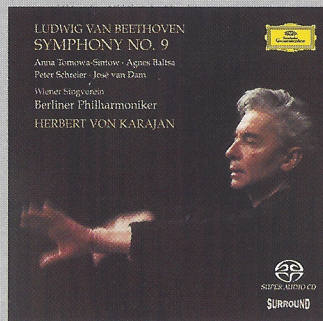


SACD 471 630-2



SACD 471 640-2



SACD 471 633-2



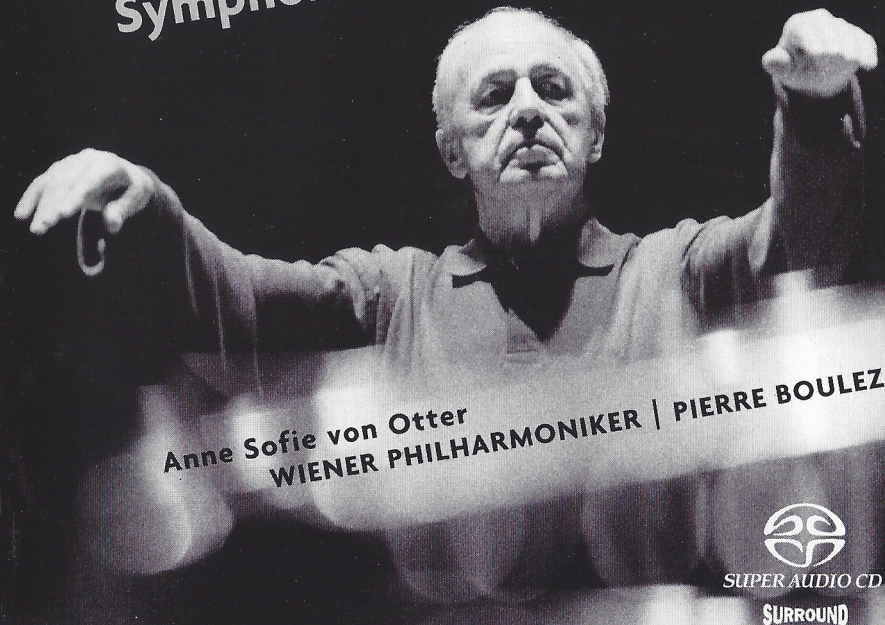
SACD 471 635-2



474 298-2 [G] SA2



MAHLER Symphonie No. 3



Anne Sofie von Otter
WIENER PHILHARMONIKER | PIERRE BOULEZ





Gustav Mahler: Symphonie No. 3

SACD 1	[59'40]	SACD 2	[35'48]
ERSTE ABTEILUNG PART I / PREMIÈRE PARTIE		1 4. Sehr langsam. Misterioso. Durchaus <i>ppp</i> "O Mensch! Gib acht!" (alto solo) <i>Text: Friedrich Nietzsche, "Also sprach Zarathustra"</i>	[9'19]
1 1. Kräftig. Entschieden	[33'34]	2 5. Lustig im Tempo und keck im Ausdruck "Bimm bamm! Es sungen drei Engel" (chorus, alto solo) <i>Text: "Des Knaben Wunderhorn"</i>	[4'06]
ZWEITE ABTEILUNG PART II / SECONDE PARTIE		3 6. Langsam. Ruhvoll. Empfundene	[22'21]
2 2. Tempo di Menuetto. Sehr mäßig	[9'28]		
3 3. Comodo. Scherzando. Ohne Hast	[16'36]		

ANNE SOFIE VON OTTER, mezzo-soprano

Frauenchor des Wiener Singvereins

Women's Chorus of the Vienna Singverein · Chœur de femmes du Singverein de Vienne
Chorus Master / Einstudierung / direction: Johannes Prinz

Wiener Sängerknaben

Vienna Boys' Choir · Petits Chanteurs de Vienne · Chorus Master: Gerald Wirth

WIENER PHILHARMONIKER

WERNER HINK, violin solo · HANS PETER SCHUH, posthorn solo (cor de postillon)
IAN BOUSFIELD, trombone solo (Posaune)

Pierre Boulez

MAHLER: SYMPHONY NO. 3

Henry-Louis de La Grange

The composer who writes “a major work, literally reflecting the whole world, is himself only an instrument being played by the whole universe”. This oft-quoted phrase could have been uttered only by Mahler, and then only in a rare moment of exaltation such as that which inspired one of his most imposing, ambitious and vast creations, the Third Symphony.

During the early summer of 1895 he returned to Steinbach on the Attersee, where he had composed the Second Symphony and there wrote the minuet to which he later gave the name *Blumenstück*, inspired by the flower-strewn meadow surrounding the hut. Even at this early stage he already had a plan of the whole work, one of the

most ambitious designs ever conceived for a symphony. Starting out from inert matter – rocks and inanimate Nature – he could already glimpse how the vast epic would proceed, one by one, through the stages of evolution: to flowers, animals and mankind itself, before ascending to universal love, which he imagined as a supremely transcendental force.

This programme passed through several different versions, but it must be stressed that Mahler finalized it before he embarked on the score. At no point did he ever disown it, even though he later forbade the publication of any explanatory text when his works were performed. The opening movement was initially called

“The Arrival of Summer” or “Pan’s Awakening” and, later, “Procession of Bacchus”. It appears that the initial Allegro (actually composed the following year, 1896), was not yet preceded in his scheme by the long introduction in D minor, music that Mahler was later to say could have been subheaded “What the Mountains Tell Me.” The other movements already bore their definitive titles:

2. “What the Flowers of the Meadow Tell Me”
3. “What the Animals of the Forest Tell Me”
4. “What the Night Tells Me” (later changed to “What Mankind Tells Me”)
5. “What the Cuckoo Tells Me” (replaced by “Morgenglocken” [Morning Bells] and, later, by “What the Angels Tell Me”)
6. “What Love Tells Me”

In Mahler’s original plan, there was a seventh, movement, “What the Child Tells Me”: the song *Das himmlische Leben*, written three years earlier and subsequently taken over into the Fourth Symphony.

After the minuet, the next four movements were written during this first summer of 1895. For the opening movement, which was to be the longest of the six, Mahler merely noted down a few musical sketches, deferring composition itself until the following summer. When he returned to Steinbach on 11 June 1896 with the intention of resuming work, it proved, as always, far more difficult to reimmerse himself in the score than he had envisaged, the transition from his life as a performing artist to that of a creative musician invariably causing him considerable anguish. Yet in less than a month, by 11 July 1896, the first movement was completed in short score.

For the present, the introduction was still conceived as a separate movement, but it was gradually assuming a new significance: no longer would it depict soulless, lifeless Nature imprisoned beneath the winter ice, but instead the stifling heat of summer, when “not a breath stirs, all life is suspended, and the sun-drenched air

trembles and vibrates. At intervals there come the moans [...] of captive life struggling for release from the clutches of lifeless, rigid Nature". Alive to the "mystery of Nature", Mahler believed that music alone could "capture its essence". A letter written at the time finds him both lucid and elated: "My symphony will be something the world has never heard before. In it Nature herself acquires a voice and tells secrets so profound that they are perhaps glimpsed only in dreams!"

In an attempt to justify the extraordinary length of its opening movement, Mahler divided the symphony into two *Abteilungen*, or sections: the first comprises the initial Allegro, while the second includes the remaining five movements. Originally he had intended to impose a sense of thematic unity on all six, and though this plan was not finally adopted, he did use several motifs from the opening Allegro in the fourth and sixth movements.

The first performance of the Third Symphony, in Berlin on 9 March 1897, was incomplete, comprising only the second, third and sixth movements. The booing nearly drowned the applause; and the critics of the German capital surpassed themselves, writing of the "tragicomedy" of a composer lacking both imagination and talent, and of a work made up of "banalities" and "a thousand reminiscences". But they were particularly exasperated by the final movement, with its "religious and mystic airs", and dismissed its main theme as "a formless tapeworm".

Five years later, however, in June 1902, the symphony was performed complete for the first time at Krefeld in the Rhineland, and on this occasion it was the contemplative power of the final Adagio that conquered even the most wilfully hostile listeners. In the view of one critic, it was "the most beautiful slow movement since Beethoven". The evening's triumph opened the doors to a new era in Mahler's life and career.

1. *Kräftig. Entschieden* (Powerfully. Decisively). The first movement of the Third Symphony is still cast in the sonata form that had obsessed Romantic composers anxious to maintain the Beethovenian ideal – with the difference that there are two expositions instead of one. Stated *fortissimo* on eight horns in unison, the initial march-theme serves as a gateway to the rest of the work and plays an essential role throughout the whole of this opening movement. It, too, refers to the past, in this case to the final movement of Brahms's First Symphony.

As we have already seen, the most striking feature of this opening movement is the stylistic contrast, not to say disparity, between the two main subject groups. The first subject is music of darkness and chaos: noble, powerful and grandiose in the most Romantic and traditional sense of the term. Embodying motionless, imprisoned Nature, it takes its place in the grand symphonic tradition established by

Beethoven and continued by Bruckner. The second subject, evoking the Bacchic procession, is distinguished by its blatantly populist character; it belongs to the "lower" world of brass bands and military music whose cheerful simplicity, candour and even naivety for Mahler invariably concealed a musical and intellectual mechanism which shaped and structured the musical discourse with conscious, unrelenting rigour.

2. *Tempo di Menuetto. Sehr mässig* (Very moderate). The flowers of the meadow at Steinbach inspired Mahler to write a minuet whose tribute to the past has nothing ironic about it but which dances with an exquisite grace. Two episodes alternate in symmetrical fashion. Although they are identical in tempo, the second seems faster by virtue of its shorter note-values.

3. *Comodo. Scherzando. Ohne Hast* (Unhurriedly). Although binary rather than ternary, this movement is the symphony's scherzo. With the exception of the Trio, all

the thematic material is borrowed from the song *Ablösung im Sommer* (Relief of the Summer Guard), in which the spring cuckoo is replaced by the summer nightingale. The song's melodic material is repeatedly transformed and developed, with contrast being provided by one of the most magical moments in any of Mahler's works, namely, the passage for solo post-horn, which is played "in the distance", i.e., off-stage. Mahler's contemporaries were scandalized by the alleged "banality" of this long solo, but it delights us today as a moment of unalloyed poetry. No less notable are the great wave of impassioned anguish and "cry of terror" that ring out towards the end of the movement in a powerful brass fanfare. It is in this way, Mahler suggests, that the animals react to mankind's intrusion upon their world.

4. *Sehr langsam* (Very slow). *Misterioso*. The role of Nietzsche's "Drunken Song" or "Midnight Song" differs little from that of *Urlicht* in the Second Symphony. In the

middle of the night, at the darkest and deepest hour, Life makes Zarathustra feel ashamed of his anguish and doubts and bids him meditate between the twelve strokes of midnight on the secret of the worlds, their profound pain and even more mysterious joy, and on the ardour of that joy which, far from bewailing its ephemeral fragility, yearns for eternity. In the course of this meditation, man discovers the way of truth and accedes to a higher form of existence in the childlike purity of the fifth movement and the mystic contemplation of the sixth. The form here is very free, with deliberately indistinct rhythms and "weak" harmonic progressions suggesting night's immobility. Everything revolves around contrasts of timbre and register.

5. *Lustig im Tempo und keck im Ausdruck* (Cheerful in tempo and cheeky in expression). The text of "Es sungen drei Engel" is taken from *Des Knaben Wunderhorn*. For this briefest of the work's six movements,

Mahler paradoxically calls on its most elaborate forces, with double chorus of women and children in addition to the female soloist of the previous movement, and entrusts a children's choir with the task of imitating morning bells. Yet the radiant luminosity of these fresh-sounding voices gives the scene the bright-toned colours that Mahler desired.

6. *Langsam. Ruhevoll. Empfunden* (Slow. Calm. Deeply felt). A glance at the opening pages of the score of this vast slow movement might suggest a simple exercise in polyphonic writing, but no listener can remain insensible to its serenity and grandeur, to its powerful assertion of faith, to its hypnotic motionlessness that is mystical and contemplative rather than meditative. Here we find Mahler donning the mantle of the legitimate heir of the

great Baroque and Classical traditions, a heritage recognizable by its subtle art of variation that untiringly transforms thematic elements which, always familiar, are always different. As usual, there are two alternating subject groups, one in the major, the other in the minor. But the rare moments when anxiety makes itself felt merely serve to underline the tranquil certainty of the movement as a whole.

This apotheosis is undoubtedly the most authentically optimistic of any by a composer so often described as "morbid" and obsessed with anguish and death. All questions find an answer here, all anguish is assuaged. With this hymn of praise to the Creator of the World, conceived as the supreme force of Love, Mahler took the final step on the road to Eternal Light.

© Henry-Louis de La Grange

MAHLER: SYMPHONIE NR. 3

Matthias Hansen

Nicht nur auf den ersten Blick will es scheinen, dass Mahler mit der Dritten Symphonie geradenwegs jene kompositorischen Bahnen weiter auszuschreiten gedachte, die er in der Zweiten Symphonie eingeschlagen hatte. Erneut und mit noch hochfahrenderem Anspruch lässt sich Mahler von der Idee leiten, »mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine Welt auf(zu)bauen. Der immer neue und wechselnde Inhalt bestimmt sich seine Form von selbst. In diesem Sinne muß ich stets wieder erst lernen, mir meine Ausdrucksmittel neu zu erschaffen, wenn ich auch die Technik noch so vollkommen beherrsche, wie ich, glaub' ich, jetzt von mir behaupten kann«. Diese Äußerung stammt

aus dem Sommer 1895, also aus der wohl entscheidenden Arbeitsphase für die Dritte Symphonie, über die Mahler im selben Zusammenhang sagte: »Sie schwebt noch über jener Welt des Kampfes und Schmerzes in der Ersten und Zweiten und konnte nur als deren Resultat hergehen.«

Allerdings übte gerade dies Übertreffen-Wollen dessen, was in den zurückliegenden Symphonien erreicht worden war, auf die kompositorische Gestaltung einen Druck aus, welcher vielfältige Irritationen erzeugte und Mahler nicht selten in unlösbar anmutende Darstellungsprobleme stürzte. Das vermitteln nicht zuletzt eine Reihe verbaler Äußerungen einschließlich verschiedener programmatischer »Erklä-

rungen« zu einzelnen Sätzen wie zur Symphonie insgesamt. Die zum Teil für Mahler recht weitläufigen Ausführungen gehen nun nicht allein quantitativ über jene zu den früheren Symphonien hinaus – sie enthalten gelegentlich auch erstaunliche Ungereimtheiten, die wohl in jedem Fall mit den angesprochenen musikalischen Darstellungsproblemen zu tun haben.

Am sichtbarsten werden die Widersprüche an den Satzüberschriften, die Mahler als Auflistung in mehreren » Fassungen« entwarf und sogar verbreitete. Denn in ihnen schlägt sich letztlich die immer deutlicher sich aufdrängende, unausweichlich scheinende Erkenntnis nieder, mit der Symphonie nicht nur an Grenzen des subjektiven Darstellungsvermögens zu stoßen, sondern in ihr konzeptionelle Vorstellungen verwirklichen zu wollen, vor denen jedwede kompositionstechnische Darstellungsmöglichkeit versagen könnte. Und die Arbeit am Werk wie dann das vollendete Werk selbst haben Mahlers quälenden Ver-

dacht in mancher Hinsicht bestätigt, es wollte ihm einiges, und zwar Entscheidendes, das er sich vorgenommen, nicht gelingen.

Von Anfang an schwebte Mahler eine »Stufenfolge des Werdens« vor, die einen Bogen vom ersten zum letzten Satz schlägt: »Was dort dumpf und starr, ist hier zum höchsten Bewußtsein gediehen, die unartikulierten Laute zur höchsten Artikulation geworden«. Doch wie verträgt sich dies mit der Tatsache, dass Mahler dann Sätze umstellte und austauschte? Mehr noch: Das ursprüngliche Finale, das Lied vom »himmlischen Leben«, schied gänzlich aus (es bildete dann das Finale der Vierten Symphonie!) und machte einem Stück Platz (»Was mir die Liebe erzählt«), das zunächst an dritter, dann lange Zeit an vorletzter Stelle vorgesehen war. »Aus den großen Zusammenhängen zwischen den einzelnen Sätzen, von denen mir anfangs träumte, ist nichts geworden«, lässt Mahler im Juni 1896, also noch vor Abschluss der

Symphonie, mit schon befremdendem Gleichmut verlauten. Gerade dies aber, die gewissermaßen organisch wachsende »Stufenfolge«, war doch bis zum Ende der Kompositionsarbeit hin der Leitgedanke für das Werk, an dem Mahler auch noch in späteren, die Werkgeschichte begleitenden Äußerungen festhielt!

Und dennoch entstand trotz dieser sich auftürmenden Widersprüche ein Werk voller dramatischer wie lyrischer Intensität, mit gleichermaßen kraftvollen Tönen in leidenschaftlichem Bekennen, in ironisch-skurrilen Zuspitzungen oder in schlicht anmutender Liedhaftigkeit. Obwohl die Skizzen zum ersten Satz der Dritten Symphonie wahrscheinlich bis in die Jahre 1891/92 zurückreichen, mithin Mahler die Arbeit an dem Werk noch vor der Komposition des Liedes »Das himmlische Leben« (Februar 1892) begonnen, dann aber zugunsten der Zweiten Symphonie abgebrochen hatte, wurde der Kopfsatz als letzter abgeschlossen. In einem Brief vom

August 1895 heißt es: »Meine neue Symphonie wird ca. 1 1/2 Stunden dauern – es ist alles in *großer* Symphonieform«.

Mahler muss sich also bereits zum gegebenen Zeitpunkt über das tatsächliche Ausmaß seines Werkes und somit auch über das des erst ein Jahr später komponierten Eröffnungssatzes im Klaren gewesen sein – zumal dieser Satz eigentlich als einziger »*große* Symphonieform« erlangt und die übrigen daran wohl nur durch die nachmalige Zusammenfassung zu einer »II. Abteilung« anschließen! Die Verzögerung dürfte deshalb eher mit den wachsenden Verunsicherungen zu tun gehabt haben, von denen Mahler bereits durch die Entwürfe in nachhaltiger Weise erfasst wurde. Am Ende, im Sommer 1896, scheint es geradezu umgekehrt gewesen zu sein: Erst als die Mittelsätze einschließlich des ja nur umgestellten neuen Finalsatzes vorlagen, konnte Mahler sich dazu entschließen, die Arbeit am Eröffnungssatz wieder aufzunehmen – an jener »Riesenaufgabe«,

für die er »nicht den Mut gehabt hätte, wären die anderen nicht fertig gewesen«.

Das »Riesenhafte«, die »*große* Symphonieform« sind in der Tat Stichworte, die das Besondere der Dritten Symphonie benennen – und zwar in unterschiedlichem und auch widersprüchlichem Sinne. Einerseits verweisen sie auf das Ungeöhnliche bis Exzeptionelle des Werkes: in den formalen Ausmaßen, in klanglich-dynamischen Intensitäten vom kaum mehr wahrnehmbaren Geräusch bis zum brüllenden Tutti oder in unergründlich wirkenden Verästelungen des Tonsatzes und seines motivisch-thematischen Materials, deren Beziehungsvielfalt gleichermaßen ordnende und chaotische Züge trägt. Andererseits verdecken sie aber auch – wie Mahlers nahezu gesamte verbale Erklärungsflut – jene Eigenheiten, die mit dem Stichwort »*große* Symphonieform« wenig zu tun haben bzw. geradezu als dessen Gegenteil auftreten.

Es beginnt damit, dass bis zum Sommer 1896, bis der erste Satz ernsthaft in Angriff

genommen wurde, eine bunte Folge von Sätzen vorlag, für die wohl eher die Bezeichnung instrumentale und vokale »Charakter«-Stücke zutrifft. Mit ihnen schien Mahler eine Art »Lieder-Symphonie« anzusteuern, mit lockerer, suitenartiger Satzfolge. Allein der erste Satz, die Bewältigung seiner kompositorischen Dimensionen, zwang Mahler immer wieder, das Ganze unter die Idee eben der »*großen* Symphonieform« zu stellen – wozu es nicht taugte, und zwar weder die »Charakter«-Stücke, noch der Kopfsatz selbst. Dafür spricht nicht zuletzt auch die Tatsache, dass gerade die symphonisch besonders ambitionierten Teile des Werkes – neben dem ersten Satz vor allem das Scherzo – mit Elementen durchsetzt sind, die auf ironische und triviale Wirkungen abzielen. Den Ton zu erwartender Kritiken parodierend, schrieb Mahler im Juli 1896: »Manchmal spielen die Musikanten auch, ohne einer auf den anderen die geringste Rücksicht zu nehmen, und es zeigt sich da meine ganze wüste und brutale

le Natur in ihrer nackten Gestalt. Daß es bei mir nicht ohne Trivialitäten abgehen kann, ist zur Genüge bekannt. Diesmal übersteigt es allerdings alle erlaubten Grenzen. Man glaubt manchmal, sich in einer Schänke oder in einem Stall zu befinden».

Die »Trivialitäten«, Mahlers »Neigung zu wüstem Lärm« beschränken sich nun keineswegs auf hörbar einschlägige Passagen, etwa auf den »Regimentsorchester«-Marsch im ersten oder auf die vieldiskutierten »Posthorn«-Episoden im dritten Satz. Wohl erstmals färbt dieser »Ton« nahezu ein ganzes Werk, dringt wie ein tief verwurzelter Dialekt in dessen Ausdrucksweise ein und untergräbt dadurch nicht allein die traditionellen, an Sonate und Symphonie gebundenen Formen, sondern auch und noch entschiedener den bis dahin geltenden und mit diesen Formen geradezu »naturhaft« verwachsenen Sprachcharakter von Musik. Die Dritte Symphonie führt Mahlers erbitterten, aufreibenden Kampf mit dem tradierten Formen- und

Ausdruckskanon vor Ohren, als dessen Ergebnis die jeweils in spezifischer Weise »beschädigten« Sätze des Werkes anzusehen sind – aber auch jenes feierliche, hymnisch-beschwörende Schluss-Adagio, das wie der Versuch erscheint, alle vorausliegenden »Beschädigungen« wieder auszugleichen, letztlich zurückzunehmen. Und dieses Adagio, gleichermaßen am späten Beethoven wie an Wagner und Bruckner orientiert, wird dann seinerseits in dem Maße problematisch, wie es den »restaurativen« Versuch mit nicht geringerer Energie unternimmt, als zuvor die auf Alternativen gerichteten Anstrengungen.

Unter diesem Gesichtspunkt nun erscheinen die Nr. 2 (»Tempo di Menuetto«) und Nr. 3 (»Scherzando«, unter Verwendung des Wunderhorn-Liedes »Lob des hohen Verstandes«) wie recht unstilisierte bzw. in einem »stile antico« gehaltene Tanzsätze einer Suite, deren romantisierender Ton im Lyrischen wie im Lebhaften und deren rein koloristisch wirkende Figu-

ration im Gegensatz stehen zu jenem Ton-satz, der sich mit dem Kern »entwickelnder Variation« von den Wiener Klassikern bis zu Mahlers Zeitgenossen Brahms und Schönberg herausgebildet hatte. Könnte das »Menuetto« ein schon neoklassizistisch gefärbter Blick in ferne Vergangenheit sein, so führt das kontrastierende Scherzo diese Rückwendung als eine Art »Traumspiel« fort. Es scheint in eine rokokohafte Landschaft versetzt, in welche einerseits derbe Bauerntänze hineintönen, andererseits »Posthorn-Rufe« die Abwendung von solcher »Traum-Realität« suggerieren. Die reigenhafte Fortsetzung steigert diese Abwendung zu einer utopischen Idylle, die Zeit und Raum entrückt ist und dergestalt das Spiel mit ihnen auf die Spitze treibt.

Die anschließenden drei Sätze scheinen darauf keine Antwort geben zu können

oder zu wollen. Mehr noch als das Kontrastpaar »Menuetto« und »Scherzo« sind das Nietzsche-Lied »O Mensch! Gib acht!« (Nr. 4), das Wunderhorn-Lied »Es sangen drei Engel« (Nr. 5) und das Adagio (Nr. 6) zu einer Art »Groß-Satz« verschmolzen – äußerlich schon daran zu erkennen, dass sie ohne Unterbrechung gespielt werden sollen. Metaphorisch gesprochen, hebt dieser Groß-Satz mit einem Bild der »Nacht« an: Die musikalische Bewegung kreist in sich, pendelnd zwischen Elementen der Regungslosigkeit und solchen eines gleichsam ziellosen Fließens. Das Finale entfaltet ein Bild des »Höchsten«, »Reinsten«, dessen, was Mahler »die Liebe« nennt, was ihm »Gott erzählt« hat; es wird zu einem Hymnus, der alles »Niedrige«, »Unreine«, letztlich alles »Fragen« in harmonisch volltönender Klanglichkeit aufzulösen sucht.

LA TROISIÈME SYMPHONIE DE MAHLER

Henry-Louis de La Grange

Quand on écrit «une œuvre de cette dimension, une œuvre qui reflète la création toute entière, on est, pour ainsi dire, un instrument dont joue l'univers». Cette phrase célèbre et souvent citée ne pourrait être prononcée que par Mahler et dans le moment rare d'exaltation qui a donné naissance à l'une de ses créations les plus imposantes, les plus ambitieuses et les plus originales, la Troisième Symphonie.

Au début de l'été 1895, Mahler s'installe à nouveau à Steinbach am Attersee, dans la région de Salzbourg, où il avait composé sa Deuxième Symphonie. Dans son «Häuschen» (le petit chalet en bois qu'il s'est fait construire au bord du lac), il écrit aussitôt le ravissant Menuet qu'il intitulera plus tard *Blumenstück* (Morceau de fleurs) parce qu'il

a été inspiré par le pré fleuri qui entoure son chalet. A cette époque-là, il a déjà imaginé un plan d'ensemble, qui est sans nul doute l'un des plus ambitieux jamais conçus par un symphoniste. Partant de la matière, des rochers, de la nature immobile, il entrevoit déjà que l'immense épopée gravira une à une les marches de la création, les fleurs, les animaux, pour parvenir jusqu'à l'homme, avant de s'élever jusqu'à l'amour universel conçu comme transcendance suprême.

Plusieurs versions différentes ont subsisté de ce programme. Soulignons que, pour une fois, Mahler l'a mis au point avant de se mettre à composer. Plus tard, il ne le désavouera jamais, même à une époque où il interdira la publication du moindre

texte explicatif lors de l'exécution de ses œuvres. Le premier mouvement s'intitule tout d'abord *L'Arrivée de l'été*, ou *L'Éveil de Pan*, et plus tard *Le Cortège de Bacchus*. Il semble que l'Allegro initial, composé seulement l'année suivante, n'ait pas encore été précédé de la longue introduction en ré mineur qu'il intitulera plus tard: *Ce que me content les rochers*. Quant aux autres mouvements, il portent déjà leur titre définitif:

2. *Ce que me content les fleurs des prés*
3. *Ce que me content les animaux de la forêt*
4. *Ce que me conte la nuit* (puis *l'Homme*)
5. *Ce que me conte le coucou* (remplacé par *Ce que me content les cloches du matin* puis *les anges*)
6. *Ce que me conte l'amour*

Dans le plan original, un ultime mouvement, *Ce que me conte l'enfant*, n'était autre que le lied *La Vie céleste*, composé trois ans plus tôt, qui sera inséré dans la Quatrième Symphonie.

Pendant ce premier été de 1895, Mahler compose, outre le Menuet, les mouve-

ments 3 à 6. Du premier mouvement, qui sera le plus étendu de tous, il se contente alors de noter quelques esquisses musicales et remet à l'année suivante le travail de composition proprement dit. De retour à Steinbach en juin 1896, il s'aperçoit, en voulant reprendre son travail, qu'il est bien plus difficile que prévu de se replonger dans sa partition car la transition de sa vie d'interprète à son activité créatrice ne se fait jamais sans douleur. Cependant, la *Particell* (partition abrégée mais complète, sur trois ou quatre portées) du premier mouvement est achevée le 11 juillet 1896, en moins d'un mois!

Pour l'instant, l'introduction est encore conçue comme un mouvement séparé, mais sa signification se transforme peu à peu: elle ne dépeindra plus la nature sans âme et sans vie, prisonnière de l'hiver, mais au contraire la chaleur écrasante de l'été lorsque «toute vie est retenue et qu'aucun souffle n'agite l'air qui vibre et flamboie, ivre de soleil», et que «la vie, prisonnière de

la nature gémit au loin et supplie d'être libérée». Pénétré de la «mystique de la nature», Mahler estime que la musique seule «peut en capter l'essence». Une lettre à la cantatrice Anna von Mildenburg nous le montre à la fois lucide et exalté: «Ma Symphonie sera quelque chose que le monde n'a encore jamais entendu! Toute la nature y trouve une voix pour narrer quelque chose de profondément mystérieux, quelque chose que l'on ne pressent peut-être qu'en rêve!»

Pour justifier la longueur inhabituelle du mouvement initial, Mahler a divisé la Troisième Symphonie en deux «parties» (*Abteilungen*) dont la première comprend le seul Allegro initial et la seconde les cinq morceaux suivants. A l'origine, il avait envisagé de créer pour l'ensemble des six mouvements une unité thématique qui n'existe pas dans la version définitive. Il n'en utilisera pas moins plusieurs motifs du premier mouvement dans les quatrième et sixième morceaux.

La première audition de la Troisième Symphonie (partielle, puisqu'on n'y entendit que les second, troisième et sixième mouvements) eut lieu sous la direction de l'auteur, à Berlin, le 9 mars 1897. Les sifflets ne dominèrent pas tout à fait les applaudissements mais il s'en fallut de peu. Le lendemain, la presse de la capitale allemande se surpassa: on parla de la «tragi-comédie» de ce compositeur sans imagination et sans talent, de ses «banalités», de ses «réminiscences», et le finale exaspéra tout particulièrement avec ses «mines religieuses et mystiques», son thème principal étant qualifié de «ver solitaire informe».

En revanche, lors de la première audition complète, en juin 1902, à Crefeld, en Rhénanie, c'est justement l'Adagio final qui devait conquérir les auditeurs les plus mal préparés à l'entendre et même les plus délibérément hostiles. Aux yeux d'un critique, le «plus beau mouvement lent jamais composé depuis Beethoven» avait couronné le triomphe de cette soirée, qui allait

ouvrir une nouvelle époque de la carrière et de la vie de Mahler.

1. *Kräftig. Entschieden* (Avec force et décision) Le premier mouvement reste fidèle à la forme sonate qui a obsédé les romantiques soucieux de préserver la tradition beethovénienne, mais il comporte deux expositions. Clamé *fortissimo* par huit cors, le thème initial de marche sert en quelque sorte de portail monumental à l'ensemble de la symphonie et il jouera par la suite un rôle essentiel dans le mouvement. Il fait en outre référence au passé, évoquant le finale de la Première Symphonie de Brahms.

Le trait le plus frappant de ce premier mouvement est l'antinomie, voire la disparité de style qui existe entre les deux éléments thématiques principaux. Musique des ténèbres et du chaos, musique noble, puissante, grandiose dans le sens le plus romantique et traditionnel du terme, le premier élément (la nature immobile et prisonnière) appartient à la grande tradition

symphonique créée par Beethoven et prolongée par Bruckner. En revanche, le second (le cortège de Bacchus) se distingue par son allure insolemment populaire. Il appartient donc à la sphère «inférieure», celle des musiques militaires ou des musiques de kiosque. Mais sa simplicité, sa candeur, voire sa naïveté apparentes dissimulent, comme toujours chez Mahler, un mécanisme musical et même intellectuel qui charpente et organise le discours avec une rigueur savante qui ne se dément jamais.

2. *Tempo di Menuetto. Sehr mässig* (Très mesuré) Les fleurs du pré de Steinbach ont inspiré à Mahler un Menuet dont les révérences «à l'ancienne» n'ont rien de parodique mais dansent au contraire avec une grâce merveilleuse. Deux épisodes alternent d'une manière symétrique. Leur tempo est identique mais le second paraît plus rapide à cause des valeurs de notes plus brèves.

3. *Comodo. Scherzando. Ohne Hast* (Sans hâte) Bien qu'il soit binaire et non ternaire,

ce mouvement joue dans la symphonie le rôle de scherzo. Tout son matériau thématique, à l'exception de celui du trio, est emprunté au lied *Ablösung im Sommer* («Re-lève de la garde en été»), dans lequel le coucou du printemps cède la place au rossignol de l'été. Le matériau mélodique du lied est sans cesse métamorphosé et amplifié. L'élément de contraste indispensable, un des moments les plus poétiques de tout l'œuvre de Mahler, est fourni par un solo de cor de postillon placé «au loin», c'est-à-dire derrière la scène. Les contemporains ont été scandalisés par la «banalité» de ce long solo, mais il nous enchante aujourd'hui comme un moment de pure magie. A noter encore la grande vague de passion douloureuse, le «cri de terreur» qui retentit vers la fin du mouvement avec une puissante fanfare de cuivres. Mahler a laissé entendre que les animaux réagissaient ainsi à l'intrusion des hommes.

4. *Sehr Langsam. Misterioso* (Très lent. Mystérieux) Le rôle du *Chant d'ivresse* ou

Chant de minuit de Nietzsche est à peu près le même que celui d'*Urlicht* dans la Deuxième Symphonie. Au cœur de la nuit, à l'heure la plus obscure, la plus profonde, la Vie fait honte à Zarathoustra de son angoisse et de ses doutes et lui ordonne de méditer entre les douze coups de minuit sur «le secret des mondes, leur douleur profonde, leur joie plus mystérieuse encore et l'ardeur de cette joie qui, loin de pleurer sa fragilité éphémère, appelle l'éternité». Au cours de cette méditation, l'homme retrouve le chemin de la vérité. Il accédera ensuite à des formes supérieures d'existence, dans la pureté enfantine du cinquième mouvement et la contemplation mystique du dernier. La forme est ici très libre, avec des rythmes volontairement indistincts, avec des degrés et des enchaînements harmoniques dits «faibles» qui suggèrent l'immobilité de la nuit. Tout se joue sur les contrastes de timbres et de registres.

5. *Lustig im Tempo und keck im Ausdruck* (Dans un tempo joyeux et avec une expres-

sion impertinente) Le chant *Es sungen drei Engel* est extrait du *Knaben Wunderhorn*. Pour le plus bref des six mouvements, Mahler fait appel à l'appareil sonore le plus vaste de toute la symphonie, c'est-à-dire à un double chœur de femmes et d'enfants, auquel se superpose la voix soliste du morceau précédent. Il était certes paradoxal de faire appel à des moyens aussi considérables pour un morceau qui n'a rien d'une apothéose symphonique. Il l'était plus encore de confier à un chœur d'enfants la tâche d'imiter les cloches du matin, et pourtant la lumière éclatante de ces voix fraîches donnent au tableau les couleurs claires d'une scène printanière.

6. *Langsam. Ruhevoll. Empfunten* (Lent. Calme. Profondément senti) A la lecture de la partition, les premières pages de ce mouvement peuvent faire l'effet d'un simple modèle d'écriture polyphonique. Mais à l'écoute, on ne saurait rester insensible à cette grandeur sereine, à cette émotion retenue, à cette immobilité que l'on pourrait

qualifier de mystique plus encore que de méditative. On retrouve ici chez Mahler l'héritage des grandes traditions baroques et classiques, reconnaissable à cet art subtil de la variation qui transforme inlassablement des éléments thématiques toujours familiers, mais toujours différents. Comme d'habitude, deux éléments principaux l'un majeur, l'autre mineur, alternent. Mais les quelques rares moments où affleure l'inquiétude ne font que rehausser la certitude tranquille de l'ensemble.

Cette apothéose finale est sans aucun doute l'une des plus authentiquement optimistes de Mahler, ce compositeur que l'on dépeint trop souvent comme «morbide», comme uniquement obsédé par la douleur et par la mort. Toutes les questions y trouvent une réponse, toutes les angoisses un apaisement. Avec ce grand hymne au Créateur du Monde, conçu comme la force suprême d'Amour, il gravit le dernier échelon vers la Lumière éternelle.

© Henry-Louis de La Grange

4^e MOUVEMENT

«Chant de minuit de Zarathoustra»

(extrait de «Ainsi parlait Zarathoustra»,
de Nietzsche)

CONTRALTO SOLO

Ô Homme, prends garde!
Que dit minuit profond?
Je dormais!
Je me suis réveillé d'un rêve profond!
Le monde est profond!
Et plus profond que ne pensait le jour!

Ô Homme, prends garde!
Profonde est sa douleur!
Joie plus profonde encore que le chagrin!
La douleur parle: Consume-toi!
Mais toute joie veut l'éternité –
une éternité profonde, profonde!

5^e MOUVEMENT

«Trois anges chantaient»

(extrait de «Cor enchanté de l'enfant»)

CHŒUR DE FEMMES ET DE JEUNES GARÇONS,
CONTRALTO SOLO

(Bimm bamm!)
Trois anges chantaient une douce chanson
dont les notes joyeuses remplissaient le ciel.

4. SATZ

»Zarathustras Mitternachtslied«

(aus »Also sprach Zarathustra«
von Nietzsche)

ALTSOLO

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

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

5. SATZ

»Es sungen drei Engel«

(aus »Des Knaben Wunderhorn«)

FRAUEN- UND KNABENCHOR,
ALTSOLO

(Bimm bamm!)
Es sungen drei Engel einen süßen Gesang,
Mit Freuden es selig in dem Himmel klang,

4th MOVEMENT

“Zarathustra’s Midnight Song”

(from “Thus Spoke Zarathustra”
by Nietzsche)

CONTRALTO SOLO

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.

O Man! Take heed!
Deep is its suffering.
Joy is deeper yet than heartache!
Suffering speaks: Begone!
All joys want eternity,
want deep, deep eternity.

5th MOVEMENT

“Three Angels sang”

(from “The Youth’s Magic Horn”)

WOMEN’S CHORUS, BOYS’ CHORUS,
CONTRALTO SOLO

(Bimm bamm!)
Three angels sang a sweet song
that set Heaven ringing with joy;

Ils se réjouissaient en chantant
que Pierre soit délivré de ses péchés.

Et le Seigneur Jésus étant à table pour prendre
le repas du soir avec ses douze disciples,
le Seigneur Jésus dit: «Que fais-tu là?
Lorsque je te regarde, tu pleures.
Il ne faut pas pleurer comme ça!»

«Il ne faut pas que je pleure, Dieu de bonté?
J'ai transgressé les Dix Commandements.
Je m'en vais et pleure amèrement.
Ah, viens et aie pitié de moi!»

«Tu as transgressé les Dix Commandements?
Alors tombe à genoux et prie ton Dieu;
C'est en n'aimant que Dieu toute ta vie
que tu atteindras la joie céleste!»

La joie céleste est une cité bienheureuse,
la joie céleste, qui n'a plus de fin.
La joie céleste fut donnée à Pierre
par Jésus – et à nous, pour notre félicité.

(Traduction: © 2002 DGG)

Sie jauchzten fröhlich auch dabei,
Daß Petrus sei von Sünden frei.

Und als der Herr Jesus zu Tische saß,
Mit seinen zwölf Jüngern das Abendmahl aß,
Da sprach der Herr Jesus: »Was stehst du
denn hier?
Wenn ich dich anseh', so weinst du mir.
Du sollst ja nicht weinen!«

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

»Hast du denn übertreten die 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.

they rejoiced, in their song,
that Peter was freed of sin.

And while Lord Jesus sat at table
eating the evening meal with his twelve
disciples,
thus spoke Lord Jesus: "Why are you here?
When I look at you, you weep.
You should not 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!"

"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 knows no end.
Heavenly joy was granted by Jesus
to Peter and us for our eternal felicity.

(Translation: © 1967 Robert Cushman)

www.universalclassics.com
www.deutschegrammophon.com/sa

DDD

Recording: Vienna, Musikverein, Gros
Executive Producer: Dr. Marion Thien
Associate Producer: Ewald Markl
Recording Producer: Christian Gansch
Tonmeister (Balance Engineer) & Editi
Recording Engineer: Wolf-Dieter Kar
New surround mix & new stereo mix:



Recorded, Edited and Mastered by Er

© 2002 (CD)/2003 (SACD) Deutsche
© 2003 Deutsche Grammophon Gm
Project Management: Roland Ott
Cover Photo: Philippe Gontier
Photo of Gustav Mahler: Bildarchiv d
Art Direction: Nikolaus Boddin
Printed in the E. U.

Introducing the new audio carrier: Super Audio Compact Disc (SACD)

Once again DEUTSCHE GRAMMOPHON is at the forefront of new audio developments in its continual quest to convey the full brilliance and richness of its recordings into your home.

What can you expect to hear? Superb audio reproduction of separate stereo recordings as well as breathtakingly lifelike surround sound.

What do we mean by "superb audio reproduction"? All our recordings will take advantage of SACD technology offering sound of greater warmth, depth and clarity, achieved by means of a wider dynamic range and frequency response than is possible with the conventional Compact Disc.

"Surround sound": Listen through your multi-channel surround sound system (for an explanation of how to connect and adjust your system, visit us at

Ein neuer Tonträger ist da: Super Audio Compact Disc (SACD)

Wieder einmal zeigt sich die DEUTSCHE GRAMMOPHON als Vorreiter bei der Entwicklung neuer Audio-Technologien, denn wir arbeiten ständig daran, Ihnen auf unseren Produkten die ganze Brillanz und den Reichtum unserer Aufnahmen anbieten zu können.

Was dürfen Sie erwarten? Eine exzellente Klangwiedergabe von eigens für das neue Medium SACD abgemischten Stereoaufnahmen und atemberaubend realistischen Surround-Klang.

Was bedeutet »exzellente Klangwiedergabe«? Alle unsere Aufnahmen werden von der SACD-Technologie profitieren, die einen wärmeren, klareren und räumlicheren Klang bietet. Erreicht wird dies durch eine größere Dynamik und

www.deutschegrammophon.com/sacd or www.emil-berliner-studios.com) and enjoy the fantastic atmosphere of a live concert in your own home.

If your system isn't connected to a sub-woofer, don't worry – the LFE (Low Frequency Effect) channel is only used to add a little more "spice" to the overall surround sound mix.

What is a "hybrid disc"? In addition to its high quality SACD content, this disc also contains a CD Audio layer that allows it to be played on any conventional CD player.

DEUTSCHE GRAMMOPHON's launch programme will open up a spectacular new surround sound listening experience on new releases by Anne-Sophie Mutter, Bryn Terfel, Christian Thielemann and Claudio Abbado, as well as legendary recordings by Herbert von Karajan, Carlos Kleiber and Leonard Bernstein.

eine höhere Audio-Bandbreite, als es die herkömmliche Compact Disc ermöglichte.

»Surround-Klang«: Wenn Sie eine mehrkanalige Surround-Anlage verwenden, werden Sie in Ihrem Wohnzimmer die Atmosphäre eines Live-Konzerts erleben. (Weitere Erklärungen zum Anschluss und der Einrichtung Ihrer Anlage geben wir Ihnen im Internet unter www.deutschegrammophon.com/sacd oder www.emil-berliner-studios.com.)

Seien Sie unbesorgt, wenn Ihre Anlage nicht über einen Sub-Woofer verfügt: Der LFE-Kanal (Low Frequency Effect Channel/Tieftoneffekt-Kanal) dient lediglich dazu, der ganzen Abmischung die »letzte Würze« zu verleihen.

Was ist eine »Hybrid Disc«? Als Ergänzung zu den hochqualitativen Audio-Formaten der SACD besitzt diese Disc auch eine CD-Audio-Schicht, die sich auf jedem herkömmlichen CD Player abspielen lässt.

Un nouveau support audio: le Super Audio Compact Disc (SACD)

Une fois encore, DEUTSCHE GRAMMOPHON est à l'avant-garde des nouvelles technologies audio, visant constamment à rendre tout l'éclat et la richesse de ses enregistrements pour l'auditeur qui les écoute chez soi.

Qu'attendre de cette nouveauté? Une reproduction audio superbe d'enregistrements stéréo séparés et une ambiophonie d'un réalisme stupéfiant.

Qu'entendons-nous par «reproduction audio superbe»? Tous nos enregistrements tireront parti de la technique du SACD, qui offre un son plus chaleureux, plus profond et plus clair, grâce à un registre dynamique et à une gamme de fréquences plus larges que ce que permet le disque compact classique.

«Ambiophonie» («Surround»): Ecoutez ces disques sur votre chaîne ambiophonique multicanal (pour des explications sur le branchement et le réglage, rendez-nous visite à

Das Startprogramm der DEUTSCHEN GRAMMOPHON wird mit seinem Surround-Klang ein neues, spektakuläres Hörerlebnis bieten: Aufnahmen aus jüngster Zeit von Anne-Sophie Mutter, Bryn Terfel, Christian Thielemann und Claudio Abbado, aber auch legendäre Einspielungen von Herbert von Karajan, Carlos Kleiber und Leonard Bernstein.

www.deutschegrammophon.com/sacd ou www.emil-berliner-studios.com), et laissez-nous vous plonger dans l'atmosphère d'un concert en direct à domicile. Si votre chaîne n'est pas raccordée à un caisson de graves, ne vous inquiétez pas – le canal LFE (Low Frequency Effect, réservé aux basses fréquences) ne sert qu'à «épicer» un peu plus l'ambiophonie.

Qu'est-ce qu'un disque «hybride»? Outre son contenu SACD de haute qualité, ce disque contient une couche CD audio qui lui permet d'être lu sur tout lecteur de CD traditionnel.

Le programme de lancement de DEUTSCHE GRAMMOPHON ouvrira une nouvelle et spectaculaire expérience auditive en ambiophonie avec des disques d'Anne-Sophie Mutter, Bryn Terfel, Christian Thielemann et Claudio Abbado, ainsi que des enregistrements légendaires de Herbert von Karajan, Carlos Kleiber et Leonard Bernstein.



Audio Content Source Material	Hardware Requirements
SACD Layer • 48 kHz/24 Bit PCM Stereo Audio • 48 kHz/24 Bit PCM 5.0 Surround Sound Audio	SACD player required Compatible Surround Sound System required for multi-channel audio
Hybrid Layer (CD) • 44.1 kHz/16 Bit PCM Stereo	CD/SACD player required

SACD and its logo are trademarks of Sony

2
SACD



SACD Surround Sound
SACD Stereo • CD Audio

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

GUSTAV MAHLER (1860–1911)

Symphonie No. 3

SACD 1: Movements 1–3

SACD 2: Movements 4–6

ANNE SOFIE VON OTTER, mezzo-soprano

Frauenchor des Wiener Singvereins

Women's Chorus of the Vienna Singverein

Chœur de femmes du Singverein de Vienne

Chorus Master / Einstudierung / direction: Johannes Prinz


Wiener Sängerknaben

Vienna Boys' Choir · Petits Chanteurs de Vienne

Chorus Master: Gerald Wirth


Wiener Philharmoniker

PIERRE BOULEZ

474 298-2 

A UNIVERSAL MUSIC COMPANY

also available on CD (474 038-2)

 · © 2002/2003 Deutsche Grammophon GmbH, Hamburg

SACD 1: [59'40] · SACD 2: [35'48]



Cover Photo: Philippe Gontier

Made in the E. U.

www.universalclassics.comwww.deutschegrammophon.com/sacd

SUPER AUDIO CD

SACD Surround SACD Stereo CD Audio

