



MAHLER

Symphonie Nr.8

Rundfunkchor Berlin

Deutsches Symphonie-Orchester Berlin

Kent Nagano

GUSTAV MAHLER (1860-1911)

Symphonie Nr.8 Es-dur

CD 1 I. Teil - Hymnus : Veni, creator spiritus 24'14

- 1 *Veni, creator spiritus* 1'26
- 2 *Imple superna gratia* (A tempo - Nicht schleppen) 3'35
- 3 *Infirma nostri corporis* (Tempo I - Etwas gehalten) 2'35
- 4 Tempo I - Allegro 1'10
- 5 *Infirma nostri corporis* (Noch einmal so langsam als vorher) 3'11
- 6 *Accende lumen sensibus* (Plötzlich sehr breit und leidenschaftlichen Ausdrucks) 5'53
- 7 *Qui paraclitus dixeris* (Gehaltener - A tempo) 3'25
- 8 Wieder frisch - *Gloria Patri Domino* [Tempo I] 2'53

CD 2 II. Teil - Schlußszene aus Goethes "Faust" 64'01

- 1 Poco adagio - Etwas bewegter - Piu mosso 11'17
- 2 Wieder langsam: *Waldung, sie schwankt heran* 5'50
- 3 (Pater ecstaticus) *Ewiger Wonnebrand* - Moderato 2'00
- 4 (Pater profundus) *Wie Felsenabgrund* 4'48
Allegro appassionato - Maestoso - Tempo

- 5 (Chor der Engel) *Gerettet ist das edle Glied* 2'50
 Allegro deciso - Molto leggiero - A tempo - Allmählich langsamer
- 6 Schon etwas langsamer und immer noch mäßiger 2'08
 (Die vollendeteren Engel) *Uns bleibt ein Erdenrest*
- 7 (Die jüngeren Engel, Doctor Marianus) *Ich spür' soeben* 6'07
 Im Anfang noch etwas gehalten - Allegro deciso - Sehr langsam - Poco piu mosso
- 8 Adagissimo (Äußerst langsam): *Dir, der Unberührbaren* 4'30
 (Una Poenitentium) *Du schwebst zu Höhen der ewigen Reiche*
- 9 (Magna Peccatrix) *Bei der Liebe* 5'04
 Fließend - Nicht schleppen
 (Mulier Samaritana) *Bei dem Bronn*
 (Maria Aegyptiaca) *Bei dem hoch geweihten Orte*
 Sehr fließend, beinahe flüchtig
- 10 Sich etwas mäßigend, (Una Poenitentium) *Neige, neige, du Ohnegleiche* 4'42
 (Selige Knaben) *Er überwächst uns schon*
 Ummerklich frischer - Etwas haltener - Allegro
 (Una Poenitentium) Vom edlen Geisterchor umgeben - Wieder Tempo
- 11 (Mater gloriosa) *Komm! hebe dich zu höhern Sphären!* - Sehr langsam 1'20
- 12 (Doctor Marianus, Chor) *Blicket auf!* 5'32
 Hymnartig - Meno mosso - Adagio - Fließend - Ruhig
- 13 Langsam - Sehr langsam beginnend: *Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis* 7'46

Magna Peccatrix **Sylvia Greenberg**, *soprano*
Una Poenitentium **Lynne Dawson**, *soprano*
Mater gloriosa **Sally Matthews**, *soprano*
Mulier Samaritana **Sophie Koch**, *alto*
Maria Aegyptiaca **Elena Manistina**, *alto*
Doctor Marianus **Robert Gambill**, *ténor*
Pater ecstaticus **Detlef Roth**, *baryton*
Pater profundus **Jan-Hendrik Rootering**, *basse*

RUNDFUNKCHOR BERLIN

Simon Halsey, *direction*

MDR RUNDFUNKCHOR LEIPZIG

Howard Arman, *direction*

WINDSBACHER KNABENCHOR

Karl-Friedrich Beringer, *direction*

Sigurd Brauns, *orgue*

DEUTSCHES SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN

Kent Nagano, *direction*

NOMENCLATURE COMPLETE

COMPLETE INSTRUMENTARIUM

- VENTS
WINDS
 - 4 Fl. / flûtes + 2 Fl. piccolo
 - 4 Ob / hautbois + **Englischhorn** / cor anglais
 - 3 Kl / clarinettes + **Kleine Kl.** / petite clarinette + **Basskl.** / clarinette basse
 - 4 Fg / bassons + **Kfg** / contre-basson
 - 8 Hörner / cors / *horns*
 - 4 Trp / trompettes / *trumpets*
 - 4 Pos. / trombones
 - 1 **Basstuba** / tuba basse

- PERCUSSIONS
 - 3 **Pauken** / timbales / *timpani*, **Große Trommel** / grosse caisse / *bass drum*
 - Becken** / cymbales / *cymbals*, **Tamtam**, **Triangel**, **Tiefe Glocken** / cloche basse / *bass bell*
 - Glockenspiel**, **Celesta**

- CLAV.
 - Klavier / piano, **Harmonium**, **Orgel** / orgue / *organ*

- INSTR. ADD.
 - 2 **Harfen** / harpes, **Mandoline**

- SOLISTES
SOLOISTS
 - 2 **Sop.**, 2 **Alt.**, 1 **Ten.** 1 **Bar.** 1 **Bas.**
 - 2 sopranos, 2 altos, ténor, baryton, basse

- CHŒUR
CHOIR
 - Knabenchor** / chœur d'enfants / *boys choir*
 - I und II Gemischter Chor** / chœurs mixtes I & II / mixed choirs I & II

- CORDES
STRINGS
 - 1. & 2. **Vl.** / Violons / *Violins*
 - Vla** / Altos / *Violas*
 - Vlc** / Violoncelles / *Cellos*
 - Kb** / Contrebasse / *Double-basses*



La création de la Huitième Symphonie. Munich, 12 septembre 1910, 19 h 30. La Musikfesthalle, gigantesque construction de verre et d'acier édifée sur le terrain de l'Exposition Universelle, est pleine à craquer. 3400 auditeurs se pressent devant 850 choristes habillés de noir et de blanc (500 adultes, 350 enfants) rangés autour de l'orchestre sur une immense estrade montée tout exprès pour l'occasion. L'orchestre lui-même est un des plus grands jamais réunis depuis la représentation triomphale du Requiem de Berlioz : 146 instrumentistes au total, auxquels il faut encore ajouter huit chanteurs solistes, mais aussi huit trompettes et trois trombones placés à l'autre extrémité de la salle. Outre la famille royale de Bavière au grand complet, on distingue de nombreux visages connus dans l'auditoire : ceux des compositeurs Richard Strauss, Max Reger, Camille Saint-Saëns et Alfredo Casella ; mais aussi les écrivains Gerhard Hauptmann, Stefan Zweig, Emil Ludwig, Hermann Bahr et Arthur Schnitzler, les chefs d'orchestre Bruno Walter, Oskar Fried et Franz Schalk, ainsi que le metteur en scène le plus admiré de cette époque, Max Reinhardt, etc. À 19 h 45 précises, Mahler fait son entrée, mince et pâle... Photo prise lors d'une répétition.

Munich, September 1910: Mahler conducting a rehearsal of the *Eighth Symphony*.
München, September 1910: Mahler dirigiert eine Probe der *Achten Sinfonie*.
(Cliché X – Collection Médiathèque Musicale Mahler)

Mahler à Maiernigg,
en 1905. C'est là, en
Carinthie, que Mahler passa
ses étés de 1900 à 1907
et composa la *Huitième
Symphonie* en 1906.
Photo X - Collection
Médiathèque
Musicale Mahler

hmGold



Une musique de l'avenir ancrée dans un immense passé

La *Huitième Symphonie* de Mahler est une œuvre d'exception. Aucune autre de ses symphonies n'exige un tel déploiement de moyens, aucune n'est aussi somptueuse. Aucune n'est aussi radicalement dépourvue de plaintes et de larmes, de chagrin et de mélancolie ; aucune ne s'élève aussi haut au-dessus des abîmes de l'existence ; aucune n'oublie aussi constamment cet amalgame quasi obligé de désespoir et de banalité ; aucune n'évite avec autant d'adresse ces dégringolades que l'humour est impuissant à rattraper. La *Huitième* de Mahler dirige le regard vers le haut. C'est une musique de l'avenir ancrée dans un immense passé.

Elle débute par l'hymne *Veni Creator Spiritus* – Viens Esprit Créateur. Chez Mahler, il remplit un mouvement entier. Dans l'année liturgique chrétienne, il fait partie de l'office de la Pentecôte, mais on le recommande aussi comme chant d'ouverture en général, car là où souffle l'esprit, la fête est plus belle et les artistes travaillent mieux. Le vieux cantique exprime deux idées : l'adoration de l'Être Suprême (car selon la doctrine chrétienne l'Esprit saint est partie intégrante de la divine Trinité) et le désir d'inspiration et de connaissance (car *creator* et créativité, inspiration et *spiritus* ont même étymologie et sont aussi indissociables que le maître et son œuvre). La foi en Dieu et le désir de l'artiste sont ici réunis. Ces vers latins n'expriment pas seulement une piété tournée vers l'au-delà, mais aussi un sens aigu de ce dont les hommes, êtres acculturés, ont besoin, de ce qui fait impression sur eux.

L'hymne

Cet hymne au Saint-Esprit est très ancien. Il aurait été composé en 809 par Hraban Maur, l'un des savants universels de cette époque, à l'occasion du synode d'Aix-la-Chapelle (cf. p.35). L'auteur a pris soin de diviser son poème en sept strophes, car sept est un nombre sacré. Selon le prophète Isaïe, sept vertus manifestent l'action de Dieu sur l'âme de l'homme : l'esprit, la sagesse, l'intelligence, le conseil, la force, la connaissance et la crainte de Dieu.

Mahler connaissait cet hymne longtemps avant de le retrouver plus ou moins par hasard dans un livre de cantiques à l'été 1906. Il en a fait un mouvement symphonique qui, dans ses grandes lignes, se conforme aux modèles classiques – de Beethoven à Bruckner –, mais se permet maintes libertés de détail. Il est exceptionnel qu'un texte divisé en strophes fusionne avec une structure entièrement astrophique engendrée par la logique de la musique. Dans la *Huitième*, Gustav Mahler ne s'est pas contenté de superposer deux formes, mais il a réuni deux traditions hétérogènes, car l'hymne date d'une époque où l'Europe, souvent de force, était convertie au christianisme, tandis que la forme de la symphonie est étroitement liée à l'histoire des Lumières. Christianisation et sécularisation – les deux phénomènes représentent des coupures importantes dans l'histoire de la culture européenne et en ont déterminé l'évolution ultérieure. Vers 1920, Oswald Spengler présentait le “déclin de l'Occident”. Quinze années plus tôt, Gustav Mahler évoquait l'accession de l'Europe au statut de grande puissance culturelle, ce qu'elle était devenue en 1900. Sa symphonie en Mi bémol majeur reflète une prétention à l'universalité. Dès le début, une grande formation associe la voix humaine à l'événement symphonique, et on attend d'elle un effet formidable : faire entendre la musique des sphères, le mouvement des planètes et des soleils.

Forme et tradition

Le mouvement initial de la *Huitième* révèle, plus que d'autres symphonies, les structures de la forme traditionnelle : les grands monuments réclament de solides fondations. Le premier mouvement d'une symphonie classique se composait de trois parties essentielles : l'exposition présentait les thèmes caractéristiques en mettant pour la première fois leurs différences en lumière ; en règle générale, ils étaient au nombre de deux, élargis et complétés par ce que l'on appelait un groupe conclusif, lequel achevait la première partie et s'émancipait souvent à la manière d'un troisième thème. Puis le développement exploitait ce matériau, le mettait à l'épreuve, le transformait, le soumettait à des situations diverses, le masquant

parfois jusqu'à le rendre énigmatique : cette partie était le lieu d'une intense dispute musicale. La reprise rétablissait les anciens rapports dans des tonalités modifiées, à moins que, préparant la coda, elle ne se fit le moteur d'une apothéose finale. Tous ces éléments et toutes ces lignes de force se retrouvent dans le *Veni Creator* de Mahler mais, comme c'était déjà le cas chez Bruckner, les thèmes sont développés jusqu'à la plus extrême complexité. Celui qui fait office de thème principal se compose de deux grandes sections. Le caractère de la première est défini par le motif d'ouverture, une sorte d'épigraphe aussitôt réinterprétée par les trombones qui en modifient le rythme ; la deuxième, sur laquelle les paroles du premier vers sont permutées (*spiritus, o creator, veni !*) contraste avec la première tant sur le plan mélodique que sur le plan rythmique. Plus tard, les deux thèmes sont développés ensemble et concurremment. Le complexe thématique secondaire est presque une pièce lyrique en soi. Du piano s'élève le *imple superna gratia* ("emplis de grâce céleste") ; des fragments du thème du *Veni Creator* se marient au texte *pectora, quae tu creasti* ("les cœurs que tu as créés") : l'idée de la force créatrice est ramassée en une seule phrase, les références musicales et textuelles se recouvrent, formant un réseau serré qui supporte la structure. Considéré sous l'angle de la substance musicale, le groupe conclusif présente un premier bilan ; ses thèmes unissent des éléments tirés des thèmes principal et secondaire sur un texte qui implore la force de venir au secours de la faiblesse humaine : *infirmi nostri corporis...*

Mais dans le développement, Mahler déploie toute la palette et toute l'intensité de son art et de sa suggestivité sonore : ainsi dès le début, où des fragments thématiques légèrement décalés font danser les éléments ; ou bien dans la partie centrale, une scène dramatique qui parle d'ennemis repoussés et de paix conquise (*hostem repellas longius, pacemque dones protinus*) : la menace se fait alors audible, c'était le passage favori de Stravinsky ; ou enfin dans la double fugue, dans laquelle les deux sujets du thème principal n'apparaissent pas successivement, mais simultanément. Le développement élargit les perspectives de la technique de composition, de l'expression artistique et de l'horizon philosophique, débouchant sur le premier degré de l'apothéose.

Une articulation complexe

Gustav Mahler avait subdivisé sa *Troisième Symphonie*, constituée de six mouvements de longueur inégale, en deux grandes sections. La première se composait uniquement du long mouvement initial, purement instrumental ; la deuxième comprenait tous les autres mouvements, dont deux font intervenir la voix humaine. Dans la *Huitième*, Mahler a développé ce même principe. Le premier mouvement, long d'environ vingt-cinq minutes, est suivi d'une deuxième partie qui dure à peu près une heure. Elle est un peu plus fractionnée que la première, on y sent encore le souvenir de morceaux distincts au caractère individuel, mais l'ensemble est plus fortement intégré que dans les œuvres précédentes et la texture en est plus dense. La musique trouve son appui et son inspiration dans la scène finale du deuxième *Faust* de Goethe, texte que plus de mille ans séparent de l'hymne de Hraban Maur. "*La Huitième*, dit Henry Louis de la Grange, *se compose de deux moitiés issues de deux cultures et de deux langues différentes.*" Cette remarque sonne bien, mais ne résiste pas entièrement à une analyse plus poussée. Car le ciel de Goethe, avec sa nombreuse population, n'est pas issu du néant.

Le ciel

À la fin de son chef-d'œuvre littéraire, Johann Wolfgang von Goethe déploie une mise en scène qui rappelle celles du théosophe suédois Emanuel Swedenborg (1688-1772) : un défilé s'ouvre entre deux montagnes terrestres et s'élargit jusqu'au ciel. Cet espace visionnaire est très peuplé. Ceux qui vivaient sur terre sont élevés par degrés, par étapes, comme les angelots et les anges, les patriarches et les pénitentes. Dans ce ciel, peint vers 1360 par Andrea Orcagna, élève de Giotto (Goethe possédait des reproductions de ces fresques de Campo Santo, reproduites p.17), l'ordre règne. Il est organisé comme le purgatoire de Dante selon le degré de perfection atteint. On y voit flotter les "enfants bienheureux", dont la vie terrestre s'est achevée aussitôt après la naissance : ils n'ont pas péché, mais n'ont rien subi non plus ; au-dessus d'eux, le chœur des "jeunes anges" dialogue avec ses frères parfaits. Les "anachorètes" y

chantent, ces ermites qui, à en croire le tableau d'Orcagna, ont passé dans les grottes de la thébaïde une vie agréable à Dieu. On y voit le corps glorieux des Pères de l'Église, qui auraient pu compter dans leurs rangs Hraban Maur, auteur de l'hymne au Saint-Esprit, s'il n'avait été sporadiquement en délicatesse avec cette fraction de l'institution ecclésiastique qui allait plus tard triompher. Saint Augustin, qu'on appelle aussi *Pater ecstatis* parce qu'il recherchait dans l'extase la contemplation du ciel, ainsi que le réformateur Bernard de Clairvaux, qui prêchait la pauvreté, qui voulait crier vers Dieu depuis les profondeurs de la vie et de la foi et reçut pour cette raison le surnom de *Pater profundus*, apparaissent tous deux dans la vision finale de Goethe, tous deux aussi dans la Huitième Symphonie de Mahler. Le compositeur n'a omis que le *Pater seraphicus*, bien que sous ce pseudonyme céleste se dissimule le saint qui s'entendait si bien avec les animaux et en particulier avec les oiseaux : François d'Assise, l'apôtre de la paix. D'un compositeur qui attachait une telle importance à la musique naturelle, on aurait attendu une plus grande affinité avec saint François. Mais au-dessus de tous ces saints masculins plane chez Goethe le *Doctor Marianus*, celui qui enseignait l'amour sacré de Marie. Au plus près du ciel et de sa reine, il joue un rôle de médiateur entre elle et Faust, entre elle et les trois dames : la "grande pécheresse" qui oignit un jour les pieds de Jésus et qui, sous le nom de Marie-Madeleine, devint sa plus fervente admiratrice ; la "Samaritaine" qui lui donna à boire auprès du puits et reçut en échange la promesse de la vie éternelle ; "Marie l'Égyptienne" qui expia sa vie dissolue par quarante-huit ans d'exil au désert. Ces trois anciennes du céleste séjour intercèdent pour Marguerite auprès de la *Mater gloriosa*, la mère glorieuse, reflet inversé de la *Mater dolorosa* que Marguerite priait au pied des remparts. Mais c'est la transfiguration de Marguerite qui rend possible celle de son amant. "*L'éternel féminin*, résume Goethe, nous tire vers le haut." Tout un menu peuple varié vit, agit, frémit entre le septième ciel et notre mère la Terre. Description de sphères fantastiques, vision qui flattait le penchant de Mahler pour le mysticisme, pandémonium de saintetés en tout genre. C'est, tout l'un dans l'autre, un ciel catholique. Cet univers mental, ce cosmos érudit semble loin, très loin de nous – mais le besoin qui s'y exprime est toujours aussi proche.

Esprit du temps

Au début de ce siècle, quand Mahler composait sa *Huitième*, ce genre de rêves démesurés signaient l'esprit de l'époque. Les années qui séparent de la Première Guerre mondiale le tout début du siècle s'enivraient de visions. C'était l'époque où Schoenberg s'intéressait à une nouvelle de Balzac dont le personnage principal était Séraphita/Séraphitus, être hybride d'une beauté supraterrrestre, d'une sagesse suprahumaine et dont la perfection était d'une précocité supranaturelle : il voulait en tirer une trilogie d'opéras. Le tableau final, l'apothéose de Séraphita, devait reléguer dans l'ombre tout ce qui existait alors en fait de sons, de couleurs et de masses – une amplification de la *Huitième* de Mahler sur la scène du drame musical. Alexandre Scriabine se passionnait totalement pour les idées des théosophes. Un chemin mystique et musical conduit directement de son *Poème de l'extase* au *Prométhée*, puis à ce *Mystère* dans lequel l'univers devait résonner, des cloches tinter du haut du ciel, des chants et le son des instruments s'élever de la terre : une amplification de la *Huitième* de Mahler devenue grand spectacle cosmique. Et tout cela se passait en 1910, année où la "Symphonie des Mille" se faisait entendre pour la première fois, avec un succès qu'aucune autre œuvre du même compositeur n'avait encore connu. Il la désignait comme son chef-d'œuvre, et elle traîne dans le sillage de son univers sonore une tradition venue de la nuit des temps : plus de mille ans d'histoire, plus de trois mille ans de vision de vie parfaite escortent cette symphonie. Son auteur était autrement ambitieux que ne l'avait été cent ans plus tôt Beethoven avec sa *Neuvième*. Une continuité historique et spirituelle unit Hraban Maur, savant du Moyen Âge carolingien, en passant par Andrea Orcagna, peintre à l'aube de la Renaissance, et par Faust, contemporain de Luther qui voulait faire éclater les frontières de la connaissance, à Goethe qui, en menant vers la perfection la scène finale de son Faust, traduisit en allemand l'hymne *Veni Creator Spiritus*. Cette continuité est celle du texte et de son arrière-plan.

L'unité de l'œuvre

Mais ce qui assure la cohérence de la symphonie, c'est la musique. La seconde partie, si complexe, emprunte de longs passages au matériau thématique du premier mouvement. Gustav Mahler concentre la substance de la dernière scène de *Faust* en quatre idées fondamentales, à la fois poétiques et musicales : celles de l'amour éternel, de la grâce divine, des limites humaines et de la vie après la mort. Le thème le plus récurrent est celui qui, dans le premier mouvement, accompagne les mots *accende lumen sensibus* ("fais parvenir ta lumière à nos sens"), et cela correspond à l'esprit du deuxième mouvement tout entier : l'ascension de Faust (et avec lui, potentiellement, de l'humanité dans son ensemble), la rédemption qui, même considérée d'un point de vue religieux, ne peut entièrement se passer de la connaissance. Dans ce long mouvement, Mahler réunit en faisceau une foule de formes musicales : récitatif déclamé avec insistance, arioso serré, choral, lied, ambiance du *religioso*. Ces morceaux complètent et élargissent l'éventail déployé dans le premier mouvement. La symphonie, une fois de plus, apparaît comme un genre capable d'intégrer toutes les possibilités de la musique, depuis la petite pièce de caractère jusqu'au drame lyrique. La *Huitième* de Mahler est une sorte de mystère sacré destiné à la scène, pendant symphonique au *Parsifal* de Wagner. Au "miracle du vendredi saint", Mahler oppose l'histoire de la Pentecôte et avec elle l'illumination, la puissance de l'extase. Plus encore que celles qui l'ont précédée, la *Huitième* revendique l'universalité de la symphonie en tant que genre. Gustav Mahler, qui savait excellentement diriger les opéras, n'en a pas composé un seul. En écoutant la *Huitième*, on comprend pourquoi.

La profession de foi de Mahler dans sa symphonie en Mi bémol majeur culmine, comme celle de Goethe, dans l'apothéose de l'amour. On a supposé que Mahler avait réuni l'antique hymne au Saint-Esprit et la scène finale du *Faust* pour symboliser et résoudre la tension entre le principe mâle et le principe femelle.

Cette interprétation n'est pas à rejeter absolument. Car si l'Occident chrétien voit Dieu comme un homme, le finale de Goethe fait de l'éternel féminin le principe rédempteur. Sans Marguerite, Faust n'aurait en aucun cas pu être sauvé. Cette hypothèse est confirmée par le fait que Mahler, qui n'avait jamais dédié aucune œuvre à quiconque, a placé celle-ci sous l'invocation de sa "très chère épouse Alma Maria".

HABAKUK TRABER

Traduction : Brigitte Hébert

Orcagna,
Le Paradis, détail (c.1360)
Santa Maria Novella
Cliché Scala, Firenze

hmGold



Music of the future with deep roots in the past

Mahler's Eighth is an exceptional work. None of his other symphonies requires such a large contingent of performers; none makes such a splendid effect. None so fundamentally renounces sorrow and affliction, pain and melancholy; none rises so far above the black depths of existence; none so persistently forgets that alliance that alliance, almost de rigueur in the rest of his work, of the depressing and the banal; none so explicitly avoids those drops in morale which not even humour can remedy. Mahler's Eighth casts its gaze upwards. Here, he wrote music of the future played out against the background of a far-flung past.

At its beginning stands the hymn *Veni Creator Spiritus* – 'Come, Creator Spirit'. In Mahler's work, this occupies an entire symphonic movement. Within the framework of the Christian calendar this hymn is assigned to Pentecost, but it is also very commonly used as an opening invocation for church services, for where the spirit blows, celebration is all the keener and artists, too, work all the better. The ancient chant contains two elements: veneration of the Supreme Being (since, according to Christian teaching, the Holy Spirit is an inseparable part of the Holy Trinity) and the desire for enlightenment and knowledge (since *creator* and creativity, inspiration and *spiritus*, with their shared etymological roots, belong together as surely as the maker and what he makes, as the master and his work). Faith in God and the artist's creative urge are here united. These Latin verses express not only piety that looks toward eternity, but also a distinct sense of men's needs as beings endowed with culture, and of what impresses them.

The hymn

The origins of this hymn to the Holy Spirit go far back in time. It was probably written by Hrabanus Maurus (page 35), one of the most versatile scholars of his day, on the occasion of a synod at the imperial city of Aachen in 809. He consciously divided his poem into seven strophes, for seven is a holy number.

According to the prophet Isaiah, the spiritual works of God to man consist of seven virtues: spirit, wisdom, understanding, counsel, strength, knowledge, and the fear of the Lord.

Mahler had known the hymn long before he came upon this text in a hymnbook, more or less by accident, in the summer of 1906. Taking it as his basis, he composed a symphonic movement that, in its broad outlines, corresponds to earlier models from Beethoven to Bruckner, but takes many liberties in matters of detail. Rarely has a text originally divided into strophes been so merged with a wholly non-strophic structure, one that grows out of the logic of the music. In his Eighth Symphony, Gustav Mahler not only blended two distinct forms with one another, he also linked two spiritually heterogeneous threads of tradition, for while the hymn comes from the era when Europe was being – often forcibly – converted to Christianity, the form of the symphony is intimately bound up with the history of the Enlightenment. Both of these movements, Christianisation and secularisation, marked deep caesuras in the cultural history of our continent, and set the course for further developments. Around 1920, Oswald Spengler foresaw the ‘decline of the West’. Fifteen years earlier, Mahler reflected the rise of Europe to the position of cultural greatness the continent had achieved by 1900. His symphony in E flat major mirrors a pretension to universality. Right from the beginning, the human voice is associated with the symphonic process, in impressively large forces; and large indeed is the task it is set: to convey the music of the spheres, the circling of planets and suns.

Form and tradition

In the first movement of the Eighth, more clearly than in other symphonies, the outlines of traditional form are perceptible: monumental works need firm foundations. The Classical symphonic movement consisted of three basic sections. In the exposition, the characteristic themes were stated and illustrated in their diversity for the first time; as a rule there were two of them, expanded and completed by a so-called closing group, which, in rounding off the first section,

often took on independent life as a 'third theme'. In the development, this material was reworked, scrutinised, transformed, exposed to various situations, and sometimes disguised to the point of becoming enigmatic; this section of the work was the scene of an intense musical dispute. The recapitulation restored the circumstances of the movement's opening, in slightly altered key relationships, or else proved to be, in preparation for the coda, the driving force of a concluding apotheosis. All these elements and lines of development reappear in Mahler's *Veni Creator* movement, but, as had already been the case with Bruckner, the individual themes are so extended as to become whole complexes. The theme that serves as the first subject consists of two extended segments. The tone for the first is set by the motto-like opening motif, immediately given a new rhythmic interpretation by the trombones; the second, accompanying the first line of text in a new order ('spiritus, o creator, veni'), is designed to provide rhythmic and melodic contrast. Both figures will later be developed simultaneously and against one another. The second-subject group is almost a lyrical piece in itself. The words 'Imple superna gratia' ('Fill with heavenly grace') emerge from a *piano* dynamic; fragments of the 'Veni Creator' theme are associated with the words 'pectora, quae tu creasti' ('the hearts thou hast created'); the idea of creative power is summed up in a single gesture, as musical and textual meanings coincide to form a dense network that bears the weight of the structure. The closing group takes stock for the first time of the musical substance: its themes blend material from the first and second groups, setting a text which begs for fortification of human weakness ('Infirma nostri corporis . . .').

However, it is in the development that the full breadth and intensity of Mahler's powers of musical characterisation and his compositional skill are deployed; right at the beginning, for instance, when thematic fragments in a slightly unfamiliar guise perform a dance of the elements, or in the dramatic central scene which speaks of driving off enemies and gaining peace ('Hostem repellas longius, pacemque dones protinus') – here, menace becomes an audible presence (this was

the passage in the work that most delighted Igor Stravinsky); or, finally, in the double fugue, where both components of the first subject appear not successively but simultaneously. This development sees a widening of the perspectives of compositional technique, of musical expression and of intellectual horizons. They open out onto the first stage of apotheosis.

Complex organisation

Mahler divided his Third Symphony, which consists of six movements of varying length, into two overarching parts. The first of these contained only the extensive, purely instrumental opening movement, and the second all the remaining movements, two of them with vocal contributions. In the Eighth he took this concept further. The initial movement, some twenty-five minutes long, is followed by a second part lasting around an hour. This contains considerably more subdivisions, and still shows traces of individual numbers, each with its own character; but the whole is nonetheless more rigorously integrated and more densely interwoven than in earlier works. The framework and inspiration for the music is the closing scene of Goethe's *Faust II* – a text written more than a thousand years after the hymn of Hrabanus Maurus. In the opinion of the Mahler specialist Henry-Louis de La Grange, the Eighth consists of two halves which belong to two different languages and cultures. This sounds convincing, but does not quite stand up to closer scrutiny. For Goethe's richly animated heaven did not emerge *ex nihilo*.

Heaven

At the end of his literary masterpiece, Johann Wolfgang Goethe depicted a scene earlier imagined by the Swedish theosophist Emanuel Swedenborg (1688-1772): a chasm yawns open on earth and extends upwards into heaven. The visionary space is densely populated. All who lived on earth are raised up, by

steps, by stages, like the cherubs and angels, the patriarchs and the penitent women. In this heaven, which Giotto's pupil Andrea Orcagna painted in Pisa around 1360 (Goethe owned reproductions of these frescoes from the Campo Santo), order reigns supreme. Like Dante's *Purgatorio*, it is organised according to the degree of spiritual perfection attained. Here soar the 'Blessed Boys' whose earthly life came to an end immediately after their birth – they have not sinned, but neither have they been tested by experience; above them, the chorus of 'Younger Angels' conducts a dialogue with its 'more perfect' brethren. Here sing the 'Anchorites', the hermits who, according to Orcagna's painting, eked out an existence pleasing to God in their caves in the ravines of Thebes. Here, clothed in their heavenly bodies of light, are the Fathers of the Church, whose number might have included Hrabanus Maurus, author of the hymn to the Holy Spirit, if he had not at times quarrelled with the faction of the official Church that later gained the upper hand. Both Augustine, also known as 'Pater Ecstaticus' because he sought heaven in ecstatic transports and was granted a vision of it, and the preacher of poverty and monastic reformer Bernard of Clairvaux, whose desire to call on God from the depths of life and of faith earned him the nickname of 'Pater Profundus', are present in Goethe's visionary finale, and in Mahler's Eighth Symphony too. The composer omitted only the 'Pater Seraphicus', even though this heavenly pseudonym conceals the saint who was on close terms with the animals, and especially the birds, the apostle of peace Francis of Assisi; one might have expected a stronger affinity with St Francis in one whose music sets such great store by the sounds of nature. But, in Goethe's poem, above these male saints hovers 'Doctor Marianus', who teaches of the holy love of Mary; he is the closest to heaven and its Queen, and acts as mediator with her on behalf of Faust and of the three women: the 'great sinner' (Magna Peccatrix) who once anointed Jesus' feet and, as Mary Magdalene, became his most ardent worshipper; the 'Samaritan woman' (Mulier Samaritana) who gave Jesus to drink before the well and for that deed was promised eternal life; and that 'Mary of Egypt'

(Maria Aegyptica) who atoned for a dissolute life with forty-eight years in the wilderness. These three old-established denizens of the realm above intercede for Gretchen with the ‘Mater Gloriosa’, the Glorious Mother, who is the reverse image of the ‘Mater Dolorosa’ to whom Gretchen prayed in her dungeon. But it is Gretchen’s transfiguration which makes that of her lover possible. ‘The eternal feminine’, Goethe concludes, ‘draws us upward.’ A motley crowd lives an active, soaring life up there between seventh heaven and mother earth. Fantastic spheres are described here: a vision congenial to Mahler’s penchant for mysticism, a pandemonium of holinesses of all sorts. This is, all things considered, a decidedly Catholic heaven. This intellectual world, this cultural cosmos, viewed from today’s vantage-point, seems far, far away from us – yet not the need it expresses.

The spirit of the age

At the beginning of the twentieth century, when Mahler composed his Eighth Symphony, gigantic daydreams of this kind were characteristic of the contemporary intellectual climate. The short span between the turn of the century and the First World War was an era of visionary intoxication. Schoenberg was then preoccupied with Balzac’s story of the unearthly beauty, superhuman wisdom and unnaturally precocious perfection of the hybrid being *Séraphita*/*Séraphitus*, and wanted to transform it into an operatic trilogy. The closing scene, *Séraphita*’s translation to heaven, was intended to outdo everything that had hitherto existed in its effects of sound, colour and mass: an extension of Mahler’s Eighth onto the stage of music drama. Alexander Scriabin was much taken with the views of the theosophists. A direct musical and visionary path leads from the *Poème de l’extase* through *Prométhée* to his projected *Mysterium*, in which the universe itself was to resound, bells to ring from heaven, the tones of voices and instruments to rise from the earth: an extension of Mahler’s Eighth into a cosmic spectacle. All of this was happening around the year 1910, when the ‘Symphony

of a Thousand' was performed for the first time – to an enthusiastic reception such as no work of his had yet encountered. This composition which he designated his *magnum opus* carries in the wake of its sound-world a whole aeon of the past: it embraces more than a thousand years of history, more than three thousand years of visions of a fulfilled life. Its composer wanted to go much further than had Beethoven with his Ninth a century before. From Hrabanus Maurus, the scholar of the Carolingian epoch, through Andrea Orcagna, the painter at the threshold of the Renaissance, and Faust, the contemporary of Luther who wanted to burst the bounds of knowledge, to Goethe, who, while putting the finishing touches to the closing scene of his *Faust*, also translated the ancient Pentecost hymn *Veni Creator Spiritus* into German, there runs a continuous line of history and thought that deeply affects both the text and its backcloth.

The unity of the work

But the symphony's true unity is created by its music. Long stretches of the complex structure of the second part are built on thematic material from the first movement. Mahler concentrates the substance of the closing scene from *Faust* on four basic concepts, which are at once poetic and musical: these are eternal love, divine grace, human inadequacy, and life after death. The fact that the most frequently recurring theme is the one to which the words 'Accende lumen sensibus' ('Inflame our senses with thy light') are set in the first movement, is in keeping with the tendency of the whole movement: the elevation of Faust (and therefore, potentially, of all humanity) to heaven, his redemption, which even from a religious point of view cannot be obtained entirely without knowledge. In this long movement, Mahler binds together a whole host of musical styles: intensive, declamatory recitative and compact arioso, chorale, Lied, *religioso* tableau. They complete and extend the spectrum displayed in the first movement. The symphony once more becomes a genre capable of incorporating every possible facet of music, from tiny character piece to music drama. Mahler's Eighth

is a sort of *Bühnenweihfestspiel*, a 'sacred festival drama'; it forms the symphonic counterpart to Wagner's *Parsifal*. Against the latter work's 'Good Friday enchantment', Mahler sets the story of Pentecost, and hence enlightenment, the force of ecstasy. More powerfully even than its predecessors, the Eighth upholds the pretensions of the symphonic genre to universality. Gustav Mahler, that outstanding operatic conductor, never composed an opera of his own. When one hears the Eighth Symphony, one understands why.

Mahler's profession of faith in his symphony in E flat major culminates, like Goethe's, in the apotheosis of love. It has been surmised that Mahler brought together the Pentecost hymn and the final scene of *Faust* in order to portray and play out the tension between the masculine and feminine principles. That suspicion should not be entirely rejected. For the western, Christian conception of God is a masculine one. Goethe's final scene, on the other hand, declares that it is the feminine principle which leads to true salvation. Without Gretchen, Faust would never have been saved at all. This thesis is underscored by the fact that Mahler, who otherwise never dedicated a single work to anyone, inscribed the Eighth to his 'dear wife Alma Maria'.

HABAKUK TRABER

Translation: Charles Johnston



hmGold

Eine Musik der Zukunft, verwurzelt in einer großen Vergangenheit

Mahlers Achte ist ein Ausnahmewerk. Keine andere seiner Symphonien verlangt ein solch großes Aufgebot, keine kommt so prächtig daher. Keine verzichtet so gründlich auf Leid und Weh, auf Schwermut und Schmerz; keine erhebt sich so weit über die Abgründe des Seins; keine vergisst so nachhaltig die sonst fast zwanghafte Allianz von Deprimierendem und Banalem; keine vermeidet so deutlich die Abstürze, über die kein Humor mehr hinwegtrotzt. Mahlers Achte richtet den Blick aufwärts. Musik der Zukunft schrieb er, mit einer weiten Vergangenheit als Hintergrund.

An ihrem Anfang steht der Hymnus: „Veni Creator Spiritus – Komm Schöpfer Geist“. Bei Mahler füllt er einen ganzen Symphoniesatz aus. In der Ordnung des christlichen Kirchenjahrs gehört er zu Pfingsten, er wird aber auch als Generalmotto ganz allgemein zur Eröffnung von Gottesdiensten empfohlen, denn wo der Geist weht, läßt sich's besser feiern und für Künstler auch erfolgreicher arbeiten. In dem alten Lied steckt beides: die Verehrung des höchsten Wesens (denn der Heilige Geist gehört nach christlicher Lehre fest zur dreieinigen Gottheit) und der Wunsch nach Erleuchtung und Erkenntnis (denn Creator und Kreativität; Inspiration und der Spiritus gehören zusammen wie Schöpfer und Schöpfung, wie Meister und Werk), Gottesglaube und Künstlerwunsch vereinen sich hier. Nicht nur jenseitigewandte Frömmigkeit spricht aus diesen lateinischen Versen, sondern auch ein ausgeprägter Sinn für das, was Menschen als kulturbegabte Wesen brauchen, und was sie beeindruckt.

Der Hymnus

Ein Lied aus alten Zeiten ist dieser Heilig-Geist-Hymnus. Wahrscheinlich hat ihn Hrabanus Maurus, einer der vielseitigen Gelehrten seiner Zeit, 809 anlässlich einer Synode in der Kaiserstadt Aachen geschrieben. Mit Bedacht gliederte er

Mahler mit Bruno Walter bei den Proben der Achten Sinfonie (München, September 1910)
Photo X – Collection Médiathèque Musicale Mahler

seine Dichtung in sieben Strophen, denn sieben ist eine heilige Zahl, sieben Tugenden machen dem Propheten Jesaja zufolge das spirituelle Wirken Gottes bei den Menschen aus: der Geist, die Weisheit, der Verstand, der Rat, die Stärke, die Erkenntnis und die Furcht des Herrn.

Mahler hat den Hymnus gekannt, längst ehe er im Sommer 1906 mehr oder weniger zufällig in einem Gesangbuch auf diesen Text stieß. Er hat aus ihm einen Symphoniesatz komponiert, der sich in seinen groben Konturen an den Vorbildern von Beethoven bis Bruckner orientiert, sich aber im Detail manche Freiheiten nimmt. Selten verschmolz ein Text, der von Hause aus in Strophen gegliedert ist, mit einer gänzlich unstrophischen Struktur, die aus der Logik der Musik erwächst. Gustav Mahler hat in der Achten nicht nur zwei verschiedene Formen ineinander geblendet, sondern auch zwei geistesgeschichtlich heterogene Traditionsstränge verknüpft, denn der Hymnus stammt aus der Epoche, als Europa, oft mit Gewalt, zum Christenglauben bekehrt wurde, die Form der Symphonie ist dagegen eng mit der Geschichte der Aufklärung verbunden. Beide, Christianisierung und Säkularisation, schnitten tiefe Zäsuren in die Kulturgeschichte unseres Kontinents und stellten Weichen für die weitere Entwicklung. Oswald Spengler ahnte um 1920 den "Untergang des Abendlandes". Gustav Mahler reflektierte 15 Jahre früher den Aufstieg Europas zu kultureller Größe, zu dem, was es bis 1900 geworden war. Seine Es-Dur-Symphonie spiegelt einen universellen Anspruch. Von Anfang an ist die menschliche Stimme in großer Besetzung am symphonischen Prozess beteiligt; und Großes sollte sie bewirken: Sphärenklänge, das Kreisen von Planeten und Sonnen sollte sie vermitteln.

Form und Tradition

Deutlicher als in anderen Symphonien scheinen im Kopfsatz der Achten die Grundrisse der überlieferten Form durch: Monumentale Werke brauchen ein tragfähiges Fundament. Der klassische Symphoniesatz bestand aus drei wesentlichen Teilen: In der Exposition wurden die charakteristischen Themen

vorgestellt und zum ersten Mal in ihrer Verschiedenheit beleuchtet; zwei waren es in der Regel, ergänzt und erweitert durch eine so genannte Schlußgruppe, die zur Abrundung des ersten Teils oft eine eigenständige Qualität als drittes Thema annahm. Dieses Material wurde in der Durchführung verarbeitet, geprüft, verwandelt, verschiedenen Situationen ausgesetzt, und manchmal fast zur Rätselhaftigkeit verhüllt; dieser Formteil bildete den Ort eines intensiven musikalischen Disputs. Die Reprise stellte in leicht veränderten Tonartenkonstellationen die alten Verhältnisse wieder her, oder geriet, als Vorbereitung auf die Koda, zur Triebkraft einer abschließenden Apotheose. Alle diese Bausteine und Entwicklungslinien finden sich auch in Mahlers "Veni-Creator"-Satz wieder, doch wie schon bei Bruckner sind die einzelnen Themen zu ganzen Komplexen ausgeweitet. Derjenige, der das Hauptthema vertritt, besteht aus zwei großen Abschnitten, dem ersten gibt das mottoartige Eröffnungsmotiv, das sogleich von den Posaunen rhythmisch umgedeutet wird, das Gepräge; der zweite, zu dem die Worte der ersten Zeile umgestellt werden ("spiritus, o creator, veni") ist rhythmisch und melodisch als Kontrastgedanke angelegt. Beide Gestalten werden später simultan gegeneinander geführt. Der Komplex des Seitengedankens ist fast ein lyrisches Stück für sich. Aus dem Piano erhebt sich das "Imple superna gratia" ("Erfülle mit himmlischer Gnade"), Fragmente des "Veni-Creator"-Themas verbinden sich mit dem Text "pectora, quae tu creasti" ("die Herzen, die du geschaffen hast"), die Idee des Schöpferischen wird in einen Gestus zusammengezogen, musikalische und textliche Sinnbezüge decken sich, sie bilden ein dichtes, strukturtragendes Netz. Von der musikalischen Substanz her gesehen, zieht die Schlussgruppe die erste Bilanz, ihre Themen verschmelzen Material aus dem Haupt- und Seitengedanken zu dem Text, der um Stärkung für die menschliche Schwachheit bittet ("Infirma nostri corporis...").

Die Durchführung aber entfaltet die ganze Weite und Intensität von Mahlers musikalischer Charakterisierungskraft und Kompositionskunst; so gleich zu Anfang, wenn Themenfragmente leicht verfremdet einen Tanz der Elemente vorführen, oder in der zentralen dramatischen Szene, in der es um die Abweisung

der Feinde und die Gewinnung des Friedens geht (“Hostem repellas longius, pacemque dones protinus”): da wird Bedrohung hörbar, an dieser Stelle fand Igor Strawinsky seinen größten Wohlgefallen; oder schließlich in der Doppelfuge, in der die beiden Bestandteile des Hauptthemas nicht nacheinander, sondern gleichzeitig erscheinen. In der Durchführung weiten sich die Perspektiven der kompositorischen Technik, des musikalischen Ausdrucks und des gedanklichen Horizonts. Sie öffnen ihn zur ersten Stufe der Apotheose.

Komplexe Gliederung

Gustav Mahler hatte seine Dritte Symphonie, die aus sechs unterschiedlich langen Sätzen besteht, in zwei übergeordnete Abteilungen gegliedert. Die erste von ihnen bestand nur aus dem ausgedehnten, rein instrumentalen Kopfsatz; die zweite umfasste alle anderen Stücke, zwei davon mit Beteiligung der menschlichen Stimme. In der Achten hat Mahler dieses Konzept weiterentwickelt. Dem etwa 25 Minuten langen Eröffnungssatz folgt der ungefähr einstündige zweite Teil. Er ist wesentlich stärker untergliedert als der erste, zeigt noch Spuren verschiedener Stücke und Charaktere, doch ist alles stärker integriert und dichter verwoben als in den früheren Werken. Als Gerüst und Inspiration für die musikalische Komposition diente die Schlußszene aus Goethes “Faust II”, ein Text also, der über tausend Jahre jünger ist als der Hymnus des Hrabanus Maurus. Die Achte, meinte der Mahlerspezialist Henry Louis de La Grange, bestehe aus zwei Hälften, die zwei unterschiedlichen Sprachen und Kulturen angehörten. Das klingt gut, hält allerdings einer genaueren Betrachtung nicht ganz stand. Denn Goethes reich belebter Himmel entstand weder geschichts- noch voraussetzungslos.

Der Himmel

Johann Wolfgang Goethe entwarf am Schluß seines literarischen Hauptwerks eine Szenerie wie einst der schwedische Theosoph Emanuel Swedenborg (1688-1772): Eine irdische Schlucht öffnet und weitet sich in den Himmel hinein.

Der visionäre Raum ist dicht belebt. Wer auf Erden wohnte, wird erhoben, in Stufen, in Etappen, wie die Putten und die Engel, die frommen Väter und die büßenden Frauen. In diesem Himmel, den der Giotto-Schüler Andrea Orcagna um 1360 in Pisa malte (Goethe besaß Reproduktionen dieser Fresken aus dem Campo Santo), herrscht Ordnung. Sie ist wie Dantes "Purgatorio" nach dem Grad der seligen Vollendung organisiert. Da schweben "die seligen Knaben", deren Erdenleben gleich nach der Geburt zu Ende war, sie haben nicht gesündigt, aber auch nichts durchgemacht; über ihnen führt der Chor der "jüngeren Engel" einen Dialog mit seinen vollendeten Geschwistern. Da singen die "Anchoreten", die Einsiedler, die Orcagnas Gemälde zufolge in den Höhlen der thebaischen Schluchten ihr gottgefälliges Leben fristeten. Da erscheinen in ihrer himmlischen Lichtgestalt die Kirchenväter, deren einer Hrabanus Maurus, der Dichter des Heilig-Geist-Hymnus, hätte werden können, hätte er sich nicht zeitweise mit einer später siegreichen Fraktion der Amtskirche angelegt. Augustinus, den man auch den "Pater ecstasticus" nannte, weil er den Himmel durch Verzückung suchte und schaute, der Armutsprediger und Ordensreformer Bernhard von Clairvaux, der aus den Tiefen des Lebens und Glaubens zu Gott rufen wollte und deshalb den Beinamen "Pater profundus" erhielt: Beide kommen in Goethes visionärem Finale vor, beide auch in Mahlers Achter Symphonie. Nur den "Pater seraphicus" sparte der Komponist aus, obwohl sich hinter diesem Himmelspseudonym der Heilige verbarg, der sich mit den Tieren, besonders den Vögeln gut verstand: der Friedensprediger Franz von Assisi, bei einem Komponisten, der so viel auf den Naturlaut in der Musik setzte, hätte man gewiß eine stärkere Affinität zu Franziskus erwartet. Über all den männlich Heiligen aber schwebt in Goethes Dichtung der "Doctor marianus", der Lehrer von der heiligen Liebe der Maria; er ist dem Himmel und seiner Königin am nächsten, spielt ihr gegenüber eine Mittlerrolle – für Faust und für die drei Damen: die "große Sünderin", die Jesus einst die Füße salbte und als Maria Magdalena zu seiner glühendsten Verehrerin wurde; die "Samariterin", die Jesus am Brunnen vor dem Tore zu trinken gab und dafür ewiges Leben versprochen bekam; und die "Maria aegyptica", die

für ein wüstes Leben mit 48 Wüstenjahren büßte. Die drei Altgedienten der höheren Gefilde bitten für Gretchen bei der “Mater gloriosa”, der Mutter der Herrlichkeit. Sie ist das Umkehrbild zur “Mater dolorosa”, zu der Gretchen im Zwinger gebetet hatte. Gretchens Verklärung aber macht die ihres Geliebten erst möglich. “Das Ewigweibliche”, resümiert Goethe, “zieht uns hinan”. Ein buntes Völkchen lebt, webt und schwebt da zwischen siebtem Himmel und Mutter Erde. Fantastische Sphären werden da beschrieben, eine Vision, die Mahlers Hang zur Mystik entgegenkam, ein Pandämonium von Heiligkeiten aller Arten. Es ist, alles in allem genommen, ein katholischer Himmel. Diese Gedankenwelt, dieser Bildungskosmos liegt von heute aus betrachtet weit, weit weg, das Bedürfnis, das sich darin ausspricht, allerdings nicht.

Zeitgeist

Anfang dieses Jahrhunderts, als Gustav Mahler seine Achte komponierte, gehörten derart gigantische Tagträume zur geistigen Signatur der Zeit. Die Spanne zwischen der letzten Jahrhundertwende und dem ersten Weltkrieg war eine visionstrunkene Epoche. Schönberg beschäftigte sich damals mit einer Balzac-Erzählung von dem überirdisch schönen, übermenschlich weisen und übernatürlich früh vollendeten Doppelwesens Seraphita/Seraphitus und wollte daraus eine Operntrilogie zaubern. Das Schlußbild, Seraphitas Entrückung, sollte an Klang, Farbe und Massen alles bisher Dagewesene in den Schatten stellen: eine Vergrößerung von Mahlers Achter auf die Bühne des Musikdramas. Alexander Skrjabin setzte sich ausgiebig mit den Ansichten der Theosophen auseinander. Von seinem “Poème de l’extase” führt ein direkter musikalisch-visionärer Weg über den “Prometheus” hin zu jenem “Mysterium”, in dem das Weltall erklingen, Glocken vom Himmel tönen, Gesang und Instrumententon sich von der Erde erheben sollten: eine Vergrößerung von Mahlers Achter ins kosmische Spektakel. Das alles ereignete sich um das Jahr 1910, als die “Symphonie der Tausend” zum ersten Mal erklang – mit einem Erfolg, wie er keinem andern Werk von Mahler je beschieden war. Sie, die er zu seinem Hauptwerk erklärte, zieht zugleich einen

ganzen Äon der Vergangenheit in den Sog ihrer Klangwelt: Mehr als tausend Jahre Geschichte, mehr als dreitausend Jahre Visionen vom erfüllten Leben umschlingt diese Symphonie. Damit wollte ihr Komponist weit höher hinaus als hundert Jahre zuvor Beethoven mit seiner Neunten. Von Hrabanus Maurus, dem Gelehrten aus dem karolingischen Mittelalter, über Andrea Orcagna, den Maler am Übergang zur Renaissance, über Faust, den Luther-Zeitgenossen, der die Grenzen der Erkenntnis sprengen wollte, hin zu Goethe, der, als er die Schlußszene seiner Faust-Dichtung der Vollendung entgegenführte, auch den alten Pfingsthymnus "Veni Creator Spiritus" ins Deutsche übertrug, führt eine geschichtlich-gedankliche Linie. Sie betrifft den Text und seine Hintergründe.

Die Einheit des Werkes

Die eigentliche Klammer in der Symphonie aber schafft die Musik. Weite Strecken des komplex aufgebauten zweiten Teils werden aus thematischem Material des ersten Satzes bestritten. In vier poetisch-musikalischen Grundideen konzentriert Gustav Mahler den Gehalt der letzten Faust-Szene: in der Idee der ewigen Liebe, der göttlichen Gnade, der irdischen Unzulänglichkeit und des Lebens nach dem Tod. Daß das Thema, das im ersten Satz die Worte "Accende lumen sensibus" ("Entzünde unseren Sinnen dein Licht") trägt, am häufigsten auftaucht, entspricht der Tendenz des ganzen Satzes, der Erhebung Fausts (und damit potentiell aller Menschen) in den Himmel, der Erlösung, die auch religiös betrachtet nicht ganz ohne Erkenntnis zu haben ist. Mahler bindet in diesem langen Satz eine Fülle musikalischer Charaktere zusammen: das intensiv deklamierte Rezitativ und das dicht ausgesungene Arioso, den Choral, das Lied und das Stimmungsbild des Religioso. Sie ergänzen und erweitern das Spektrum, das der erste Satz entfaltet hatte. Die Symphonie wird einmal mehr zur Gattung, die alle Möglichkeiten der Musik vom kleinen Charakterstück bis zum Musikdrama in sich zu integrieren versteht. Mahlers Achte ist eine Art Bühnenweihfestspiel; sie bildet das symphonische Gegenstück zu Wagners "Parsifal". Dessen "Karfreitagszauber" setzt Mahler die Pfingstgeschichte und

mit ihr die Erleuchtung, die Macht der Entrückung entgegen. Kräftiger noch als ihre Vorgängerinnen erhält die Achte den Universalanspruch der Gattung Symphonie aufrecht. Gustav Mahler, der exzellente Operndirigent, hat nie eine Oper komponiert. Beim Hören der Achten weiß man, warum.

Mahlers Bekenntnis in seiner Es-Dur-Symphonie gipfelt wie das Goethesche in der Apotheose der Liebe. Es wurde vermutet, Mahler habe den alten Pfingsthymnus und die Schlusszene des "Faust" zusammengeführt, um die Spannung zwischen dem Prinzip des Männlichen und dem Prinzip des Weiblichen darzustellen und auszutragen. Die Vermutung ist nicht völlig von der Hand zu weisen. Denn die abendländische, christliche Gottesvorstellung ist männlich. Goethes Schlusszene aber erklärt das weibliche Prinzip zum eigentlich erlösenden. Ohne Gretchen wäre Faust nie und nimmer gerettet worden. Unterstrichen wird die These durch die Tatsache, daß Gustav Mahler, der sonst kein Werk irgendeinem Menschen zugeeignet hat, die Achte seiner "lieben Frau Alma Maria" widmete.

HABAKUK TRABER

Hrabanus Maurus (Rhabanus), ein Mönch, der im 9. Jahrhundert lebte, ist bekannt als der Verfasser des Hymnus *Veni, creator spiritus*, er war aber auch ein Gelehrter (*De rerum naturis*) und Theologe, der seiner Zeit weit voraus war. In seiner Exegese des Buches der Richter tritt er entschieden für die Gleichberechtigung der Frau im Priesteramt ein.



FLAMMIS ULTR
ROPTVMDEFEN
mb ABANUS DE R
VMMEMORAB
MOTULEMEN
ENSROCOAB
CRISTE ARCO
DE OCTVORON
COEVEPIETA
AN LIB
IUDICIO

Veni, creator spiritus

1. *Veni, creator spiritus,
Mentes tuorum visita.*
2. *Imple superna gratia,
Quae tu creasti pectora.*

*Qui Paraclitus diceris,
Donum Dei altissimi,
Fons vivus, ignis, caritas
Et spiritalis unctio.*

Veni, creator spiritus, etc.

3. *Infirma nostri corporis
Firmans virtute perpeti.*
4. [Tempo I. Allegro]
5. *Infirma nostri corporis
Firmans virtute perpeti.
Lumen accende sensibus,
Infunde amorem cordibus.*
6. *Accende lumen sensibus,
Infunde amorem cordibus.
Hostem repellas longius
Pacemque dones protinus.
Ductore sic te praevio
Vitemus omne pessimum.*

CD 1

I. Teil - Komm, Schöpfer Geist

Komm, Schöpfer Geist,
Kehre ein bei den Deinen
Und erfülle mit deiner himmlischen Gnade
Die Herzen, die du erschaffen.

Der du Tröster heißest,
Des höchsten Gottes Gabe,
Lebendiger Quell, Feuer, Liebe,
Geistliche Salbung.

Komm, Schöpfer Geist, usw.

Unseres Leibes Schwachheit
Stärke durch deine Wunderkraft.

Unseres Leibes Schwachheit
Stärke durch deine Wunderkraft.
Entzünde deine Leuchte unseren Sinnen,
Gieße deine Liebe in unsere Herzen.

Entzünde unseren Sinnen dein Licht,
Gieße deine Liebe in unsere Herzen.
Den Feind vertreibe weit von uns
Und gib uns fürder Frieden!
Geh uns voran und führe du uns:
So werden wir Sieger über alles Böse.

Viens, esprit créateur

Viens, esprit créateur,
Viens visiter les âmes qui t'appartiennent.
Emplis d'une grâce suprême
Les cœurs que tu as créés.

Toi que l'on nomme Paraclet,
Don du Dieu Très-haut,
Fontaine de vie, feu, charité
Et onction spirituelle.

Viens, esprit créateur, etc.

Fortifie à tout instant
Nos corps infirmes.

Fortifie à tout instant
Nos corps infirmes.
Illumine nos sens,
Infuse l'amour dans nos cœurs.

Illumine nos sens,
Infuse l'amour dans nos cœurs.
Repousse loin l'ennemi,
Donne-nous une paix inaltérable.
Que, sous ta conduite,
Nous évitions toute nuisance.

Come, Creator Spirit

Come, Creator Spirit,
Visit the souls of thy faithful ones.
Fill with heavenly grace
The hearts that thou created.

Thou that art called Paraclete,
Gift of God most high,
Living spring, fire, charity
And unction of the spirit.

Come, Creator Spirit, etc.

Our bodies' weakness
Fortifying with perpetual strength,

Our bodies' weakness
Fortifying with perpetual strength,
Inflame our senses with thy light,
Pour thy love into our hearts.

Inflame our senses with thy light,
Pour thy love into our hearts.
Drive the enemy far from us,
And grant us lasting peace,
That with thee before us as our guide
We may avoid all ill.

*Tu septiformis munere
Dextrae paternae digitus.
Per te sciamus da patrem,
Noscamus filium,
Credamus spiritum
Credamus omni tempore.
Accende lumen sensibus,
Infunde amorem cordibus,*

*Veni creator spiritus,
7. Qui Paraclitus diceris,
Donum Dei altissimi.*

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

8. [Wieder Frisch]

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

Der uns siebenfach begnadet,
Du, des Höchsten rechte Hand.
Laß uns erfassen den Vater,
Und erkennen den Sohn,
Und glauben an dich, den Geist,
Jetzt und immerdar.
Entzünde unseren Sinnen dein Licht,
Gieße deine Liebe in unsere Herzen.

Komm, Schöpfer Geist,
Der du Tröster heißt,
Des höchsten Gottes Gabe.

Schenk uns der Gnade Heil,
Gewähre der Freuden Vorgefühl,
Löse uns aus der Zwietracht Fesseln,
Knüpfe des Friedens Band.

Ehre sei dem Vater, dem Herrn,
Und dem Sohne, der von den Toten
Erstanden, und dem Erlöser Geist
Von Ewigkeit zu Ewigkeit.

Toi, doigt de la droite paternelle,
Par ton don septiforme,
Fais-nous connaître le Père,
Apprends-nous à connaître le Fils,
À croire en l'Esprit,
Éternellement.
Illumine nos sens,
Infuse l'amour dans nos cœurs.

Viens, esprit créateur,
Toi que l'on nomme Paraclet,
Don du Dieu Très-haut.

Donne-nous les prémices des joies,
Donne-nous les dons des grâces,
Détruis les rets de la discorde,
Renforce les liens de la paix.

Gloire au Seigneur Père,
Et au Fils, qui est ressuscité
D'entre les morts, et au Paraclet
Pour les siècles des siècles.

Traduction : Anne Lebrun

Thou, sevenfold in thy gifts,
Finger of the Father's right hand,
Grant us through thee to know the Father,
To acknowledge the Son,
And to have faith in the Spirit
For all time.
Inflame our senses with thy light,
Pour thy love into our hearts.

Come, Creator Spirit,
Thou that art called Paraclete,
Gift of God most high.

Grant the rewards of thy joy,
Grant the gifts of thy grace,
Break the fetters of our strife,
Strengthen the bonds of peace.

Glory be to the Father, Our Lord,
To His Son, who rose
From the dead, and to the Paraclete
For ever and ever.

Translation: Charles Johnston

CD 2

II. Teil – Schlußszene aus Goethes “Faust”

1. Poco adagio - Etwas bewegter - Piu mosso

2. *Chor und Echo*

*Waldung, sie schwankt heran,
Felsen, sie lasten dran,
Wurzeln, sie klammern an,
Stamm dicht an Stamm hinan.
Woge nach Woge spritzt,
Höhle, die tiefste, schützt.*

*Löwen, sie schleichen stumm,
Freundlich um uns herum,
Ehren geweihten Ort,
Heiligen Liebeshort.*

3. *Pater ecstaticus*

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

Chœur

Dans les bois qui vers nous descendent,
partout des rochers se répandent
où les racines se suspendent,
troncs contre troncs au loin s'étendent.
Le flot sur le flot rejaillit,
la grotte ouvre un profond abri,

là des lions muets surgissent,
familiers, près de nous se glissent,
respectant le lieu consacré,
du saint amour siège secret.

Pater ecstaticus

Flammes éternelles de joie,
lien serré d'amour qui flamboie,
douleur brûlante dans mon sein,
écume du désir divin.
Que les flèches me percent,
les lances me traversent,
vous, masses, broyez-moi,
éclairs, foudroyez-moi,
que ce néant finisse,
entier s'évanouisse,
et que rayonne seule au ciel
ton étoile fixe, Amour éternel !

Choir

Woodland, it staggers upwards,
Rocks, they weigh down upon it,
Roots, they cling to it,
Trunk pressed close to trunk.
Wave upon wave spurts forth,
The deepest cave protects us.

Lions prowl silently,
Friendly, about us.
They honour this sacred place,
The holy refuge of love.

Pater ecstaticus

Eternal fire of bliss,
Glowing bond of love,
Searing heart-ache,
Seething rapture divine!
Arrows, transpierce me,
Spears, subdue me,
Bludgeons, crush me,
Lightning bolts, thunder through me,
That everything futile
Might be annihilated,
Let the constant star shine,
The core of eternal love!

4. *Pater profundus*

*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 eig'nem kräft'gen Triebe
Der Stamm sich in die Lüfte trägt:
So ist es die allmächt'ge Liebe,
Die alles bildet, alles hegt.*

*Ist um mich her ein wildes Brausen,
Als wogte Wald und Felsengrund!
Und doch stürzt, liebevoll im Sausen,
Die Wasserfülle sich zum Schlund,
Berufen, gleich das Tal zu wässern;
Der Blitz, der flammend niederschlug,
Die Atmosphäre zu verbessern,
Die Gift und Dunst im Busen trug:*

*Sind Liebesboten, sie verkünden,
Was ewig schaffend uns umwallt.
Mein Inn'res mög' es auch entzünden,
Wo sich der Geist, verworren, kalt,
Verquält in stumpfer Sinne Schranken,
Scharf angeschloss'nem Kettenschmerz.
O Gott! beschwichtige die Gedanken,
Erleuchte mein bedürftig Herz!*

5. *Engel*

*Gerettet ist das edle Glied
Der Geisterwelt vom Bösen:
"Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen";*

Pater profundus

Comme à mes pieds pèse l'abîme
sur l'abîme vertigineux,
tels mille torrents de la cime
font gronder leurs flots écumeux,
tel, par un sûr instinct, s'élance
le tronc de l'arbre dans les airs,
telle, Amour, ta toute-puissance
forme et meut tout par l'univers.

Tumulte alentour ; une houle
semble émouvoir bois et rochers ;
amicale, l'onde s'écoule,
dans le vallon va s'épancher ;
elle vivifiera la plaine.
L'éclair, frappant de part en part,
rendra l'atmosphère plus saine,
dissipant poisons et brouillard.

Messagers d'amour, tout proclame
l'éternelle création.
Que s'anime à la même flamme
mon esprit froid, sans passion,
captif des sens et que torture
la stricte chaîne de douleurs.
Ô Dieu, fais ma raison plus pure,
illumine mon pauvre cœur !

Anges

Du Démon il est préservé,
cet élément de la sphère divine.
Qui toujours à lutter s'obstine,
il peut par nous être sauvé.

Pater profundus

Like rocky precipices at my feet
Rest heavily upon the deep abyss,
Like a thousand streams flow shimmering,
Towards the horrid, foaming flood,
Like the trunk straight self-impelled
Flies through the carrying air:
Thus is all powerful love
That shapes all, protects all!

About me a wild tumult,
As if woods and chasms were heaving,
And yet with a gentle murmur flow
The brimming streams towards the abyss,
As if called upon to water the valley;
The lightning strikes with flaming bolts,
To cleanse the atmosphere,
That bore poisonous vapours in its bosom:

These are messengers of love
That endlessly creating surround us!
May it enkindle, too, my inner being,
Where the spirit, confused and cold,
Is tormented by the strictures of the senses,
The agony of harshly binding chains.
O God! Appease my thoughts,
Enlighten my needy heart!

Angels

Redeemed is the noble member
Of the spiritual world from evil:
We can deliver
Him who ceaselessly strives for good;

*Und hat an ihm die Liebe gar
Von oben teilgenommen,
Begegnet ihm die sel'ge Schar
Mit herzlichem Willkommen.*

***Chor seliger Knaben**
Hände verschlinget
Freudig zum Ringverein,
Regt euch und singet
Heil'ge Gefühle drein!
Göttlich belehret,
Dürft ihr vertraun;
Den ihr verehret,
Werdet ihr schauen.*

***Die jüngeren Engel**
Jene Rosen aus den Händen
Liebend-heil'ger Büsserinnen,
Halfen uns den Sieg gewinnen,
Uns 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 Satansmeister
War von spitzer Pein durchdrungen.
Jauchzet auf! es ist gelungen.*

6. ***Die vollendeteren Engel**
Uns bleibt ein Erdenrest
Zu tragen peinlich,*

Si d'en haut l'Amour fit en sorte,
lui-même, de le secourir,
notre bienheureuse cohorte
de tout son cœur va l'accueillir.

Chœur d'enfants bienheureux

Unissez vos mains,
joyeux, pour la danse ;
dites en cadence
les cantiques saints ;
par Dieu même instruits,
que votre foi s'éclaire
et vous verrez Celui
que votre cœur vénère.

Les jeunes anges

Ces roses que nous apportèrent
saintes d'amours, les pénitentes,
à la victoire nous aidèrent,
pour consommer l'œuvre éclatante,
conquérir le trésor de l'âme.
Ils eurent peur quand nous semâmes,
fuirent quand nous les atteignîmes,
au lieu des peines de l'abîme,
de l'amour sentant la torture.
Le vieux Satan, dans l'aventure,
fut criblé de douleur cruelle.
Nous triomphons ! Joie éternelle !

Les anges déjà plus accomplis

Transporter ce reste
de la terre est dur.

And if the love from on high
Has been vouchsafed him,
The blessed hosts will receive him
With joyful welcome.

Choir of blessed youths

Join your hands together
Joyfully in a united band,
Sway and infuse your song
With holy sentiments!
Divinely instructed,
You may be confident,
Him whom you honour
You will surely behold.

The younger angels

These roses, from the hands
Of loving-holy penitents,
Helped us to gain the victory,
To accomplish the exalted task,
And capture this spiritual treasure.
Evil shrank back as we sowed,
Devils fled as we struck.
Instead of the usual pains of hell,
The spirits felt the pains of love;
Even old Satan's Master
Has been transfixed by piercing pain:
Rejoice! We have vanquished!

The more perfect angels

A vestige of the earth
Is left us to bear in pain,

*Und wär' er von Asbest,
Er ist nicht reinlich.
Wenn starke Geisteskraft
Die Elemente
An sich herangerafft,
Kein Engel trennte
Geeinte Zwienatur
Der innigen beiden;
Die ewige Liebe nur
Vermag's zu scheiden.*

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

Die seligen Knaben
*Freudig empfangen wir
Diesen im Puppenstand;
Also erlangen wir
Englisches Unterpfand,*

Serait-il fait d'asbeste,
il n'en est pas plus pur.
Quand la force spirituelle
eut la puissance d'attirer
les éléments tous autour d'elle,
nul ange ne peut séparer
cette double nature unie,
ces deux principes de la vie ;
l'éternel Amour seulement
peut en rompre l'enchaînement.

Les jeunes anges

Je devine en cet instant,
brume autour de la roche,
une présence proche...
C'est quelque esprit vivant.
Je vois, essaïm capricieux,
voler des enfants bienheureux
libérés du poids de la terre.
Ils vont, goûtant,
unis dans une ronde,
la splendeur neuve du printemps
de ce sublime monde.
Que celui-là, pour avancer,
grandir et progresser,
les rejoigne pour commencer.

Les enfants bienheureux

Encore chrysalide étrange,
avec bonheur nous l'accueillons,
cet être en qui nous recevons
la promesse sûre d'un ange.

And were it of asbestos,
It is not pure.
If no angel can separate
The united dual nature
Of the twofold entity
Of the elements
That mental will-power
Has taken to itself,
Only eternal love
Can sunder it.

The younger angels

I have just caught sight
On the misty cliff-top
Of a living spirit
Moving closer.
I see a moving host
Of blessed youths,
Free of the weight of the world,
Gathering in a circle,
And delighting
In the new spring and beauty
Of the upper world.
Let him [Faust's spirit] from the beginning,
With increasing bliss
Be their companion!

Blessed youths

Rejoicing we receive
Him in a chrysalis state;
Thus we attain to
The angelic pledge.

*Löset die Flocken los,
Die ihn umgeben!
Schon ist er schön und groß
Von heiligem Leben.*

*Doctor Marianus
Hier ist die Aussicht frei,
Der Geist erhoben.
Dort ziehen Frauen vorbei,
Schwebend nach oben;
Die Herrliche mittenin
Im Sternenkranze,
Die Himmelskönigin,
Ich seh's am Glanze!*

*(entzückt) Höchste Herrscherin der Welt!
Lasse mich im blauen
Ausgespannten Himmelszelt
Dein Geheimnis schauen!
Bill'ge, was des Mannes Brust
Ernst und zart bewegt
Und mit heil'ger Liebeslust
Dir entgegen trägt!
Unbezwinglich unser Mut,
Wenn du hebr gebietest;
Plötzlich mildert sich die Glut,
Wenn du uns befriedest.*

*Doctor Marianus und Chor
Jungfrau, rein im schönsten Sinne,
Mutter, Ehren würdig,
Uns erwählte Königin,
Göttern ebenbürtig.*

Des flocons qui vont l'enserrant
qu'on le délie !
Qu'il est beau déjà, qu'il est grand
de sainte vie !

Doctor Marianus

La vue est libre ici,
l'esprit sublime.
Ces femmes que voici
s'élèvent vers les cimes.
La plus noble, au milieu,
va, couronnée d'étoiles.
Je connais la reine des cieux
à l'éclat de son voile.
Reine suprême du monde,
fais qu'en l'azur éthéré
de ce ciel, tente profonde,
je contemple ton secret !
Accorde ce que réclame
un cœur d'homme tendre et lourd
et que t'apporte son âme
en un pur désir d'amour.
Invincible est notre courage
guidé par ton autorité,
mais notre ardeur devient plus sage
lorsque l'apaise ta bonté.

Docteur Marianus et Chœur

Vierge, vertu pure, absolue,
mère aux honneurs prestigieux,
Reine que nous avons élue,
tu t'avances, égale aux Dieux.

Throw off the flakes
That encumber him!
Already he is fair and great
With holy life!

Doctor Marianus

Here the view is free,
The spirit raised up high,
There women pass,
Soaring upwards;
The Glorious One in the midst
Of a starry wreath,
The Queen of Heaven,
I perceive it in her radiance.
Highest Sovereign of the world!
Let me, in the blue
Outspread tent of heaven,
Behold thy Mystery!
Accept that which deeply and tenderly
Moves a man's heart,
And with holy bliss of love
Be borne towards thee.
Our courage is invincible,
When thou sublimely commandest;
Suddenly our passion spent,
When thou grantest us peace.

Doctor Marianus and Choir

Virgin, pure in most exalted sense,
Mother, worthy of honours,
Our chosen Sovereign,
Equal of the Gods.

8. **Adagissimo** (Äußerst langsam)

Chor

*Dir, der Unberührbaren,
Ist es nicht benommen,
Daß die leicht Verführbaren
Traulich zu dir kommen.
In die Schwachheit hingerafft,
Sind sie schwer zu retten;
Wer zerreißt aus eig'ner Kraft
Der Gelüste Ketten?
Wie engleitet schnell der Fuß
Schiefern, glattem Boden?*

Chor der Büsserinnen und Una Poenitentium

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

9. **Magna peccatrix** (St. Lucas VII, 36)

*Bei der Liebe, die den Füßen
Deines gottverklärten Sohnes
Tränen ließ zum Balsam fließen,
Trotz des Pharisäerhohnes;
Beim Gefäße, das so reichlich
Tropfte Wohlgeruch hernieder;
Bei den Locken, die so weichlich
Trockneten die heil'gen Glieder*

Chœur

Reine Immaculée, Intouchable,
tu ne veux pourtant empêcher
que la faiblesse des coupables
en ton sein vienne s'épancher.
Leur fragilité les enchaîne,
les sauver est bien malaisé,
qui, de lui-même, peut briser
des voluptés la forte chaîne ?
Le pied manque au premier hasard
sur la pente raide et glissante.

Chœur des pénitentes et une pénitente

Au royaume éternel
en t'élevant, tu passes ;
à notre plainte tends l'oreille,
ô Reine sans pareille,
toi, si riche de grâces !

Magna peccatrix (*Luc VII, 36*)

Par cet amour qui fit répandre
aux pieds du Fils, divin Sauveur,
larmes et baume, sans entendre
rire le Pharisien moqueur ;
par le vase plein de richesse
d'où le parfum se déploya,
par les cheveux dont la mollesse
les membres sacrés essuya –

Choir

Thou, the untouchable,
It is not demeaning
That the easily deceived
Trustingly come to thee.
Beguiled into weakness,
They are difficult to redeem;
Who, on his own
Can break the chains of the senses?
How easily the foot slips
Upon the sloping, slimy ground!

The penitent women

Thou soarest to the heights
Of eternal realms,
Hear our supplications,
Thou peerless one,
Thou merciful one!

Magna peccatrix (*St Luke 7, 36*)

For the love that upon the feet
Of Thy God-given Son
Shed tears as balm,
Despite the scorn of the Pharisees;
For the vessel that so abundantly
Poured forth sweet fragrance,
By these tresses that so gently
Dried the holy limbs –

Mulier Samaritana (St. Johannes IV)
Bei dem Bronn, zu dem schon weiland
Abram ließ die Herde führen;
Bei dem Eimer, der dem Heiland
Kühl die Lippen durft' berühren;
Bei der reinen, reichen Quelle,
Die nun dorthier sich ergießet,
Überflüssig, ewig helle,
Rings durch alle Welten fließet –

Maria Aegyptiaca (Acta Sanctorum)
Bei dem hoch geweihten Orte
Wo den Herrn man niederließ,
Bei dem Arm, der von der Pforte
Warnend mich zurücke stieß;
Bei der vierzigjähr'gen Buße,
Der ich treu in Wüsten blieb,
Bei dem sel'gen 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!

Mulier samaritana (*Jean IV*)

Par le puits où, dans une autre ère,
Abraham menait son troupeau,
par le seau dont la lèvres amère
de Jésus vint effleurer l'eau,
par l'onde pure, débordante
qu'on vit depuis jaillir de là,
source claire, surabondante,
qui pour tout l'univers coula –

Maria aegyptiaca (*Acta Sanctorum*)

Par ce lieu saint, plein de mystère,
où son corps fut enseveli,
par ce bras qui du sanctuaire
en me repoussant m'avertit ;
par quarante ans de pénitence
qu'au désert, seule, je passai,
par cet adieu plein d'espérance
que sur le sable je traçai –

Toutes trois ensemble

Toi dont les grandes pécheresses
s'approchent avec liberté,
qui prenant remords et détresses,
nous les rends en éternité,
accueillant cette âme si bonne
qui pécha jadis une fois
sans savoir sa faute, pardonne
selon qu'il convient à tes lois !

Mulier samaritana (*St John 4*)

For the fountain beside which
Abraham once led his flock;
For the pail that the Saviour's
Lips dared touch with cooling water;
For the pure, full spring
That thence now gushes forth,
Abundant, ever clear,
Flowing through all the world –

Maria aegyptica (*Acta Sanctorum*)

For the most sacred place
Where they laid down the Lord;
For the arm that from the mouth [of the sepulchre]
Sternly thrust me away;
For the forty-year penance
That faithfully I did in the wilderness;
By the blessed farewell greeting
That I wrote in the sand –

The three together

Thou that great sinners
Dost not deny Thy presence
And grantest repentance the rewards
Of raising it even to eternal life,
Vouchsafe also these good souls,
That for once but forgot,
That did not know that they transgressed,
Thy magnanimous pardon!

10. *Una Poenitentium*

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

Selige Knaben

*Er überwächst uns schon
An mächt'gen Gliedern,
Wird treuer Pflege Lohn
Reichlich erwidern.
Wir wurden früh entfernt
Von Lebechören,
Doch dieser hat gelernt:
Er wird uns lehren.*

Una Poenitentium

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

Una poenitentium

Incline,
Mère divine,
toi, rayonnante de splendeur,
ton visage vers mon bonheur.
Lui qui naguère fut mon amour,
l'âme à présent plus claire,
est de retour.

Chœur d'enfants bienheureux

Ses membres nous ont surpassés
déjà par leur puissance ;
de nos soins empressés
viendra la récompense.
Nous qui fûmes tôt éloignés
des chœurs de l'existence,
par lui, si plein d'expérience,
nous serons enseignés.

Una poenitentium

Tandis qu'un chœur d'esprits nobles l'entraîne,
de cette neuve vie inconscient,
lui, le nouveau, qui se connaît à peine,
aux anges saints est déjà ressemblant.
Vois ! Aux liens de la terre il s'arrache
et, le vieil homme à présent rejeté,
du vêtement éthéré qui le cache
sortent vigueur et jeunesse et beauté.
Accorde-moi, maintenant, de l'instruire,
car l'éblouit encore le jour nouveau.

Una poenitentium

Incline, incline,
Thou peerless one,
Thou radiant one,
In grace thy countenance towards my joy,
My former loved one,
No longer tormented,
Now returns!

Choir of blessed youths

Already he outgrows us
In the might of his limbs,
The reward of faithful effort
Will be richly returned.
All too early we were taken
From the choruses of life;
But this man has learnt,
And he will teach us.

Una poenitentium

Surrounded by a noble choir of spirits,
The newcomer is hardly aware,
He hardly recognises the new life,
Already being so much like the holy host of angels.
See how of every earthly bond
He unburdens the old shell,
And from the ethereal raiment
A fresh spirit of youth emerges!
Allow me to guide him,
He is still dazzled by the new day!

11. Mater gloriosa

*Komm! hebe dich zu höhern Sphären!
Wenn er dich ahmet, folgt er nach.*

12. Doctor Marianus und Chor

*Blicket auf zum Retterblick,
Alle reuig Zarten
Euch zu sel'gem Glück
Dankend umzuarten!
Werde jeder bess're Sinn
Dir zum Dienst erbötig;
Jungfrau, Mutter, Königin,
Göttin, bleibe gnädig!
Blicket auf (usw)*

13. Langsam

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

Mater gloriosa

Vers les sphères d'en haut laisse-moi te conduire,
s'il t'y pressent, il t'y suivra bientôt.

Doctor Marianus et Chœur

Levez les yeux vers le regard sauveur,
vous tous, les doux, qu'anime repentance ;
pour accéder à l'éternel bonheur,
transformez-vous avec reconnaissance.
Que les nobles esprits, d'un libre choix,
se consacrent à ton service ;
Mère, Vierge et Reine à la fois,
ô Déesse, sois-nous propice.

Chorus mysticus

Toute chose périssable
est un symbole seulement,
l'imparfait, l'irréalisable
ici devient événement ;
ce que l'on ne pouvait décrire
ici s'accomplit enfin
et l'Éternel Féminin
toujours plus haut nous attire.

*Traduction © Jean Malaplate
Reproduit avec l'aimable autorisation de G. F. Flammarion*

Mater gloriosa

Come! Raise yourself to higher spheres,
When he perceives you he will follow.

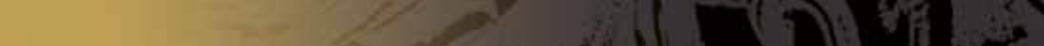
Doctor Marianus and Choir

Look up towards the Redeeming light,
All you gentle penitents,
Thankfully to transform yourselves
To holy bliss.
Let every higher thought
Be willing to serve you.
Virgin, Mother, Queen,
Goddess, let Thy mercy not fail!

Chorus mysticus

Everything transitory
Is only a parable;
The unattainable
Here takes place;
The indescribable
Here is accomplished;
The eternal feminine
Leads us upwards.

Translated by Derek Yeld



harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2005 © 2011

Der Rundfunkchor Berlin und das Deutsche Symphonie-Orchester Berlin
sind Ensembles der ROC GmbH Berlin.

Enregistrement avril-mai 2004 : Berlin, Philharmonie

en coproduction harmonia mundi / ROC GmbH / DeutschlandRadio

Direction artistique : Martin Sauer

Enregistrement Teldex Studio Berlin

Control room acoustics designed by Concept-A

Ingénieur du son : Philipp Knop, Assistants Johannes Kammann, Ansgar Wempe

Montage, mixage et mastering : René Möller

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Couverture : Klimt, *Liebe* (huile sur toile, 1895)

Kunsthistorisches Museum, Wien. © Cliché Bridgeman

Photos : © Alvaro Yañez (Kent Nagano), Monika Rittershaus (Robert Gambill
& Jan-Hendrik Rootering), Suki Finnerty (Detlef Roth), Philipp Knop & Ansgar Wempe
(Deutsches Symphonie-Orchester Berlin)

Maquette Atelier harmonia mundi

Imprimé en Italie

harmoniamundi.com



HMG 501858.59