose!
Immortal life
Will be granted to you by he who called you.

You are sown, so that you may bloom again!
The Lord of the Harvest goes
And gathers in the sheaves,
Those of us who have died!



C'est pour renaître que tu as été semé!
Le Moissonneur
Va rassembler les gerbes
De ceux qui sont morts!

Alto

O crois, mon cœur, crois bien
Que rien n'est perdu pour toi!
A toi revient ce que tu as désiré,
Ce que tu as aimé
Et conquis!

Soprano

O, crois bien
Que tu n'est pas né en vain!
Que tu n'as ni vécu
Ni souffert en vain!

Chœur

Ce qui est né
Doit disparaître,
Eet ce qui a disparu renaître!
Cesse de trembler!
Prépare-toi à vivre!

Soprano et alto, chœur

O douleur, douleur envahissante,
Je t'ai échappé!
O mort, mort triomphante,
A présent tu es vaincue!

Avec les ailes que j'ai conquises,
Dans un élan d'amour brûlant,
je m'envolerai
Vers la lumière qu'aucun regard n'a pénétrée!

Chœur

Je mourrai pour vivre!

Tous

Tu ressusciteras, mon cœur,

Und sammelt Garben
Uns ein, die starben!

Alt

O glaube, mein Herz, O glaube:
Es geht dir nichts verloren!
Dein ist, was du gesehen
Dein, was du geliebt,
Was du gestritten!

Sopran

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

Chor

Was entstanden ist,
Das muß vergehen!
Was vergangen, auferstehen!
Hör' auf zu beben!
Bereite dich zu leben!

Sopran und Alt, Chor

O Schmerz! Du Alldurchdringer!
Dir bin ich entrungen!
O Tod! Du Allbezwinger!
Nun bist du bezwungen!

Mit Flügeln, die ich mir errungen,
In heißem Liebesstreben,
Werd' ich entschweben
Zum Licht, zu dem kein Aug' gedrungen!

Chor

Sterben werd' ich, um zu leben!

Alle

Aufersteh'n wirst du
Mein Herz, in einem Nu!
Was du geschlagen

Alto

O believe, my heart, O believe,
Nothing will be lost to you!
That which you longed for is yours,
That which you loved
And fought for!

Soprano

O believe,
You were not born in vain!
You have not lived
And suffered in vain!

Chorus

That which was created
Must pass away!
That which has passed away, must rise!
Cease your trembling!
Prepare yourself to live!

Soprano and Alto, Chorus

O suffering! You who are everywhere,
From you I am wrested away!
O death! You who overcome all things,
Now you are overcome!

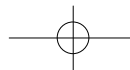
With wings that I won
In love's ardent striving
I shall fly away
To light as yet unperceived.

Chorus

I shall die, so as to live!

Tutti

You will rise again,
My heart, in a moment!
Your beating
Will carry you to God!



En un instant!
La douleur qui fut la tienne
Te portera vers Dieu!

Symphonie no 4

IV. La vie céleste

Nous faisons nos délices des joies célestes
Laissant derrière nous tout ce qui est terrestre.
Le tumulte d'en bas
Nous ne l'entendons pas au ciel,
Où nous vivons tous dans la paix la plus douce.

Nous menons une existence angélique
Et pourtant très joyeuse.
Nous dansons, nous sautons.
Nous sautillons et nous chantons.
Saint Pierre au ciel est un spectateur.

Saint Jean a laissé s'échapper l'agneau
Et Hérode, le boucher, le guette.
Nous guidons un agneau patient,
Innocent et patient,
Un agneau charmant vers la mort.

Saint Luc peut abattre le bœuf
Sans considération, et sans prendre garde.
Le vin ne coûte pas un sou,
Dans les caves du ciel;
Les anges font cuire le pain.

De belles plantes de toutes espèces
Poussent dans le jardin céleste,
De bonnes asperges, des herbes aromatiques,
Et tout ce que nous voulons.
Des plats entiers nous sont préparés.

Les bonnes pommes, les bonnes poires et les bons

Zu Gott wird es dich tragen!

COMPACT DISC FIVE

Sinfonie Nr. 4

IV. Das himmlische Leben

Wir genießen die himmlischen Freuden,
D'rum tun wir das Irdische meiden.
Kein weltlich' Getümmel
Hört man nicht im Himmel!
Lebt Alles in sanfter Ruh'!

Wir führen ein englisches Leben!
Sind dennoch ganz lustig daneben!
Wir tanzen und springen,
Wir hüpfen und singen!
Sankt Peter im Himmel sieht zu!

Johannes das Lämmlein auslasset,
Der Metzger Herodes drauf passet!
Wie führen ein geduldig's,
Unschuldig's, geduldig's,
Ein liebliches Lämmlein zu Tod!

Sankt Lukas den Ochsen tät schlachten
Ohn' einig's Bedenken und Achten;
Der Wein kost't kein Heller
Im himmlischen Keller;
Die Englein, die backen das Brot.

Gut' Kräuter von allerhand Arten,
Die wachsen im himmlischen Garten!
Gut' Spargel, Fisolen,
und was wir nur wollen,
Ganze Schüsseln voll sind uns bereit!

Gut' Äpfel, gut' Birn' und gut' Trauben!
Die Gärtner, die alles erlauben!
Willst Rehbock, willst Hasen?

Symphony No. 4

IV. Heavenly life

We're relishing heavenly delights
And avoid all earthly concerns.
No worldly commotion
Is 'ere heard in Heaven
Where all live in gentlest peace.

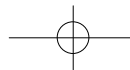
We're living the life of the angels!
Yet enjoying ourselves all the while!
We dance and we skip,
We gambol and sing!
Saint Peter in heaven looks on!

Saint John lets his lamb out to graze;
Herod the butcher keeps watch!
We lead out a patient,
Innocent, patient,
A dear little lamb to its death.

Saint Luke goes to butcher his ox
Without a care in the world;
Wine costs not a penny
From the heavenly cellar;
The angels are baking the bread.

The finest of all kinds of herb
Grow in the heavenly garden!
Asparagus and beans
And all we may want
Are ready in dishes for us.

Fine apples and pears and fine grapes!
The gardeners let us do what we like!
Do you want deer or hare?
All along the streets
You'll find them running to meet you.



Symphony No. 8

I
Veni, creator spiritus,
Mentes tuorum visita.
Imple superna gratia.
Quae tu creasti pectora.

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

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

Hostem repellas longius

raisins,
Les jardiniers nous les laissent cueillir, tous.
Tu veux un chevreuil? Tu veux un lièvre?
En pleine rue,
Ils arrivent en courant.

Et lorsque vient un jour de fête,
Tous les poissons nagent avec joie vers la rive
Et Saint Pierre court
Avec le filet et l'appât
Vers le vivier céleste.
Sainte Marthe doit être cuisinière.

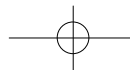
Nulle musique sur terre
N'est comparable à la nôtre.
Onze mille vierges
Se mettent à danser.
Même Sainte Ursule rit en voyant cela.

Sainte Cécile et sa famille
Sont d'excellents musiciens à la cour.
Les voix angéliques
Enchantent nos sens.
Toute chose s'éveille dans la joie.

Symphonie no 8

Première 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.



Auf offener Straßen
Sie laufen herbei!

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

Kein' Musik ist ja nicht auf Erden,
Die unsrer verglichen kann werden.
Elftausend Jungfrauen
Zu tanzen sich trauen!
Sankt Ursula selbst dazu lacht!

Cäcilia mit ihren Verwandten
Sind treffliche Hofmusikanten!
Die englischen Stimmen
Ermuntern die Sinnen!
Daß Alles für Freuden erwacht.

COMPACT DISC NINE

Sinfonie Nr. 8

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

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

5 Stärke unseren schwachen Leib
Mit Deiner großen Kraft;

Whene'er there's a Festival day
The fish all swim to us full of glee
Then up runs Saint Peter
With his net and his bait
Into the heavenly pond.
Saint Martha must be the cook!

No music that's played upon earth
Can compare with that which we hear.
Eleven thousand virgins
Are ready for dancing
And even Saint Ursula's laughing!

Cecilia and all her relations
Are a band fit for the Court!
The voices of angels
Enliven the senses
And make us all ready for sport.

Translation: Gery Bramall

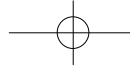
Symphony No. 8

Part I
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 mind with thy blest light,
With love our hearts inflame.

Far from us drive our deadly foe,



Pacemque dones protinus,
Ductore sic te praevo
Vitemus omne pessimum.

Tu septiformis munere
Digitus paternae dexterae.
(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 Hrabanus Maurus, 776–856)

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

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 de 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.

Deuxième partie
Scène finale du second Faust
*Ravins, forêts, rochers, solitude. De saints
anachorètes sont dispersés sur les montagnes,
reposant au creux des rochers.*

Les saints anachorettes
La forêt s'approche, chancelante,

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 (beide)
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 TEN

2. Teil
Schluß-Szene aus Goethes Faust II
[1] *Schluchten, Wald, Fels, Wüste. Die heiligen
Anachoreten sind in ansteigender Höhe
an den Schluchten postiert.*

[2] **Heilige Anachoreten**
Waldung, sie schwankt heran,
Felsen, sie lasten dran,

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).

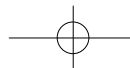
Through thee may we the Father know,
Through thee th'eternal Son,
(And thee) the Spirit (of them both),
Thrice-blessèd Three in One.

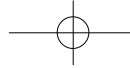
Give unto us the joy of heaven,
Give us thy grace divine,
And may the fetters of your strife
In pacts of peace combine.

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

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





Les rochers pèsent avec leur poids,
Les racines s'agrippent,
Tronc conre 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
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,

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)
Ewiger Wonnebrand,
Glühendes Liebeband,
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)
Wie Felsenabgrund mir zu Füßen
Auf tiefem Abgrund lastend ruht,
Wie tausend Bäche strahlend fließen
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,

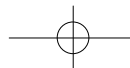
Mildly around us,
Honouring the sacred place,
The sanctuary of holy love.

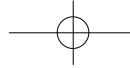
Pater ecstaticus

(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
To the dreadful 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
Ppoison and fog in its bosom –
These are tokens of love, proclaiming





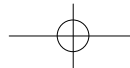
En dépit de son fracas
Appelée à irriguer les vallées
Et l'éclair qui, ardent, s'est abattu
Pour réformer l'atmosphère
Remplie en son sein d'exhalaisons et de miasmes,
Ce sont les messagers de l'amour, ils annoncent
Ce qui, se créant éternellement, nous entoure.
Puissent-ils enflammer aussi
Mon esprit, 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,
Eclaire 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.

Chœur 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



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 Innres mög, es auch entzünden,
Wo sich der Geist, verworren, kalt,
Verquält im stumpfer Sinne Schranken,
Scharf angeschlossnem Fettschmerz.
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.

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.

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)*

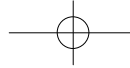
Saved from the Evil one
Is the noble part of the spirit world:
To one who strives continually
We can bring redemption.
And if love has been granted him
From on high,
The heavenly host will receive him
With heartfelt welcome.

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,



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 aiguë.
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.

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

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)

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 Zweinatur
Der innigen beiden:
Die ewige Liebe nur
Vermag's zu scheiden.

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

Die jüngeren Engel

Ich spür' soeben
Nebelnd um Felsenhöf',
Ein Geisterleben,

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!

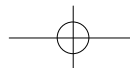
The more perfect Angels
(Chorus with alto solo)

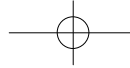
To us is left a scrap of earth
Painful to bear,
Even were it of asbestos,
It would not be clean.
When strong spiritual power
Has snatched up
The elements to itself,
No angel could divide
Twin natures
Intimately united –
Eternal love alone
Could separate them.

*(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,





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 mouvantage 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)
Suprême souveraine du monde,

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)
Höchste Herrscherin der Welt,
Lasse mich in blauen
Ausgespannten Himmelszelt
Dein Geheimnis schauen!
Billige, was des Mannes Brust

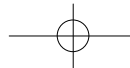
Who are refreshing themselves
In the new springtide
Decking the world above.
Let him be their peer
At the outset
In their rising advancement.

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)
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:



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*)

Chœur

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!

Chœur des pénitentes
(*et une Pénitente*)

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

Ernst und zart bewegt
Und mit heiliger Liebeslust
Dir entgegen trägt!
Unbezwänglich unser Mut,
Wenn du hehr gebietest;
Plötzlich mildern 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 sie 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
Schiefern, glattem Boden?

Chor der Büsserinnen
(*und eine reuige Sünderin*)
Du schwebst zu Höhen
Der ewigen Reiche,
Vernimm das Flehen,
Du Gnadenreiche!
Du Ohnegleiche!

9 **Magna peccatrix**
Bei der Liebe, die den Füßen,
Deines gottverklärten Sohnes

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

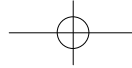
It is not improper
That those easily led astray
Should come trustingly
To thee, the Immaculate.
Those snatched in their weakness
By death are hard to save;
Who by his own strength
Can break the fetters of desire?
How quickly the foot slips
On sloping, slippery ground!

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

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



O toi, la Secourable!

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

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

Die 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 true 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!

Eine reuige Sünderin
(*Gretchen*)

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

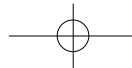
By the holiest of places
Where the Lord was laid down;
By the arm that, in warning,
Thrust me back from the portal;
By the forty years' repentance
That I faithfully served in the desert,
By the blessed word of farewell
That I wrote in the sand...

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.

Una poenitentium

(*once named Gretchen*)
Incline thy countenance,
O thou beyond compare,
Thou glorious one
Graciously upon my bliss!
He, once beloved,



Sans même avoir perçu sa faute,
Les bienfaits de ton juste pardon.

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*)

10

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

Selige Knaben

(*sich in schwebenden Kreisen nähernd*)

Er überwächst 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.

Eine reuige Süderin

(*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 Erdenbande
Der alten Hülle sich entrafte,
Und aus ätherischem Gewande
Hervortritt erste Jugendkraft!
Vergönne mir, ihn zu belehren,
Noch blendet ihn der neue Tag!

Mater gloriosa

(*und Chor*)

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

Doctor Marianus

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 poenitentium

(*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!

Doctor Marianus

(*and Chorus*)

(*gazing in adoration*)

Raise your eyes to the gaze of salvation,
All tender penitents,
To be gratefully transformed

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

Docteur Marianus

(et Chœur)

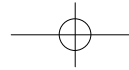
(priant, la face contre terre)

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: © Bärbel Grange



(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

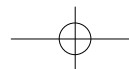
12 Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis;
Das Unzulängliche,
Hier wird's Ereignis;
Das Unbeschreibliche,
Hier ist's getan;
Das Ewig-Weibliche
Zieht uns hinan.

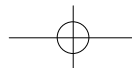
Into blissful fate.
Let every reformed soul
Be dedicated to thy service:
Virgin, Mother, Queen,
Goddess, still be merciful!

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.

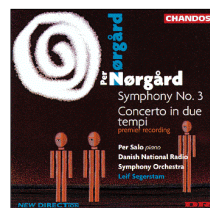
Translation: © Lionel Salter





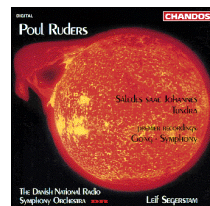
Leif Segerstam on Chandos

Nørgård
Sinfonia austera
Symphony No. 2
Chan 9450

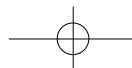


Nørgård
Symphony No. 3
Concerto in due
tempi
Chan 9491

Nørgård
Symphony No. 4
Symphony No. 5
Chan 9533

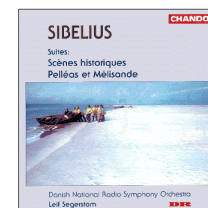
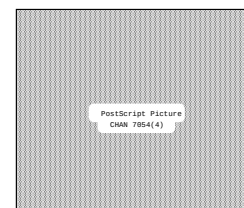


Ruders
Således Saae
Johannes
Tundra
Gong
Symphony



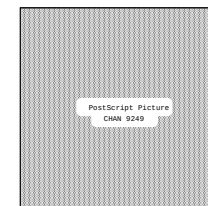
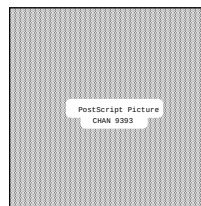
Leif Segerstam on Chandos

Sibelius
The Complete
Symphonies
Chan 7054(4)



Sibelius
Suites:
Scènes historiques
Pelléas et
Mélisande
Chan 9483

Sibelius
Kullervo
Chan 9393



Langgaard
Symphony No. 1
Fra Dybet
Chan 9249

We would like to keep you informed of all Chandos' work. If you wish to receive a copy of our catalogue and would like to be kept up-to-date with our news, please write to the Marketing Department, Chandos Records Ltd, Chandos House, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HQ, United Kingdom.

You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details please telephone +44 (0) 1206 225225 for Chandos Direct. Fax: +44 (0) 1206 225201.
E-mail: sales@chandos.u-net.com

Artistic director, DNRSO Per Erik Veng
Executive producer Brian Couzens
Producers Claus Due (Symphonies Nos 1, 4 & 5, & *Blumine*), Michael Petersen (Symphonies Nos 2, 3, 4, 6, 7 & 9), & Claus Due & Ivar Munk (Symphonies Nos 8 & 10)
Associate producer Claus Due (Symphonies Nos 7 & 9)
Sound supervisor Ralph Couzens (Symphonies Nos 3, 6, 7 & 9)
Sound engineers Jørn Jacobsen (Symphonies Nos 1, 3, 5, 7 & 10, & *Blumine*) & Lars S. Christensen (Symphonies Nos 2, 4, 6, 8 & 9)
Editors Claus Due & Jørn Jacobsen (Symphonies Nos 1 & 2, & *Blumine*), Jørn Jacobsen (Symphonies Nos 3 & 7), Michael Petersen & Lars Christensen (Symphony No. 4), Claus Due (Symphony No. 5), Lars S. Christensen (Symphonies Nos 6 & 9), Ivar Munk & Claus Due (Symphonies Nos 8 & 10)
Recording venue Danish Radio Concert Hall: 8–9 & 11 January 1993 (Symphony No. 1), 2–3 June 1993 (*Blumine*), 21–23 September 1992 (Symphony No. 2), 11–12 February 1991 (Symphony No. 3), 9–10 March 1990 (Symphony No. 4), 20–22 & 25 April 1994 (Symphony No. 5), 24–26 September 1990 (Symphony No. 6), 4–6 November 1991 (Symphony No. 7), 17–18 & 20 August 1993 (Symphony No. 8), 23–25 September 1991 (Symphony No. 9) & 8 February 1994 (*Adagio* from Symphony No. 10)
Front cover Christ stilleth the Tempest by John Martin
Design Penny Lee
Booklet typeset by Michael White-Robinson
1991–95, 1997 Chandos Records Ltd



Leif Segerstam

Kim Wichmann