

# MAHLER • SINOPOLI

The Complete Recordings  
**PHILHARMONIA ORCHESTRA**



■ COLLECTORS EDITION



---

GUSTAV MAHLER

---



GUSTAV MAHLER  
(1860–1911)

# 10 SYMPHONIES

Das klagende Lied · Lieder eines fahrenden Gesellen  
Sechs frühe Lieder · Kindertotenlieder · Das Lied von der Erde\*

CHERYL STUDER · ROSALIND PLOWRIGHT · EDITA GRUBEROVA  
ANGELA MARIA BLASI · SUMI JO  
WALTRAUD MEIER · BRIGITTE FASSBAENDER  
HANNA SCHWARZ · KAZUKO NAGAI · IRIS VERMILLION  
REINER GOLDBERG · KEITH LEWIS  
THOMAS ALLEN · BERND WEIKL · BRYN TERFEL  
HANS SOTIN

Philharmonia Chorus

Shin-Yuh Kai Chorus · New London Children's Choir · The Southend Boys' Choir

Philharmonia Orchestra  
Staatskapelle Dresden\*

GIUSEPPE SINOPOLI

## Das klagende Lied

### 1 I. Waldmärchen

[27'40]

- »Es war eine stolze Königin« (tenor, chorus)
- »Im Wald eine rote Blume stand« (baritone, tenor, chorus)
- »Zwei Brüder zogen zum Walde hin« (tenor, baritone, chorus)
- »Als sie so zogen eine Weil'« (chorus, baritone, tenor)
- »Der Junge zieht durch Wald und Heid'«  
(soprano, chorus, contralto, tenor, baritone)
- »Der and're zieht im wilden Hang« (chorus, soprano)
- »Du wonnigliche Nachtigall« (soprano)
- »Ein Auge blickt in wilder Freud'« (chorus, contralto)
- »Ihr Blumen, was seid ihr vom Tau so schwer?« (contralto, chorus)

### 2 II. Der Spielmann

[17'42]

- »Beim Weidenbaum, im kühlen Tann« (contralto, tenor, soprano)
- »Ein Spielmann zog einst des Weges daher« (tenor, contralto, chorus)
- »Der Spielmann setzt die Flöte an« (contralto, soprano, tenor)
- »»Ach Spielmann, lieber Spielmann mein!«« (contralto)
- »Der Spielmann ziehet in die Weit'« (chorus, contralto, soprano, tenor)

### 3 III. Hochzeitsstück

[19'42]

- »Vom hohen Felsen erglänzt das Schloß« (chorus)
- »Und weißt du's nicht, warum die Freud'?« (soprano, contralto, tenor, chorus)
- »Was ist der König so stumm und bleich?« (contralto, chorus)

»Ach Spielmann, lieber Spielmann mein!« (contralto, chorus)  
»Auf springt der König von seinem Thron!« (chorus)  
»Ach Bruder, lieber Bruder mein!« (soprano, chorus)  
»Am Boden liegt die Königin« (tenor, chorus, soprano)  
CHERYL STUDER, soprano · WALTRAUD MEIER, mezzo-soprano  
REINER GOLDBERG, tenor · THOMAS ALLEN, baritone

### Shin-Yuh Kai Chorus

(Chorus Master/Einstudierung/Chef des chœurs: Shin Sekiya)

*Live recording · Konzertmitschnitt · Enregistrement public*

---

COMPACT DISC 2

[79'03]

---

### Symphony No. 1

[57'08]

- |   |  |         |
|---|--|---------|
| ① | 1. Langsam. Schleppend. Wie ein Naturlaut –<br>Im Anfang sehr gemächlich | [16'30] |
| ② | 2. Kräftig bewegt, doch nicht zu schnell –<br>Trio. Recht gemächlich     | [8'10]  |
| ③ | 3. Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen                             | [11'57] |
| ④ | 4. Stürmisch bewegt  | [20'31] |

### Symphony No. 2 in C minor "Resurrection"

[86'00]

c-moll »Auferstehungs-Symphonie« · en ut mineur «Résurrection»

- |   |                     |         |
|---|---------------------|---------|
| ⑤ | 1. Allegro maestoso | [21'45] |
|---|---------------------|---------|

---

**COMPACT DISC 3**

[64'15]

- 
- |   |  |         |
|---|--|---------|
| ① | 2. Andante moderato  | [9'20]  |
| ② | 3. [Scherzo.] In ruhig fließender Bewegung   | [12'09] |
| ③ | 4. »Urlicht«. Sehr feierlich, aber schlicht<br>(Text from/Text aus/texte tiré de: <i>Des Knaben Wunderhorn</i> )   | [5'12]  |
| ④ | 5. Im Tempo des Scherzos. Wild herausfahrend –<br>Langsam – Allegro energico –   | [14'32] |
| ⑤ | Wieder zurückhaltend – Langsam. Misterioso<br>(Text: after Klopstock's sacred poem <i>The Resurrection</i><br>nach Klopstocks geistlichem Lied <i>Die Auferstehung</i><br>d'après le chant spirituel de Klopstock <i>La Résurrection</i> ) | [23'03] |

BRIGITTE FASSBAENDER, mezzo-soprano

ROSALIND PLOWRIGHT, soprano

Philharmonia Chorus

(Chorus Master: Andrew Greenwood)

---

**COMPACT DISC 4**

[61'26]

---

**Symphony No. 3**

[99'32]

PART I/ERSTE ABTEILUNG/PREMIÈRE PARTIE

- |   |                         |         |
|---|-------------------------|---------|
| ① | 1. Kräftig. Entschieden | [32'22] |
|---|-------------------------|---------|

PART II/ZWEITE ABTEILUNG/DEUXIÈME PARTIE

- |   |                                  |         |
|---|----------------------------------|---------|
| ② | 2. Tempo di Menuetto. Sehr mäßig | [10'41] |
| ③ | 3. Comodo. Scherzando. Ohne Hast | [18'23] |

- 1 4. Sehr langsam. Misterioso. Durchaus *ppp* [11'06]  
 »O Mensch! Gib acht!« (contralto solo)  
 (Text: Nietzsche, from *Also sprach Zarathustra*)
- 2 5. Lustig im Tempo und keck im Ausdruck [4'03]  
 »Bimm bamm! Es sungen drei Engel einen süßen Gesang«  
 (contralto solo, women's and boys' chorus)  
 (Text: from *Des Knaben Wunderhorn*)
- 3 6. Langsam. Ruhevoll. Empfundene [22'56]

HANNA SCHWARZ, contralto

Women's Voices of the Philharmonia Chorus

New London Children's Choir

(Chorus Master: David Hill)

### Lieder eines fahrenden Gesellen

[17'19]

- 4 1. Wenn mein Schatz Hochzeit macht [3'48]
- 5 2. Ging heut' morgen übers Feld [4'22]
- 6 3. Ich hab' ein glühend Messer [3'23]
- 7 4. Die zwei blauen Augen [5'46]

BRIGITTE FASSBAENDER, mezzo-soprano

### Sechs frühe Lieder

[17'34]

(Orchestration/Instrumentierung: Harold Byrns)

- 8 1. Selbstgefühl (*Des Knaben Wunderhorn*) [1'58]
- 9 2. Frühlingmorgen (Richard Leander) [2'35]

- 
- |    |  |        |
|----|--|--------|
| 10 | 3. Nicht wiedersehen ( <i>Des Knaben Wunderhorn</i> )                  | [5'46] |
| 11 | 4. Zu Straßburg auf der Schanz ( <i>Des Knaben Wunderhorn</i> )        | [3'59] |
| 12 | 5. Ablösung im Sommer ( <i>Des Knaben Wunderhorn</i> )                 | [1'33] |
| 13 | 6. Um schlimme Kinder artig zu machen ( <i>Des Knaben Wunderhorn</i> ) | [1'43] |

BERND WEIKL, baritone

---

COMPACT DISC 6 [58'08]

---

### Symphony No. 4

- |   |   |         |
|---|---|---------|
| 1 | 1. Bedächtig. Nicht eilen   | [16'17] |
| 2 | 2. In gemächlicher Bewegung. Ohne Hast  | [10'07] |
| 3 | 3. Ruhvoll  | [21'52] |
| 4 | 4. Sehr behaglich<br>»Wir genießen die himmlischen Freuden«<br>(Text: from <i>Des Knaben Wunderhorn</i> ) | [9'52]  |

EDITA GRUBEROVA, soprano

---

COMPACT DISC 7 [68'56]

---

### Symphony No. 5

PART I/ERSTER TEIL/PREMIÈRE PARTIE

- |   |   |         |
|---|---|---------|
| 1 | 1. Trauermarsch. In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt | [12'11] |
| 2 | 2. Stürmisch bewegt, mit größter Vehemenz                       | [13'45] |

PART II/ZWEITER TEIL/DEUXIÈME PARTIE

- |   |                                       |         |
|---|---------------------------------------|---------|
| 3 | 3. Scherzo. Kräftig, nicht zu schnell | [17'24] |
|---|---------------------------------------|---------|

---

PART III/DRITTER TEIL/TROISIÈME PARTIE

- ④ 4. Adagietto. Sehr langsam [10'27]  
⑤ 5. Rondo-Finale. Allegro – Allegro giocoso. Frisch [15'10]
- 

COMPACT DISC 8 [58'43]

---

**Symphony No. 6** [93'12]

- ① 1. Allegro energico, ma non troppo. Heftig, aber markig [25'10]  
② 2. Scherzo. Wuchtig [13'40]  
③ 3. Andante moderato [19'53]
- 

COMPACT DISC 9 [60'55]

---

- ① 4. Finale. Allegro moderato – Allegro energico [34'29]

**Kindertotenlieder** [26'22]

Songs on the Death of Children

Chants pour des enfants morts

on poems by/nach Gedichten von/sur des poèmes de: Friedrich Rückert

- ② 1. Nun will die Sonn' so hell aufgehn [6'22]  
Langsam und schwermütig; nicht schleppend  
③ 2. Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen [5'10]  
Ruhig, nicht schleppend  
④ 3. Wenn dein Mütterlein [5'01]  
Schwer, dumpf  
⑤ 4. Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen [3'17]  
Ruhig bewegt, ohne zu eilen
-

- 
- ⑥ 5. In diesem Wetter, in diesem Braus  
Mit ruhelos schmerzvollem Ausdruck [6'33]

BRYN TERFEL, baritone

---

COMPACT DISC 10 [51'34]

---

**Symphony No. 7** [87'28]

- ① 1. Langsam (Adagio) – Allegro risoluto, ma non troppo [24'36]  
② 2. Nachtmusik. Allegro moderato [17'04]  
③ 3. Scherzo. Schattenhaft [9'54]

---

COMPACT DISC 11 [61'12]

---

- ① 4. Nachtmusik. Andante amoroso [17'37]  
② 5. Rondo-Finale. Tempo I (Allegro ordinario) – [18'17]  
Tempo II (Allegro moderato ma energico)

**Symphony No. 8** [83'14]

PART I/ERSTER TEIL/PREMIÈRE PARTIE:  
HYMNUS "VENI, CREATOR SPIRITUS"

- ③ Allegro impetuoso "Veni, creator spiritus" [1'24]  
(chorus I/II)
- ④ A tempo. Etwas (aber unmerklich) gemäßigter; immer sehr fließend [3'58]  
"Imple superna gratia"  
(soprano I, tenor, soprano II, contralto I/II, baritone, bass; chorus I/II)
-

5	Tempo I. (Allegro impetuoso) “Infirma nostri corporis” (chorus I/II; soprano I/II, contralto I/II, tenor, baritone, bass)	[2'43]
6	Tempo I. (Allegro, etwas hastig)	[1'29]
7	Sehr fließend – Noch einmal so langsam als vorher. Nicht schleppend “Infirma nostri corporis” (bass, tenor, contralto I/II, baritone, soprano I/II)	[3'17]
8	Plötzlich sehr breit und leidenschaftlichen Ausdrucks – Mit plötzlichem Aufschwung “Accende lumen sensibus” (soprano I/II, contralto I/II, tenor, baritone, bass; boys' chorus, chorus I/II)	[4'57]
9	“Veni, creator spiritus” (soprano I/II, contralto I/II, tenor, baritone, bass; chorus I/II, boys' chorus)	[3'52]
10	a tempo. “Gloria sit Patri Domino” (boys' chorus; soprano I/II, contralto I/II, tenor; chorus I/II; baritone, bass)	[3'30]

---

COMPACT DISC 12

[58'05]

---

PART II/ZWEITER TEIL/SECONDE PARTIE:

FINAL SCENE FROM GOETHE'S "FAUST", PART II

Schlußszene aus Goethes »Faust II« · Scène finale du «Faust II» de Goethe

1	Poco adagio	[5'49]
2	Più mosso. (Allegro moderato)	[3'34]
3	Wieder langsam Chor und Echo: »Waldung, sie schwankt heran« (chorus I/II)	[4'07]
4	Moderato Pater ecstaticus: »Ewiger Wonnebrand« (baritone)	[1'28]

---

- |    |   |        |
|----|---|--------|
| 5  | Allegro – (Allegro appassionato)<br>Pater profundus: »Wie Felsenabgrund mir zu Füßen« (bass)  | [4'50] |
| 6  | Allegro deciso. (Im Anfang noch nicht eilen)<br>Chor der Engel: »Gerettet ist das edle Glied der Geisterwelt vom Bösen«<br>Chor seliger Knaben: »Hände verschlinget euch«<br>(chorus I/II: soprano, contralto; boys' chorus)  | [0'53] |
| 7  | Molto leggiero<br>Chor der jüngeren Engel: »Jene Rosen aus den Händen«<br>(chorus I: soprano, contralto)  | [1'43] |
| 8  | Schon etwas langsamer und immer noch mäßiger<br>Die vollendeteren Engel: »Uns bleibt ein Erdenrest«<br>(chorus II: soprano, contralto, tenor; contralto solo)   | [2'24] |
| 9  | Im Anfang (die ersten vier Takte) noch etwas gehalten<br>Die jüngeren Engel: »Ich spür' soeben, nebelnd um Felsenhööh'«<br>Chor seliger Knaben: »Freudig empfangen wir«<br>Doctor Marianus: »Hier ist die Aussicht frei«<br>(chorus I: soprano, contralto; tenor; boys' chorus) | [1'10] |
| 10 | Sempre l'istesso tempo<br>Doctor Marianus: »Höchste Herrscherin der Welt«<br>(tenor; chorus I/II)   | [5'07] |
| 11 | Äußerst langsam. Adagissimo<br>Chor I/II: »Dir, der Unberührbaren«<br>Chor der Büsserinnen und Una poenitentium: »Du schwebst zu Höhen der ewigen Reiche«<br>(chorus II; soprano II)  | [3'29] |
| 12 | Fließend<br>Magna Peccatrix: »Bei der Liebe, die den Füßen«<br>Mulier Samaritana: »Bei dem Bronn, zu dem schon weiland«<br>Maria Aegyptiaca: »Bei dem hochgeweihten Orte«<br>(soprano I, contralto I, contralto II)   | [4'21] |

13 Una poenitentium: »Neige, neige, du Ohnegleiche« [0'58]  
(soprano II)

14 Unmerklich frischer [3'46]  
Selige Knaben: »Er überwächst uns schon«

15 Una poenitentium: »Vom edlen Geisterchor umgeben« [8'03]  
Mater gloriosa: »Komm! hebe dich zu höhern Sphären«  
(boys' chorus, chorus II: soprano; soprano II, soprano III)

Hymnenartig. (Ungefähr im selben Zeitmaß weiter)  
Doctor Marianus: »Blicket auf zum Retterblick, alle reuig Zarten«  
(tenor; chorus III/I, boys' chorus)

16 Sehr langsam beginnend [6'22]  
Chorus mysticus: »Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis«  
(chorus I/II; soprano I/II, contralto I/II, tenor, baritone, bass; boys' chorus)

CHERYL STUDER, soprano I · Magna peccatrix  
ANGELA MARIA BLASI, soprano II · Una poenitentium  
SUMI JO, soprano III · Mater gloriosa  
WALTRAUD MEIER, contralto I · Mulier Samaritana  
KAZUKO NAGAI, contralto II · Maria Aegyptiaca  
KEITH LEWIS, tenor · Doctor Marianus  
THOMAS ALLEN, baritone · Pater ecstaticus  
HANS SOTIN, bass · Pater profundus

Philharmonia Chorus

The Southend Boys' Choir

(Director: Michael Crabb)

Musical Assistant: Guido Guida

**Das Lied von der Erde**

Symphonie für eine Alt- und eine Tenorstimme und großes Orchester

**The Song of the Earth**

Symphony for contralto, tenor and large orchestra

**Le Chant de la Terre**

Symphonie pour une voix d'alto et une voix de ténor et grand orchestre

- |   |   |         |
|---|---|---------|
| ① | 1. Das Trinklied vom Jammer der Erde<br>Drinking Song of Earth's Sorrows/Chanson à boire de la douleur de la terre<br>Allegro pesante | [8'43]  |
| ② | 2. Der Einsame im Herbst<br>The Lonely Man in Autumn/Le solitaire en automne<br>Etwas schleichend. Ermüdet                            | [9'48]  |
| ③ | 3. Von der Jugend<br>Of Youth/De la jeunesse<br>Behaglich heiter  | [3'17]  |
| ④ | 4. Von der Schönheit<br>Of Beauty/De la beauté<br>Comodo. Dolcissimo  | [6'53]  |
| ⑤ | 5. Der Trunkene im Frühling<br>The Toper in Spring/L'Ivrogne au printemps<br>Allegro  | [4'45]  |
| ⑥ | 6. Der Abschied<br>The Farewell/L'adieu<br>Schwer   | [30'26] |

IRIS VERMILLION, contralto · KEITH LEWIS, tenor

**Symphony No. 9**

[82'31]

1st Movement/I. Satz/1<sup>er</sup> mouvement:

[28'10]

- ① Andante comodo [5'10]
- ② Etwas frischer [1'10]
- ③ (horns/Hörner/cors) [4'07]
- ④ Mit Wut. Allegro risoluto [3'24]
- ⑤ (brass/Blechbläser/cuivres) [2'53]
- ⑥ Bewegter [3'12]
- ⑦ Wie von Anfang [1'53]
- ⑧ Plötzlich bedeutend langsamer (Lento) und leise [6'22]

2nd Movement/II. Satz/2<sup>e</sup> mouvement:

[15'13]

- ⑨ Im Tempo eines gemächlichen Ländlers.  
Etwas täppisch und sehr derb [2'22]
- ⑩ Poco più mosso subito (Tempo II) [2'33]
- ⑪ Tempo III [1'30]
- ⑫ a tempo II [2'55]
- ⑬ Tempo I [1'20]
- ⑭ Tempo II [1'54]
- ⑮ Tempo I. Subito [2'39]

3rd Movement/III. Satz/3<sup>e</sup> mouvement:

[13'19]

- |   |   |        |
|---|---|--------|
| ① | Rondo-Burleske. Allegro assai. Sehr trotzig | [1'54] |
| ② | L'istesso tempo                             | [1'11] |
| ③ | Sempre l'istesso tempo                      | [1'24] |
| ④ | L'istesso tempo                             | [4'27] |
| ⑤ | (clarinets/Klarinetten/clarinettes)         | [1'56] |
| ⑥ | Tempo I. Subito                             | [1'35] |
| ⑦ | Più stretto                                 | [0'52] |

4th Movement/IV. Satz/4<sup>e</sup> mouvement:

[25'51]

- |   |  |        |
|---|--|--------|
| ⑧ | Adagio. Sehr langsam und noch zurückhaltend                | [4'09] |
| ⑨ | Plötzlich wieder langsam (wie zu Anfang) und etwas zögernd | [2'07] |
| ⑩ | Molto adagio subito  | [2'18] |
| ⑪ | a tempo (Molto adagio)                                     | [4'06] |
| ⑫ | Stets sehr gehalten  | [1'50] |
| ⑬ | Fließender, doch durchaus nicht eilend                     | [1'33] |
| ⑭ | Tempo I. Molto adagio                                      | [5'38] |
| ⑮ | Adagissimo   | [4'09] |

**Symphony No. 10:**

- |   |                  |         |
|---|------------------|---------|
| ⑯ | Andante – Adagio | [32'45] |
|---|------------------|---------|

Philharmonia Orchestra · Staatskapelle Dresden (CD 13)



Recordings: London, All Saints' Church, 1/1985 (No. 5, Frühe Lieder), 2/1989 (No. 1), 11–12/1990 (No. 8), 5/1992 (No. 7), 11/1992 (Kindertotenlieder), 12/1993 (No. 9), 1 & 2/1994 (No. 3); London, Watford Town Hall, 9/1985 (No. 2, Gesellenlieder), 9/1986 (No. 6), 4/1987 (No. 10), 2/1991 (No. 4); Tokyo, Main Hall of "Tokyo Metropolitan Arts Space", 11/1990 (Das klagende Lied); Dresden, Lukaskirche, 1/1996 (Das Lied von der Erde)

Executive Producer: Günther Breest (Nos. 2, 5, 6, 10, Gesellenlieder, Frühe Lieder); Wolfgang Stengel (No. 1, 3, 4, 7, 8, 9, Das klagende Lied, Kindertotenlieder); John Fischer/Ewald Markl (Das Lied von der Erde)

Co-production: Pål Christian Moe (No. 8, Das klagende Lied, Kindertotenlieder)

Coordination: Claudia Hamann (No. 2, Gesellenlieder, Frühe Lieder)

Recording Producer: Wolfgang Stengel; Werner Meyer (Das Lied von der Erde)

Tonmeister (Balance Engineer): Klaus Hiemann; Hiroshi Senuma (Das klagende Lied)

Recording Engineer: Jobst Eberhardt (No. 5); Hans-Rudolf Müller (Nos. 1, 3, 7, 9); Stephan Flock (Kindertotenlieder); Oliver Rogalla (Das Lied von der Erde)

Editing: Oliver Rogalla (No. 1, Das klagende Lied, Kindertotenlieder); Reinhild Schmidt/Jürgen Bulgrin (No. 2); Jörg Ritter (No. 4); Werner Roth (No. 6); Hans Kipfer (No. 7); Andrew Wedman (No. 8); Mark Buecker (No. 9, Das Lied von der Erde); Reinhild Schmidt (No. 10); Ulrich Vette (Gesellenlieder)

Bell plates supplied by David Barnes, London (No. 6)

© 1985 (No. 5, Frühe Lieder)/1986 (No. 2, Gesellenlieder)/1987 (Nos. 6, 10)/1990 (No. 1)/1992 (No. 8, Das klagende Lied)/1993 (No. 4)/1994 (No. 7, Kindertotenlieder)/1995 (Nos. 3, 9)/1997 (Das Lied von der Erde)

Deutsche Grammophon GmbH, Hamburg

© 1985 Dr. Wolfgang Dömling (No. 5), Henry-Louis de La Grange (No. 5, Frühe Lieder)

© 1986 Paul Banks (No. 2, Gesellenlieder), Dr. Wolfgang Dömling (No. 2, Gesellenlieder, Frühe Lieder)

© 1987 William Mann, Dr. Wolfgang Dömling (Nos. 6 & 10)

© 1990 Dr. Arnold Whittall, Dr. Wolfgang Dömling (No. 1)

© 1992 Prof. James Hepokoski (No. 8), Dr. John Williamson (Das klagende Lied), Dr. Siegmund Keil (No. 8), Prof. Dr. Volker Scherliess (Das klagende Lied), Prof. Bruno Plantard (No. 8, Das klagende Lied)

© 1993 Dr. Arnold Whittall, Prof. Dr. Kurt Blaukopf, Sylvie Pébrier-Desmoulin (No. 4)

© 1994 Prof. Arnold Whittall, Dr. Wolfgang Dömling, Sylvie Pébrier-Desmoulin (No. 7, Kindertotenlieder)

© 1995 (Nos. 3 & 9)/1997 (Das Lied von der Erde) Deutsche Grammophon GmbH, Hamburg

Cover Photo: Sabine Keck

Gustav Mahler: Photo by Moriz Nähr (1907), © Österreichische Nationalbibliothek Wien, Bildarchiv

Artist Photos: Susesch Bayat (p. 55); © Riccardo Musacchio (p. 90); Mavi Cappa Bava (back inside cover)

Art Direction: Nikolaus Boddin

Printed in the E. U.

---

## GIUSEPPE SINOPOLI

(1946–2001)

---

On 20 April 2001 Giuseppe Sinopoli died in Berlin. The following tribute came from his Executive Producer at Deutsche Grammophon, Ewald Markl: "With the passing of Giuseppe Sinopoli we have lost a conductor who was young in years but whose manner was reminiscent of days long past. He would quote Byron to explain Schumann's *Manfred* Overture, thank his Japanese hosts with spontaneous haikus, telephone his family in Rome after a performance to dictate a Greek exercise to his eldest son. Just a few weeks before his death, he gave a concert in Caracas performed exclusively by street children. A few days after his death he was to receive his second doctorate, with a dissertation on Babylonian royal cities. His last recording for Deutsche Grammophon was of Strauss's *Ariadne auf Naxos*, made in Dresden. When Deborah Voigt sang Ariadne's monologue 'Es gibt ein Reich, wo alles rein ist: ... Totenreich' ('There is a realm where all is pure: ... the Realm of Death'), none of the soloists, orchestral musicians or members of the recording team could ever have suspected that Giuseppe Sinopoli had just conducted his swansong for the CD."

Sinopoli was born in Venice on 2 November 1946 and began studying music at the age of twelve. At university, he devoted equal interest to music and medicine, becoming a composer and taking a doc-

torate in medicine with an emphasis in psychiatry. Following that he dedicated himself principally to a wide range of musical activities, but in his later years he also studied archaeology.

In 1972 Sinopoli was appointed Professor for Contemporary and Electronic Music at the Venice Conservatory and at the same time commenced studies in conducting with Hans Swarowsky in Vienna. During the 1970s, he became known initially as a composer, receiving commissions from music festivals in France, the Netherlands and Germany (Donaueschingen). His opera *Lou Salomé* was premiered at the Bavarian State Opera, Munich, in May 1981.

From the mid-1970s he increasingly made his name as a conductor. Following his first major successes in opera – in 1977 and 1978 in Venice with *Aida* and *Tosca* – his international breakthrough came in Berlin with Verdi's *Macbeth*. Since his Bayreuth Festival debut in 1985 with *Tannhäuser*, he appeared there regularly and in 2000 was musical director of the new *Ring* production. He was also a frequent guest at the Salzburg, Lucerne and Schleswig-Holstein festivals as well as at the great opera houses of New York, London, Milan, Vienna and Berlin. In 1990 he became director of the Taormina Arte Festival in Sicily.

Sinopoli appeared regularly with the Berlin Philharmonic, Vienna Philharmonic and New York

---

Philharmonic Orchestras. From 1983 to 1987 he was Principal Conductor of the Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia in Rome; in 1984 he was appointed Principal Conductor of the Philharmonia Orchestra in London and served as its Music Director from 1987 until 1994. He assumed the post of Principal Conductor of the Dresden Staatskapelle in autumn 1992 and undertook concert tours with the orchestra throughout Europe and the USA, also appearing at the Lucerne and Schleswig-Holstein festivals and, in February 1995, in an extensive tour of the Far East.

Giuseppe Sinopoli was a Deutsche Grammophon artist for well over two decades. His large discography includes numerous prize-winning recordings, featuring works by Bruno Maderna, Puccini (*Manon Lescaut*, *Madama Butterfly*, *Tosca*), Verdi (*La forza del destino*), Wagner (*Tannhäuser*), Tchaikovsky ("Pathétique" Symphony), Richard Strauss (*Salome*), and Mahler (Ninth Symphony). With the present release, his complete recordings of the music of Mahler, a composer with whom he was particularly associated, have been brought together for the first time in one set.

---

## DAS KLAGENDE LIED

---

JOHN WILLIAMSON

To its composer, *Das klagende Lied* (1880) was “the first work in which I found myself as ‘Mahler’”. Posterity has endorsed this verdict, even if it has not been very certain about the exact genesis and history of the cantata. To this day there remains an element of uncertainty as to whether the work was first conceived as an opera; leading experts (such as Donald Mitchell and Henry-Louis de La Grange) disagree over this idea, which stems from the early literature on the composer. Mahler himself gave a famous and oft-quoted account of its importance to Natalie Bauer-Lechner, but his memory in 1898 of the circumstances surrounding its completion has been shown to be clearly at fault. The work’s failure to win the Vienna Conservatory’s Beethoven Prize in 1881 (not 1880, as was long thought) was not the reason why Mahler was forced to take up a theatrical career. But that it failed because its radical nature displeased a conservative jury (which included Brahms, Goldmark and Richter) is plausible, given that it also failed to impress Liszt, an acknowledged leader of the progressive school.

*Das klagende Lied* followed Wagnerian precept, in that Mahler wrote his own poem, but the exact sources of that poem have also proved controversial. The most widespread assumption is that he took title and theme from a folktale by Ludwig Bechstein, though various writers have also drawn attention to elements from tales by the Brothers Grimm. In recent years, Mitchell and La Grange have also

brought forward a dramatic poem by Martin Greif entitled *Das klagende Lied*, which was performed at the Vienna Conservatory in 1876 during Mahler’s period of study there. The material of Mahler’s poem is found in other folk contexts, however, and La Grange is probably right to assert that Mahler went beyond immediate literary inspirations to investigate deeper sources, causing him to change the rivalry of a brother and sister in Bechstein to that of two brothers for the hand of a queen. Mahler took considerable trouble over his poem (which he finished on 18 March 1878), sending a version of its first part (*Waldmärchen*) under a different name to his friend Anton Krisper in 1880, at a time when it was already at an advanced stage in composition. In neither version is an operatic shape or origin clearly visible.

The composition of the music was far from easy, being plagued by disturbing psychic experiences and interrupted in the summer of 1880 by Mahler’s conducting engagement at Bad Hall in Upper Austria. There was also a brief affair with Josephine Poisl that cast a shadow over the composition around the time of the completion of *Der Spielmann*, originally the cantata’s second part, on 21 March 1880. The section beginning “O Wunder, was nun da begann” was composed from material also included in the nearly contemporary song “Im Lenz”, part of a group dedicated to Josephine. Such circumstances have encouraged much speculation as to the personal sig-

nificance of the subject for Mahler, particularly in the light of his close relationship to his younger brother Ernst, who died in 1874. What is certain is that Mahler finished his self-confessedly exhausting labours on 1 November 1880.

Its failure to win the Beethoven Prize was one reason why it had then to wait until 17 February 1901 for its first performance. Mahler's notoriously self-critical nature was another, while a third may have been the time and the large forces which the work demanded. Composed in three substantial parts, it demanded four soloists, chorus, orchestra and offstage band. Although there is no doubt that all the essentials of the work were fixed in 1880, Mahler revised certain features of it, probably in Hamburg in 1893. This may have been the occasion when he cut the first part (and with it, the bass soloist) and dropped the titles (*Der Spielmann* and *Hochzeitsstück*) of the two remaining parts. The other drastic step, the omission of the offstage band, probably also occurred then. Since this was for practical reasons, he may well have had a possible Hamburg performance in mind. In 1898 in Vienna, he restored the band for publication in 1899, though there is some doubt as to when this publication actually appeared. It may not have been issued until 1902, around the time when Mahler gave the manuscript of the omitted *Waldmärchen* to his sister Justine. This score remained in the possession of her son Alfred Rosé (who had it performed on Czech and Austrian radio in the thirties), but has been made accessible since 1970.

Mahler left no instructions as to the fate of *Waldmärchen*, and in recent years it has been performed with the other two parts as an "original version". Such a version had no authority from the composer, whose last thought on the work was the published edition. Although the suggestion has been made that

*Waldmärchen's* omission was either an act of temporary convenience or the suppression of the most psychologically painful part of the work – the fratricidal act itself – it seems unlikely that Mahler had anything other than dramatic and musical motives for cutting it. In its original published version *Das klagende Lied* is a work of great dramatic force and economy. The two parts are united by the figure of the minstrel who shapes from the dead brother's body a flute which sings, first to him, then to the murderer, the story of the killing in the forest; allied to this is a web of musical connections which are partly motivic, partly dependent on larger sections. Contrast is provided by the woodland setting of *Der Spielmann* – in which Mahler's favourite outdoor sounds (horns and open fifths) combine with gloomier march and chorale elements – and by the wedding feast of Part III, which is more consciously operatic in style. The influence of Bruckner is replaced by that of Wagner, though both are heavily diluted by Mahler's own manner in the premonitions not only of the coming *Wunderhorn* period but of the Sixth and Tenth Symphonies. The cantata contains the elements of Mahler's later style; the achievement is all the more striking, given the derivative nature of such fragments of Mahler's student works as have survived.

*Waldmärchen* is hardly any less obviously Mahlerian, and indeed exposes many of the themes which are heard allusively in the later parts. It may be argued that it is essential to complete the picture of the queen, whose pride and beauty precipitate the tragedy. But the exposition is leisurely, and seems far more slavishly bound to the stanzas of the text than the later parts. The pastoral element in the work swells to gigantic proportions; it is an idyll over which a tragedy hangs. At one point it presents mate-

---

rial which was to achieve more economical form in the last of *Lieder eines fahrenden Gesellen* (and the First Symphony). The context is similar, a death-like sleep under the trees, but the music seems more appropriate to an escape from the world (as in the song-cycle) than to the violent extinction of a hopeful life. The killing itself is a relatively brief upsurge in the woodland idyll. It is easy to see how Mahler may have preferred to deal with the murder in the traditional epic form of a tale within a tale. In the two-part version, the pastoral is the background to

the tragedy, a relationship which is almost inverted in *Waldmärchen*. In spite of this, however, the First Part is an essential document to any appreciation of Mahler's music, and satisfying enough in its own terms; it is the first extended statement of an aspect of his art that is seldom missing, in later works (notably the Third Symphony). But it is *Der Spielmann* which establishes most clearly the peculiar composite of song, chorale, march and fanfare that is at the heart of the Mahlerian symphony.

John Williamson

---

## SYMPHONY NO. 1

ARNOLD WHITTALL

Mahler's twenties – the 1880s – were fairly restless years. He worked as a conductor successively in Laibach (Ljubljana), Kassel, Prague, Leipzig and Budapest, often at odds with his associates and superiors, leading a turbulent emotional life and channelling emotion into composition. His affair in Kassel (1883–84) with the singer Johanna Richter helped to inspire not only those passionate songs of love and despair, the *Lieder eines fahrenden Gesellen* (to Mahler's own texts), but also the First Symphony. And if one love affair served to launch the symphony, another (with the wife of Carl Maria von

Weber's grandson in Leipzig) seems to have spurred it on to completion in 1888. In March of that year Mahler wrote to a friend that the work "has turned out so overwhelming, it came gushing out of me like a mountain torrent! All of a sudden all the sluiceways opened!"

What we now know as Mahler's First Symphony was called "Symphonic Poem in Two Parts" when first performed in Budapest in 1889: Part One contained the first movement and scherzo with, in between, an Andante that Mahler eventually discarded; Part Two comprised the funeral march and

finale. For the second performance, in Hamburg in 1893, Mahler reinforced the music's programmaticism with a more specific title: "*Titan*, a tone-poem in the form of a symphony". By now the two parts and the various movements all had titles. *Titan* was an early 19th-century novel by Jean Paul Richter, and although at no stage did the symphony follow the events of the book the essential idea of an heroic protagonist revelling in nature and struggling against the deadening forces of philistinism can clearly be traced in the music. Another quite distinct programmatic source lies behind the titles successively given to the slow movement, described first as "in the manner of Callot" (a French etcher whom Mahler probably encountered through E. T. A. Hoffmann's "Fantasy Pieces in the Manner of Callot"), then as "the hunter's funeral procession": this could refer to an ironic woodcut by Moritz von Schwind in which animals bearing torches and banners accompany a coffin on its way to burial. For the Hamburg performance Mahler also entitled the second, Andante movement "Blumine" – "flower chapter". The movement was derived from some incidental music Mahler had provided for Scheffel's play *Der Trompeter von Säckingen* in 1884. It was only by the time of the work's performance in Berlin in 1896 that the programmatic titles were removed, along with the "Blumine" movement. The work was now called simply "Symphony in D major for large orchestra".

Mahler presumably decided that the programme, added initially in the interests of comprehensibility, and to justify to disconcerted audiences the music's raw emotionalism and extreme changes of mood, was more of a hindrance than a help. The work had to stand or fall by its formal as well as emotional conviction. By Brahmsian standards it is certainly

heterogeneous, very much the work of a young composer whose previous efforts had been almost entirely vocal – the large-scale cantata *Das klagende Lied* and the collections of songs, *Lieder und Gesänge* and *Lieder eines fahrenden Gesellen*. In its expansiveness Mahler's symphony is closer to Bruckner than to Brahms. Yet its exploration of the ironic, the macabre, the hectic could scarcely be less Brucknerian. Mahler owed more to the opera house than the organ loft, and although precedents for programme music in symphonic form can be found – in Liszt as well as lesser composers like Goldmark and Raff – the musical atmosphere he created from the confrontation between his own highly personal, songlike material and the hallowed formal categories and procedures of the traditional symphony was already distinctive and arresting.

Part of the title originally given to the first movement was "From the days of youth", and its extended slow introduction presents a ravishing aural picture of the world coming to life. The hushed opening is marked "Like a sound of nature", and as the germinal melodic interval of a descending fourth speeds up it acquires the scarcely necessary inscription "Like the call of the cuckoo". Yet these details, along with a principal theme taken from the second and most cheerful of the *Gesellen* songs, are part of a substantial, effectively organized form. Of particular significance is the gradual transformation of minor tonality into major as the first movement proper gets under way. This modal contrast serves to generate tension in the development section and to prepare for the appearance (in the remote key of F minor) of the agitated theme that will dominate the finale. As far as the first movement is concerned the potential crisis represented by that theme and its treatment is defused: the cheerful, pastoral material returns, and the

---

movement ends with a brief, fast coda like a burst of exuberant laughter.

The second movement derives its main idea from another of the early songs, "Hans und Grete". Though not labelled *Ländler* by Mahler – the programmatic title was "In full sail" – it is a particularly attractive example of that folklike dance form, at first uncomplicated, with an ebullient opening tune, but developing some tension in its second half. After the more reflective trio, with that tonic F which provides the main challenge to the symphony's basic D-tonality, the *Ländler* returns in abbreviated form.

Programmatically, the slow movement evidently counters and rejects the pastoral simplicity and optimism which have dominated the symphony so far. Yet just as Mahler's expression of these moods in the first two movements was not devoid of questioning and tension, so his sombre, superbly orchestrated funeral procession provides its own well-developed contrasts. First there is self-mockery, as the orchestral round on "Frère Jacques", initiated by the marvellously eerie solo double bass, yields to material marked "with parody" (a maudlin pair of trumpets particularly prominent). Later, there is sublime, bitersweet resignation, quoting the final section of the *Gesellen* songs with its stark cadence cancelling major-key warmth with minor-key chill. After this

the "Frère Jacques" procession resumes, and gradually disappears into the distance.

The finale is the work's most ambitious movement. It seems to have given Mahler the most trouble (his revisions to the earlier movements were mainly of orchestration) and its form may well leave something to be desired: contrasts are extreme, the most exciting moment of harmonic resolution comes at a relatively early stage. Yet it is a vivid depiction of what the original, Dantesque title described, as a journey from Hell to Paradise: from struggle, through lyric reflection, to renewed struggle and final triumph. The thematic links with the first movement are underlined by the recall of that movement's introduction at the finale's mid-point, before the recapitulation of the contrasting lyric melody prepares the final victory of "Paradise" over "Hell", and the apotheosis of the introduction's theme. There may be as much of hysteria as jubilation in the concluding, prolonged affirmation of the D major tonic harmony: it was this aspect of Mahler that Shostakovich, notably in his Fifth Symphony, would take up and make his own. Yet the excitement is genuine. The youthful Mahler, the music proclaims, is serving notice on the symphonic tradition, and the rest of his life would be devoted to redefining that form and giving it a uniquely personal diversity of scope and substance.

---

## SYMPHONY NO. 2

### Songs of a Wayfarer

---

PAUL BANKS

In the first half of the nineteenth century conductors were usually expected to be composers as well, and some, like Weber and Wagner, were composers of genius. But the century was an era of increasing specialization, and as it progressed the public and critics became suspicious of such versatility. “Kapellmeistermusik” became a term of disapprobation, implying a worthy but uninspired competence. As a young conductor Mahler gave little evidence of the double life he was leading. Apart from some incidental works performed while he was engaged at the theatre in Kassel (1883–85) and his completion of Weber’s comic opera *Die drei Pintos* (1888), only a handful of his songs had been heard in public when in November 1889 Mahler announced his serious ambitions as a composer, conducting the première of his five-movement “Symphonic Poem” (later to become the First Symphony) in Budapest. The work, technically accomplished and flamboyantly original, met with incomprehension from the public and critics alike.

Despite the demands imposed by his conducting career, Mahler had maintained his creative activity throughout the 1880s. Up to at least 1883 he worked on *Rübezahl*, an opera which was never

completed and was presumably destroyed. He had already written the words for several of his early works (including *Rübezahl*) when in December 1884 he drafted a group of six poems, four of which served as the text of an orchestral song cycle, the *Lieder eines fahrenden Gesellen*. Soon afterwards the “Symphonic Poem” was begun, but work on it was interrupted by *Die drei Pintos*, and it was not completed until March 1888.

In the beginning of that year, before the “Symphonic Poem” was finished, Mahler was already sketching ideas for a pair of orchestral movements, and, after resigning from conducting posts at Leipzig and Prague in quick succession, he had enough time during the summer to complete one of them – a massive first movement for a C minor symphony, which he entitled “Totenfeier” (Funeral Rite). This, with a few changes, became the opening funeral march of the Second Symphony, though it was no more like a conventional opening to a symphony than the first movement of the “Symphonic Poem”. Its scale is established by the initial theme for the cellos and basses, which uncurls itself gradually, developing and transforming its constituent motifs. This process, which is typical of the first movement and of the Sym-

---

phony as a whole, was described by Mahler as one of self-generation. The music renews itself continuously, moving inexorably towards and away from climactic points.

By any standards the “Totenfeier” was an astonishing achievement for a 28-year-old composer, but after its completion in September 1888 work on the Symphony came to a halt for nearly five years. Mahler’s new responsibilities as director of the Royal Opera House in Budapest absorbed most of his time during the opera season, and the summers proved relatively unfruitful. In 1889 he underwent a serious operation and spent the summer convalescing and dealing with family tragedies: his mother and a younger sister were dying. Until 1893 his own ill-health and professional commitments continued to limit his time for composition, and he turned to smaller projects, the setting of poems from *Des Knaben Wunderhorn*.

Late in September 1891 Mahler played through the opening movement of the C minor Symphony on the piano for Hans von Bülow, who earlier in his career as a conductor had championed Wagner’s “music of the future”; to Mahler’s dismay Bülow found the piece distressingly modern. Work on the Symphony was not resumed until July and August 1893. Mahler began by recomposing a recently written *Wunderhorn* song (*Des Antonius von Padua Fischpredigt*), transforming it into an orchestral scherzo; he then returned to the unused sketches of 1888 and composed the Andante moderato. At about the same time the orchestration of another *Wunderhorn* song, *Urlicht*, which was eventually to become the Symphony’s fourth movement, was finished. Having now essentially composed the three inner move-

ments, Mahler remained uncertain about their order. It is unclear at what stage, whether still in 1893, or not until the following year, he came upon the idea of incorporating *Urlicht* into the Symphony. And there is evidence that at one stage the scherzo was placed second and the Andante fourth.

This uncertainty went hand in hand with his inability to make much headway with the finale. Later, in 1897, Mahler recalled that he had for some time contemplated the introduction of a chorus, but hesitated because he feared comparison with Beethoven’s Ninth Symphony. In February 1894 Bülow died in Cairo, and at the memorial service for him on 29 March 1894 Mahler heard a chorale setting of Klopstock’s verses “Auferstehn, ja Auferstehn”. This provided the much-needed solution: a text which, with extensive additions by the composer, would crown the finale, which in turn would bind the five movements together in a coherent sequence. On 25 July 1894 Mahler was able to announce the completion of the Symphony.

The finale retrospectively clarified and concluded a programmatic idea underlying the whole Symphony which Mahler later spelled out in detail. (The quotations below are from that text.) The opening funeral march invites the listener to contemplate death: “We stand by the coffin of a beloved person. His life, struggles, passions and aspirations pass one last time before our mind’s eye. . . . What now? What is this life – and this death? Is there an existence for us beyond it? Is this all only a confused dream, or do this life and this death have a meaning? And we must answer this question if we are to live on.”

The next two movements (in A flat major and

C minor), highly contrasting transformations of a dance type, the Ländler, embody differing responses to life: in the Andante “A happy moment from the life of this beloved departed one and a sad recollection of his youth and lost innocence”; in the scherzo alienation and loss of faith – “. . . The world and life become for him a disordered apparition; disgust for all being and becoming grip him with an iron fist. . .” – culminating in a “cry of despair”. The latter movement is an extraordinary and sardonic conception, with the original *Wunderhorn* song decorated and transformed, then interrupted and finally combined with new material. (It won praise from Brahms and later inspired Luciano Berio to subject Mahler’s scherzo to similar musical processes in his *Sinfonia* of 1968.)

The fourth movement is the programmatic and musical turning point of the work. Just as the text (“. . . I am from God and will return to God! The dear God will give me a lamp, will light my way to eternal blissful life!”) points towards the finale’s answer in religious terms to the questions implied by the first movement, so the use of the voice and the key (D flat major) anticipate important musical events in the last movement.

The Symphony culminates in a portrayal of the Last Judgment: “We are confronted again with all the dreadful questions. . . . The end of all living things is come – the Last Judgment is announced. . . . The earth trembles, graves burst open, the dead arise and stream forth in an endless procession. . . . The wailing grows ever more dreadful. . . all consciousness ceases at the approach of the Eternal Spirit. The Great Summons is heard – the trumpets of the Apocalypse call; in the awful silence, we think we hear a distant

nightingale, like a last quivering echo of earthly life!”; and a celebration of the belief in resurrection: “Softly a chorus of saints and heavenly beings breaks forth: ‘Rise again, yea, thou shalt rise again’. There appears the glory of God! A wondrous gentle light permeates us to the heart – all is quiet and blissful! And behold: There is no judgment – there is no sinner, no righteous, no great and no small. There is no punishment and no reward! An almighty feeling of love illuminates us with blessed knowing and being.” The finale begins with an orchestral outburst, as recapitulation of the scherzo’s “cry of despair”, and later on thematic material from the other movements recurs, including a chorale from the first movement based on the *Dies Irae* plainsong. As in Beethoven’s Ninth Symphony the finale explicitly absorbs the influence of opera, but in both works the outward dramatic freedom is underpinned by a sustained and coherent musical structure. In the “Resurrection” Symphony the episodic opening section presents the main musical material and leads into a fast developmental section which begins as a grotesque march (the procession of the dead), transforming themes and welding them into a more sustained musical argument. The entry of the chorus is delayed until the recapitulatory final section of the movement, where the voices initiate a thematic summing-up of the whole work, culminating in the long-awaited arrival of the tonal goal, E flat major.

The instrumental movements of the Symphony were performed during 1895, but in order to hear the entire work, Mahler had to pay for the performance, which he conducted in Berlin on 13 December 1895. As usual the critics remained sceptical, but the majority of the audience was

---

overwhelmed by the expressive power and integrity of the music. The Symphony was, and remained, a success with the public, and in the view of Bruno Walter its première marked the real beginning of Mahler's career as a composer.

\*

Songs with orchestral accompaniment constituted a genre rarely cultivated in the 1880s. Berlioz had made some notable contributions, but few composers had followed his example. Mahler's *Lieder eines fahrenden Gesellen* (Songs of a Wayfarer) were drafted for voice and piano, but from the outset the composer conceived them as an orchestral song cycle. They were revised and orchestrated in the early 1890s and were first performed by the baritone Anton Siermians (with Mahler conducting) in Berlin on 16 March 1896.

In later years Mahler claimed to be the sole author of the texts, but in fact the first draws on folk poems contained in the *Wunderhorn* collection. The narrative of the cycle – “a wayfaring man who has been stricken by fate goes forth into the world, travelling wherever his road may lead him” – was a cliché of romantic poetry and Mahler's versification is barely competent. But the modest poetry of

the *Gesellen* songs is transcended by music of compelling intensity. In its combination of a folk-like melodic line with a sophisticated accompaniment the cycle looks forward to the complex interplay of popular music and high art in Mahler's later *Wunderhorn* songs. Some of the material of the *Gesellen* songs also had a potential for symphonic expansion, which the composer explored in the first and third movements of his First Symphony.

Mahler's music characterizes the varying moods of the texts – the delight in nature which only postpones the return of sadness, inner torment, and the final spiritual and physical death – with an authenticity and vividness absent from the poetry. The emotional journey is charted by the highly original tonal organization of the cycle in which no song ends in the key in which it began, and the cycle as a whole travels from D minor to F minor.

The *Lieder eines fahrenden Gesellen* are Mahler's first large-scale masterpiece and, like many of his later works, project a spiritual journey in music which continually develops and evolves. Although the protagonist may sing of achieving peace in death, the musical setting is as much concerned with mirroring the eternal regeneration of Nature.

---

# Six Early Songs

---

HENRY-LOUIS DE LA GRANGE

## Frühlingsmorgen (Spring Morning)

The poem is by “Richard Leander”, the literary pseudonym of a physician, Richard von Volksmann, who published a small collection of his poems with Breitkopf in Leipzig in 1878. The title of the song was added by the composer. His choice of this poem is easy to understand, since it is close in style to the *Wunderhorn* collection and to his own early poems. Musically, the distant suggestion of the *ländler*, the simplicity of rhythm and melody, the bird trills and the fourth and fifth motifs all create, even at this date, the early 1880s, a typically Mahlerian atmosphere.

## Five *Wunderhorn* Songs

Mahler's discovery of the “*folksong*” anthology *Des Knaben Wunderhorn* at the end of 1887 and the beginning of 1888 fulfilled all his needs as a composer at that time. In this respect one can establish a convincing parallel between, on the one hand, the almost mystical nostalgia which Mahler felt, at the end of the 19th century, for the world of childhood and the lost paradise of medieval Germany, this at a time when a severe

crisis was about to give birth to the new art of the 20th century, and, on the other hand, the need evinced by the beginning of the 19th century, when the *Wunderhorn* anthology was compiled, to return to nature by way of the people and their spontaneous creations. This folk source had been fundamental for Mahler, right from childhood: the beauty of nature, the naive faith of a child, the cruel destiny of soldiers, exiles and victims of fate, all that was as familiar to him as the principal themes of folk poetry, which included love betrayed, oppression, revolt and homesickness.

In all he wrote 24 *Wunderhorn* songs, including those which figure in three of the symphonies. The first group of nine songs with piano accompaniment was written in part for the children of Karl and Marion von Weber, who were Mahler's best friends during the two years he spent at the theatre in Leipzig. These songs are shorter and less elaborate than the large orchestral settings from his Hamburg period in the 1890s. Nevertheless, in the latter he pursued his earlier efforts to introduce all kinds of technical refinements from the art song into a musical language inspired by *folksong*.

---

### Selbstgefühl (Self-esteem)

Here the stylized ländler rhythm serves to unify an otherwise extremely free composition. This last of the *Wunderhorn* songs with piano is one of the most openly humorous. The heavy bass, in octaves, underlines the popular character of the piece and very amusingly suggests the narrator's pretentious stupidity. Later Mahler was similarly to conclude his next *Wunderhorn* collection, with orchestra, on an entirely comic note (in the satirical song *Lob des hohen Verstandes*).

### Nicht wiedersehen (No more seen)

This is one of Mahler's greatest early masterpieces. It is a song of rare eloquence, where the slow march rhythm symbolizes, as always in his music, the ineluctable tragedy of fate.

### Zu Strassburg auf der Schanz (On the ramparts at Strasbourg)

Like *Nicht wiedersehen*, this is a big expressive song on a "military" subject, in slow march rhythm, with fanfare effects. The nostalgic "shawm" solo ("wie ein Schalmci", Mahler specifies, although the text speaks of an alpine horn) returns between the two verses of the last stanza. Finally the coda recalls the military character of the first stanza, to end on two drum rolls, *pianissimo*.

### Ablösung im Sommer (Summer Replacement)

Despite the deliberately popular flavour of this piece, it is an art song of very free form. As always in Mahler, stylized birdsong is artfully integrated into the thematic material. The sequence of descending common chords, which produces a consciously archaic effect in the middle of the song, must have scandalized purists at the time. Nothing in this delightful, brief song could lead one to have guessed that a few years later it would provide most of the melodic material for the huge scherzo of the Third Symphony, which was also to borrow its literary "theme" from the animal world (here the "replacement" of the cuckoo by the nightingale).

### Um schlimme Kinder artig zu machen (How to make bad children good)

In this brief and humorous song, Mahler's art is well concealed behind the vigour and naivety of the musical language. Nevertheless, a number of telling details reveal themselves to closer scrutiny, in particular the asymmetrical phrase structure resulting from subtle elisions as well as interpolated "echo" bars.

*(Translation: Paul Griffiths)*

---

## SYMPHONY NO. 3

---

ARNOLD WHITTALL

Mahler's Third begins in unambiguously rousing fashion: the first theme, marked "forceful, peremptory", is played by eight horns in unison, and in his sketches Mahler termed it "Der Weckruf", or "Reveille". The bold brash sound makes it clear that large instrumental forces will be involved, but the theme can also be heard as a signal of another kind: its close resemblance to one of the student songs used by Brahms in his *Academic Festival Overture* proclaims that Mahler's symphonic "festival" will be defiantly unacademic; that models of Brahmsian formal rectitude will be swept away in a torrent of Nietzschean abandon.

This arresting opening is not where Mahler began his composition of the symphony: in fact, the huge first movement (or Part I, with the remaining five movements forming Part II) was written last, even though one of its main ideas was sketched out at an early stage of the work's genesis. Yet the fact that music which, for the listener, prepares the ground for the work as a whole was, for the composer, as much a response to what follows as a preparation for it, goes to the heart of the symphony's remarkable range of expression as well as its pervasive ambiguity, its tendency to question the very things it asserts with such confidence.

Mahler claimed for the symphony as a whole "the same scaffolding, the same basic ground-plan, that you'll find in the works of Mozart and, on a grander scale, of Beethoven"; at the same time, however, his sequence of movements is not that of Mozart or Beethoven, and he was clear that "the variety and complexity within the movements is greater".

Mahler was right to conclude that the symphonic principle could survive changes in the classical order and number of movements, especially if, as some commentators would claim, the greater length and more intense expressiveness of themes that are often more songlike or folklike than those used by the Classical masters are not necessarily to be equated with greater complexity. Complexity and ambiguity tend to arise in Mahler from the competing claims of the "purely musical" and the "primarily programmatic", and the Third Symphony is a fine demonstration of how that competition can achieve a compelling and ultimately coherent – if not conventionally integrated – form.

When Mahler completed it, in 1896, he was 36 and well launched on a career that divided his energies between conducting (with much administrative responsibility) and composing. His reading of Nietzsche encouraged an uncompromising response to

political and cultural issues of the day, while demanding a metaphysical context in which the epic struggle between Apollo and Dionysus was eternally played out. Mahler did not expect the work to win easy success, not least because it moved so decisively beyond his two earlier symphonies: "It soars above that world of struggle and sorrow and could only have been produced as a result of them." Conceived as a celebration of the "happy life" attained in the Second Symphony's triumphant conclusion, it was originally planned as a sequence of seven responses to aspects of nature and humanity progressing to an image of childlike innocence. That ending would be employed a few years later in the Fourth Symphony. In ending the Third with a finale of serene expansiveness, and a vision of love that goes well beyond the childlike, Mahler created the need for a substantial, much more earthly initial complement to the finale's sublimity. The sense, in the final design, of progression from rampant natural forces (Part I) through more civilizing natural and social circumstances to transcendent spiritual fulfilment remains true to the generative idea of the "happy life", yet also preserves the tension between a radical desire for greater social progress and purely spiritual aspirations.

Part I comprises an Introduction – "Pan awakes" – and the first movement proper – "Summer marches in (Bacchic procession)". Mahler wrote of a process in which a "captive life struggling for release from the clutches of lifeless, rigid Nature ... finally breaks through and triumphs", and the essentially earthly concerns of this music are clear from his confession that "the entire thing is unfortunately ... tainted with my disreputable sense of humour". He also said that the opening "will be just like the military band on parade. Such a mob is milling around, you never saw

anything like it". As "satyrs and other such rough children of nature disport themselves", winter is driven out "and summer, in his strength and superior power, soon gains undisputed mastery".

The first movement can be seen as a gigantic commentary on traditional sonata-form design and, although such a radical reinterpretation of a hallowed model continues to provoke widely contrasted responses, the structure and the material of Part I are entirely appropriate to the work's large purpose: humanity can and must explore nature as both benign and threatening, and human nature can believe itself capable of the highest fulfilment, even when aware of the midnight bell's message that neither summer nor life itself last for ever.

In Part II of the symphony, perspective and scale shift substantially, without destroying either ambiguity or coherence. "What the flowers in the meadow tell me" may be a graceful Minuet, but, as Mahler noted, "the mood doesn't remain one of innocent, flower-like serenity". Even in summer there are storms and, at the end, a mood tinged with regret for what must pass. To shift from Minuet to Scherzando ("What the animals in the forest tell me") is to intensify the contrasts. This movement, Mahler wrote, "is at once the most scurrilous and most tragic there ever was" and "there is such a gruesome, Panic humour in it that one is more likely to be overcome by horror than laughter". References to Mahler's setting of a *Wunderhorn* poem about the cuckoo's death are lighthearted enough, but the emergence of a distant posthorn call is an intrusion, initially serene, that turns the mood towards an increasingly unstable aggressiveness. Clearly, it is time for a direct human response to nature's apprehensive exuberance.

Movement No. 4, "What Man tells me", gives verbal form to the work's most fundamental ambiguity.

---

Nietzsche's verse juxtaposes sorrow and joy, while the music's oscillation between minor and major, and its restrained, rapt atmosphere, embody the perception that joy is as inseparable from sorrow as life is from death. No. 5, "What the angels tell me", declares that the love of God will bring heavenly joy, and the music refers to the song "Das himmlische Leben", later used to end the Fourth Symphony. As a simple solution to the problems of humanity this may be deemed dreamlike, or simply a fantasy – a subversive equation between religious faith and childishness which is at the furthest remove from the Bacchic yea-saying of Part I. To redress the balance, No. 6, "What love tells me", portrays deep human feeling as the ultimate reality, transcending the apparently simple sentiment of the movement's main melody by generating an apotheosis of epic grandeur. The Adagio's variation-like structure and superbly controlled culminative effect underline the sense of a progres-

sion within a sustained state of mind, as if to argue that love consoles us by encouraging us to live intensely in the present, occasional doubts and crises serving only to reinforce and ultimately ennoble that consolation. Alternatively, the music's chorale-like recurrences can be heard as a prayerful ascent to a vision of the Divine, in which humanity at last conquers nature and attains immortality. Either reading is possible: yet the sheer assertive power of the ending, as if Mahler wants to evoke the ambiguity attending the gods' entry into Valhalla at the end of Wagner's *Das Rheingold*, seems to say that the spirit which triumphs here is, above all, mortal. Mahler's message is that all songs in human music are of the earth, and all human symphonies, even the grandest, are artefacts, whose possible wider significances remain matters of endless, fascinating, but necessarily inconclusive debate.

---

## SYMPHONY NO. 4

---

ARNOLD WHITTALL

Soon after completing his Fourth Symphony, in the summer of 1900, Mahler told a correspondent that “this one is quite fundamentally different from my other symphonies”; yet he informed another friend that the work provided a “conclusion” to its three predecessors. The contradiction is more apparent than real. Mahler’s first four symphonies are all involved with song in various ways, and nos. 2, 3 and 4 contain settings of texts from the early 19th-century collection of folk poetry, *Des Knaben Wunderhorn*. But it is precisely because no. 4 continues and intensifies the “song” aspect of its predecessors that it differs “fundamentally” from them. The similarity of basic approach stimulated a crucial change of style.

The song “Das himmlische Leben” – a child’s vision of paradise – was already seven years old when Mahler conceived the Fourth Symphony, so it would be remarkable if it proved to have had no influence on the material and character of the work – as indeed it had already had on the Third Symphony, in which Mahler had originally planned to include it. But the problem Mahler now set himself was quite specific. What kind of symphony could effectively *end* with such a relatively slight movement? Late Romantic finales had not been notable for charm and good humour. They were crowning glories rather than unassuming afterthoughts, and all three of Mahler’s earlier symphonies had ended

with heaven-storming affirmations of tonal and spiritual resolution. Any rejection of such emphatic culmination might therefore be expected to promote wholesale rethinking of the entire symphonic scheme.

Though short in itself, “Das himmlische Leben” did not in the event provoke a radically new concentration in the Fourth Symphony as a whole: the first three movements are all substantial structures. The song’s light-hearted tone undoubtedly generates the style of the first movement, which involves a very Mahlerian kind of neo-classicism – strongly contrapuntal, referring explicitly to the diatonic, cadential formulae of Haydn and his contemporaries. Nevertheless, the symphony’s strength of character stems from the need not to exclude moments of drama and high emotion, but to give them a new context: to subordinate them in ways which would allow “Das himmlische Leben” to emerge as a logical outcome, a distillation, of the preceding symphonic process.

The first movement establishes this new manner to perfection in the playful formality of its principal ideas and the sharply etched nature of its orchestration, with woodwind and trumpets particularly prominent. Mahler seems determined to keep tension at a low level in the exposition, which ends with greater finality than classical orthodoxy would ever have allowed. In the development, however, geniality reveals a darker side, and a masterful series of

modulations engineer a climax of great emotional power. In the reprise the warmly lyrical contrasting theme is almost parodied: it is as if Mahler wants the listener to question how seriously he is taking his material, in order to enhance the spontaneity of the movement's final stages. Here courtly good humour and delight in technical expertise evoke the finale's image of first-class professional musicians — "treffliche Hofmusikanten".

The second movement has the easy rhythmic flow of a Ländler or a minuet, but its sinuous themes and shifting harmonies quickly turn sinister, spectral, with the quality of a *danse macabre*. At one stage Mahler called the movement "Death takes the fiddle", and the prominent solo violin enhances the ghostly atmosphere. The more relaxed mood of the contrasting sections can never fully establish itself in this environment, and the movement ends with the abruptness of a sudden awakening from a disturbing dream.

The slow movement counters this, initially, with music of expansive serenity. But a tonal switch from major to minor is all it takes to create an emotional crisis, and the movement evolves through alternations. Two increasingly hectic variations of the main theme frame a turbulent rethinking of the minor key episode. But after the second variation, when stability and serenity are restored, it seems that the move-

ment is destined to subside into a rapt, reticent coda. So it does, but not before a sudden explosion of triumphant fanfares prefigures the finale's vision of paradise. Even so, the question remains: how can the setting of such a slight, light-hearted text ensure a fitting end to a work of such wide emotional range and textural sophistication?

Mahler answers the question by creating the impression that the finale's spirit, as well as its actual material, is distilled from what has preceded it. Motivic associations with the exuberant first movement are clear, and there is also a basic shift of tonality, from G major to E major, which ties in with the slow movement's most dramatic moment. The scherzo's sinister dance is here transmuted into the angels' carefree skipping. Mahler also confronts the poem's challenge head on. "There's no music on earth / that can be compared [with that of heaven]", the poem proclaims. But the touching simplicity of Mahler's ending, encapsulated in the singer's final descending scale, offers a gentle corrective. The whole work has been designed to express and explore a special musical innocence and joy without lapsing into primitivism or monotony. Symphony resolves into song, and dramatic tension dissolves into the gentle flow of the final procession, a transfigured march receding into infinity on the last note of the double basses: the music of paradise regained.

---

## SYMPHONY NO. 5

---

HENRY-LOUIS DE LA GRANGE

Like most of Mahler's symphonies, the Fifth celebrates the triumph of man, his victory over grief and death. But what do the biographical sources tell us about that summer of 1901? That Mahler completed at Maiernigg seven Rückert songs (three of them *Kindertotenlieder*) and the last *Wunderhorn* song at the same time as he began this new symphony. One can hardly avoid drawing a parallel between this creative fertility and the completion of the handsome villa he had built at the very edge of the Wörthersee. Or perhaps the connection should be with his relief at having recovered from the serious internal haemorrhage to which he had fallen victim three months earlier, and which his doctors had told him would have been fatal but for their prompt intervention: the funereal character of the first movement and of several songs of that summer very possibly originated in the trauma of having been brushed by death.

The overall plan of the work was undoubtedly laid down in 1901, though its composition was not completed until the following year at Maiernigg. It was then that Mahler added to the Scherzo, which had become the second section of the symphony, a double first movement (certainly sketched during the year before) and a last "part" comprising the celebrated Adagietto and the Rondo-Finale. Thus he

arrived at an architecture that was quite new, and that he was to use again, in his Seventh and Tenth Symphonies. Never again, though, would he be inclined as here to make the Scherzo the absolute core, the centre of gravity of the entire work. Nor would he ever again compose a scherzo so expansive and so elaborately developed.

When Mahler returned to Maiernigg, at the end of June 1902, his life was wholly transformed. He was accompanied by his young and radiant wife, Alma Schindler, who henceforth replaced his sister Justa as mistress of the house. It was not until 24 August, three days before leaving again for the capital, that he wrote to two friends announcing the completion of the symphony; that day he wanted to share with Alma his happiness in the finished work. He took her by the arm and led her "almost solemnly" to the "Häuschen" (his studio secluded in the forest, far from his house), where he played to her the whole symphony on the piano. As usual, he was to add final touches throughout the next year, so that the full and final copy was not ready until the autumn of 1903.

However, Mahler's troubles were not yet over. The new symphony was to prove his "child of sorrow", even more than its predecessors. For this time the mastery he had acquired in matters of orchestration was not enough; the evolution of his style now

required clarity above all. The first revision of 1904 was followed by several others. Bruno Walter wrote that most of the fees paid to Mahler by his publisher were devoted, after the first performance, to introducing retouches into a score that had already been engraved. Mahler continued until the end of his life to perfect the orchestration of the Fifth: the last revision dates from 1910.

\*

Everything in the Fifth Symphony shows a master at the height of his powers, yet at the same time reveals his need for self-renewal. It has been seen as containing "a first move towards reorganizing the world on the basis of the individual self", a move, in essence, towards abstraction, towards the abandonment of all reference to the past (*Des Knaben Wunderhorn*), to childhood and paradise (the Fourth Symphony), even to the great philosophical-religious themes of the Second and Third. It is a striving, too, towards a new orchestral style, towards an enrichment of the sound palette and towards a symphonic form more closely knit and more coherent (numerous thematic recalls, an interdependence of the two first and two last movements, each pair coupled to form together a single "part" of the symphony). Moreover, although there are indisputable connections between the Fifth and the songs of the same period (for example, the funeral march quotes the third of the *Kindertotenlieder* and there is a direct relationship between the Adagietto and the Rückert song *Ich bin der Welt abhanden gekommen*), Mahler here makes a decisive leap towards an exclusively orchestral art, an art that he was to practise henceforward to the end of his short life, with the exception only of the Eighth Symphony and the *Song of the Earth*.

At the start of the Fifth, as in the first movement of the Second Symphony written many years before, the symphonic hero is "laid to rest". But this time the imaginary spectator – or, if you will, the symphonic narrator – does not rage against destiny; he faces it rather as a tragic but inevitable reality, in his almost impersonal resignation and sorrow, which continue even into the violence of the first interlude and the expressiveness of the second. The absence of true conflict may be regarded as the cause, or as the consequence, of the abandonment of sonata form: the thematic material develops uninterruptedly from a group of cells according to a process characteristic of Mahler's style. This is the technique which Adorno likened to that of a novelist who assembles and interweaves the various elements of his plot according to the necessities of the action. In any event, there is no longer any need to return to the original tonality. A work beginning in C sharp minor could now end in D major. In the Funeral March of the Fifth, the two episodes which one hesitates to call "Trios", even though both of them respond to the evident need for contrast in a march or in a dance, use themes derived from earlier material. This method of drawing from a thematic reservoir frees the composer from the bonds of predetermined form.

## PART I

1. *Trauermarsch. In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt* (Funeral march. At a measured pace. Strict. Like a funeral procession). The trumpet fanfare is here one of the last evocations within Mahler's work of a world close to his childhood: the distant calls from the barracks and the bands marching past his parents' house. This same fanfare reappears as a kind of refrain, always to join together the different couplet-episodes of the march. In

the first, *Plötzlich schneller. Leidenschaftlich. Wild* (Suddenly faster. Impassioned. Wild), the sorrow that has so far been contained erupts with violence and breaks out in quick feverish quaver (eighth-note) motifs, underpinned by syncopated horn chords. The return of the march theme, and of a consolatory episode, restores calm and leads to the second “Trio”. Although its gentle and resigned atmosphere is as distant as possible from what has come before, the main idea is in fact none other than a thematic variant of the first theme, mixed with other motifs that have already been heard.

2. *Stürmisch bewegt, mit größter Vehemenz* (Stormy in movement, with greatest vehemence). According to Mahler himself, this allegro in sonata form is the symphony’s true first movement. The start of the exposition has no theme as such but only a short ostinato in the double basses, followed by an agitated motif in rising and falling scales. The real first subject only appears later, in the first violins. The second (*Bedeutend langsamer* [Distinctly slower]) turns out to be an almost literal quotation of the second “Trio” from the opening march. The exposition is followed by a full development, in which fevered anguish builds up to paroxysms of violence rarely surpassed in the whole symphonic repertory. At the end of the recapitulation, the ascending, “optimistic” strains seem gradually to triumph, up to the point where at last the brass intone a victory hymn in the form of a chorale. But this victory is short-lived. The movement ends, hushed and mysterious, in scattered fragments of remembered themes.

## PART II

3. *Scherzo: Kräftig, nicht zu schnell* (Forceful, not too fast). There is no transition to soften the abrupt change of mood between the despair of the allegro

and the radiant good humour that prevails throughout the Scherzo. Not only is this the longest of Mahler’s scherzos, it is one of the very few not imbued with some element of wilful parody or caricature. Its most remarkable feature is not its giant size but rather its thematic development, which is as complex and elaborate as in a sonata movement. The opening subject is given to an “obligato” horn, which has a soloist’s role throughout the movement. It is always accompanied by a counter-melody which generally contradicts the basic triple rhythm. The second subject is a quaver (eighth-note) fugato. Its first appearance is quite short, between the two expositions of the main theme, but later it is developed and amplified at length. The gracefully hesitant rhythm of the first Trio gives it the character of a Viennese waltz, quite different from the opening ländler, whose rustic origin is retained, despite the counter-melodies with which Mahler has adorned it here. This first Trio is separated from the second by a reprise of the Scherzo and a development of the fugato episode. The nostalgic melody of the second Trio, generally given to the horns, suspends the rhythm of the dance.

## PART III

4. *Adagietto: Sehr langsam* (Very slow). After such an explosion of exuberance, it would have been inconceivable for the symphony to end tragically, and still more inconceivable to follow the Scherzo with another movement of the same kind. So there needed to be a contrast, which is the *raison d’être* for the lovely Adagietto, a simple “song without words” vested in the strings alone, to a discreet accompaniment of harp arpeggios. It is a time for dreaming and for escape from the things of the world, as in the song *Ich bin der Welt abhanden gekommen*, which is thematically close. Those who find the charm of this

---

new “reverie” too facile and its appeal too immediate would do well to examine the score and see how subtly, lovingly and with what refinement each bar has been finally chiselled.

5. *Rondo-Finale: Allegro – Allegro giocoso*. The introduction, scored for wind, has the character of an improvised *divertissement*. Its various motifs, introduced casually, as if by chance, provide all the melodic material for the movement, one of them coming unchanged from a *Wunderhorn* song of 1896, *Lob des hohen Verstandes* (“In praise of high intelligence”). Mahler had originally given this song the ironic title of “In praise of criticism”, and one wonders if he was thinking here of those “infernal judges” of the press who would inevitably behave like the ass of the poem and condemn his symphony.

The first subject of this sonata-rondo finale is a direct descendant of the last movement of Beethoven’s Second Symphony. It was also from the Viennese classics that Mahler took the idea of introducing fugal elements, of which the first here is related thematically to that of the Scherzo. Afterwards the *Wun-*

*derhorn* theme gives rise to a “grazioso” episode, but this is cut short and deflected by its *divertissement*. The following episode, fully developed, combines various motifs already heard with a new graceful round in the strings, which one soon discovers to be quite simply the *Adagietto* melody, recalled practically verbatim but now in a fast tempo! A lightning *accelerando* is then followed by a brass chorale closely resembling that of the second movement. Here it symbolizes the decisive victory of the forces of life over anguish, grief and death. Many critics have found the optimism of this conclusion ambiguous, which may well be because they could not accept Mahler’s distortion of the *Adagietto*’s ecstatic melody, transformed from ethereal to earthly utterance. But ambiguity is one of the main underlying currents which sustain Mahler’s art, which contribute to its inexhaustible richness and its perpetual relevance. If the work had ended with some straightforward apotheosis, it could not then have challenged us, in the way that Mahler still does, with increasing force as time passed.

(Translation: Paul Griffiths)

---

## SYMPHONIES NOS. 6 & 10

---

WILLIAM MANN

### SYMPHONY NO. 6

Since completing his Fourth Symphony in August 1900, the most important event in Mahler's life had been his introduction, on 7 November 1901, to Alma Maria Schindler, whom he married four months later. Already he had begun work on the Fifth Symphony which he completed during their first summer holiday together, in Mahler's chalet at Maiernigg on the Wörthersee. The Fifth was a significant advance on the Fourth Symphony, though it too had its musical roots in what Donald Mitchell – from this end of the 20th-century – calls the “Wunderhorn years”.

It was with the Fifth Symphony that a new direction in Mahler's musical thought was clearly discernible, and nowadays commentators tend to lump Symphonies 5, 6 and 7 together, as a sort of middle-period trilogy. Because Mahler was, in the early 1900s, composing songs to poems by Friedrich Rückert, and because music from these songs found a tenuous way into these three symphonies, Michael Kennedy (another recent and perceptive Mahler biographer) has called them his “Rückert

symphonies”. They do have in common certain musical and spiritual (also purely physical) qualities which stand out the more if one contrasts any of them with, on the one hand, the innocent serenity of the Fourth and on the other, the monumental symphonic organization and jubilant faith of the Eighth. But there are thematic cross-references throughout Mahler's work, not just to the *Wunderhorn* and Rückert songs: indeed sometimes Mahler's eleven symphonies (including *Das Lied von der Erde*) take on the aspect of one integral, thematically unified mega-symphony, a musical equivalent of, say, Homer's *Odyssey* (twelve books to Mahler's eleven). The Sixth Symphony stands at the centre of the eleven, and it is the most classically restrained in form of them all, yet in content apparently highly autobiographical, an imaginary presage of personal doom, made at a time when the composer was healthy, happy, successful, married with two infant daughters and an idolized wife. She remembered him then as “a tree in full leaf and flower”, at ease on holiday in glorious countryside, playing delightedly with his babies, rowing on the lake, swimming or sunbathing, rambling the fields and mountains in shabby old clothes.

The literary content of the Sixth Symphony is there, chiefly in the Finale which postulates a hero upon whom fall “three hammer-blows of fate”, the third of which kills him. In the summers of 1903 and 1904, when Mahler respectively began and completed the work at Maiernigg, he had no inkling that three years later (when the Eighth Symphony was complete) those hammer-blows were to fall on him: his eldest daughter would die, he would be relieved of his prestigious post as artistic director of the Vienna Court Opera, and doctors would diagnose lesions in his heart whose prognosis was extremely unpromising. All Mahler’s music is partly autobiographical, not always about himself but about what he had seen and heard and experienced. The hammer-blows had fallen upon many others before who did not deserve them. His *Kindertotenlieder* were composed before he had lost any children of his own: he was moved by Rückert’s poems because one of the children commemorated was called Ernst, the name of a dear brother who died when Mahler was a child.

It is more pertinent that in the summer of 1903, during first work on the Sixth Symphony, Mahler set another Rückert poem, *Liebst du um Schönheit* which, aside from the *Fahrenden Gesellen* set of nearly 20 years earlier, remained his only love-song, extremely touching and characteristic. Mahler also told his wife (an unreliable source of information, but here credible) that the second subject of this symphony’s first movement was intended as a portrait of her – or perhaps rather of Mahler’s consuming love for Alma, a more musical concept, though such a jealous wife may have feared it might be his love for an earlier flame. Mahler at first designated his Sixth as a “Tragic

Symphony”; quite soon he removed the nickname, as he usually drew away attention from extra-musical references. He was right. Some extra-musical references in music cannot be ignored; but most music such as this was also composed with the intention that you and I will relate it to our own personal experiences, and thereby find our lives in some way enriched. We are likely to find Mahler’s Sixth a more sobering experience than, say, his Fifth or Seventh symphonies, though not without moments of calm and joy. I said that he completed it in the summer of 1904, but he continued to tinker with the orchestration until 1906 when he conducted the first performance during the Festival of the German Musicians’ Union at Essen on 27 May, having previously tried it out with the Vienna Philharmonic Orchestra. He revised it again in 1908, after the score had been published showing the slow movement placed third after the scherzo.

Conductors ever since have exercised their personal prerogatives about the position of the middle movements, though the International Mahler Society of today has opted for Mahler’s finally expressed preference for his original intentions, the scherzo being placed second. (That is the sequence heard in this recording.)

\*

Mahler’s childhood was spent in the countryside, near to a military barracks. Even after he became a city-dweller through his profession, his music returned continually to childhood memories. So this symphony begins with the sound of tramping feet, not a funeral march as in the Fifth Symphony, but a quick march, heavy in beat, eagle-eyed in authority, severe. The arrival of the first march-tune is so heavy that it bids fair to bring the

---

regiment to a halt, so passionate, even hysterical, that the troops seem to vanish. But no, an instant later they are on the move again, in full voice though the tunes are several, often simultaneous, and too strenuously extended for any usual vocal compass, with trills and screeches and precipitous plunges, plenty of brass and drums.

If too quick for a funeral, this march is sufficiently ominous to suggest the doomed and the damned. It disintegrates into a stern drum rhythm, above it a trumpet chord, major fading into minor, like the sudden passage from physical life to physical death, a motto of this symphony. A sort of wan chorale for woodwind, against remnants of the march, leads to the voluptuous outpouring of what (rightly or wrongly) is called the Alma theme, the movement's second subject, grand, rich, clearly articulated, not just a flowing melody (though it is that, as well), even more sumptuous when repeated after a curious, perfectly prepared, reference to Liszt's E flat piano concerto, hard to accept as coincidence since the musical atmosphere is similar – Liszt put words to his theme *Das versteht ihr alle nicht* (“None of you understands this”). Then this vital march of a theme subsides, and the initial march resumes, either with the repeated exposition indicated by Mahler, or by proceeding (*pace* Mahler devotees) straight to the development, bringing abrupt string glissandos at once, and the robust clink of the xylophone (a novelty for Mahler), diversely exploited for some time, while the march tune infiltrates the Alma melody, trying to conquer it in favour of more rhythmical, violent topics. Those are dispelled, contrariwise, by something else: the sound of remote cowbells, tinkling celesta, string tremolos, pastoral fanfares, which Mahler described as the

most remote sound heard by a climber at the top of a mountain, viz earth as apprehended by those moving towards heaven. This was certainly a memory from Mahler's extreme youth, rather than from holidays at Maiernigg, and it broadens the conspectus of the symphony's content, bringing it into line with the whole of Mahler's auditory life and creative work, I think (the cowbells will be heard again, and in later music by Mahler). The vision of earthly man's nearest approach to Heaven continues until it is interrupted by a return of music derived from the initial quick march (especially the Liszt reference), becoming more and more intensive until the recapitulation which begins triumphantly in A major, as if victory were won – only to sink into expected A minor, for a far from literal re-statement of themes, so intense an energy have they set up. The coda begins in despair but again rises to triumph, through the inspiration of the Alma theme.

The Scherzo also begins with loud pulsating basses, not for a march but a triple-time movement, belonging to devils rather than soldiers, grotesque and predatory in their glee (xylophone again). The harsh atmosphere is not far from that of the previous movement (one can appreciate why Mahler contemplated putting the slow movement here, in a contrasted key), but more burlesque and remorseless. A particularly insistent set of chords is to turn into the basis of the Scherzo's trio section, almost at once. The repeated notes fade into a slower, gracious, “grandfatherly” (Mahler's word) dance, very irregular in metre, decidedly comic. It looks forward to the second movement of Mahler's Ninth Symphony, back to that of the Second (a wholly convinced Ländler, as this is definitely not), and portrayed, if we trust Alma,

the perilous first toddling by the lake of the Mahlers' baby daughters. There are loud interruptions – adult rescue, or something quite else? The harsh Scherzo tries to return, but the Trio is resumed and optimistically extended, though its repeated notes turn sour before the Scherzo returns properly. The tottering children are sighted near the end, but quietly brushed away, not, I think, from superstitious pessimism, but rather because they were an episode, not part of the unpleasant main section of the movement.

According to Mahler's first and last thoughts, there now follows the slow movement, Andante in E flat major (musically the key most remote from A). We are back in idyllic countryside, near to the Alma world (also suggested in the Adagietto of Symphony 5, and in the penultimate song of *Kindertotenlieder*, in the Night-music movements of No. 7 as well). A rocking figure is involved, and a melancholy tune for cor anglais. These materials alternate gently, transformed by one another at each reappearance. The cowbells and celesta return too, to impress the rarified air still more closely upon the ear, and a considerable intensity will be created, leading to a release of Brahmsian calm sequences that ignite into something like passion before the gentle close.

The slow movement ended in E flat major, whence it started. The Finale begins in C minor (same key-signature). Musical people will agree that the flat-keyed Andante belongs here rather than between two A minor movements, unless Mahler wanted violent key-contrasts, unlikely in a symphony so carefully classic and self-controlled in design. This now is the movement of tragedy, a *sostenuto* introduction with a C minor violin melody, compounded of hope and despair, includ-

ing a clear reference to the Alma theme from the first movement, a back-reference to the major-minor Fate motto on trumpets with drum-thumps, a soft and markedly rhythmical groan for bass tuba (the clarinet skirl with it comes from the Scherzo), a horn call looking directly back to the *Aufersteh* theme of Mahler 2, then a soft and sombre chorale tune for wind and brass. We are close to the funerary world of the Second Symphony. The major-minor trumpet motto warns again. The music stirs towards an Allegro tempo and a different quick-march, still linked with the first-movement ideas (and looking forward to the Eighth Symphony as well). Development comes thick and fast, for old rather than new themes. This section is interrupted by a return to the introductory music, now in D rather than C minor, unwillingly urged by its themes back to a fast tempo. Always the swirling introductory music, and the major-minor trumpet motto intervene, and the hammerblows, only twice: Mahler wrote the third blow into the score, but insisted that, being lethal, it must not be played. After the unheard third blow there remains only the coda, a slow fugato on the introductory theme whose aimless striving is cut short forever by the trumpet motto and the drum rhythm. The orchestra is huge, though sparsely used; this is surely Mahler's most succinct, self-contained symphony.

#### SYMPHONY NO. 10

Mahler's principal energies during the summer of 1910 had to be concentrated on preparations for the forthcoming first performances of his Eighth Symphony in Munich during September. He was

---

however able to take a short holiday in his cottage at Toblach in the eastern Tyrol (he had given up Maiernigg when his daughter died), and there he sketched the five movements of his Tenth Symphony, and made a fair copy of the first movement in full score. His work was interrupted by his wife's nervous breakdown and an ensuing crisis in their marriage, which prompted Mahler to consult the psychologist Sigmund Freud. The crisis was happily resolved, but Mahler had no more time to work at his Tenth Symphony: after the Munich performances of the Eighth, he needed to revise his Second and Fourth symphonies before returning to New York where the Philharmonic season, under his directorship, started in November. Before that season was over, Mahler fell ill with blood poisoning. He was shipped back to Europe, but died in a Vienna sanatorium on 18 May 1911.

At first his widow clung secretively to the manuscript of the unfinished Tenth Symphony. In 1924 the musicologist Richard Specht persuaded her to have it published in facsimile, so that other musicians might learn from the drafts. Her son-in-law, the composer Ernst Křenek, prepared a performing edition of the first and third movements which were conducted in Vienna by Franz Schalk and Alexander Zemlinsky; all three made questionable adjustments to the scoring, as was shown when this score was published in the United

States. The International Mahler Society in Vienna has now published the first movement – often loosely described as the Adagio though it is properly *Andante* and *Adagio*, the two tempi alternating – exactly as Mahler left it. This is frequently played on its own as here, a tantalizing sample of Mahler's unfinished Tenth Symphony. It proposes two ideas: the unaccompanied *andante* melody for violas, lonely and apparently meandering; then the rich, warm *adagio* melody for swooping violins underpinned by mysterious trombone chords, and given a more cheerful, dance-like pendant. The two groups of ideas alternate at first, each acquiring variants and new counterpoints (an early, durable variant is the discovery that the themes can effectively be stood on their heads, yet remain recognizable), until in the developmental middle section both groups are brought together. The upshot is that two widely distanced violin lines, related to the lonely *andante* melody, are dramatically scooped up by a huge chord of A flat minor, splashing harps and all, upon which the brass float a passionate yet celestial chorale. This moment of sublime euphony is almost at once confronted by an equally huge discord, pierced at the top by very loud trumpet, the discord (nine notes, not all twelve) repeated before the strings climb down for a still developing recapitulation that finally climbs back aloft in a mood of tranquil resignation.

---

# SYMPHONY NO. 7

## Kindertotenlieder

---

ARNOLD WHITTALL

A music historian with a taste for melodrama might be tempted to describe Mahler's Seventh Symphony as the musical composition which embodies the precise moment of Romanticism's collapse — a collapse which took traditional symphonic form and tonality down with it, as Mahler's Viennese friend Arnold Schoenberg was the first to recognize. A more temperate historian might point out that, while Mahler's Seventh is undoubtedly in the category of the problematic, its special qualities make sense if the work is seen as the composer's answer to his uncompromisingly "final" Sixth Symphony. As, in effect, a new start, it also had inestimable value in helping Mahler to prepare for the achievements of the last two completed symphonies and *Das Lied von der Erde* — works which gave early notice that (despite Schoenberg and his disciples) the 20th century would remain deeply divided on the issue of whether or not Romanticism, tonality and traditional symphonic form had collapsed at all.

Now that the Seventh Symphony is regularly performed and recorded as a valued part of the Mahler canon it is less necessary to find excuses for it, but still useful to consider its special qualities. Particularly special is its tendency to exaggerate — to test to breaking point — many of the most personal aspects of style and structure found in Mahler's earlier symphonies. Melodramatic music history may raise its

head again in the suggestion that the Seventh seems to be the work of a composer profoundly aware of the instability of all that he held dear, not least in his personal life, and in the further suggestion that this awareness motivated this defiant outpouring of a creative personality unable to identify with the new Schoenbergian radicalism, yet also unable to defend the old Romanticism with any great conviction. After all, even if the commonsense view prevails that the work, and especially the Finale, is simply less good than most of its fellows in the Mahler canon, the question remains: why? The Seventh seems to be the work in which Mahler most pressingly felt the need to combine attack and defence, the work that calls conventional symphonic criteria into question while at the same time seeking to reassert their continuing validity. It is, in other words, something of an experiment after the deeply personal drama of the Sixth, and it is therefore hardly surprising if the result is less polished and less coherent than Mahler at his best.

The source of the Seventh Symphony lies in the fertile summer of 1904, when Mahler's compositional activity during his holiday break from the trials and tribulations of operatic politics in Vienna included the completion of the Sixth Symphony and the *Kindertotenlieder*. With the overwhelmingly tragic end of the Sixth fresh in his mind, as well as the serene but sorrowful resignation that concludes the

songs, it is understandable that he should have begun to think of his next project as closer in spirit to the Symphony no. 5: progressing, in essence, from despair to joy, tragedy to triumph. Even so, the only contributions to this scheme composed during the summer of 1904 were the Seventh's eventual second and fourth movements, both called *Nachtmusik*, and both at some remove from the main, more substantial structures which the work would need. Not until the summer of 1905 was Mahler able to get down to the symphony's principal movements, and there were difficulties, especially with the first, which seems to have been, in drafting terms, the last to fall into place. It may therefore be that it was this process of composing the symphony "inside out", as it were, that provoked Mahler into questioning the continuing validity of the kind of inevitable progressions to serenity, triumph or tragedy on which his earlier works had depended. The triumph that ends the Fifth Symphony preserves an unambiguously heroic tone, due mainly to the strong lyric profile of the movement's main material. By contrast, the Finale of the Seventh, by appearing to aspire to a spirit of ebullient comedy, reveals a much more equivocal response to the heroics articulated in the first movement. The Finale seems, to use a favourite late-20th-century word, more a deconstruction of the work's heroic spirit than its fulfilment.

These essential conflicts and diversities of mood are reflected in the Seventh Symphony's basic materials. The main thematic ideas derive from those Mahlerian melodic archetypes that appear in all his works like an obsessively repeated signature. But these familiar landmarks are offset by disorientating shifts of tonality and by radical contrasts of orchestral colouring. For example, to speak of an overall progression from the B minor of the first move-

ment's slow introduction to the C major of the Finale — even though that C tonality is present in part of the first movement and dominates the second — is to imply a consistently evolving, Romantic journey of the kind that is perfectly appropriate for the Fifth Symphony as it travels from its C sharp minor Funeral March to its life-affirming D major Finale. In the Seventh, however, the Finale's overall C tonality is not so much an affirmative answer to the first movement's stressful E tonality as an assertion of difference, a dismissal as much as a resolution. It is in this sense that the work most powerfully questions what it also attempts to preserve — the fundamentals of Mahlerian symphonic coherence.

When it comes to matters of style, the first movement has the epic-Romantic qualities familiar from earlier Mahler — the Sixth Symphony, in particular. The plangent tenor horn theme that launches the slow introduction over a muffled, throbbing accompaniment inevitably evokes that favourite Mahlerian genre of the funeral march, and although this is then transformed into the ultimately jubilant fast march of the main Allegro, carried forward on a compelling tide of aspiration and excitement, a strongly idealistic spirit remains in evidence, most obviously in the rapt chorale-like theme which recalls the self-sacrificing Senta's music in Wagner's *Flying Dutchman*. In the first *Nachtmusik* movement the mood shifts from heroic to pastoral, but the march-character is maintained, in a brilliantly conceived confrontation between folklike material and a sinister military gait, where it becomes impossible to disentangle birdsong from bugle calls. The Scherzo is cast as a fast ländler, marked *Schattenhaft* ("shadowy"), a quintessentially Mahlerian dance in which the macabre is never far from the surface,

and attempts to establish a more relaxed atmosphere simply provoke resistance and greater anxiety: this is summed up at the end, where the abrupt dismissal of minor-key harmony by a major chord, despite its apparent finality, leaves an air of instability. After this, the wistful romancing of the *Andante amoroso*, which makes a special feature of the courtly timbres of guitar, mandolin and harp, goes as far as Mahler can to purging the anxieties of what has gone before – an effect all the more striking when one remembers that this movement was written before either the *Scherzo* or the first movement. In view of what is to come, the *Andante amoroso* might seem unreal in its romantic intimacy; while there is nothing false about its fleeting tenderness and beauty, the gentle moonlight is submerged in shadow from time to time, and even the more expansive, genial episode that provides the movement's main contrast makes no lasting impact.

The Rondo-Finale then subverts the spirit of all that precedes it in an exuberantly unholy confrontation between militarism and religion, march and chorale. Whereas earlier Mahler finales bring the turbulent and pastoral facets of Romantic feeling into a serene, an affirmative or a tragic synthesis, this one seems determined to exclude Romance in favour of a starker style in which comedy, a Falstaffian bluster and bravado, is king. There may be an ironic post-Wagnerian subtext in the way the symphony's night-music yields in the Finale to a day-music fraught with nightmarish instability, although the Finale sounds in places more like *Die Meistersinger* than those passages in *Tristan und Isolde* where the horrors of day and light are described. Be that as it may, there is a sense in which Mahler's characteristically transcendent chorale music (which would be re-

stored to its proper affirmative role in the Eighth Symphony) is transformed here into a defiantly secular hedonism, with an insistence that has as much of hysteria as of joy about it. As a Rondo whose contrasts seem to be inserted for maximum dislocatory effect, the movement can even be understood as a parody of a Nietzschean, Dionysiac dithyramb, wild in spirit yet curiously simple in musical language.

The Seventh's Finale can be seen as a complex attempt on Mahler's part to express his deeply ambivalent feelings about life in general and symphonic form in particular: or it can be seen, more simply, as a failed attempt to match the Fifth Symphony's extended happy ending. Either way it reinforces the conviction that Mahler's expressive world was a rich amalgam of opposed elements – innocence and bitterness, joy and despair, and in no work of his are these oppositions more starkly presented than in the *Kindertotenlieder*. Critical response to Mahler's decision to set these touchingly fragile poems by Friedrich Rückert is inevitably coloured by the knowledge that, three years after their completion in 1904, Mahler's daughter Maria died, not yet five, from scarlet fever. For life to imitate art in this way is distressing enough, but it is at least possible for those who appreciate art to argue convincingly that the extreme and unmediated emotions of real life are transcended here in small-scale structures which, by way of subtle harmonic inflections and telling formal refinements, avoid the maudlin and the lachrymose. *Kindertotenlieder* is in the tradition of the 19th-century cycle or set of songs (normally with piano accompaniment) which, while not offering a specific narrative, are linked by common subject-

---

matter. Mahler underlines the relatedness by casting the first and last songs in the same key, and also grouping the three other songs around similar tonalities. Tempos are predominantly slow, but variety of rhythmic character prevents monotony, and few other Romantic compositions make such effective use of that basic contrast between the spare bleakness of minor-key music and the warmth, however illusory, of major harmony. In particular, the first and final songs of the set reflect a comparable strategy in the first song of Schubert's *Winterreise*.

The progression in Mahler's final song from narrative (the storm, the fear) to resolution (reflections on the peace of heaven) could have offered only a macabre aestheticization of a theme that seems to defy artistic treatment. Some listeners may still re-

sist what they believe to be Mahler's sentimental endorsement of Rückert's saccharine religiosity. For others, however, the melodic poise of the final stanza, and the moment where words cease and the melody passes from the voice to the solo horn, offer an experience that is neither empty nor exploitative. Just as in his setting of *Das himmlische Leben* at the end of the Fourth Symphony Mahler was able to resolve that work's diverse elements into a convincing vision of innocent sublimity, so at the end of *Kindertotenlieder* he draws true serenity out of extreme despair. Whether or not this can quite dispel the bitterness of the first song's minor key salute to "the joyful light of day" is one of those questions which Mahler's music invites us to leave unanswered.

---

## SYMPHONY NO. 8

JAMES HEPOKOSKI

The première in Munich of Mahler's Eighth Symphony on 12 September 1910 was one of the most spectacular events of musical Europe in the decade preceding the First World War. This was a towering display of cultural prestige at its zenith – the unveiling of one of the most massive symphonies ever conceived. Merely to assemble and rehearse the

required forces would have been astonishing (according to the program, Mahler performed it with 858 singers and 171 instrumentalists), but the whole production was also spatially coordinated to suit the newly constructed, huge Neue Musikfesthalle, located in the Exhibition grounds. In short, the première helped to celebrate and consecrate a new temple for

colossal, Austro-Germanic art. Now in precarious health and with only eight months to live, Mahler surely regarded this occasion as the peak of his public career.

The symphony itself had been drafted four years earlier, in a mere ten weeks from June to August 1906, and the orchestration was completed in 1907. From the beginning Mahler considered it the product of a blaze of inspiration and sudden insight. "I have never written anything like it," he announced to Richard Specht in the summer of 1906. "It is certainly the largest thing that I have ever produced." He went on to catalog the work's projected innovations (including the uniting of two movements whose texts were drawn from different languages and different historical periods) and claimed to be writing the first symphony that was sung throughout, "from beginning to end." In this respect it contrasted with some of his earlier symphonies, in which, as in Beethoven's Ninth, the appearance of the voice had been preceded by several purely instrumental movements.

The key to grasping the Eighth Symphony lies in confronting the daring of its central conception. The core idea from which it springs is the attempt to synthesize strong contrasts or even contradictory opposites – to suggest the presence of a larger unity that can integrate the stylistic and conceptual disunities that are swirled together at every level: voice vs. orchestra; "dramatic cantata" vs. "symphony"; densely textured, Bach-like counterpoint vs. "modern" sonata practice; sacred vs. secular; masculine vs. feminine; the contradictory musical styles from section to section; and so on. Within such a concept of total inclusion – a central postulate of Mahler's aesthetic – nothing may be regarded as alien. What from traditional perspectives might seem

inconsistencies or discontinuities are claimed here to be transformed into virtues.

The central contrast concerns the texts of the symphony's two movements, which have sometimes been criticized as fundamentally irreconcilable. The first, sung in Latin, is drawn from the ninth-century hymn for Pentecost (often attributed to Hrabanus Maurus), "Veni, creator spiritus", a celebration of the descent of the Holy Spirit. The second, sung in German, comprises most of the concluding scene from the second part of Goethe's *Faust* (published in 1832). This is the famous "mystical" passage recounting the denouement of Faust's sudden (and unearned) salvation. It features his purification and ascension heavenward by stages, at the end of which he is permitted to glimpse, in the presence of the *Mater gloriosa* (Blessed Virgin Mary), the outlines of the truths for which he has striven throughout his life. In the concluding eight lines, uttered by the Chorus mysticus – a central text for the Germanic 19th century – we, along with Faust, are presented with the concepts of the transience and illusion of the material world and with Goethe's conviction of the final attainability of "the indescribable" through the process of masculine striving toward the "eternal feminine".

The larger point, though, is that Mahler seems to have taken the two dissimilar texts as representatives of two contrasting ages of European thought. Broadly construed, we might consider them as symbolizing the contrasting paradigms of pre-Enlightenment and Enlightenment thought (or pre-modern and modern society). When Mahler elected to juxtapose these texts, he was doing nothing less than addressing the central rift in European culture of the preceding millennium, the much-discussed tearing away of the modern, "progressive" age from the unifying assur-

---

ances of a world that was once perceived as whole. Moreover, by suggesting that these contradictory texts might be brought into some sort of unity – a unity to be represented by allowing the same thematic material to underpin both movements – Mahler was apparently claiming that this seemingly inescapable rift was capable of being healed in the here and now. From this perspective the work may be considered to harbor a strong utopian element.

The conceptual world of the Eighth Symphony presents us with four principal agents of healing. The first is that of an overarching love, conceived as broadly as possible (both Caritas and Eros, spiritual and physical love, as Mahler had suggested in a discarded, early plan for the Eighth) – an eternal love believed capable of resolving the world's antagonisms. The second, and related to it, is the concept of unearned grace and eventual forgiveness, whether symbolized by the descent of the Holy Spirit at Pentecost or by the panoply of celestial forces encountered by the ever-ascending Faust. The third is the familiar Romantic claim of the redemptive power of music (according to which performing the symphony – or subsequently contemplating it – was capable of becoming a healing act). And the fourth is an unquestioning faith in the power of the individual genius, the composer-conductor-stage manager who was animating the whole display and commanding these diverse forces into action. In this sense the orchestral and choral masses marshalled onstage could be understood as a visual and sonorous symbol of a new, healed community of the whole, one that has finally transcended division at all levels, and one with which the audience was to identify. It should be added that this last feature was also the essential vision of the finale of Beethoven's Ninth Symphony, although Mahler extended it here

to more “cosmic” levels and delivered it – in 1910 – at a more urgent, far higher pitch of musical and social tension.

Thus from an even broader vantage point the principal musical symbol for such an ambitious work as the Eighth Symphony might be “the event” itself, embodied in the mounting of an enormous apparatus for which no expenses were to be spared. Here we find a culture of music celebrating its own traditions and claiming, as an essential feature of that celebration, to be able to bring together the deepest irreconcilables of its social being. Above all, we should notice the similarity of the opening of the symphony to its close nearly an hour and a half later. Both passages, which share the same triumphant “Veni, creator spiritus” motive, embrace the wild heterogeneity within as if with a vast pair of arms – a grand, musical St. Peter's colonnade.

Mahler described the first movement, the setting of the “Veni, creator spiritus” hymn, to Richard Specht as written “strictly in the symphonic form.” By this he meant that the musical structure, for the most part, disregarded the hymn's poetic form – a succession of four-line stanzas – and used instead as a fundamental frame of reference the standard, three-part sonata form. In fact, however, as was his normal procedure, Mahler treated the normative structure in unusual ways, and each of the three broad sections (exposition, development and recapitulation) is best considered a separate, free region that may be altered or expanded as needed to accommodate the expressive demands of the text.

The exposition sets the first eight lines (two complete stanzas). Launched by a potent, tonic E flat chord in the full organ, the principal theme serves as a declamatory invocation, “Veni, creator spiritus”, a musical idea that will return, refrain-like, at various

points later in the movement. The fluid second theme, in an unorthodox D flat, then A flat major, appears with the third line's appeal for divine grace, "Imple superna gratia", which itself encloses a separate appeal, "Qui Paraclitus diceris," as a center section. After a sudden turn back to the invocation ("Veni, creator spiritus") and an immediate broad cadence in the E flat tonic, bell-chimes signal the onset of a new, contrasting section, "Infirma nostri corporis" (D minor, E flat major) – this is perhaps best considered as the "transitional" opening of the developmental space.

This development, which includes a restatement of the text "Infirma nostri corporis", is marked by the sudden eruption of a new theme shortly into its course, one that will prove to be perhaps the central theme of the entire composition. This is the celebrated "Accende lumen sensibus," in E major, fortissimo, a plea for the divine light-spark to kindle our physical being toward life, understanding, and love. Its three-note upbeat followed by a strenuous leap upward will pervade most of the second movement and will ultimately find its resting-point in that movement's final Chorus mysticus – the goal of the entire symphony. Following a hefty double-fugue ("Ductore sic te praevio") and a jubilant return of the "Accende" idea, the shortened recapitulation brings back the "Veni, creator spiritus" invocation and several (but not all) of the ideas of the exposition. The medieval hymn's conclusion, "Gloria sit Patri Domino", serves as the text for the coda. This both recalls the principal ideas of the movement and, at the end, forecasts in the off-stage brass a central motive of the movement to come (one that joins the "Accende" three-note upbeat with the music later associated with the appearance of the Mater gloriosa, "Höchste Herrscherin der Welt!").

The vast second movement is radically unorthodox in structure. Something of a mixture between a "formal" choral cantata or oratorio and a free-flowing Wagnerian music drama, it seems closely to follow the sense of the text. Here the listener must imagine each new entering voice or section as coming from a higher level, as Faust's soul is first extracted away from the flawed earth and then borne buoyantly upward into ever-purer, more forgiving, and "truer" regions. In the largest structural sense, the movement passes through three broad zones. Although Mahler commentators have disagreed about the precise boundaries, all agree that these correspond roughly to slow movement, scherzo, and apotheosis-finale. (One should add that the thematic interconnections between the zones and the many strong allusions to passages in the first movement further complicate the matter.) Throughout the second movement one may also trace a gradual transformation from dark orchestral colors to light ones and from sections that are controlled largely by masculine voices and principles to sections emphasizing the feminine, regarded – in characteristic "Romantic" fashion – as a complementary, redemptive space existing outside of the masculine proper.

The movement opens at its lowest rung, Poco adagio (E flat minor), with an extended, somber orchestral prelude. This is the instrumental vision of a bleak landscape charged with mystical potential – all is eerily still, yet pervaded by inner, expectant motion and invisible tensions. Two important themes are stated at once: the solemn pizzicato theme in the cellos and basses, based on the preceding movement's "Accende lumen sensibus"; and the closely related, swaying theme overlaid in the high woodwinds, a shaft of light from above that more clearly foreshadows the movement's final chorus, "Alles Vergäng-

---

liche.” Eventually a chorus of muttering Anchorites completes the rugged-landscape image, and with the subsequent entrances of the two Church Fathers – stressing “earthly”, physical experiences and continuing the thematic variants of the initial melodic ideas – Faust’s soul begins its journey upward toward the light. Here the music, by degrees, begins to accelerate in tempo, pushing toward the scherzo-zone to come.

The gateway into the scherzo is the Allegro deciso, B major women’s chorus, “Gerettet ist das edle Glied,” which clearly echoes the first movement’s “Accende lumen sensibus.” The scherzo proper, however, is probably best considered to begin with the Younger Angels’ E flat Rose Chorus, “Jene Rosen aus den Händen,” actually marked *scherzando* in the score. In the Angel-Scherzo Faust’s soul is proclaimed as saved, and he is borne further aloft: the orchestration, too, becomes markedly lighter. Particularly to be noted here is the pointed return of several additional ideas from the first movement. These returns occur throughout the scherzo, but they become particularly evident with the passage leading up to and including the entrance of the More Perfect Angels (“Uns bleibt ein Erdenrest”), which is taken directly from the “transitional” opening of the first movement’s development (“Infirma nostri corporis”) and leads to explicit statements of various forms of the “Veni, creator spiritus” motive. Here in the scherzo the grand task of the entire work, the harmonizing of the two “irreconcilable” texts, is first envisioned as a clear possibility. This concern will be pursued even more vigorously in the final section.

The concluding zone, the apotheosis-finale that gathers up and binds together the symphony’s leading musical ideas, is often considered to have begun as the Greek-chorus-like Dr. Marianus directs our attention upward to the Blessed Virgin, or Mater gloriosa, herself (“Höchste Herrscherin der Welt!”), E major, another of the central themes toward which the entire work has been growing). At this point Goethe’s concept of the feminine-as-goal is crystallized into clear images: three women reverently celebrated by the Church – and finally Gretchen herself, the innocent victim of the first part of *Faust* – begin to intercede on the protagonist’s behalf. (As if to underscore the unworldliness of the experience, the orchestration becomes progressively more transparent, exotic and extreme.) After having visited several contrasting tonal areas, the tonic E flat major returns to ground (or “resolve”) the entire symphony at the moment when the Mater gloriosa grants Gretchen the task of tutoring Faust in the higher things (“Komm! hebe dich zu höhern Sphären”), and it continues this grounding function throughout the Marianus-led “Blicket auf” chorus.

Toward the end a reverent hush settles on the music to introduce what is proposed as the final revelation, available only at the end of life’s struggles – Goethe’s famous concluding lines, “Alles Vergängliche/Ist nur ein Gleichnis”, sung by the Chorus mysticus and led further upward by, especially, a pair of solo sopranos. All of this builds to an ecstatic, affirmative peak and merges at the end with ringing orchestral statements of the symphony’s opening invocation, “Veni, creator spiritus.”

# THE SONG OF THE EARTH

---

PETER FRANKLIN

One of the most emotionally forceful of Mahler's works, *Das Lied von der Erde* (1907–09) is also one of his most stylized and restrained. A “new” music of enhanced linear, harmonic and rhythmic freedom engages in a complex dialectic with 19th-century expressive manners. Ancient Chinese poems, from Hans Bethge's collection *The Chinese Flute* (1907), inspired music of delicate refinement which counterbalanced and occasionally offset a darker, often vehement impulse towards self-destructive subjectivity. The latter had been triggered by a personal crisis of melodramatic extremity. In 1907, in what was to be Mahler's last year as Director of the Vienna Court Opera, his eldest daughter had died; soon after, he discovered that he was himself suffering from a heart condition. The ensuing grief took its toll, not least on his already precarious marriage; only in the following year did he feel able to compose again in a new summer retreat near Toblach (Dobbiaco) in the Austrian Tyrol. The last sung word of *Das Lied von der Erde* was to be the same as that of his most recently completed work, the gigantic Eighth Symphony (1906). Now, however, the soloist's repeated “ewig” (“forever”) is deliberately presented as a fading after-echo of the Eighth's jubilant, full-choral hymn of affirmation.

Outwardly an extended orchestral song-cycle, the comparative weighting and ordering of *Das Lied's*

six movements reveal a symphonic strategy that harks back to the formal scheme developed by Mahler in his Second and Third Symphonies. Its three sets of paired movements begin with an extrovert “drinking song” linked to a more intimate subjective monologue. Two internal intermezzi, celebrating youth and beauty, are then followed by a concluding pair of movements that mirror, but alter the balance of, the first two. The drinking song now becomes a shorter prelude to the great leave-taking that is the concluding *Abschied*.

Why, however, given the work's original title (subsequently transposed onto the first movement), should Mahler have written a last “Drinking Song of Earth's Sorrows”, when the pain was more properly his own? The involvement of nature and the world in Mahler's grief might appear to reinforce the hostile myth of the self-indulgently egocentric Romantic Artist. Perhaps the title reflects an alternative desire to erase his own troubled figure from the picture. The greater number of his songs had certainly tended to avoid overt indulgence in a personalized lyrical mode. Those from *Des Knaben Wunderhorn*, in particular, were characteristically miniature symphonic propositions, juxtaposing different voices and musical manners: a humorously argumentative pair of lovers; an earnest saint and his congregation of unheeding fish (“Des Antonius von Padua Fisch-

---

predigt"); a starving child and its anxious mother (their voices underpinned by a relentless musical accompaniment that carried the former inexorably towards death in "Das irdische Leben").

The tragic intensity of *Das Lied von der Erde* stems always from the effortful management of its expressive economy, from the attempts to contain a tendency to burst out in uncontrolled fury at the horror and brutality of life. These are symbolized in the focal image of the opening song: that of an ape sitting among gravestones, howling out his mocking laughter in gibbering whoops and rapid repeated notes which open the work. They persistently accompany the singer's heroic attempt to sing his "song of grief" ("Lied vom Kummer") with its refrain "Dark is life; dark is death" ("Dunkel ist das Leben, ist der Tod"). The unchanging blue of heaven may be invoked, but this song significantly fails to secure it as a redemptive image; the ape has the last word. In contrast, "Der Einsame im Herbst" seems at first to escape altogether into the spare, stylized world of an understated Chinese painting. Mahler experiments with a kind of music whose placid course is untroubled by human emotion; yet it is precisely such emotion that blossoms painfully towards the end of each of its stanzas, reaching full expression in the lonely artist's final appeal to the departed "Sun of love" ("Sonne der Liebe").

As if reminding himself, as well as us, that such a sun can shine, Mahler relieves the tension with two charming scherzi: a willow-pattern picture of youth and friendship ("Von der Jugend"), followed by a tribute to the passionate memory of adolescent love and beauty ("Von der Schönheit"). A darker reality

returns to confronts us once more in the fifth song, "Der Trunkene im Frühling", although at first its music seems full of spring sun and stylized birdsong. Certainly it is a more congenial singer that we encounter here than in the first movement, but the passion and pain with which he finally greets the spring morning are contradictorily reinforced by his decision to sing his way blithely into the darkness. How difficult a task that will be is revealed in the concluding "Abschied", which opens with tam-tam strokes, as of some ancient oriental funeral procession. Now the confrontation with death is direct; out of the solemnity of a last farewell Mahler attempts to coax a song of life. At first it is only a tentative intimation, which quickly sinks back into the tread of the funeral march, to be succeeded once again by a music of deliberately drained objectivity when the singer enters, the score-direction reading: "In a narrative tone, without expression" ("In erzählendem Ton, ohne Ausdruck"). Time and again, however, the expressive song blossoms: at first in spite of and then in place of the the funeral march, which is developed in an extended symphonic interlude between the heart-rending conclusion ("O Schönheit!...") of the first of the two poems set here and the beginning of the second ("Er stieg vom Pferd..."). Mahler added his own concluding lines ("Die liebe Erde..."), which supply an image appropriate to the final orchestral efflorescence, symbolizing an "eternal" spring. The soloist's song of accepting, even affirming sorrowfulness fades, with the dying reiterations of "ewig", to leave a poignant, added-sixth chord hanging unresolved in the blue sky above an unpeopled landscape.

---

## SYMPHONY NO. 9

---

PETER FRANKLIN

Although the Ninth was the last of Mahler's symphonies to be completed in fully orchestrated fair copy, the period of its composition overlapped with that of *Das Lied von der Erde*, which preceded it, and the sketched but unfinished Tenth Symphony. Following the exhumation and reconstruction of the latter, the three works have come to be regarded almost as a trilogy, for understandable reasons. All are elegiac; all are marked by emotional pain and the ill-health to which Mahler's busy winter conducting-schedule in America contributed. Behind the events and preoccupations of his later years lay a fateful chain of events that had begun in 1907. Mahler had resigned his directorship of the Vienna Court Opera; his eldest daughter had died; he had been diagnosed as suffering from a heart-condition. Their house on the Wörthersee had been sold and from 1908 he and his wife, Alma, with their remaining daughter, spent their summers in Toblach, in the Tyrol. It was mostly there that the last three works were composed. It was also there that Mahler confronted the fact not only of his own mortality, but also of his much younger wife's increasing estrangement from him. Whatever meaning he attributed to the Ninth Symphony, it is perhaps significant that he appears to have regarded it as a peculiarly private work. While he played the whole of *Das Lied von der Erde* to Alma and had shown the score to Bruno Walter, neither of them saw very much of the Ninth. He alluded to its composition in

letters to Walter, but only once did he say anything very specific about it. What he said was cryptic:

You did guess the real reason for my silence. I have been working very hard and am just putting the finishing touches to a new symphony . . . In it something is said that I have had on the tip of my tongue for some time — perhaps (as a whole) to be ranked beside the Fourth, if anything (but quite different). As a result of working in mad haste and agitation the score is rather a scrawl and probably quite illegible to anyone but myself. And so I dearly hope it will be granted to me to make a fair copy this winter.

Dark and distressing though the personal circumstances surrounding its composition may have been, the Ninth is as rich and complex in emotional range as any Mahler symphony. Even in the slow movements with which it begins and ends, lamentation and the mood of leave-taking are defined by the energetic aspiration and anger that they constantly inspire. We may hear the symphony as a subjective confrontation with despair, but that confrontation, as always with Mahler, is presented as a creative project: a series of problems about how and why a symphony might unfold when the very point of the genre, whose roots lay in 19th-century optimism and romantic heroics, seemed called into question by knowledge that was as much cultural and historical as subjectively personal. It is for this reason that the Ninth Symphony, like Mahler's other late works,

---

seems to mark the end of a tradition in a way that is, however, extraordinarily modern in its self-awareness and expressive immediacy.

\*

The German philosopher Theodor Adorno once movingly suggested that “Mahler’s music passes a maternal hand over the hair of those to whom it turns.” Certainly the opening theme of the Ninth’s first movement, emerging in D major against a background of fragmentary rhythmic and motivic elements, is profoundly consoling, almost a lullaby. Its recurring statements, always in D major, are nevertheless increasingly burdened by knowledge of what and why they need to console. The melody seems to grow older, wiser, perhaps sadder as the movement progresses, propelled by the angry momentum of the dissonantly aspiring second theme. Its climax is marked by a powerful fanfare-like motif. It aims for the heights of Mahler’s earlier and more visionary symphonies only to hurl us back down to earth where the D major theme resumes its now more agonized task of consolation. The movement progresses in recurring cycles of these three elements, sometimes still more sharply contrasted, sometimes identified and almost conflated with each other. Their discourse is intruded upon by darkly insistent statements of the opening rhythmic figure which takes on the character of a “Fate” motif. “Like a ponderous funeral-cortège” reads one of the score’s later annotations. Mahler’s manuscript had included others. Over one of the most delicate re-statements of the D major theme, on solo violin, he had written “O youth! Disappeared! O love! Blown away!” As the music fades into silence at the end, he had added (again over the solo violin) “Farewell! Farewell!”

The two central movements explore more physically energetic ways of dealing with troublesome consciousness. The second movement is a long scherzo that typically (for Mahler) encompasses the three main dance forms of its Austrian heritage: Minuet, Ländler and Waltz. In the manuscript, however, its title was “Menuetto infinito”, suggesting a dance whose component parts return in unending succession, each dispelling the reveries of recollection and self-quotation into which the previous episode may have fallen. The third movement is really a bitterly ironic finale, placed deliberately in the wrong place. This Rondo is a “burlesque” in which the energetic fury of the second movement of Mahler’s Fifth Symphony sets off a fireworks display of contrapuntal ingenuity. Its cumulative effect, however, is of a kind of “anti-music”: a whirl of ceaseless and ultimately senseless activity from which escape seems to be promised only by the long central episode. Heavenward ascent, however, is met with scornful woodwind statements of what will become the opening motif of the closing Adagio. Escape thwarted, the Rondo material returns with renewed vehemence. Its deafening crudity puts paid to beatific visions.

As a result, the final Adagio is from the outset burdened by tragic awareness. The temperature of its chorale-like theme is raised by “*espressivo*” part-writing that constantly threatens to destroy the music from within. Overlapping vocal “turns”, urgent chromatic inflections and eloquent harmonic side-stepping into unexpected regions characterize a music that musters its strength against all odds. A quite other world is explored by the subsidiary idea: high violins set against a deep bass-line and marked “without feeling”. This music of otherworldly strangeness opens mysterious spaces between suc-

cessive variants of the ever more urgently engaged adagio theme. At the end the expressive consciousness of the music itself seems gradually to slip into that realm of otherness. On the last page of the score, the first violin line quotes from the fourth of Mahler's *Kindertotenlieder*: "It will be a fine day on those heights". The previous line in the song had insisted: "We will catch up with them". At the end there is no consolation, however; neither are we crushed with the melodramatic negation of the Sixth Symphony. The music, like the subjective awareness it had symbolized, simply dies away into silence. Mahler never heard the Ninth Symphony in performance. It received its posthumous première in Vienna, conducted by Bruno Walter, on 26 June 1912.



---

# GIUSEPPE SINOPOLI

(1946–2001)

---

Am 20. April 2001 starb Giuseppe Sinopoli in Berlin. Ewald Markl, sein Produzent bei der Deutschen Grammophon, schrieb aus diesem Anlass: »Mit Giuseppe Sinopoli verließ uns ein an Jahren junger, in seinem Auftreten eher an längst vergangene Zeiten gemahnender Dirigent. Ein Dirigent, der Lord Byron zur Erläuterung von Robert Schumanns *Manfred-Ouvertüre* zitieren konnte; ein Dirigent, der japanischen Gastgeber mit spontan hingeworfenen Haikus dankte; ein Dirigent, der spät abends nach einer Vorstellung seine Familie in Rom anrief, um dem älteren Sohn die Griechisch-Aufgabe zu diktieren; ein Dirigent, der noch wenige Wochen vor seinem Tod in Caracas ein Konzert gab, das ausschließlich von Straßenkindern musiziert wurde. In wenigen Tagen hätte er seinen zweiten Dokortitel abgeholt – mit einer Arbeit über babylonische Königstädte. Für die Deutsche Grammophon nahm Giuseppe Sinopoli zuletzt in Dresden Richard Strauss' *Ariadne auf Naxos* auf. Als Deborah Voigt den Monolog der Ariadne anstimmte, »Es gibt ein Reich, wo alles rein ist: es hat auch einen Namen: Totenreich«, da konnte keiner der beteiligten Solisten, Orchestermusiker und Mitglieder des Aufnahmeteams ahnen, dass Giuseppe Sinopoli soeben seinen Schwanengesang für die CD dirigiert hatte.«

Der am 2. November 1946 in Venedig geborene Sinopoli nahm als Zwölfjähriger sein Musikstudium auf. An der Universität widmete er sich gleicher-

maßen der Musik wie der Medizin, wurde Komponist und erwarb einen Dokortitel in Medizin mit dem Schwerpunkt Psychiatrie. Er entfaltete fortan ein breites Spektrum musikalischer Aktivitäten, studierte jedoch später auch Archäologie.

1972 wurde Sinopoli zum Professor für Zeitgenössische und Elektronische Musik am Konservatorium seiner Heimatstadt ernannt und begann zur selben Zeit sein Dirigierstudium bei Hans Swarowsky in Wien. In den 70er Jahren wurde er zunächst als Komponist bekannt und erhielt Kompositionsaufträge von Festivals in Frankreich, den Niederlanden und Deutschland (Donaueshingen). Seine Oper *Lou Salomé* wurde im Mai 1981 an der Bayerischen Staatsoper in München uraufgeführt.

Mitte der 70er Jahre begann er, sich einen Ruf als Dirigent zu erwerben. Nach ersten großen Opernerfolgen – 1977 und 1978 in Venedig mit *Aida* und *Tosca* – gelang ihm der internationale Durchbruch in Berlin mit Verdis *Macbeth*. Seit seinem Bayreuth-Debüt mit *Tannhäuser* 1985 trat er dort regelmäßig auf und war im Jahr 2000 musikalischer Leiter der neuen *Ring*-Produktion. Er gastierte zudem häufig bei den Festspielen in Salzburg, Luzern und Schleswig-Holstein sowie an den großen Opernhäusern von New York, London, Mailand, Wien und Berlin. 1990 wurde er Direktor des Taormina Arte Festivals in Sizilien. Sinopoli arbeitete regelmäßig mit den Berliner, den Wiener und den New Yorker Philharmonikern zu-

---

sammen. Von 1983 bis 1987 war er Chefdirigent des Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia in Rom; 1984 wurde er Chefdirigent des Philharmonia Orchestra London, das er von 1987 bis 1994 als musikalischer Direktor leitete. Im Herbst 1992 trat er sein Amt als Chefdirigent der Staatskapelle Dresden an, mit der er Tourneen durch ganz Europa und die USA unternahm, bei den Luzerner Musikwochen und dem Schleswig-Holstein Musikfestival zu hören war und im Februar 1995 eine ausgedehnte Konzertreise in den Fernen Osten durchführte. Giuseppe Sinopoli künstlerische Zusammenarbeit mit der Deutschen Grammophon erstreckte sich über

mehr als zwei Jahrzehnte. Zu seinen zahlreichen, häufig preisgekrönten Aufnahmen gehören Werke von Bruno Maderna, Puccini (*Manon Lescaut*, *Madama Butterfly*, *Tosca*), Verdi (*La forza del destino*), Wagner (*Tannhäuser*), Tschaikowsky (Symphonie Nr. 6 »Pathétique«), Richard Strauss (*Salome*) und Mahler (Symphonie Nr. 9).

Die vorliegende Veröffentlichung enthält erstmals in einer CD-Box zusammengefaßt alle Einspielungen mit der Musik Gustav Mahlers, die Giuseppe Sinopoli jemals aufgenommen hat. Gerade dem Werk dieses Komponisten fühlte er sich besonders verbunden.

---

## DAS KLAGENDE LIED

---

### VOLKER SCHERLIESS

Für seine Zeitgenossen war Gustav Mahler in erster Linie ein Dirigent, der neben seiner Tätigkeit als Kapellmeister, unter anderem als Chef der Wiener Hofoper, auch komponierte – wie so viele damals. Dies wird aus heutiger Sicht leicht vergessen; aber gerade im Zusammenhang mit seinem ersten großen Werk, dem *Klagenden Lied*, werden wir an diese doppelte Funktion Mahlers erinnert. Als Komponist pflegte er – abgesehen von einigen vergleichsweise unbedeutenden Kammermusiksätzen und Opernideen aus der Jugendzeit – nur zwei musikalische Gattungen, das Lied und die Sympho-

nie. Dieses »Nur« ist freilich – von uns aus betrachtet – keineswegs einschränkend zu verstehen, denn nicht nur in dem, was Mahler in diesen beiden Bereichen geschaffen, sondern darin, wie er sie zu neuen musikalischen Gebilden erweitert – im berühmten Doppelsinn »aufgehoben« – hat, liegt der besondere Reichtum seiner Musik. Viele der Lieder sind von vornherein orchestral konzipiert, und seine Symphonien beziehen – sei es durch rein instrumentale Mittel oder auch konkret mit Gesangssolisten und Chor – die verschiedensten Spielarten des Vokalstils mit ein: Lyrik und epische Erzählung ebenso

wie hymnische und dramatische Wirkungen. Intime Gefühlsäußerung und großer orchestraler Apparat, einfache Melodik und symphonisch-thematische Verdichtung treten in ein Wechselspiel. Beide Seiten ergänzen, ja bedingen sich gegenseitig in einer Weise, für die es in der Musikgeschichte kein Parallelbeispiel gibt.

*Das klagende Lied* ist das früheste Werk solcher Gattungs- und Stilmischung. Seine Entstehung reicht noch in die Studienzeit am Wiener Konservatorium zurück und erstreckte sich über einen langen Zeitraum. Den Text schrieb Mahler selbst, beziehungsweise er suchte ihn sich – wie auch später noch mehrfach – aus verschiedenen Quellen zusammen. Dabei läßt sich nicht genau sagen, welche literarischen Vorlagen zugrunde lagen. Es heißt, eine *Ballade vom Brudermord*, die ihm als Kind oft vorgelesen worden sei, habe als Anregung gedient; ebenso wurden mehrere Grimmsche Märchen (*Jorinde und Joringel* und *Der singende Knochen*) sowie die Erzählung *Das klagende Lied* aus Ludwig Bechsteins Sammlung *Neues deutsches Märchenbuch* von 1856 genannt. Sie alle mögen bei Idee und Gestaltung dieses umfangreichen Werkes hineingespielt haben. Die wichtigste Quelle war aber wohl *Das klagende Lied* von Martin Greif (Pseudonym des Schriftstellers Friedrich Hermann Frey), von dem eine Aufführung durch Schauspielschüler des Konservatoriums im Jahre 1876 dokumentiert ist.

Mahler gliederte den Text in drei Abschnitte: *Waldmärchen*, *Der Spielmann* und *Hochzeitsstück*. Wie immer man die literarische Qualität bewerten mag – es zeigen sich bereits hier spezifische Züge seines Denkens und Fühlens. Das gilt nicht nur für die sprachliche Gestalt, in der sich echt Volkstümliches mit historisierend-romantisierend-anempfundenen Wendungen, einfaches Gefühl und distanziert-ironi-

sche Betrachtung vermischen. Vor allem gilt es für die innere Stimmungslage: Tragik und Glück, Trauer und Freude, schlichter Naturton und hohe Kunstfertigkeit fließen ineinander. Solche Ambivalenzen, nostalgische Brechungen auf mehreren Ebenen, bleiben zeitlebens für Mahler charakteristisch, und man ahnt zuweilen bereits die Sphäre der Wunderhorn-Lieder.

Die Einrichtung des Textes war im März 1878 beendet; die Komposition erstreckte sich bis zum November 1880. Auch musikalisch verarbeitet Mahler die Einflüsse mehrerer Vorbilder. Anklänge an Mendelssohn etwa werden in einzelnen Zügen der Instrumentation deutlich; Carl Maria von Weber – ein Komponist, den Mahler sein Leben lang besonders liebte – stand mit seinem strahlenden Ouvertüren-Ton wie auch mit der düsteren Wolfsschlucht-Szenerie aus dem *Freischütz* Pate. Am stärksten aber ist Richard Wagner zu spüren, und zwar nicht nur in bestimmten Motiven (so erklingen im *Waldmärchen* Meistersinger-Reminiszenzen, und in den wilden Chorpartien des *Hochzeitsstücks* zitiert Mahler die »Schauerromantik« des *Fliegenden Holländers*), sondern auch durch die Verwendung von Leitmotiven – etwa für die Blume oder die tonmalerisch charakterisierten Brüder (»hold und milde« der eine, aggressiv – »er konnte nur fluchen« – der andere).

Aber daneben trägt die Partitur bereits unverwechselbar persönliche Züge, und zwar sowohl in der musikalischen Sprache allgemein (man denke nur an die häufigen Wechsel zwischen Dur und Moll, an die differenzierte Dynamik mit ihren Licht/Schatten-Wirkungen, die kurz aberissenen Motive oder an die Vorliebe für solistisch eingesetzte Hörner und Holzbläser) als auch in besonderen motivischen Ausprägungen. Schon der Beginn des *Waldmärchens* läßt an die Einleitung der Ersten Symphonie oder auch an

die *Lieder eines fahrenden Gesellen* denken: Die signalhaft eingesetzten Bläser, die Steigerung von der noch unbestimmten Sphäre (»Wie ein Naturlaut«) zum fortschreitenden Handeln; später dann, beim Auffinden der roten Blume, die leitmotivische Traummusik, die nur wenig verändert im letzten Gesellen-Lied und im dritten Satz der Symphonie wiederkehrt – solche und viele weitere Stellen machen verständlich, daß der Komponist aus der eigenen Rückschau (1896) später bekannte, *Das klagende Lied* sei »mein erstes Werk, in dem ich mich als »Mahler« gefunden ... Dieses Werk bezeichne ich als opus I«. Aus heutiger Sicht treten zwei Dinge besonders hervor: »... die epische Dimension und – auf der Ebene des Handwerklichen – die Sicherheit der Instrumentierung. Selbst wenn in diesem Werk die Meisterschaft auf diesen beiden Gebieten noch nicht so vollkommen ist wie in den späteren Werken, so ist es nicht weniger frapierend, wie sich die Persönlichkeit Mahlers hier in der so seltenen Vereinigung des Visionärs mit dem Praktiker enthüllt« (Pierre Boulez).

Unter den praktischen Aspekten ist besonders die Verwendung eines »Blasorchesters in der Ferne« hervorzuheben. Es erlaubt bestimmte klangliche Effekte – etwa wenn die Spielvorschrift »Fortissimo« bei weiter Entfernung eine Piano-Wirkung ergibt – und macht dadurch einerseits räumliche, andererseits psychologische Wirkungen möglich, in denen das erzählerische Moment intensiviert wird: Beim ersten Aufklingen des Fernorchesters stellt es »konkret« die Hochzeitsmusik dar, danach wird es zum bitteren Kommentar der Erzählung und schließlich zur »inneren Stimme« des Königs.

Auch sonst wird der instrumentale Apparat in den Dienst des dichterischen Ausdrucks gestellt – und

der ist zuweilen höchst dramatisch und zieht alle Register orchestraler Macht; zuweilen ist er aber auch lyrisch zart, so daß die Instrumente geradezu kammermusikalisch eingesetzt werden.

Die entstehungsgeschichtlichen und biographischen Zusammenhänge sind interessant und böten Anlaß für manche Spekulation: Mahler war gerade zwanzig, als er die Partitur beendete. Seine Beherrschung der orchestralen Palette ist um so erstaunlicher, als ihm damals jene praktische Erfahrung als Kapellmeister noch völlig fehlte, zu der er sich dann – eine paradoxe Situation – gezwungen sah. Im Dezember 1881 reichte er die Partitur zum Beethoven-Wettbewerb ein, wurde aber von der Jury nicht berücksichtigt. Dieser Mißerfolg war ein schwerer Schlag und hatte, wie Mahler sich später erinnerte, entscheidende Konsequenzen: »Wäre mir von der Konservatoriums-Jury, in der sich auch Brahms, Goldmark, Hanslick und Richter befanden, damals der Beethoven-Preis von 600 Gulden für das *Klagende Lied* zuerkannt worden, hätte mein ganzes Leben eine andere Wendung genommen. Ich ... wäre damit vielleicht vor der ganzen niederträchtigen Opern-Karriere bewahrt gewesen ... Ich ward (und werd' es auch immer bleiben) zum Theater-Höllenneben verdammte.«

Nach mehrfachen Revisionen und in zweiteiliger Fassung (ohne *Waldmärchen*) erklang *Das klagende Lied* am 17. Februar 1901 zum ersten Mal im Musikvereinsaal. Dies sollte – bezeichnend genug für die Bewertung Mahlers durch seine Zeitgenossen – das einzige Mal bleiben, daß er – Direktor der Wiener Hofoper und einer der gefeiertsten Dirigenten seiner Zeit – ein eigenes Werk in Wien herausbringen konnte.

Volker Scherliess

---

# SYMPHONIE NR. 1

---

WOLFGANG DÖMLING

Meine ganze Art weist mich auf die Symphonie.« Gustav Mahler, der diesen lapidar bekenntnishaften Satz 1898 in einem Brief formuliert hat, war seit 1881 Theaterkapellmeister, dann in Hamburg und in Wien Operndirektor, insgesamt zweieinhalb Jahrzehnte lang. Er hat kein Bühnenwerk geschrieben; sein Schaffen galt dem Lied, vor allem aber der Symphonie. Mit seinem symphonischen Erstling hat er es sich und seinem Publikum nicht leichtgemacht. Bei ihrer ersten Aufführung, im November 1889 in Budapest, widerfuhr der I. Symphonie eine geteilte Aufnahme; Mahler nahm sie als Mißerfolg und überarbeitete das Werk. 1893 erklang es erstmals in der neuen Fassung in Hamburg, dann in Weimar und Berlin; recht beliebt jedoch wurde es zu Mahlers Lebzeiten nicht. Noch 1906 riet Mahler einem Dirigenten ab, diese Symphonie in Paris herauszubringen – »die ist sehr schwer verständlich«.

Die I. Symphonie, komponiert innerhalb weniger Wochen im Frühjahr 1888, verbindet auf höchst originelle, gegenüber der Tradition des 19. Jahrhunderts ganz neuartige Weise die Kategorie des Symphonischen mit der des Liedes – dieses Moment aber weist voraus auf die Symphonien II – IV mit ihren Vokalsätzen; auf die Achte, die große Symphoniekantate; auf *Das Lied von der Erde*, das nach Mahlers Verständnis seine neunte Symphonie ist, ein Zyklus von sechs symphonischen Liedern. Der ganze Hauptteil des ersten Satzes der I. Symphonie ist nur den Um-

rissen nach – Exposition, Durchführung, Reprise – der herkömmlichen »Sonatensatzform« verpflichtet; die Exposition jedoch (ähnlich auch die Reprise) besteht nicht aus der üblichen Kontrastierung zweier Themen, sondern aus zwei Strophen eines Liedes, das Mahler wenige Jahre zuvor komponiert hatte: der symphonisch-instrumentalen Fassung von *Ging heut' morgen übers Feld*, dem zweiten der vier *Lieder eines fahrenden Gesellen*. Im langsamen dritten Satz sind die Eckteile aus dem Studentenkanon *Bruder Martin* – im Französischen, mit einer Durvariante der Melodie, als *Frère Jacques* bekannt – gestaltet, den lyrischen Mittelteil hingegen bildet die Schlußstrophe (»Auf der Straße stand ein Lindenbaum«) aus dem letzten von Mahlers *Gesellen-Liedern* (*Die zwei blauen Augen von meinem Schatz*). Dieser dritte Satz, ein Trauermarsch, bereitete den Hörern wegen seiner ausgesprochen grotesken Züge – die in einer seriösen Symphonie als unpassend empfunden wurden – die größten Schwierigkeiten, zumal das Groteske hier keineswegs heiteren Charakter hat, sondern tief schmerzliche Züge. Mahler erläuterte seine Vorstellungswelt so: »An unserem Helden zieht ein Leichenbegängnis vorbei, und das ganze Elend, der ganze Jammer der Welt mit ihren schneidenden Kontrasten und der gräßlichen Ironie faßt ihn an. Den Trauermarsch des »Bruder Martin« hat man sich von einer ganz schlechten Musikkapelle, wie sie solchen Leichenbegängnissen zu folgen

pflegen, dumpf abgespielt zu denken. Dazwischen tönt die ganze Roheit, Lustigkeit und Banalität der Welt in den Klängen irgendeiner sich dreinmischenden ›böhmischen Musikantenkapelle‹ hinein, zugleich die furchtbar schmerzliche Klage des Helden. Es wirkt erschütternd in seiner scharfen Ironie und rücksichtslosen Polyphonie, besonders wo wir – nach dem Zwischensatz – den Zug vom Begräbnis zurückkommen sehen und die Leichenmusik die übliche (hier durch Mark und Bein gehende) ›lustige Weise‹ anstimmt.« Ironie als das Bewußtwerden der »schneidenden Kontraste« des Lebens – hier hat Mahler ein zentrales Merkmal seiner Kunstanschauung überhaupt offengelegt. Von einem ähnlich eigenartigen, für Mahler ganz charakteristischen Zusammenfügen disparater Einzelmomente ist auch die langsame Einleitung zum ersten Satz geprägt (in der Mahler, dem Konzertzettel der ersten Hamburger Aufführung zufolge, »das Erwachen der Natur aus langem Winterschlaf« darstellt): ein weitgespannter, immateriell wirkender Flageolettklang in den Streichern, absteigende Quartmotive in den Bässen (sie erinnern übrigens deutlich an den langsamen Beginn von Beethovens Viertes Symphonie), Fanfaren (durch die Verwendung quasi ›falscher‹ Instrumente seltsam maskiert), Vogelrufe.

Ihre endgültige Gestalt erhielt die Symphonie erst 1896. Zuvor hatte sie fünf Sätze; an zweiter Stelle stand ursprünglich ein anspruchloser serenadenartiger Satz (*Blumine*, erst 1968 veröffentlicht), den Mahler dann zu Recht strich. Die Überschrift *Blumine* ist ebenso eine Anspielung auf Jean Paul – den

romantischen Dichter, den der junge Mahler liebte – wie der Titel *Titan*, nach Jean Pauls großem Roman, den Mahler zeitweise der ganzen Symphonie gab. Daneben existierten noch weitere programmartige Bezeichnungen wie *Frühling* und *kein Ende* für den ersten Satz, *Mit vollen Segeln* für das Scherzo, *Des Jägers Leichenbegängnis* (*Totenmarsch in Callots Manier*) – der Zusatz ist eine Anspielung auf E. T. A. Hoffmann – für den dritten und *Dall' Inferno al Paradiso* für den letzten Satz. Mahler versuchte offenbar zunächst – auch dies zeigt den Höhenflug seiner symphonischen Konzeption von Anfang an –, den Typus der mehrsätzigen Symphonie mit dem der großen einsätzigen Symphonischen Dichtung Lisztscher Prägung zu verbinden; bei der Budapester Uraufführung figurierte das Werk als »Symphonische Dichtung in zwei Teilen«, in Hamburg und Weimar als »Titan, eine Tondichtung in Symphonieform«. Ein ›Programm‹ im engeren Sinne hat Mahler jedoch nicht skizziert, es läßt sich aus all den einzelnen Bezeichnungen und Anspielungen – die schließlich allesamt gestrichen wurden – auch nicht rekonstruieren. Möglicherweise sah Mahler die Sätze der Symphonie als Darstellungen von Lebensstationen eines ›Helden‹ – hierin aber mag man eine entfernte Analogie zu Hector Berlioz' *Symphonie fantastique* sehen, die ja eigentlich den Titel »Episode de la vie d'un artiste« führte. Eine ›phantastische‹ Symphonie, die auch heute noch den Hörer durch die Kraft ihrer Imagination bezaubert – ohne daß man an bestimmte ›Inhalte‹ denken müßte –, ist Mahlers symphonischer Erstling jedenfalls ganz sicher.

---

# SYMPHONIE NR. 2

## Lieder eines fahrenden Gesellen

---

WOLFGANG DÖMLING

Mahlers symphonisches Werk ist von Anfang an geprägt durch eine enge Beziehung der Symphonie zum Lied. Zwei Sätze der I. Symphonie gehen – in unterschiedlicher Weise – auf zwei etwa zur gleichen Zeit entstandene Lieder zurück; je ein Scherzo-Satz in der II. und der III. Symphonie ist ein ins Überdimensionale vergrößertes Lied (hier in der II. Symphonie der 3. Satz; vgl. *Des Antonius von Padua Fischpredigt* aus den *Wunderhorn-Liedern*). Texte aus *Des Knaben Wunderhorn* – die für Mahler den Inbegriff des ›Volkslieds‹ in seiner ganzen Spannweite darstellten – sind in drei Symphoniesätzen vertont (II. Symphonie, 4. Satz; III. Symphonie, 5. Satz; IV. Symphonie, 4. Satz). Die ersten vier Symphonien stehen im Zeichen der *Wunderhorn*-Poesie, wie die im gleichen Zeitraum entstandenen Lieder. Der zweite Ausgangspunkt für Mahlers Symphonien ist die Situation der symphonischen Musik am Ende des 19. Jahrhunderts, die weithin bestimmt war durch den Gegensatz zwischen der ›absoluten‹ Musik, der mehrsätzigen Symphonie klassisch-romantischer Prägung einerseits, andererseits der Programmmusik und der einsätzigen

Symphonischen Dichtung. Mahler begreift diesen Gegensatz jedoch nicht als sich ausschließend, sondern als dialektisch, d.h. er hebt ihn letztlich auch auf. Seine Symphonien verbinden sich – obwohl durch den Typus der ›Symphonie-Kantate‹ (II. bis IV. Symphonie) ein Anschluß an das Modell der Neunten Symphonie Beethovens gegeben ist – nur zum Teil mit der klassisch-romantischen Tradition; aber sie sprengen auch, im Umfang wie im Anspruch, den Rahmen der symphonischen Dichtung: »Symphonie schreiben, heißt mir eben: mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine Welt aufbauen«, äußerte Mahler im Sommer 1895, als er am gewaltigen Komplex der III. Symphonie arbeitete.

Die Entstehungsgeschichte der ersten beiden Symphonien zeigt deutlich eine anfängliche Ambivalenz zwischen Symphonie und Symphonischer Dichtung. Seiner I. Symphonie gab Mahler für die ersten Aufführungen (ab 1889) die Titel »Symphonische Dichtung in zwei Teilen« oder auch »Titan, eine Tondichtung in Symphonieform«, 1888, unmittelbar nach Abschluß der I. Symphonie, entstand ein einsätziges symphonisches

Werk, das durch seine Ausdehnung wie durch seine komplexe Formgebung mehr einer Symphonischen Dichtung ähnelt als einem Symphoniesatz. Mahler nannte den Satz »Totenfeier« – unter dieser Bezeichnung wurde er sogar noch 1896 separat aufgeführt, nach der Uraufführung der ganzen II. Symphonie (1895), als deren Kopfsatz er dann figurierte –, setzte aber den Vermerk hinzu: »Symphonie in C moll/I. Satz«. Doch die Ausgestaltung der Symphonie erfolgte erst Jahre später: 1893/94 entstanden die Sätze zwei bis fünf. Vielleicht hat die lange Pause auch damit zu tun, daß der von Mahler sehr verehrte Hans von Bülow den ersten Satz heftig ablehnte: »Als ich ihm meine *Totenfeier* vorspielte«, berichtet Mahler 1901 einem Freund, »geriet er in nervöses Entsetzen und erklärte, daß *Tristan* gegen mein Stück eine Haydn'sche Symphonie ist, und gebärdete sich wie ein Verrückter.«

Daß das Finale der II. Symphonie gleichsam eine Neukomposition des Chorfinals von Beethovens Neunter Symphonie darstellt – deutlich gemeinsam ist der apotheotisch überhöhende Charakter und das Moment des »Inszenatorischen« dieses Finales –, war Mahler durchaus bewußt. Rückblickend schrieb er 1897: »Ich trug mich damals lange Zeit mit dem Gedanken, zum letzten Satz den Chor herbeizuziehen, und nur die Sorge, man möchte dies als äußerliche Nachahmung Beethovens empfinden, ließ mich immer und wieder zögern! (...) Mir ging es mit dem letzten Satz meiner II. einfach so, daß ich wirklich die ganze Weltliteratur bis zur Bibel durchsuchte, um das erlösende Wort zu finden – und schließlich gezwungen war, meinen Empfindungen und Gedanken selbst Worte zu verleihen. (...) Zu dieser Zeit starb Bülow, und ich wohnte seiner Totenfeier

hier« – in Hamburg nämlich – »bei. Die Stimmung, in der ich dasaß und des Heimgegangenen gedachte, war so recht im Geiste des Werkes, das ich damals mit mir herumtrug. Da intonierte der Chor von der Orgel den Klopstock-Choral *Aufersteh'n!* Wie ein Blitz traf mich dies, und alles stand ganz klar und deutlich vor meiner Seele!«

Der Text dieses großen Finales übernimmt zunächst, kaum verändert, die ersten beiden Strophen des geistlichen Liedes *Die Auferstehung* von Klopstock (bis »Und sammelt Garben uns ein, die starben!«); das Folgende, beginnend mit dem expressiven Alt-Solo »O glaube, mein Herz, o glaube«, hat Mahler selbst gedichtet. Das tragende religiöse Element, der unerschütterliche Glaube an ein ewiges Leben der Seele in Gott – »Sterben werd' ich, um zu leben« –, war als Final-Idee gefunden; die »Auferstehung« des letzten Satzes, dramatisch inszeniert mit dem Schrei des »Totenvogels« und der Fanfare des Jüngsten Gerichts, die aus der Ferne hereinklingt, bildet das definitiv abschließende Gegenstück zur *Totenfeier* des Beginns.

Mit seiner Abneigung gegen die Programmmusik nach Art des Richard Strauss – die Mahler, weil er sie als »platt« empfand, »aufs offenste und schärfste ablehnte« – hat es zu tun, daß er sich nicht auf eine »Inhaltsangabe« seiner frühen Symphonien festlegen ließ, obschon er immer wieder von den Ideen sprach, mit denen er sie verknüpfte; außerdem mochten ihm, und das war ganz in der Tradition der Romantiker, Worte überhaupt als zu eng erscheinen für die Weite und für den Reichtum der Musik. Noch im Jahre 1901 hat Mahler indes ein umfangreiches Programm zur II. Symphonie skizziert, aus dem hier einige Passagen zitiert seien. »Wir stehen am Sarge eines geliebten

Menschen. Sein Leben, Kämpfen, Leiden und Wollen zieht noch einmal, zum letzten Mal, an unserem geistigen Auge vorüber. Ist dies alles nur ein wüster Traum, oder hat dieses Leben und dieser Tod einen Sinn? Und diese Frage müssen wir beantworten, wenn wir weiter leben sollen. Die nächsten drei Sätze sind als Intermezzi gedacht. – 2. Satz. Ein seliger Augenblick aus dem Leben dieses teuren Toten und eine wehmütige Erinnerung an seine Jugend und verlorene Unschuld. – 3. Satz. Die Welt und das Leben wird ihm zum wirren Spuk; der Ekel vor allem Sein und Werden packt ihn mit eiserner Faust und jagt ihn bis zum Aufschrei der Verzweiflung. – 4. Satz. Die rührende Stimme des naiven Glaubens tönt an sein Ohr. – 5. Satz. Wir stehen wieder vor allen furchtbaren Fragen. Es ertönt die Stimme des Rufers: Das Ende alles Lebendigen ist gekommen – das Jüngste Gericht kündigt sich an, und der ganze Schrecken des Tages aller Tage ist hereingebrochen. Die Trompeten der Apokalypse rufen; mitten in der grauvollen Stille glauben wir eine ferne, ferne Nachtigall zu vernehmen, wie einen letzten zitternden Nachhall des Erdenlebens! Leise erklingt ein Chor der Heiligen und Himmlischen: *Auferstehn, ja auferstehn wirst du*. Da erscheint die Herrlichkeit Gottes! Ein wundervolles, mildes Licht durchdringt uns bis ans Herz – alles ist still und selig! Ein allmächtiges Liebesgefühl durchleuchtet uns mit seligem Wissen und Sein.«

\*

Das Orchesterlied ist von Gustav Mahler zwar nicht »erfunden« worden – zu den schönsten Exempla dieses Genres gehören schon Hector Berlioz' sechs Gesänge der *Nuits d'été* –, aber daß

es zu Beginn unseres Jahrhunderts den Rang einer eigenen Gattung beansprucht, ist im wesentlichen sein Verdienst. Zu dieser eigenen Domäne des Orchesterliedes hat Mahler jedoch erst allmählich gefunden. Seine ersten Lieder sind für Klavierbegleitung geschrieben: die *Vierzehn Lieder und Gesänge* (entstanden zwischen 1880 und 1891) und die vier *Lieder eines fahrenden Gesellen* (ca. 1883–1885). Den erstgenannten Zyklus hat Mahler nicht orchestriert, den zweiten erst Jahre später, etwa 1893–96. Vermittelnd aber zwischen der Klavier- und der Orchesterfassung der *Lieder eines fahrenden Gesellen* steht die I. Symphonie (ca. 1885–88): ihr ganzer großer erster Satz beruht auf dem zweiten Lied dieses Zyklus (»Ging heut' morgen übers Feld«), und den Mittelteil des dritten Satzes, umrahmt vom grotesken Trauermarsch, bildet, fast unverändert, die letzte Strophe (»Auf der Straße steht ein Lindenbaum«) des vierten Liedes. Die Idee des Orchesterliedes also hat sich bei Mahler zunächst aus der Umformung von vokalem zu symphonischem »Gesang« entwickelt.

Mahler hat kein Hehl daraus gemacht, daß die *Lieder eines fahrenden Gesellen* künstlerischer Reflex einer leidvollen Lebenserfahrung waren: einer unglücklichen Liebe zu Johanna Richter, einer Sängerin am Kasseler Operntheater, an dem Mahler von 1883–85 als Kapellmeister tätig war. Am Neujahrsmorgen 1885 schreibt er an den Freund Fritz Löhr: »Meine Wegtafeln: Ich habe einen Zyklus Lieder geschrieben, vorderhand sechs, die alle ihr gewidmet sind. (...) Die Lieder sind so zusammengedacht, als ob ein fahrender Gesell, der ein Schicksal gehabt hat, nun in die Welt hinauszieht und so vor sich hin wandert.« Die Parallele zur *Schönen Müllerin* und zur *Win-*

*terreise* Schuberts ist offenkundig. Mahler spricht hier von sechs Liedern; gleichwohl gibt es nur vier *Lieder eines fahrenden Gesellen* – dieser Widerspruch ist nicht eindeutig aufzulösen; vielleicht sind zwei Texte nie vertont worden, oder Mahler hat später zwei Lieder aus dem Zyklus entfernt. Die Texte zu diesen »Humoresken«, wie er sie einmal nannte – »Humoreske« schließt, im romantischen Sinn des Wortes, auch die bittere Ironie mit ein –, schrieb Mahler selbst, und zwar nicht in Anlehnung an die Kunstlyrik, sondern an den Volksliedton der Sammlung *Des Knaben Wunderhorn*. In einem Brief aus dem Jahre 1905, an den Kritiker Ludwig Karpath gerichtet, hob Mahler rückblickend diesen seinen neuen Ansatz hervor: »Bis zu meinem 40. Lebensjahr habe ich meine Texte – sofern ich sie nicht selbst verfaßte (und auch dann gehören sie in gewissem Sinn dazu) – ausschließlich aus dieser Sammlung gewählt.« An diesen Texten im Volkston konnte Mahler weiterdichten, ohne Scheu vor literarischen Meisterwerken haben zu müssen. (Die *Wunderhorn*-Verse, überliefert Alma Mahler-Werfel

als Ausspruch des Komponisten, »seien keine vollendeten Gedichte, sondern Felsblöcke, aus denen jeder das Seine formen dürfe«.) Das erste der *Lieder eines fahrenden Gesellen* ist eine weiterdichtende Paraphrase von zwei Vierzeilern – »Wann mein Schatz Hochzeit macht« und »Blümlein blau, verdorre nicht« –, die in *Des Knaben Wunderhorn* zwar aufeinanderfolgen, aber offensichtlich nicht als zwei Strophen eines Gedichts zu verstehen sind. (Bezeichnend ist Mahlers Abänderung des Schlusses: »Des Abends, wenn ich schlafen geh', / So denk ich an das Lieben«, heißt es in der Vorlage; bei Mahler aber: »Denk ich an mein Leide!«) Die Vielgestaltigkeit und die abrupten Wechsel, das heftig Emotionale und der bittere Humor (man sehe nur die grellen Kontraste zu Beginn des ersten Liedes: die raschen Schleifer in den Holzbläsern, wie aus einer Dorfmusikantenkapelle hereinklingend, und die verhaltene Trauer der Gesangsmelodie) – diese Züge einer »naturhaften« Dichtung waren es, die Mahlers musikalischen Gestaltungswillen besonders ansprachen.

---

## Sechs frühe Lieder

---

Die *Vierzehn Lieder und Gesänge*, von denen unsere Einspielung eine Auswahl vorlegt, entstanden 1880–83 (Heft 1) und ca. 1888–91 (Heft 2 und 3), umrahmen zeitlich die *Lieder eines fahrenden Gesellen* und die I. Symphonie. Es sind, wie gesagt, Klavierlieder, doch der Zug zur orchestra-

len Klangfarbe macht sich hier bereits bemerkbar, etwa in den Fanfaren und Trommelwirbeln (die Mahler im Klavierpart mit entsprechenden Vortragsanweisungen versehen hat) in dem Lied *Zu Straßburg auf der Schanz. Frühlingmorgen*, das erste Lied aus Heft 1, hat noch ganz den Tonfall

---

des romantischen Liedes. Mit den *Wunderhorn*-Texten hingegen – Mahler hatte wohl Anfang der 80er Jahre die Gedichtsammlung kennengelernt – kommt in die Musik spürbar Neues: etwa das kapriziöse, distanziert Neckische, auf Bachsche Gavotten anspielend, in *Um schlimme Kinder artig zu machen*; folkloristische Melancholie – wie in Erinnerung an Volkslieder – in *Zu Straßburg auf der Schanz*; die Trauermarsch-Töne; der Traum von Tod und Grab, in hintergründig heiterem Dur, in der letzten Strophe von *Nicht wiedersehen*. Was hat Mahler an *Des Knaben Wunderhorn* so nachhaltig fasziniert, jener Sammlung von Volksliedern und dem Volkslied nachempfundenen Gedichten, die Achim von Arnim und Clemens Brentano 1806–08 herausgegeben haben? Eine Antwort darauf hat auch Bruno Walter angedeutet, Mahlers jüngerer, sehr sensibler Freund. »Alles fand er darin, was seine Seele bewegte, und fand es so dargestellt, wie er es

fühlte: Natur, Frömmigkeit, Sehnsucht, Liebe, Abschied, Tod, Geisterwesen, Landsknechtsart, Jugendfrohsinn, Kinderschmerz, krauser Humor – all das lebte in ihm wie in den Dichtungen, und so strömten seine Lieder hervor.« Die außerordentliche Vielgestaltigkeit des Ausdrucks, die abrupten Wechsel, die ironische Brechung und Verfremdung – Züge, die bereits in der I. Symphonie ganz deutlich sind – fand Mahler in einem »Volkston« vorgeprägt, der von heftigen Emotionen durchzogen ist, von hintergründigem Humor; der »Naturlaut«, wie Mahler ihn immer wieder gestaltete – programmatisch zu Beginn der I. Symphonie –, ist das Pendant zu einer Naturhaftigkeit von Texten, die in der artifiziellen Welt des *fin de siècle* wie vorgeschichtliche »Felsblöcke« wirken. »Vielleicht lernen Sie manches Intimere aus meinem Wesen so am besten kennen«, schrieb Mahler 1896 an den Kritiker Max Marschalk über die *Vierzehn Lieder*.

---

## SYMPHONIE NR. 3

---

WOLFGANG DÖMLING

Die Geschichte der Symphonie im 19. Jahrhundert ist im wesentlichen eine Geschichte der Symphonie nach Beethoven, und dies nicht nur im chronologischen Sinne. Äußere Größe, innerer Anspruch und ideelle Kraft der Beethovenschen Symphonik von der *Eroica* an wurden für alle Nachfolgenden gleichermaßen zum Vermächtnis und zur Last. Die Symphonie, so umriß Robert Schumann schon die für das ganze 19. Jahrhundert und darüber hinaus gültige Situation, repräsentiere »die größten Verhältnisse in der Instrumentalmusik«. Mit Sicherheit wäre die Entwicklung der späteren symphonischen Musik anders verlaufen, hätte Beethoven insbesondere nicht seine Neunte geschrieben: ein Werk, das nicht nur, durch seine Länge, die üblichen zeitlichen Dimensionen überschritt, sondern vor allem, durch das Einbeziehen von Gesangsstimmen, die bisherigen Grenzen der Gattungszugehörigkeit. Gerade dies war außerordentlich beunruhigend; jahrzehntelang noch gab es Diskussionen darüber, ob so etwas »erlaubt« sei oder nicht, ob Beethoven mit seinem letzten symphonischen Werk ein Irrtum begangen oder aber den Weg in eine Zukunft eröffnet habe... Schwerwiegender noch war das Problem der »Idee« dieses Werkes; denn obschon Wort und Musik des Finales eine klare Aussage – ja, eine Botschaft –

übermitteln, war es andererseits offenbar unmöglich – und gerade deshalb immer wieder zu Deutungsversuchen reizend –, die gesamte Symphonie unter eine Aussage zwingen zu wollen. Am Extremfall der Neunten trat besonders kraß eine eigentümliche Doppeldeutigkeit zutage, die aber für das symphonische Werk Beethovens schon seit der *Eroica* gilt: Daß die Musik eine »Aussage« mitteilen will, eine »Idee«, scheint klar zu sein, ebenso aber auch, daß dies nicht eine Geschichte sein kann, die mit Worten erzählt werden könnte. Die Ausdrucks-Sprache der Musik ist eine andere – vielleicht auch eine höhere – als die der Worte.

Max Klingers kultbildartiges Beethoven-Monument, das 1902 in Wien im Kunsttempel der Secession vorgeführt wurde, war zeittypisch; die Beethovenverehrung hatte damit ihren übersteigerten Höhepunkt erreicht. Das zeigt sich auch in der Musik: in der auffälligen Häufung großdimensionierter symphonischer Werke nämlich (oft auch mit Vokalpartien), die um die Jahrhundertwende entstehen; Werke, die mit dem Anspruch umfassender Entwürfe auftreten, »Botschaften« vermitteln wollen. Skrjabin oder Elgar sind unter anderen zu nennen, Busoni und, am nachdrücklichsten vielleicht, Mahler. Äußeres Zeichen für die Ansprüche, die diese

Groß-Symphonie setzt, ist, daß sie, nach dem Vorbild von Beethovens Neunter, abendfüllend wird. Schon Mahlers Zweite, ein Epos über Tod und ewiges Leben, verträgt keine anderen Musikwerke neben sich in einem Konzertprogramm. Die Dritte, mit ihren rund anderthalb Stunden Dauer die ausgreifendste Mahler-Symphonie überhaupt, ist vollends »ein eigenes Concert für sich«, wie Richard Strauss, der große Rivale, mit leicht neidischem Unterton Mahler schon vor der Uraufführung zugestand; allein der Kopfsatz dauert hier so lang wie manchmal ganze Symphonien.

Das Vorbild von Beethovens Neunter, als einer Symphonie mit vokalem Finale, ist in Mahlers Dritter zu spüren, wenn auch nicht mehr ganz so deutlich wie in der voraufgehenden Zweiten. Eigenartig ist nämlich, daß der tatsächliche Schlußsatz (Nr. 6) dann wieder rein instrumental ist, und ein breit ausgesungenes Adagio zudem. Stellt man in Rechnung, daß die Sätze 4 bis 6 ohne Pausen ineinander überzugehen haben, so scheint es sogar, die Sätze 4 und 6 – beide langsam und in derselben Tonart D-dur – gehörten zusammen und hätten den Chor (Satz 5) als intermezzoartig kontrastierenden Mittelteil. (Der sich somit ergebende Block der Sätze 4 bis 6 hat übrigens zeitlich etwa dieselbe Dimension wie der Kopfsatz, und auch wie die Mittelsätze 2 und 3 zusammen.) Jedenfalls hat hier in dieser Symphonie, im Gegensatz zur Zweiten, der Chorsatz ein eher geringes Gewicht. Das durch die Finalstellung des langsamen Satzes entstehende Problem der Gesamtsatzfolge löste Mahler so, daß er (übrigens genau wie in der Zweiten Symphonie) als zweiten Satz eine Art langsames Menuett plazierte und darauf einen etwas rascheren Satz von scherzohänelichem Charakter.

Zu keiner anderen Symphonie Mahlers sind derart

viele Äußerungen des Komponisten überliefert wie zur Dritten – Erläuterungen in Briefen, aufgezeichnete Gespräche, Notizen verschiedener Art. Wer Sinn und Intention dieses Werkes erfassen will, der hat, so scheint es demnach, keine schwere Arbeit. Aber es scheint nur so. Denn so zahlreich Mahlers Kommentare sind, so wenig eindeutig sind sie. Sie gehören unterschiedlichen Ebenen an – Mythologischem, gedanklicher Begrifflichkeit, literarischen Anspielungen, den Empfindungen oder der Symbolwelt –, die nicht gut zusammenzubringen sind; überdies wechseln sogar die Zuordnungen von Sätzen und charakterisierenden Titeln. Schließlich aber ließ Mahler alle Titel und Kommentare weg – wie ein Gerüst, das nach Vollendung des Baus nicht mehr benötigt wird. »Ebenso, wie ich es als Platteit empfinde, zu einem Programm Musik zu erfinden«, schrieb er 1896, gegen Ende der Arbeit an der Dritten, »so sehe ich es als unbefriedigend und unfruchtbar an, zu einem Musikwerk ein Programm geben zu wollen.« Gleichwohl: Daß dieses große Werk von einer Idee getragen wird, das spürt jeder; diese Idee aber mit Worten und Sätzen umreißen zu wollen, hat der Komponist selbst sich letztlich versagt. Immerhin geben die Satztitle – gerade mit ihren vielen kleineren Varianten – eine Ahnung vom Konzept der Symphonie. Vorgeschwebt hat Mahler eine Art geistiger Schöpfungsgeschichte, deren Bogen von der toten Materie, dem »Felsgebirge« (Beginn 1. Satz) über »die Blumen auf der Wiese« (2), »die Tiere im Walde« (3) und die menschliche Welt (4: »Was mir der Mensch erzählt«) hinaufreicht zu den »Engeln« (5) und schließlich in eine Beschwörung der »Liebe« (6) einmündet, der größten, der göttlichen Liebe. (Die reine Instrumentalmusik dieses Finalsatzes repräsentiert, ganz im Sinne der klassischen und romantischen Ästhetik, eine Sphäre jenseits aller

Worte.) Was Mahler wollte, hat er, zur Zeit der Arbeit an diesem Werk, gesprächsweise geäußert: »Symphonie heißt mir eben: mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine Welt aufbauen.« Das Errichten einer Welt in Musik und durch Musik – da können Titel, Erläuterungen, gar Programme nicht heranreichen; sie bleiben stets nur Hilfsmittel, mit Mahlers Worten: »Wegweiser für die Empfindung«. Im November 1896, als die Dritte gerade vollendet war, skizzierte Mahler für einen Kritiker eine Charakterisierung dieses Werkes, die gerade in ihrer Knappheit eine Ahnung von dem vermittelt, was »eine Welt aufbauen« dem Komponisten bedeuten mochte. Mahler spricht hier von der Größe der Natur, die »alles in sich birgt, was an Schauerli-

chem, Großem und auch Lieblichem ist (eben das wollte ich in dem ganzen Werk in einer Art evolutionistischer Entwicklung zum Aussprechen bringen). Mich berührt es ja immer seltsam, daß die meisten, wenn sie von »Natur« sprechen, nur immer an Blumen, Vöglein, Waldesduft etc. denken. Den Gott Dionysos, den großen Pan kennt niemand. So: da haben Sie schon eine Art Programm – d.h. eine Probe, wie ich Musik mache. Sie ist immer und überall nur Naturlaut! (...) Eine andere Art von Programm erkenne ich, wenigstens für meine Werke, nicht an (...) Es ist die Welt, die Natur als Ganzes, welche sozusagen aus unergründlichem Schweigen zum Tönen und Klingen erweckt ist.«

---

## SYMPHONIE NR. 4

---

KURT BLAUKOPF

Es berührt seltsam, daß die »klassizistische« genannte und heute wohl populärste Symphonie Mahlers von ihm drei Jahre nach ihrer Entstehung als sein verfolgtes Stiefkind bezeichnet worden ist, »das bis jetzt noch wenig Freude auf der Welt erlebt hat«. Schon die Geburt dieses Kindes war beschwerlich. Das Konzept des Werkes hatte sich – nach dreijähriger symphonischer Schaffenspause – im Sommer 1899 in Aussee eingestellt, doch Mahler litt »Folterqualen« beim Gedanken an die begrenzte Zeit, die ihm zum ersten Entwurf gegönnt war. Er durfte nur »Ferienkomponist« sein; die Wiener Hofoper verlangte wiederum eine ganze Spielzeit hindurch seine künstlerische Energie. Daran schloß sich im Juni 1900 noch die Tournee der Wiener Philharmoniker zur Pariser Weltausstellung, die den Dirigenten Mahler so beanspruchte, daß er sich gesundheitlich beeinträchtigt fühlte. Erst danach gab es wieder Ferien, diesmal in Maiernigg am Wörthersee. In dem soeben errichteten Komponierhäuschen packte Mahler die ein Jahr zuvor entworfenen Skizzen aus. In sechs- bis zehnstündigen Arbeitstagen schuf er die Komposition, von der er meinte: »Eigentlich wollte ich nur eine symphonische Humoreske schreiben, und da ist mir das normale Maß einer Symphonie daraus geworden – während früher, als ich dachte, daß es eine Symphonie werden sollte, es mir zur dreifachen Dauer – in meiner Zweiten und Dritten – wurde.«

Die Reinschrift vollendete Mahler erst 1901. Um sicher zu sein, daß die gedruckte Partitur keine Fehler enthielt, benutzte Mahler im Oktober ein Probeexemplar für eine »Leseprobe« mit den Wiener Philharmonikern. Aus dem Lesen aber wurde, wie Natalie Bauer-Lechner berichtet, »gleich ein intensives Probieren vom ersten Takte an«. Am 25. November 1901 dirigierte Mahler die Uraufführung mit dem Kaim-Orchester in München. Zu den Musikern, die das Werk sogleich zu schätzen wußten, gehörte Felix von Weingartner, der noch im November mit demselben Orchester Aufführungen in Nürnberg, Darmstadt und Stuttgart absolvierte.

Doch das »Stiefkind« unter den Symphonien hatte noch kein rechtes Glück. Publikum und Kritik schienen durch das Fehlen eines »Programms« befremdet. Mahler hatte der Idee des Programms entsagt. »Um es gleich herauszusagen«, schrieb Mahlers Freund und Jünger Bruno Walter im Dezember 1901, »Mahler perhorresziert aufs energischste jedes Programm; muß man denn wirklich, so fragt er, ein Programm haben, um einen Satz mit erstem Thema, zweitem Thema, Durchführung und Reprise zu verstehen?«

Mit der Zweiten und Dritten Symphonie hatte Mahler programmatische Erwartungen geweckt. Man hatte sich darauf eingestellt und war nun von der neuen Komponierweise zum Teil befremdet. Doch

für Mahler war ein neues Werk kein Fortschreiten in alten Bahnen, sondern Neubeginn: »Wie mein physisches Leben sich eben entwickelt und nicht anstückelt, so ist es auch jenes Leben, welches sich in der Reihenfolge meiner Werke ausspricht – und wenn ich sage, daß ich in einer neuen Symphonie ungefähr dort anfangen, wo ich in der vorigen aufgehört, so meine ich damit nicht ein bloßes Anknüpfen eines neuen Fadens an den alten fertig gesponnenen« (Brief an Ludwig Schiedermair).

Die Vierte Symphonie ist in diesem Sinne ein »neuer Faden«. Sie wird zwar zu den sogenannten »Wunderhorn«-Symphonien gezählt, weil sie so wie die Zweite und Dritte einen Text aus »Des Knaben Wunderhorn« nutzt, doch spricht sie eine andere musikalische Sprache. Sie verzichtet mit knapp einstündiger Aufführungsdauer auf die Monumentalität der beiden vorangegangenen Werke, sie beschränkt sich auf einen wesentlich kleineren Orchesterapparat, und sie will ausschließlich nach musikalischen Kriterien verstanden sein.

Das gilt nicht nur von der freien Sonatenform des ersten und der Variationenform des dritten Satzes (von dem Richard Strauss meinte, ein solches Adagio »könne er nicht machen«), sondern auch von dem in Scherzo-Form angelegten zweiten Satz. Darin erklingt die um einen Ton höher gestimmte Solovioline, die zu jenem gespenstischen Klangbild

beiträgt, das Willem Mengelberg (und wohl auch Mahler selbst) als »Totentanz« verstanden hat. Charakterisierungen dieser Art verweisen freilich nur auf die Stimmung, von der Mahler im Schaffensprozeß ergriffen war; sie wollen keineswegs die Rezeption des Publikums lenken, das Mahler ausschließlich musikalisch anzusprechen trachtete.

Programmatisch im engeren Sinn des Wortes ist einzig der vierte Satz mit dem Wunderhorn-Text, dessen Originaltitel (»Der Himmel hängt voll Geigen«) Mahler in einer Programmskizze in »Das himmlische Leben« verwandelte. Er hatte diesen Text (verändert und gekürzt) schon 1892 gemeinsam mit anderen »Wunderhorn«-Liedern vertont und an dessen Verwendung in der Dritten gedacht, ehe er ihn zum Abschluß der Vierten machte.

Mit dieser Entscheidung hat Mahler auch die Gestalt der vorangehenden Sätze bestimmt, die er auf das Finale hin komponierte. Der aufmerksam lauschende Hörer wird die durch thematische Bezüge gesicherte Geschlossenheit so empfinden, wie Mahler sie verstand. Wenige Monate vor seinem Tod schrieb Mahler in Bezug auf die Vierte, die nun längst nicht mehr »Stiefkind« war, daß die thematischen Verknüpfungen für die Idee des Werks überaus wichtig seien; jeder der ersten drei Sätze, so fügte er hinzu, verbinde sich »thematisch auf innigste und bedeutungsvollste mit dem letzten«.

---

# SYMPHONIE NR. 5

---

WOLFGANG DÖMLING

Lied und Symphonie gehören für Mahler eng zusammen; ohne daß ihm dies wohl bewußt war, ist er hier ein Nachfahre Schuberts, in dessen Symphonien, man denke vor allem an die beiden letzten in h-moll und C-dur, die thematische Entwicklung viel stärker am Gesanglichen orientiert ist als an der motivischen Arbeit im Sinne der Wiener Klassiker. Die ersten vier Symphonien Mahlers stehen, wie die gleichzeitigen Liederzyklen, unter dem Zeichen der Poesie jener Sammlung von Volksliedern und dem Volkslied nachgebildeten Gedichten, der sich Mahler, wie er 1905 in einem Brief bekannte, für rund anderthalb Jahrzehnte »sozusagen mit Haut und Haar geschrieben« hatte: *Des Knaben Wunderhorn*. Bei Mahler ist die Beziehung zwischen Lied und Symphonie zunächst sehr direkt: So beruht der ganze große erste Satz der I. Symphonie auf einem Lied (dem zweiten der *Lieder eines fahrenden Gesellen*), ebenso der Mittelteil des dritten Satzes, die Traumvision vom »Lindenbaum« (aus dem IV. *Gesellenlied*), umrahmt vom grotesken Trauermarsch; je ein Scherzo-Satz in der II. und in der III. Symphonie ist ein ins Überdimensionale vergrößertes Lied (*Des Antonius zu Padua Fischpredigt* aus den *Wunderhorn-Liedern*, *Ablösung im Sommer* aus den *Vierzehn Liedern und Gesängen*). Hinzu kommt, daß *Wunderhorn*-Texte in drei Symphoniesätzen vertont sind (II. Symphonie, vierter Satz; III. Symphonie, fünfter Satz; IV. Symphonie, vierter Satz).

Diese geschlossene Welt verläßt Mahler nach der IV. Symphonie (beendet 1900) plötzlich: 1901 entstand das letzte Lied auf einen *Wunderhorn*-Text und begann Mahler mit der V. Symphonie. Die Symphonien V–VII sind rein instrumental, und direkte thematische Zusammenhänge mit Liedern Mahlers sind nicht vorhanden. Erst in der VIII. Symphonie, einer zweisätzigen symphonischen Kantate, und im darauffolgenden *Lied von der Erde*, einem symphonischen Liederzyklus, wird Mahler dann erneut eine Synthese von vokaler und instrumentaler Sprache anstreben. An Peters, den Verleger der V. Symphonie, schrieb Mahler 1904: »Es ist nach der Disposition der Sätze (von denen der gewöhnliche I. Satz erst an 2. Stelle kommt) schwer möglich von einer Tonart der »ganzen Symphonie« zu sprechen, und bleibt, um Mißverständnissen vorzubeugen, lieber eine solche besser unbezeichnet. (Der Hauptsatz, Nr. 2, ist in A-moll – das Andante, Nro 1, ist in Cis-moll.) Man nennt die Symphonie nach dem Hauptsatz – aber nur wenn er an erster Stelle steht, was bisher immer der Fall war – mit einziger Ausnahme *dieses* Werkes.« Nicht nur also im Aufheben des tonartlichen Zusammenhangs begegnet hier etwas Neues (die Tonarten der fünf Sätze der Symphonie sind cis-moll, a-moll, D-dur, F-dur, D-dur), sondern auch in Satzfolge und Satzcharakteren. Im Brief deutet Mahler an, daß »Hauptsatz« und »Andante« in der V. Symphonie ihre übliche Reihenfolge vertauscht hätten. Dies trifft

vor allem von der Tempocharakteristik her zu, we-  
niger von den Formkategorien; denn das a-moll-  
Allegro ist einem üblichen »Hauptsatz« (in der so-  
genannten »Sonatenhauptsatzform«) nur entfernt ähn-  
lich. Beide Sätze sind thematisch eng aufeinander  
bezogen, durch Vorwegnahmen und Rückblenden;  
gleichsam als sei das alte »dualistische« Prinzip des  
Sonatensatzes in zwei selbständige Sätze auseinan-  
dergefaltet worden. (Die Zusammengehörigkeit der  
beiden Sätze unterstreicht Mahler dadurch, daß er  
sie zum I. Teil zusammenfaßt.) Die Steigerung der  
Komplexität des Satzgefüges vom ersten zum zwei-  
ten Satz wird fortgesetzt im *Scherzo*, dem dritten  
Satz, dem längsten und kompliziertesten, der das  
Zentrum der Symphonie bildet. Dieses groß dimen-  
sionierte *Scherzo* – mit zwei Themen, dem wild-  
übermütigen *Scherzo*-Thema und einem wienerisch  
verträumten Walzer, mit Durchführung und Reprise  
– hat Mahler selbst als den wichtigsten Satz der  
Symphonie angesehen. »Der Satz ist enorm schwer  
zu arbeiten«, sagte er 1901 zu Natalie Bauer-Lech-

ner, »durch den Aufbau und die größte künstleri-  
sche Meisterschaft, die er in allen Verhältnissen und  
Details verlangt. Die scheinbare Wirrnis muß, wie  
bei einem gotischen Dome, sich in höchste Ordnung  
und Harmonie auflösen [...]« Zu diesem vital  
sprühenden *Scherzo* steht dann das folgende *Ada-  
gietto* in äußerstem Kontrast – in der Instrumentie-  
rung, die sich auf Streicher und Harfe beschränkt,  
wie im Ausdruck: inniges Sehnen und zehrender  
Abschiedsschmerz zugleich, ein Anklang hin und  
wieder an Mahlers Vertonung des Rückert-Textes  
»Ich bin der Welt abhanden gekommen« (entstanden  
im gleichen Jahr 1901). Das *Finale* beginnt, wieder  
in extremem Kontrast, mit skurriler Heiterkeit, fast  
ironisch: Es ist, als wollten die einzelnen Instru-  
mentalstimmen verschiedene Themen vorschlagen.  
Fugato entfaltet sich dann, viel Geschäftigkeit, in die  
mehrmals auch das *Adagietto*-Thema hineingezogen  
wird; ein Choral, der eine thematische Verknüpfung  
zum zweiten Satz herstellt, bringt das Werk zum  
Abschluß.

---

## SYMPHONIEN NR. 6 & NR. 10

---

WOLFGANG DÖMLING

Mit den drei ›mittleren‹ Symphonien V bis VII konzipierte Mahler erstmals reine Instrumentalsymphonien: Sie beziehen weder direkt das vokale Element ein – wie in der ›Auferstehungs-Symphonie‹ (Nr. 2) oder den ›Wunderhorn-Symphonien‹ (Nr. 3, 4) –, noch haben sie – wie in der I. Symphonie, die thematisch aufs engste mit den *Liedern eines fahrenden Gesellen* zusammenhängt – indirekt damit zu tun. Die Sechste ist Mahlers ›Tragische‹ Symphonie, zugleich die am schwersten zugängliche, auch die unpopulärste, zu Lebzeiten des Komponisten ebenso wie heute. Mahler komponierte sie in den glücklichsten Jahren seines Lebens. 1902 hatte er die junge und schöne Alma Maria Schindler geheiratet; sie gebar 1902 das erste Kind, 1904 das zweite. Man verlebte den Sommer im Haus in Maiernigg am Wörthersee. Aus Alma Mahlers Erinnerungen: »Er spielte viel mit dem Kind, das er herumschleppte, in den Arm nahm, um mit ihm zu tanzen und zu singen. So jung war er damals und unbeschwert.« Im Sommer 1903 schrieb Mahler zwei Sätze der Sechsten, vollendete die Sym-

phonie – komponieren konnte er nur jeweils in den dienstfreien Sommermonaten – im Jahr darauf. (1904 begann er auch schon mit der VII. Symphonie.) »Der Sommer war schön, konfliktlos, glücklich. Am Ende der Ferien spielte mir Mahler die nun vollendete Sechste Symphonie vor.«

Die Uraufführung des Werkes fand im Mai 1906 im Rahmen des Tonkünstlerfestes des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Essen statt; Mahler leitete die vereinten Städtischen Orchester von Utrecht und Essen. Der Erfolg war groß, die Kritik ratlos. 1906 und 1907 gab es insgesamt sechs weitere Aufführungen der Symphonie (zwei davon, in München und Wien, vom Komponisten dirigiert); dann wurde das Werk zu Mahlers Lebzeiten nicht mehr gespielt.

Ein besonderes Problem der VI. Symphonie – wahrscheinlich hängt es mit der geringen Anzahl der Aufführungen zusammen – ist das der Fassungen. Besonders auffallend sind hier zwei Dinge. Erstens hat Mahler die Folge der Sätze 2 und 3 mehrmals vertauscht (Scherzo–Andante oder um-

gekehrt), manchmal in letzter Minute (so geschehen vor der Uraufführung); er konnte offenbar zu keinem definitiven Entschluß kommen. Zweitens divergiert die Anzahl der ›Hammerschläge‹ im Finale; auch hier ist Mahlers endgültige Absicht nicht eindeutig, sicher aber ist, daß eine symbolische Dreizahl nicht die auslösende Idee war.

Obschon Mahler sein Werk für gelungen hielt, war er, was das Verständnis des Publikums angeht, noch skeptischer als sonst. »Meine VI. wird Rätsel aufgeben«, schreibt er im Herbst 1904 illusionslos und stolz, »an die sich nur eine Generation heranwagen darf, die meine ersten fünf in sich aufgenommen und verdaut hat.«

Worin liegt das Rätselhafte dieses Werkes, das eher Abschreckende, Unpopuläre? Zum einen, wie man vermuten darf, im gedankenmusikalischen Gehalt, der düster ist und vielleicht mit einer autobiographischen Problematik befrachtet, wengleich der Zusammenhang dunkel ist; zum andern in der Neuartigkeit der musikalischen Faktur.

Auf dem Programmzettel zur Wiener Erstaufführung der VI. Symphonie (Januar 1907) trägt das Werk den Zusatz »Tragische«; und dies kaum gegen den Willen Mahlers, denn er dirigierte selbst. Alma Mahler-Werfel berichtete später (in »Mein Leben«) von der Erschütterung, die das eigene Werk in Mahler auslöste: »Die letzten Proben! Der Schlußsatz dieses Werkes mit den drei großen Schicksalsschlägen! Kein Werk ist ihm beim ersten Hören so nahe gegangen. Nach der Generalprobe ging Mahler im Künstlerzimmer auf und ab, schluchzend, händeringend, seiner nicht mächtig. Fried, Gabrilowitsch, Butts und ich standen still und versteinert, keiner wagte den anderen anzusehen.« Die Sechste ist Mahlers

einzige Symphonie, die weder sieghaft-triumphierend noch verklärt schließt, sondern in düsterer Trauer, mit einem ›negativen‹ Finale.

Alma Mahler sind auch jene Mitteilungen zu verdanken, die man immer wieder als den angeblichen autobiographischen Schlüssel zum Verständnis der VI. Symphonie begreifen wollte. 1940 schrieb sie: »Nachdem er den ersten Satz entworfen hatte, war Mahler aus dem Walde herunter gekommen und hatte gesagt: ›Ich habe versucht, dich in einem Thema festzuhalten – ob es mir gelungen ist, weiß ich nicht. Du mußt dir schon gefallen lassen.« Es ist das große, schwungvolle Thema des I. Satzes der VI. Symphonie. Im dritten Satz schildert er das arhythmische Spielen der beiden kleinen Kinder, die torkelnd durch den Sand laufen. Schauerlich – diese Kinderstimmen werden immer tragischer, und zum Schluß wimmert ein verlöschendes Stimmchen. Im letzten Satz beschreibt er sich und seinen Untergang oder, wie er später sagte, den seines Helden. ›Der Held, der drei Schicksalsschläge bekommt, von denen ihn der dritte fällt, wie einen Baum.« Dies Mahlers Worte. – Kein Werk ist ihm so unmittelbar aus dem Herzen geflossen wie dieses. Wir weinten damals beide. So tief fühlten wir diese Musik und was sie vorahnend verriet. Die Sechste ist sein allerpersönlichstes Werk und ein prophetisches obendrein. Er hat sowohl mit den Kindertotenliedern wie auch mit der Sechsten sein Leben ›anticipando musiziert‹. Auch er bekam drei Schicksalsschläge, und der dritte fällte ihn.« »Drei Schicksalsschläge«: der Tod des älteren Töchterchens, im selben Jahr 1907 Mahlers Demission von der Wiener Hofoper, sein schweres Herzleiden endlich. Der Künstler als Prophet – so etwas liest man natürlich gern, das glaubt man

erschauernd zu verstehen; das ist ein Hauch von Archaischem: Künstler und Priester halten Eingeweideschau, sehen und deuten die Zukunft. Alma Mahlers Gedanken wurden bereitwillig aufgegriffen und paraphrasiert. In den 1960er Jahren konnte man etwa lesen, Mahlers VI. Symphonie nehme »bereits die schweren Katastrophen gleichsam vorweg, die seit dem Jahre 1914 über die Menschheit hereingebrochen sind...«.

Die Glaubwürdigkeit der Kronzeugin Alma Mahler ist freilich notorisch nicht gänzlich unerschütterbar; und was ihre oben zitierte Interpretation betrifft, so ist – was anscheinend noch keinem Kritiker auffiel – eine ihrer Aussagen schlicht absurd, nämlich die vom »arhythmischen Spielen der beiden Kinder, die torkelnd durch den Sand laufen«: ein wenige Wochen alter Säugling kann noch nicht einmal »spielen«. Alma Mahlers begrenzte Einsicht in schöpferische Vorgänge überhaupt verraten ihre fraulich-natürlichen, aber gänzlich naiven Worte über Mahlers *Kindertotenlieder* (beendet 1904): »Ich kann es wohl begreifen, daß man so furchtbare Lieder komponiert, wenn man keine Kinder hat, oder wenn man Kinder verloren hat (...) Ich kann es aber nicht verstehen, daß man den Tod von Kindern besingen kann, wenn man sie eine halbe Stunde vorher, heiter und gesund, geherzt und geküßt hat. Ich habe damals sofort gesagt: »Um Gottes willen, du malst den Teufel an die Wand!«

Musik ist nicht Wiedergabe von Handlungsabläufen, nicht Schilderung der wirklichen Gemütszustände dessen, der die Musik erfindet; der »Held« einer tragischen Symphonie ist ebensowenig mit dem Komponisten identisch wie das »Ich« in einer Erzählung oder einem Gedicht mit der Person des Autors. Mahlers VI. Symphonie ist eine erschüt-

ternde Tragödie, daran läßt die Musik keinen Zweifel; den »Inhalt« dieser Tragödie aber mit Worten zu fixieren, zu bestimmen, was an Emotionen und Ängsten des Komponisten mit eingegangen ist, das wären sinnlose Unterfangen.

In Mahlers oft ambivalenter Einstellung zum Punkt »Programm Musik« spielt wahrscheinlich auch der Aspekt der Rivalitätsbeziehung zu Richard Strauss eine Rolle: derart unverhüllte »Programm Musik« wie dieser wollte Mahler keinesfalls schreiben. »Ich muß konsequent alle programmatischen Ausdeutungen ablehnen«, schrieb er, die VI. Symphonie betreffend, im Herbst 1906 seiner Frau.

Mahler war, das ist vielfach übereinstimmend bezeugt worden, geradezu fixiert auf Strauss, an dessen Anerkennung ihm viel gelegen war; und so traf es ihn schwer, als Strauss – ausgerechnet Strauss, der kurz vorher die ein hypertrophes Orchester fordernde *Salome* geschrieben hatte! – bei den Essener Proben die Bemerkung fallen ließ, er halte das Finale der Sechsten für »überinstrumentiert«. Thomas Manns Schwager Klaus Pringsheim, damals Korrepetitor an der Wiener Hofoper, der dies als Augenzeuge überlieferte, gab einen überaus eindrucksvollen Bericht, in dem deutlich wird, wie sehr gerade die massive Klangercheinung im Finale der Sechsten eine bestürzende Novität darstellte: »... ein Dröhnen von Posaunen und Trompeten, Holzbläser in den höchsten Lagen, Paukenkanonaden, Becken- und Trommelschläge, die wie Blitz und Donner dreinführen – ein tönendes Chaos in dem leeren Saal – ohrenbetäubend, daß die paar Zuschauer, die unten saßen, staunend, ungläubig lächelnd, kopfschüttelnd, bald in die kleine Partitur, die jeder vor sich hatte, bald nach dem Dirigenten starteten,

dem es noch immer nicht genug schien, der das Orchester zu immer größerer Kraftentfaltung antrieb (...). Noch einige Male unterbricht er, wendet sich bald der, bald jener Gruppe zu: »Können Sie das nicht stärker blasen?!« Und das Wunder geschieht, daß die chaotischen Tonmassen sich sinnvoll ordnen, in den Wogen Gipfel sich bilden, er baut, türmt Gipfel auf Gipfel und so ersteht, überwältigend, riesenhaft groß, in Massen, die Mahler nie zuvor und in Wahrheit nie wieder gewagt hat, der letzte Satz. « Die Verwendung des »Hammerschlags« im Finale ist unter primär musikalischem Aspekt als Erweiterung des Schlagwerkapparats zu verstehen: Mahler suchte einen ganz bestimmten neuartigen »Klang«, hatte dafür in Wien auch Versuche mit einer speziell angefertigten Holzkiste anstellen lassen (in der Partitur schließlich ist präzise vorgeschrieben: »Kurzer, mächtig, aber dumpf hallender Schlag von nicht metallischem Charakter (wie ein Axt-hieb)«; die gedankenmusikalische Symbolik des »Schicksalshammers« bildete ganz sicher nicht den Ausgangspunkt. Dieses Finale, gleichsam die gewaltige Konstruktion einer Apokalypse, findet sein deutliches Echo bei Alban Berg, der seine *Drei Orchesterstücke* op. 6, komponiert 1914, mit einem ausufernden destruktiven *Marsch* beschließt.

Ein weiteres wichtiges Moment in der neuen Klanglichkeit der VI. Symphonie sind die »Herdinglocken«, die im ersten und im letzten Satz in berückenden Episoden eine Atmosphäre von arkadischem Frieden, voll utopischer Einheit mit einer geradezu als übersinnlich erfahrenen Natur heraufzurufen. Wichtig ist dabei nicht nur das unerhört neue Klangbild, das da zur Entfaltung kommt, sondern auch die Erweiterung der Musik-

vorstellung selbst: Es entsteht das, was modern gesprochen wie eine Collage anmutet – »Herdinglocken« sind zwar ins Orchesterinstrumentarium einbezogen, tragen aber auch deutlich den Charakter eines Einsprengsels von Fragmenten einer außermusikalischen Alltagsrealität. Mahler fügte bei ihrem ersten Einsetzen (im ersten Satz) folgende Bemerkung in die Partitur ein: »Die Herdinglocken müssen sehr diskret behandelt werden – in realistischer Nachahmung von bald vereinigt, bald vereinzelt aus der Ferne herüber klingenden (höheren und tieferen) Glöckchen einer weiden Herde. – Es wird jedoch ausdrücklich bemerkt, daß diese technische Bemerkung keine programmatische Ausdeutung zuläßt.«

Jenseits aller Diskussion um sogenannte »Programm Musik« ist Mahlers Sechste ein großes Stück neuer symphonischer Musik, dessen Prägekraft auf die jüngeren Komponisten nicht gering war. »Es gibt nur eine VI.«, bekannte Berg einmal leidenschaftlich, »trotz der *Pastorale*.«

•

Nach Mahlers Tod kursierten über seine X. Symphonie zunächst nur diverse Gerüchte; anscheinend hat niemand von denjenigen, die sich darüber äußerten, die Manuskripte einer näheren Prüfung unterziehen können. Arnold Schönberg sagte 1912 in seiner großen Mahler-Gedenkrede, die er in Prag, dann auch in Berlin und Wien hielt, über Mahlers letztes Werk: »Was seine Zehnte, zu der, wie auch bei Beethoven, Skizzen vorliegen, sagen sollte, das werden wir so wenig erfahren wie bei Beethoven und Bruckner. Es scheint, die Neunte ist eine Grenze...«

Mit der Komposition der X. Symphonie begann Mahler im Sommer 1910, kam jedoch nicht sehr

---

weit, u. a. wegen der umfangreichen Vorbereitungen für die Uraufführung der Achten im September 1910 in München. Mahler ging dann zum letzten Mal nach Amerika. »Er kollationierte immer im Winter seine Sommerarbeiten; diesmal war es noch immer die Neunte, denn die Zehnte war nicht fertig, und er hatte eine Art Scheu, sich damit zu befassen«, schrieb Alma Mahler-Werfel später in ihren Erinnerungen. Der Zahlenaberglaube, dem Schönberg so große Bedeutung beimaß, war auch Mahler nicht ganz fremd; während der Arbeit an der IX. Symphonie hatte er einmal, halb scherzend, gemeint, »die Gefahr« sei nun vorüber, denn die eigentliche »Neunte« sei ja das (vorher komponierte) *Lied von der Erde* gewesen, die Liedersymphonie. (Sowohl *Das Lied von der Erde* als auch die IX. Symphonie wurden erst postum, 1911 bzw. 1912, zum ersten Mal aufgeführt.) Der Kompositionsprozeß der X. Symphonie war zwar nicht abgeschlossen, jedoch wesentlich weiter vorangeschritten, als Schönberg 1912 anscheinend wußte. Der erste und zweite Satz sowie der Anfang des dritten sind als nahezu fertige Partitur ausgeschrieben, der Rest ist in Partiturskizze notiert. Die Frage der Ergänzung zu einer aufführungsreifen Partitur wurde nach Erscheinen der ersten (allerdings noch unvollständigen) Faksimileausgabe (1924) mehrfach diskutiert. Krěenek und Schönberg lehnten dies ebenso ab wie dann Berg, Webern und Schostakowitsch;

Bruno Walter soll sogar gegen eine Fertigstellung und Veröffentlichung des Adagio gewesen sein. Erst der englische Komponist und Musikologe Deryck Cooke begann 1959 mit dem mühevollen Werk; seine Partiturfassung der X. Symphonie (mit allen fünf Sätzen) erschien 1976. Das Adagio, ein ausgedehnter hochexpressiver Satz, gehört mit dem Schlußsatz der IX. Symphonie zu den eindrucksvollsten langsamen Sätzen von Mahlers Symphonik. Formal ist er ähnlich angelegt wie der erste Satz der Neunten, nämlich als Doppelvariation, das heißt als fortwährende Veränderungen von zwei Themen. Als drittes Element, in Ein- und Überleitungsfunktion, kommt ein weitgespannter Melodiebogen der unbegleiteten Bratschen hinzu. Die Variationsmöglichkeiten der Themen, die Breite der Ausdruckscharaktere von verhaltener Zartheit bis zu fast brutaler Klangeruption ( mit einem grell dissonanten Neunton-Akkord auf dem Höhepunkt des Satzes, vor der letzten Variation), die Differenziertheit der thematischen Kontrapunktik und der Reichtum der instrumentatorischen Palette: all dies zeigt Ansätze, die über das vom Mahler der »mittleren« Symphonien V bis VII Erreichte noch hinaus in ein neues Land der Musik vorstoßen. Zu Recht hat der Komponist Dieter Schnebel Mahlers Spätwerk – *Das Lied von der Erde*, die IX. und die X. Symphonie – als »Neue Musik« beschrieben.

# SYMPHONIE NR. 7 · KINDERTOTENLIEDER

WOLFGANG DÖMLING

Über seine Siebte Symphonie, sie gehört zu seinen schönsten, hat sich Mahler kaum geäußert. Ist die Spärlichkeit der Bemerkungen, die er dann zur Neunten machte, ganz begreiflich als ein Verschweigen der prekären emotionalen Sphäre dieses Werkes (die der sensible Hörer errahen kann), so bleibt die Siebte sozusagen einfach kommentarlos unkommentiert; dabei ist sie doch ein tiefes und reiches Stück. Die einzigen unzweifelhaft authentischen Äußerungen Mahlers sind allgemeine, aber kommerziellen Erfolg verheißende Charakterisierungen: als »vorwiegend heiter« und »humoristischen Inhalts« bezeichnet er Ende 1907/Anfang 1908 das Werk in Briefen an einen Verleger und einen Konzertagenten. Der Beinamen »Lied der Nacht«, der der Siebten Symphonie gelegentlich gegeben wird, ist nicht original, er ist offenbar in Anlehnung an Karol Szymanowskis Dritte Symphonie (1916), die tatsächlich so heißt, »erfunden«. Doch die Satztitel *Nachtmusik* – für den zweiten und den vierten Satz – sind authentisch. Bei Alma Mahler steht: »Ihm schwebten bei seinen Nachtmusiken Eichendorffsche Visionen vor, plätschernde Brunnen, deutsche Romantik . . .«; freilich sind, wie meist, die Bemerkungen der späteren Gattin Franz Werfels nicht unbedingt als »Quelle« im engeren Sinn zu werten. Ein anderer Zeuge bekundet, Mahler habe die erste *Nachtmusik* mit Rembrandts »Nachtwache« verglichen; ein dritter schreibt: »Es ist nicht wahr, daß er hier die »Nachtwache« hat schildern wollen.

Er hat das Gemälde nur vergleichsweise genannt. Es ist eine nächtliche Fahrt; er sagt, daß er dabei an eine *Scharwache* gedacht hat (. . .) Fest steht, daß es ein Marsch ist mit einem phantastischen *clair obscur*, so daß eine Analogie mit Rembrandt gegeben ist und die phantastischen Farben die Phantasie von selbst in die Vergangenheit führen und eine Vorstellung von Landsknechten und Soldaten wecken . . .« Der wichtigste Satz aber, der in diesem Zusammenhang fällt, ist der: Mahler »sagt übrigens jedesmal etwas anderes«. Anlässlich der Wiener Erstaufführung der Symphonie (November 1909) hieß es in einer Einführung, »als stimmungsandeuterer Wegweiser wäre die Überschrift *Nachwanderung*, die gelegentlich der Prager Uraufführung [September 1908] von Verehrern des Tondichters vorgeschlagen wurde, nicht zu verwerfen. Sie könnte für das ganze Werk und den ersten Satz Geltung haben; *Stimmen der Nacht* könnte man über das dreisätziges Zwischenspiel« – gemeint sind die Sätze 2 bis 4! – »und *In den Morgen hinein* über den letzten Satz schreiben.«

All diese ausgedachten Kommentare und Erläuterungen kommen, so scheint es letztlich, trotz Mühen und Phantasieaufwand nicht an ihr Ziel: nämlich die Musik zu fassen. Angenommen, Mahler hatte – wie es bei den Symphonien 1 bis 4 und 6 der Fall war – auch für die Siebte eine »Idee« des Werkes, so hat er sie eben nicht mitgeteilt; damit muß man sich abfinden, »erraten« lassen sich solche Dinge nur in ganz

seltenen Fällen. Und daß Musik immer etwas ›bedeuten‹ müsse, was mit Worten wiederzugeben wäre, das ist schließlich auch nur eine vorgefaßte Meinung.

*Nachtmusik* ist, abgesehen von Mozarts bekannter Komposition, kein gebräuchlicher Musiktitel, schon gar nicht für Sätze einer Symphonie. Assoziativ stellt sich die Verbindung ein zur romantischen *Nocturne* Chopins (oder dem *Nachtstück* Schumanns), aber da geht es um Genres der Klaviermusik; andererseits mag man an Claude Debussys drei *Nocturnes* für Orchester (1899) denken, die sich aber auf Werke der Malerei beziehen. Die ersten Abschnitte der *Nachtmusik I*, mit ihren geheimnisvollen Hörnerrufen zu Beginn (›rufend‹ und ›antwortend‹ lauten die Vermerke in der Partitur) und dem sich dann entwickelnden Marschhabitus, kann man mit der Vorstellung einer aufziehenden »Scharwache« vielleicht verbinden, meinetwegen auch mit »Landsknechten und Soldaten«; wenn dann aber, etwa in der Mitte des Satzes, das Ganze plötzlich abbricht, wieder die durch Pausen isolierten Rufe wie zu Beginn ertönen, dazu aber seltsame »Herdenglocken« – spätestens dann wird sich die Phantasie des Hörers in ganz andere Landschaften begeben, mag sich Szenen imaginieren, die vielleicht gar nicht benannt werden können, jedenfalls mit einem nächtlichen Umzug nichts zu tun haben werden. Mahler will die »Herdenglocken« ausdrücklich »in weiter Entfernung« aufgestellt haben, also in einem separaten Raum außerhalb des Orchesters, und die Interpretationsanweisung lautet: »Herdenglocken sind immer diskret und intermittierend, in realistischer Nachahmung des Glockengebimmels einer weidenden Herde zu spielen.« Gerade durch dieses scheinbar Reale und Direkt-Szenische aber erhält die ganze Passage den Zauber einer beinahe surreali-

stischen Montage; von heute aus geurteilt, wirkt sie wie der plötzliche Einbruch einer *musique concrète* in die Spätromantik. Fragen nach ›Inhalt‹, nach ›Bedeutung‹ treten da von selber zurück, das musikalische Erlebnis allein entfaltet seine magische Kraft. Von einem »phantastischen *clair obscur*«, das diesen Satz präge, war die Rede; musikalisch konkret ist dies ein fortwährendes Changieren zwischen Dur und Moll, oft innerhalb derselben melodischen Phrase (wie in den erwähnten Hörner-Rufen), manchmal in einer jähen Abdunkelung von Klängen (so etwa ganz zum Schluß des Satzes), und manchmal auch erklingen Dur und Moll gleichzeitig übereinander. (Auch im ersten Satz tritt an einer signifikanten Stelle eine Abschattierung eines Dur-Akkordes nach Moll auf, wie ein klangliches Leitmotiv.)

Für die *Nachtmusik II* scheint das Titel-Adjektiv »amoroſo« das Stichwort für den Ausdruckscharakter zu geben: Mit sehr aparten Klangcharakteren, die von Mandoline, Gitarre, Harfen und Streichern bestimmt sind, wird ein verträumt-zärtlicher Aspekt von »Nächtlichem« aufs Tableau gebracht; es ist eine Art heiter-inniger Serenade, für die Mahler einmal die verdeutlichende Charakterisierung »schwärmerisch« erwogen hatte. – Entschieden dunklere Seiten – »Schattenhaft« steht, statt einer Tempoan-gabe, über dem Satz – entfaltet das *Scherzo*: ganz in der Atmosphäre des Skurrilen, Burlesken und Grotesken, mit einer – Traumbildern gleich – verwirrenden Disparatheit der Ausdrucksbereiche und Klangsphären, mit eingesprengten Parodien auf Wiener Walzer und Blasmusik.

Mahlers Siebte Symphonie erinnert in ihrer Anlage an seine Fünfte: Beide Werke sind fünfsätzig mit dem *Scherzo* in der Mitte, für beide Symphonien läßt sich keine Grundtonart angeben und beide schließen mit einem *Rondo-Finale* in einem Habitus

von etwas gewaltsamer Dur-Fröhlichkeit. Trotz des Blechgeschmetters, einer etwas äußerlichen Virtuosität und Brillanz und einer kräftigen *Meistersinger*-Attitüde ist das *Finale* der Siebten aber doch weder bieder noch oberflächlich; man könnte fast sagen: es ist das in Dur, was der erste Satz in herb-wilden Molltönen ausprägt – ein Chaos, ein buntes ungeordnetes Durcheinander. Was im Kopfsatz dieser Symphonie am meisten auffällt, ist der tragische Marschcharakter, der in seiner höchsten Steigerung gegen Schluß wie ein vorweggenommener Schostakowitsch klingt, ist die schrill-brillante Instrumentierung, ist die zerfetzte Thematik mit ihren seltsam tonartfremden Partikeln. Daß Arnold Schönberg sich gerade über diese Symphonie Mahlers ausführlich und bewegt geäußert hat, hat sicher damit zu tun, daß der Jüngere sich von dieser modernen musikalischen Sprache sowie von der offensichtlichen Programmlosigkeit sehr angesprochen fühlte.

Nach der artifiziellen Volkstümlichkeit der Texte aus Achim von Arnims und Brentanos romantischer Sammlung *Des Knaben Wunderhorn*, die Mahler in den 1880er Jahren für sich entdeckt hatte und deren damaligen Neuheitswert er immer wieder betonte, fand Mahler zu den Gedichten des Spätromantikers Friedrich Rückert (1788–1866). »Nach *Des Knaben Wunderhorn*«, sagte er einmal zu Anton von Webern, »konnte ich nur mehr Rückert machen – das ist Lyrik aus erster Hand, alles andere als Lyrik aus zweiter Hand.« Die insgesamt zehn Lieder

nach Rückert-Gedichten, die Mahler in den Jahren 1901, 1902 und 1904 schrieb, trauernde und innig versonnene Lyrik, gehören zu seiner zartesten Musik – ein ganz eigenartiger Kontrapost zum Glanz und Hochbetrieb seiner exponierten Wiener Stellung an der Hofoper ebenso wie zu den ausdrucks-mächtigen Symphonien 5 bis 7, die in dieser Zeit gleichfalls entstanden (5. Symphonie 1901/02, 6. Symphonie 1903/04, 7. Symphonie 1904/05). Rückerts über 400 *Kindertotenlieder*, postum 1872 veröffentlicht, waren aus tiefstem Schmerz über den Verlust der eigenen Kinder entstanden, die einer Epidemie zum Opfer gefallen waren. Warum Mahler sie zur Vertonung wählte, wissen wir nicht. Drei seiner *Kindertotenlieder* schrieb er im Sommer 1901, Monate bevor er seine spätere Frau Alma Schindler kennenlernte; die beiden anderen entstanden im Sommer 1904, da war die zweite Tochter eben geboren, die Familie war gesund und glücklich. Aber drei Jahre später starb, noch nicht fünfjährig, die ältere Tochter Maria Anna an Diphtherie. »Nach dem Tode unseres älteren Kindes im Jahre 1907«, schrieb Alma Mahler-Werfel später in ihren Erinnerungen, »konnte sich Mahler nicht mehr überwinden, die *Kindertotenlieder* einzustudieren oder zu dirigieren. Mir war diese Arbeit bei Lebzeiten der Kinder sehr unheimlich gewesen. Die beiden wunderbar begabten Kinder jubelten im Garten, und ich fühlte ein Grauen, daß er instande war, ihren Tod zu singen . . .«

---

## SYMPHONIE NR. 8

---

SIEGMAR KEIL

Mit seiner im Sommer 1906 komponierten Achten Symphonie legte Gustav Mahler ein Werk vor, das sich in Form, Inhalt und Besetzung deutlich von seinen vorangegangenen Kompositionen abhob. Mahler selbst bezeichnete die Achte als sein »Hauptwerk«, zu dem alle seine »früheren Symphonien ... nur die Präludien« seien. Die Uraufführung am 12. September 1910 in München bescherte dem fünfzigjährigen Komponisten den größten Triumph in seiner künstlerischen Laufbahn. Zu diesem Erfolg hatte neben dem neuartigen Formkonzept und dem einzigartigen Inhalt mit seiner Verknüpfung von mittelalterlichem Pfingst-Hymnus und der Schlusszene aus Goethes *Faust II* nicht zuletzt das riesige Aufgebot an Mitwirkenden beigetragen: 858 Sänger und 171 Instrumentalisten unter Mahlers Leitung verfehlten ihren tiefen Eindruck auf das Auditorium – darunter die Komponisten Richard Strauss, Arnold Schönberg und Anton Webern – nicht. Die heute allgemein übliche Bezeichnung »Symphonie der Tausend«, mit der der Münchener Konzertagent Emil Gutmann das Werk (ohne Mahlers Wissen) damals ankündigte, erscheint darum durchaus gerechtfertigt. Das, was das Konzertpublikum zu Beginn unseres Jahrhunderts noch begeisterte – bedeutungsschwere Worte einer symbolhaften Dichtersprache im klanglichen Gewande eindrucksvoller Monumentalität und die Musik eines Komponisten, »in dem sich«, wie es der Dichter Thomas Mann als kompetenter Zeitzeu-

ge ausdrückte, »der ernsteste und heiligste künstlerische Wille unserer Zeit verkörpert« –, trifft heute bei vielen Musikfreunden ins Leere. Nach den Erfahrungen zweier Weltkriege und dem Zusammenbruch verschiedener politischer Systeme mit ihren unterschiedlichen gesellschaftlichen Ordnungen, sozialen Gefügen und ethischen Wertvorstellungen erscheint eine totale Identifikation mit Werken des ausgehenden 19. Jahrhunderts, deren spätromantische Ausdrucksmittel sich weitgehend abgenutzt haben, nur noch selten möglich. So rückt auch Mahlers – von ihm selbst als »Geschenk an die ganze Nation« gedachtes – Opus summum in seiner Verbindung von symphonischer Großform mit Elementen aus Oratorium und Musikdrama nur allzuleicht auch für manchen eingefleischten Anhänger des Komponisten in die Nähe einer »symbolischen Riesenschwarte« (Adorno). Die Achte – einst glanzvoller Höhepunkt einer (durchaus nicht so glanzvollen) Komponistenkarriere – ist zu einem »Problemfall« geworden, an dem sich die Geister scheiden. (Daran hat auch die in den sechziger Jahren einsetzende und noch immer andauernde Mahler-Renaissance nichts ändern können!)

Ist also, fragt sich mancher Musikfreund, die musikalische Sprache Mahlers, wie sie in ihrer ganzen Suggestivkraft besonders aus diesem Werk heraus-tönt, nicht fadenscheinig geworden? Wer so fragt, läßt sich zu sehr durch die äußere Fassade eines

grandiosen klanglichen Dekors ablenken von dem, was sich dahinter verbirgt: musikalische Ereignisse auf höchstem kompositorischem Niveau und eine Gesamtstruktur, die gerade in ihrer Widersprüchlichkeit – als monumentales Exempel einer Gattung, die sich bereits überlebt hatte – fasziniert. Dieses Widersprüchlich-Gebrochene aber, die »Unidentität der musikalischen Erscheinung mit dem, was dahintersteht« (Adorno), läßt uns in Mahler einen aufrichtigen (und darum überzeugenden) Gestalter seiner Zeit und in seiner Achten Symphonie zugleich ein eindrucksvolles musikalisches Dokument jener zu Ende gehenden Epoche großbürgerlichen Denkens und Lebensgefühls zu Beginn unseres Jahrhunderts erkennen.

Für Mahler war die Symphonie mehr als eine nach rein musikalischen Gesetzen gestaltete Form, mehr als ein sich auf das Kompositorisch-Artifizielle beschränkender Prozeß, in dem musikalischer Ausdruck auf vielfältigste Weise Gestalt annehmen konnte. Sie sollte vielmehr »die ganze Welt spiegeln« und »wie die Welt und das Leben unerschöpflich sein«. Eine Symphonie schreiben hieß darum für ihn, der von der kathartischen Funktion der Musik überzeugt war, nichts anderes als »mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine Welt aufbauen«. Es ist die uralte Idee einer »musica mundana« mit ihrer »Sphärenmusik« und »Sphärenharmonie«, die Mahler in spätromantischer Schwärmerei wiederaufgriff und in seiner Achten Symphonie auf eine geradezu exzessive Weise verwirklichte: »Es ist das Größte, was ich bis jetzt gemacht habe«, so der Komponist in einem Brief an den befreundeten Dirigenten Willem Mengelberg. »Und so eigenartig in Inhalt und Form, daß sich darüber gar nicht schreiben läßt. – Denken Sie sich, daß das Universum zu tönen und zu klingen beginnt. Es sind nicht mehr menschliche Stimmen,

sondern Planeten und Sonnen, welche kreisen.« Dieser Vorstellung von einem »tönenden Universum« entspricht auch die riesige Besetzung des Werkes mit zwei gemischten Chören, einem Knabenchor, acht Vokalsolisten und einem (auch für damalige Verhältnisse) gewaltigen Orchesterapparat, der neben dem üblichen Instrumentarium in z.T. vielfacher Besetzung (Holz, Blech) ein reiches Schlagwerk (u.a. mit tiefen Glocken, Glockenspiel und Celesta) sowie Klavier, Harmonium, Mandolinen und Orgel enthält. Nicht ohne Grund bezeichnete Mahler seine Achte als »Symphonie«. Die Gesamtkonstruktion wie auch die Grundstruktur mit ihrer dichten Kontrapunktik erscheinen – auch wenn sich Wesentliches im Vokalen ereignet – so sehr symphonisch gedacht und empfunden, daß der in diesem Zusammenhang häufig gebrauchte Gattungsbegriff »Symphonie-Kantate« dem Werk nicht mehr gerecht wird. Mahler selbst charakterisierte es als »Sinfonie an sich«, in der »die Singstimme zugleich Instrument (ist)«. In ihrer erhabenen Monumentalität, ihrem besonderen Formkonzept und in ihrer einzigartigen Kompositionsstruktur (als eine Symphonie, »die von Anfang bis zu Ende durchgesungen wird«) ist die Achte gattungsgeschichtlich ohne Beispiel. Am ehesten ließe sie sich wohl mit anderen Symphonien Mahlers vergleichen – z.B. mit der Dritten, mit der sie die große Zweiteiligkeit verbindet, noch mehr aber mit der Zweiten, die ihr in der Besetzung (mit Chor und Vokalsolisten), der Thematik («Erlösungsgedanke») und der inneren Verlaufskurve (mit der spannungsvollen Steigerung bis hin zur emphatisch-hellen Es-dur-Schlußapotheose) am nächsten kommt. Mahler hat dem Werk zwei Texte zugrunde gelegt, die – so unterschiedlich sie auch sein mögen – den gleichen Gedanken widerspiegeln: den Glauben an die produktive Kraft einer allumfassenden, erlösen-

den Liebe, die sich allein durch göttliche Gnade erfüllt. Der erste Text, der frühmittelalterliche lateinische Pfingst-Hymnus *Veni, creator spiritus*, der dem Mainzer Erzbischof Hrabanus Maurus (780-856) zugeschrieben wird, stellt die Anrufung des Heiligen Geistes und die Lobpreisung des Pfingstwunders dar (1. Teil). Er findet in der symbolträchtigen Schlußszene aus Goethes *Faust II* Antwort, bestätigende Entsprechung und Erfüllung (2. Teil). Erst in dieser gleichsam mystischen Korrespondenz von Anrufung und Erhöhung, von Bitte und Gnade erhellt sich der Sinn dieser so ungleichen Texte.

Die spirituelle Einheit beider Teile wird musikalisch durch enge thematische bzw. leitmotivartige Verknüpfungen verstärkt. Gleiche oder ähnliche melodische Wendungen für unterschiedliche Textpassagen verdeutlichen dabei den gedanklichen Zusammenhang. So korrespondiert z.B. die fallende Quarte es–b des *Veni*-Beginns mit dem Anfang des »Mater gloriosa«-Abschnitts und dessen – auf die Umkehrung dieses Intervalls intonierten – Worten *Komm! Komm!*. Diese werden kurz darauf in der begleitenden Chorpharie zum *Blicket-auf*-Solo auf verschiedenen Stufen wiederholt. Das *Accende-lumen*-Thema wiederum, das in der Durchführung des ersten Teils erscheint, breitet sich über weite Strecken des zweiten Teils samt dem Orchestervorspiel aus (und kehrt damit von allen Themen des ersten Teils am häufigsten wieder). Und wenn am Ende der Symphonie die Trompeten und Posaunen den Anfang des *Veni*-Themas des ersten Teils in augmentierter Form und in imitatorischer Stimmführung zu den letzten *Faust*-Worten erklingen lassen, dann erfährt das Werk nicht nur formal seine Abrundung: Der Geist der Liebe, den der Chorus mysticus preist, und der göttliche Schöpfergeist sind nunmehr zu einer unauflösbaren *Unio mystica* verbunden. Nicht minder dicht ge-

knüpft ist auch das Beziehungsgeflecht der Nebenstimmen in den unteren Schichten, das das ganze Werk durchdringt. So entwickeln sich zunächst unbedeutend erscheinende Begleitfiguren (wie z. B. die der Violine in den ersten Takten) im weiteren Verlauf zu wichtigen Bausteinen, die im Gesamtkontext ihren unverrückbaren Platz haben. Ein besonders anschauliches Beispiel für die strukturelle Dichte der Achten gibt das *Spiritus*-Motiv, das mit seinen phantasievollen Abwandlungen, vielfältigen Erscheinungsformen und kontrapunktischen Verbindungen darüber hinaus Mahlers außerordentliche Komponierkunst bezeugt.

Das dichte kontrapunktische Gefüge ist im ersten Teil eingebunden in einen überschaubaren, in sich geschlossenen Sonatensatz. Bereits im zweiten Takt stimmt der vom vollen Orgelwerk gestützte Doppelchor in mächtigen Akkordblöcken den Hymnus *Veni, creator spiritus* mit seinem markanten Themenkopf (Quarte abwärts – Septsprung aufwärts) und den scharfen punktierten Rhythmen an. Das von einem Sopran-Solo eröffnete zweite Thema (*Imple superna gratia*) läßt sanftere Töne vernehmen, bis sich der machtvolle Hymnus erneut zu Wort meldet. Ein kurzes Orchesterzweischenspiel leitet nach einer mächtigen Steigerung, an deren Ende wiederum das *Veni*-Thema ertönt (Blechbläser über der tiefen Glocke auf dem Orgelpunkt A), über zur Schlußgruppe mit dem flehenden *Infirma nostri corporis* des Chores. Die Durchführung beginnt mit einer instrumentalen Einleitung. Sie verbindet die beiden Themen des *Veni*-Hymnus und des *Infirma nostri corporis*. Ein neues, ekstatisch-gespanntes Thema (*Accende lumen sensibus*) aber bildet das musikalische Zentrum der Durchführung. Dieser Lobpreis auf die Liebe, der beide Chöre und die Knabenstimmen vereint, mündet in eine gewaltige Doppelfuge

---

(*Ductore sic te praevio*). Auf dem Höhepunkt ihrer Entwicklung setzt mit dem *Veni*-Hymnus die (verkürzte) Reprise ein. Das triumphale *Gloria*, in dessen weiterem Verlauf noch einmal alle wichtigen Themen erklingen, beendet den ersten Teil.

Formal komplexer, großräumiger und stilistisch vielfältiger ist der – gleichfalls als Sonatensatz angelegte – zweite Teil. Inhalt und Form der Goetheschen Dichtung mit ihrer Vielzahl an Gestalten veranlaßten Mahler zu einer anderen kompositorischen Vorgehensweise: Dramatische Züge, ständige Wechsel von Ensemble- und Solopartien sowie eine Fülle neuer musikalischer Charaktere in unterschiedlichsten Formen – wie Arioso, Hymnus, Choral, Lied – prägen das symbolträchtige, in »impetuossem« Gesang sich artikulierende Mysterienspiel. Und wie am Ende das Licht die Dunkelheit vertreibt und die erdenferne Ideallandschaft in apothetischem Glanz erstrahlen läßt, so bricht die Tonalität von anfänglichem es-moll und harmonischer Ambivalenz durch zu klarem, leuchtendem Es-dur, verlieren die Motive aus dem ersten Teil nunmehr ihre harten Kanten und verwandeln sich in weicher fließende, geglättete melodische Gestalten.

Ein ausgedehntes Orchestervorspiel, das thematisch direkt an den ersten Teil anknüpft und weitere wichtige Themen vorformuliert, leitet den zweiten Teil ein. Der folgende Abschnitt exponiert drei Themengruppen: Während die erste die hochexpressiven Szenen der Anachoreten (*Waldung, sie schwankt heran*) und der beiden Patres gestaltet, bringt die zweite

die (aus dem zentralen Thema des ersten Teils entwickelte) Engelsszene (*Gerettet ist das edle Glied*). Daran schließt sich die scherzohafte dritte Gruppe mit dem Chor der jüngeren Engel an (*Jene Rosen aus den Händen*). Der Chor der vollendeteren Engel (*Uns bleibt ein Erdenrest*) – er greift thematisch auf das *Infirma nostri corporis* des ersten Teils zurück – rundet die Exposition ab. Alle drei Themengruppen, dazu die Themen aus der Einleitung sowie Motive aus dem ersten Teil werden in einer weiträumigen, in zahlreiche Episoden aufgliederten Durchführung kontrapunktisch verarbeitet. Eingebettet in dieses Geflecht der Stimmen und Strukturen sind die Vertonungen weiterer Abschnitte von Goethes Dichtung: der emphatische Gesang des Doctor Marianus (*Hier ist die Aussicht frei*), der gemischte Chor und der Chor der Büberinnen beim Erscheinen der Mater gloriosa (*Dir, der Unberühbaren*), das Flehen der Una poenitentium (*Neige, neige, du Ohnegleiche*), der Chor der seligen Knaben (*Er überwächst uns schon*) und das hymnische *Blicket auf* (Doctor Marianus und Chor). Immer stärker dringen die Themen des Orchestervorspiels im Epilog durch. Alle Entwicklung kulminiert im Chorus mysticus, der im zartesten Piano ergreifend einsetzt (*Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis*). Nach einer gewaltigen Steigerung, auf deren Höhepunkt die Trompeten und Posaunen mit dem Anfang des vergrößerten *Veni*-Themas einen majestätischen Kontrapunkt setzen, findet das Werk in einer wahren Klangekstase seinen grandiosen Abschluß.

---

# DAS LIED VON DER ERDE

---

CONSTANTIN FLOROS

Gustav Mahler verstand seine Symphonik als erlebte Musik; so wollen viele seiner Werke vor einem autobiographischen Hintergrund betrachtet werden. In besonderem Maße gilt das für das 1908/9 vollendete *Lied von der Erde*, eine sechssätzig »Symphonie für eine Alt- und eine Tenorstimme und großes Orchester«. In einem Brief an seinen Freund Bruno Walter vom Herbst 1908 nannte Mahler das Werk das »Persönlichste«, was er bis dahin gemacht habe.

Das Jahr 1907 markiert im Erleben, Wirken und Schaffen Mahlers die wohl tiefste Zäsur. Mit großer Berechtigung darf man sagen, daß die Ereignisse dieses Jahres für ihn eine schicksalhafte Bedeutung hatten: Im Mai hatte er sich entschieden, von dem Amt des Wiener Hofopernleiters zurückzutreten und ein attraktives Angebot aus New York anzunehmen; am 12. Juli verlor er sein älteres Töchterchen durch Scharlachdiphtherie und wenige Tage später erlitt er einen Herzkollaps (der Arzt diagnostizierte ein schweres Herzleiden). Um Abstand von diesen traumatischen Schockerlebnissen zu gewinnen, verließ die Familie Mahler ihren Sommersitz Maiernigg (am Wörther See), und floh nach Schludersbach in Tirol. Hier vertiefte sich Mahler in *Die chinesische Flöte* von Hans Bethge, eine Sammlung von Nachdichtungen chinesischer Lyrik, die 1907 im Leipziger Insel-Verlag herausgekommen war. Auf langen Spaziergängen skizzierte er die Orchesterlieder, aus denen

ein Jahr später *Das Lied von der Erde* werden sollte. Die sieben Gedichte (aus dem 8. Jahrhundert), die er aus der Sammlung Bethges wählte, bilden, obwohl sie in ihrem Gedanken- und Stimmungsgehalt stark kontrastieren, dennoch ein Ganzes. Er nahm an ihnen zahlreiche Änderungen vor, verlieh ihnen zum Teil neue Titel und fügte eigene Verse ein.

Grundthema des *Lieds von der Erde* (der Titel stammt von Mahler) ist die Liebe zur Natur und zum Leben, die Nichtigkeit aller Dinge, vor allem aber die Vergänglichkeit des Menschen, der sich nicht einmal »hundert Jahre« »an all dem morschen Tande dieser Erde« ergötzen darf (Nr. 1), während die »liebe Erde« allüberall im Lenz aufblüht und aufs Neue grünt (Nr. 6). Rückschau, Nostalgie, Abschiednehmen sind die zentralen seelisch-geistigen Inhalte des Werkes. »Dunkel ist das Leben, ist der Tod«: diese Sentenz von Li-Tai-Po steht im Mittelpunkt des ersten Gesangs. »Nur ein Besitztum ist dir ganz gewiß: das ist das Grab, das grinsende, am Ende«: Diese Verse Li-Tai-Po vertonte Mahler nicht, weil sie sich mit seiner religiösen Weltanschauung nicht vereinbaren ließen. Glaubte er doch fest an die Fortdauer der Existenz nach dem Tode.

Nr. 2 und Nr. 5 korrespondieren miteinander – so paradox das auch klingen mag – durch ihre Gegensätzlichkeit: Nr. 2 ist ein Herbstgesang voller Schwermut, Nr. 5 dagegen ein Frühlingsgesang. Mahler stellte ihn aus »dramaturgischen« Gründen

an die fünfte Stelle, weil er vor dem requiemhaften Finale einen starken Kontrast brauchte. Nr. 3 und Nr. 4, beide idyllisch gestimmt, gehören in gewisser Weise zusammen. Die Jugend und die Schönheit, die sie besingen, sind Schein und Erinnerung. Das Leben ist ein Traum (Nr. 5), im Wein sucht der Trunkene Vergessen. Eine Art Schlüssel für ein tieferes Verständnis des Zyklus bieten die von Mahler in Nr. 6 eingefügten Verse. Sie entstammen einem Jugendgedicht vom Dezember 1884 und lauten: »Die müden Menschen geh'n heimwärts, um im Schlaf vergess'nes Glück und Jugend neu zu lernen!«

Die Frage, ob das *Lied von der Erde* als Liederzyklus oder als Symphonie aufzufassen sei, läßt sich nicht so leicht beantworten. In den mittleren Sätzen des Werkes kann man mehrere Kennzeichen des Liedhaften finden: Überschaubare Ausmaße, eine lyrische Grundhaltung, ausgeprägte Sangbarkeit und eine gewisse Simplizität. Demgegenüber lassen sich die Ecksätze nicht als »Lieder« ansprechen, viel eher kommt ihnen die Bezeichnung »Gesänge« zu. Ihre Dimensionen sind beträchtlich, beide weisen eine sonatenhafte Anlage auf, und in beiden kommen durchführungsartige Partien und längere Orchesterzweischenspiele vor, die den Liedrahmen sprengen. Den symphonischen Charakter des Zyklus unterstreichen übrigens auch die motivisch-thematischen Verknüpfungen zwischen den Sätzen – bedeutsame Reminiszenzen und Allusionen. So wird man *Das Lied von der Erde* tatsächlich als eine Art Symphonie auffassen dürfen: Zwei wuchtige Ecksätze umrahmen einen langsamen Satz (Nr. 2) und drei Intermezzi, von denen das eine (Nr. 3) ausgeprägten Scherzando-Charakter hat.

Der starke Eindruck besonderer Einheit und Geschlossenheit des *Lieds von der Erde* rührt nicht

zuletzt von der Auswahl des Tonmaterials her: Pentatonische Leitern bzw. bestimmte Dreitonkonstellationen kehren in allen Sätzen wieder. Kein Zweifel, daß Mahler der Pentatonik im Konstruktionsplan des Werkes zur Fixierung des altchinesischen Lokalkolorits eine besondere Stellung einräumte. Die Pentatonik ist freilich hier keineswegs das dominierende Tonsystem. Richtiger wäre zu sagen, daß sie sich neben der Dur-Moll-Tonalität behauptet.

Wer Mahler vor allem als Wegbereiter der Neuen Musik verehrt, kann an einigen Stellen des Werkes Beispiele einer neuartigen, gleichsam linearen Polyphonie bewundern. Besonders eindrucksvoll sind in dieser Hinsicht das schwermütige zweite Lied (*Der Einsame im Herbst*) und der letzte Gesang (*Der Abschied*), eine unheimlich ausdrucksstarke wie kontrastreiche Komposition, die requiemhaft beginnt, Rezitativisches wie Lyrisches bringt und verklärend-ersterbend schließt. Wie wichtig übrigens Mahler der Aspekt der Ewigkeit war, kann man auch daran erkennen, daß er in der verklingenden Coda den Alt das Wort »ewig« siebenmal singen läßt. Die Anzahl der Wortwiederholungen dürfte nicht zufällig sein.

Mahler hat das *Lied von der Erde* nie gehört. Die Uraufführung fand nach seinem Tod, am 20. November 1911, unter der Leitung von Bruno Walter in München statt. Von der Aufführung empfangen nicht zuletzt Alban Berg und Anton von Webern, die eigens dazu nach München gereist waren, einen starken und nachhaltigen Eindruck. Am 23. November schrieb Webern an Berg: »Was Du über das *Lied von der Erde* schreibst, ist wunderbar. Wie ich Dir schon sagte, es ist so wie das Vorbeiziehen des Lebens, besser des Gelebten, an der Seele des Sterbenden. Das Kunstwerk verdichtet; das Tatsächliche verflüchtigt, die Idee bleibt; so sind diese Lieder...«

---

# SYMPHONIE NR. 9

---

## WOLFGANG DÖMLING

Ganz ungewöhnlich ist, wie diese Symphonie beginnt. Zuerst, kaum wahrnehmbar leise, denselben Ton zwischen Violoncello und Horn wechselnd, ein wie verschoben wirkender Rhythmus; dann vier einzelne Harfentöne; eine kurze, ruftartige Phrase schließlich im Horn. Diese sechs Takte hinterlassen einen vagen und seltsamen Eindruck – weder bilden sie eine ›Einleitung‹ im üblichen Sinn, noch bereiten sie das folgende Thema vor, noch sind sie ›Grundierung‹ wie etwa in Bruckners Symphoniefanfängen. Ein quasi improvisierendes Anheben aus dem Nichts heraus; daß gerade der seltsam stockende ein-tönige Rhythmus dann zum zentralen dramatischen Motiv des Satzes werden wird, ist noch keinesfalls zu ahnen. Das folgende, in großen Bögen sich aussingende Hauptthema der Violinen, in schmelzend schönem D-dur, entwickelt sich aus einer zweimal erklingenden Zweitonphrase heraus (absteigender Ganzton fis–e), einem Motiv, das im ganzen Zusammenhang immer wieder wie ein verhaltener Seufzer klingt und sich mehrmals zu eindringlicher Klage steigert (Veränderung des Intervalls zum Halbton). Etwa in der Mitte des Satzes gibt es eine auch von der Klanggestalt her ganz auffallende Stelle, wo dieses ›Seufzer‹-Motiv zwischen Hörnern und Holzbläsern in auseinanderdriftenden Harmonien hin- und hergeschoben wird; und der Beethoven-Kenner ist sich ziemlich sicher, daß Mahler hier absichtlich auf den ersten Satz von Beetho-

vens sog. *Les Adieux*-Sonate (op. 81a) mit ihrem zentralen absteigenden Dreitonmotiv anspielt, das Beethoven direkt mit den Worten »Le-be wohl!« verknüpft hat. (Der französische Titel der Sonate ist Verleger-Konvention.) Auch wenn man nicht weiß, daß Mahler im Partiturentwurf des Satzes zu diesem seinem Hauptmotiv (in der Fassung der Coda) die Worte »Leb' wol! Leb' wol!« eingetragen hat – jeder spürt, daß dieser Symphoniesatz von Abschied geradezu durchtränkt ist. Abschied wovon? Auch das empfindet man; das Hauptthema, von mitreißender wienerischer Süße und tiefer Innigkeit der Hingebung, ist ja verkörperte Lebensliebe (und übrigens auch ziemlich genau die geradtaktige Umformung eines Strauß-Walzers mit dem Titel *Freut euch des Lebens*). In Mahlers handschriftlichem Entwurf stehen zu einer Wiederkehr dieses Themas die Worte »O Jugendzeit! Entschwundene! O Liebe! Verwehte!«

Vieles in diesem ersten Satz erinnert so sehr an den ersten und, mehr noch, den letzten Gesang von Mahlers (unmittelbar vorher komponiertem) großem symphonischen Liederzyklus *Das Lied von der Erde*, daß man mitunter meint, hier sei nun noch ein zusammenfassendes instrumentales Finale zu jenem Zyklus geschrieben worden. Aber der Symphoniesatz hat seine eigene Dramaturgie. Dreimal wird die Bewegung von schmerzhafter Sehnsucht, Lust und Abschied, die sich in großen Variationen auf-

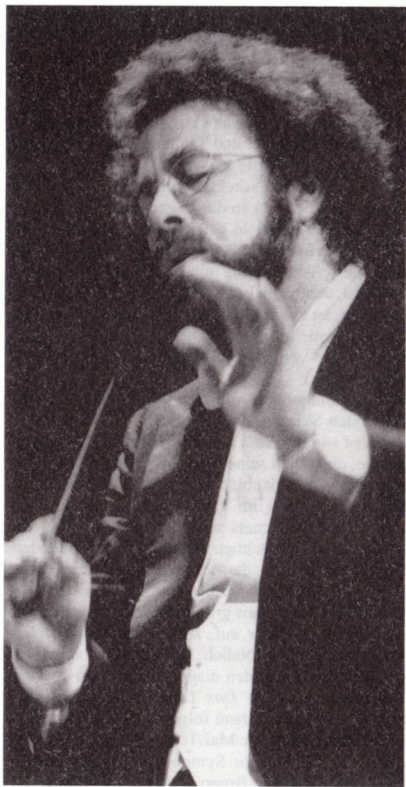
schwingt, jäh und mit Schrecken unterbrochen, und das sonderbar holprige Rhythmusmotiv, das am Anfang so flüchtig intoniert wurde, spielt dabei die Hauptrolle. Bei der letzten, der dritten Stelle bricht es in den Blechbläsern brutal im dreifachen Forte und »mit höchster Gewalt« ein, wie ein Todessignal, dazu Große Trommel und Tamtam; darauf eine traummarschartige Partie (»Wie ein schwerer Kondukt«), Läuten von »drei tiefen Glocken«. Zwischen Leben und Tod steht so dieser ganze Satz. Dies erinnert natürlich, sogar in gewissen musikalischen Details, an Richard Strauss' *Tod und Verklärung*; daß aber diese Tondichtung ein kalkuliert effektvolles Stück ist, dem jeglicher Bezug zu einer Lebenswahrheit fehlt, ist ebenso klar, wie man aus Mahlers Satz die existentielle Betroffenheit heraushört – auch wenn man von den biographischen Umständen nichts wüßte.

Mahler komponierte die Neunte Symphonie (nach den ersten Skizzen 1908) 1909/10, im Anschluß an das *Lied von der Erde* (1907/08), das, als Lied-Symphonie, eigentlich seine neunte Symphonie ist – was Mahler aus abergläubischer Angst vor der ominösen Grenze der Neun im symphonischen Werk Beethovens und Bruckners umgehen wollte. (Aber die Neunte sollte tatsächlich Mahlers letzte vollendete Symphonie werden, die Zehnte ist fast durchweg nur in entwürfsähnlichen Stadien erhalten.) Im Jahr 1907 wurde Mahlers Leben gründlich erschüttert: Er gab die Wiener Hofoper auf, sein älteres Töchterchen Maria Anna starb plötzlich, bei ihm selbst wurde ein gefährliches Herzleiden diagnostiziert. Von Tod und Lebenssehnsucht ist *Das Lied von der Erde* tief geprägt, ebenso die dann folgende Neunte Symphonie. Mahler starb im Mai 1911; *Das Lied von der Erde* und die Neunte Symphonie wurden postum 1911 bzw. 1912 von Bruno Walter uraufgeführt.

Ganz ungewöhnlich und ohne Vorbild ist, daß diese Symphonie mit einem kompletten langsamen Satz – nicht nur einer langsamen Einleitung – beginnt. Das hat natürlich eine Konsequenz für die ganze Satzfolge, die hier so eingerichtet ist, daß zwei langsame Sätze (1 und 4) zwei rasche (2 und 3) einrahmen. Der zweite Satz vertritt dabei die Steile des Scherzos; der dritte Satz, ein Rondo, hat eher den Charakter eines Finalsatzes und ist etwa dem Finale der Fünften Symphonie ähnlich. Der Habitus des Grotesken, Skurrilen verbindet beide Mittelsätze, auch die Neigung zu karikierender Übertreibung, zum Schrillen und auch zum prononciert Ordinären (wie etwa in der kurzen Passage im zweiten Satz, wo die Posaunen wie in einer brutalen Blaskapelle agieren). Sehr virtuos und mehrschichtig arbeitet Mahler im zweiten Satz mit den Intonationen von Ländler, langsamem Walzer und brillantem, raschem Wiener Walzer (der gelegentlich Strauss' *Rosenkavalier*-Walzer vorwegnimmt); im Partiturentwurf war seine ursprüngliche Titelformulierung »Menuetto infinito«.

Der feierliche, beinah hymnische Ton, der das Schluß-Adagio wesentlich prägt, erinnert an die inbrünstigen langsamen Sätze der Dritten und der Vierten Symphonie, ist hier aber von gesteigerter, geradezu glühender Intensität. Seltsam jedoch ist, wie Entwicklungen immer wieder abgebrochen werden, komplizierte polyphone Verflechtungen sich unversehens in einsamen Linien verlieren. Unüberhörbar ist dieses Finale ein Abschluß, ein Abschied. In der Adagissimo-Coda zitiert Mahler (»mit inniger Empfindung« – »ersterbend«) die Schlußpartie des vierten seiner *Kindertotenlieder*, jene anrührende Stelle, da Rückerts Gedicht die toten Kinder tröstvoll in der Sicherheit himmlischer Ewigkeit sieht (»Wir holen sie ein auf jenen Höh'n im Sonnenschein! Der Tag ist schön auf jenen Höh'n!«). An Bruno Walter

schrieb Mahler im Sommer 1909, während er in »wahnsinniger Eile und Hetze« seine Neunte Symphonie komponierte: »Es ist da etwas gesagt, was ich seit längster Zeit auf den Lippen habe – vielleicht (als Ganzes) am ehesten der 4. [Symphonie] an die Seite zu stellen. (Doch ganz anders.)« Vergegenwärtigt man sich den Schlußsatz der Vierten, »Das himmlische Leben«, mit seiner heiter-kindlichen Ewigkeitsperspektive, so ist diese Andeutung etwas weniger rätselhaft.



---

# GIUSEPPE SINOPOLI

(1946–2001)

---

Suite au décès de Giuseppe Sinopoli, le 20 avril 2001, à Berlin, Ewald Markl, le directeur de ses enregistrements chez Deutsche Grammophon, lui a rendu l'hommage suivant: «Avec la disparition de Giuseppe Sinopoli, nous perdons un chef qui était encore jeune, mais qui rappelait, par sa manière d'être, une époque ancienne. Il citait Byron pour expliquer l'ouverture de *Manfred* de Schumann, remerciait ses hôtes japonais par un haïku récité à brûle-pourpoint, téléphonait à sa famille, à Rome, après un concert, pour dicter un exercice grec à son fils aîné... Quelques semaines seulement avant sa mort, il avait donné à Caracas un concert avec un orchestre composé uniquement d'enfants de la rue. Fin avril, il devait passer son second doctorat avec une thèse sur les villes royales babyloniennes. Son dernier enregistrement pour Deutsche Grammophon est *Ariadne à Naxos* de Strauss, réalisé à Dresde. Lorsque Deborah Voigt chanta le monologue d'Ariane, *Es gibt ein Reich, wo alles rein ist ... Totenreich* («Il est un royaume où tout est pur ... le royaume des morts»), personne, parmi les solistes, les musiciens d'orchestre ou l'équipe technique, n'aurait jamais pu imaginer que Giuseppe Sinopoli venait d'enregistrer son chant du cygne.»

Né à Venise le 2 novembre 1946, Sinopoli commence à étudier la musique à l'âge de 12 ans. A l'université, il se voue avec le même intérêt à la musique et à la médecine. Il se lance dans la compo-

sition et passe un doctorat de médecine psychiatrique. Par la suite, il développera non seulement un large éventail d'activités musicales, mais il se tournera également vers l'archéologie.

En 1972, il est nommé professeur de musique contemporaine et électronique au Conservatoire de Venise. A la même époque, il commence l'apprentissage de la direction d'orchestre avec Hans Swarowsky, à Vienne. Il se fait d'abord connaître comme compositeur, recevant des commandes de festivals français, hollandais et allemand (Donau-eschingen). Son opéra *Lou Salomé* est créé à Munich en mai 1981. Puis, à partir du milieu des années 1970, s'établit sa renommée de chef d'orchestre. Après ses premiers grands succès à l'opéra – en 1977 et 1978, à Venise, avec *Aïda* et *Tosca* –, il fait sa percée internationale à Berlin en dirigeant *Macbeth* de Verdi. Il débute au Festival de Bayreuth en 1985 avec *Tannhäuser* et s'y produit ensuite régulièrement; c'est ainsi qu'il y dirige en 2000 la nouvelle production de la *Tétralogie*. Il est également fréquemment invité aux festivals de Salzbourg, de Lucerne et du Schleswig-Holstein, et dirige au Met, à Covent Garden, à La Scala, à Vienne et Berlin. En 1990, il est nommé directeur du festival Taormina Arte, en Sicile.

Sinopoli s'est régulièrement produit avec le Philharmonique de Berlin, le Philharmonique de Vienne et le New York Philharmonic. De 1983 à 1987, il est

---

chef titulaire de l'Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia, à Rome; en 1984, il est nommé chef titulaire du Philharmonia Orchestra, à Londres; il en sera le directeur musical de 1987 à 1994. A l'automne 1992, il devient chef titulaire de la Staatskapelle de Dresde. Avec cette formation, il entreprend une tournée de concerts à travers l'Europe et les États-Unis, il dirige aux festivals de Lucerne et du Schleswig-Holstein et, en février 1995, fait une grande tournée en Extrême-Orient.

Giuseppe Sinopoli a enregistré pour Deutsche Grammophon pendant plus de vingt ans et constitué une

vaste discographie. Ses enregistrements ont souvent été couronnés par des prix; c'est le cas, notamment, de son disque consacré à Bruno Maderna, de plusieurs de ses coffrets d'opéra (*Manon Lescaut*, *Madama Butterfly* et *Tosca* de Puccini, *La Force du destin* de Verdi, *Tannhäuser* de Wagner, *Salomé* de Strauss), de sa *Symphonie pathétique*, et de sa Neuvième Symphonie de Mahler.

Dans le présent coffret sont réunis pour la première fois tous ses enregistrements consacrés à la musique de Mahler, un compositeur avec lequel il avait des affinités particulières.

---

## DAS KLAGENDE LIED

---

BRUNO PLANTARD

Je puis te dire que je suis stupéfait de cette œuvre depuis que je l'ai de nouveau reprise. Lorsque je réfléchis qu'elle a été écrite par un jeune homme de vingt ans, je ne parviens pas à le comprendre, tant elle est originale et forte! Les noix que j'offrais alors à croquer sont peut-être les plus dures que mon arbre ait jamais produites» (lettre de Mahler à sa sœur Justu du 17 décembre 1893). «[La révision de] *Das klagende Lied* avance; c'est incroyable! Je vois que je n'ai fait de progrès que strictement techniques depuis lors. Mais pour l'essentiel, le Mahler que vous connaissez tous était déjà fait tout entier!» (lettre à Natalie Bauer-Lechner du 9 décembre 1893).

Mahler énonce ici mieux que quiconque la spécificité de *Das klagende Lied* («Le chant de la plainte»). Terminée en 1880, la Cantate se présente comme l'irruption soudaine de sa personnalité créatrice dans le cours de l'histoire. Rien ne nous y préparait. Aucune œuvre antérieure, pas même celles, achevées ou fragmentaires, qui jalonnèrent ses années d'études au Conservatoire de Vienne, qu'il quitta en 1878.

Au mois de mars de la même année, Mahler achève la rédaction du livret de *Das klagende Lied*. Plusieurs sources ont participé à la naissance de ce texte. En 1876, une pièce de Martin Greif (pseudonyme de F. H. Frey) portant le même titre que l'œuvre de Mahler fut jouée par les élèves d'art dramatique du Conservatoire. Faisant déjà partie de

l'établissement, il est fort probable que Mahler ait assisté à cette représentation, au moins n'en put-il ignorer l'existence. Le sujet de la pièce de Greif est assez éloigné de la version de Mahler; nous pouvons tout au plus la retenir comme impulsion décisive. En digne romantique allemand, Mahler chercha les origines de la pièce. Ses pas le menèrent vers Grimm et Ludwig Bechstein (1801–1860) qui fut le premier à utiliser le titre *Das klagende Lied* pour un conte figurant dans une anthologie de légendes populaires. C'est d'une synthèse du conte de Bechstein et de *Der singende Knochen* («L'os chantant») de Grimm que naquit la version de Mahler. Celui-ci reprit à Grimm l'idée de mettre en scène deux frères. La version de Bechstein est un peu différente: une princesse héritière est assassinée par son frère cadet. La reine mère, portant encore le deuil de sa fille, apprend par un chevalier, auquel le ménestrel avait remis la flûte en os, le meurtre commis par son fils. Elle décide alors de provoquer sa ruine. A cette situation très shakespearienne, sans doute plus forte d'un point de vue théâtral, Mahler préfère une vision plus proche des lois dramatiques qui régissent les légendes de tradition populaire. En décentrant le meurtre par rapport au pouvoir royal, il édulcore le drame au profit du merveilleux.

Mahler révisa la partition de sa cantate à deux reprises. A Hambourg tout d'abord (1893), puis à Vienne en 1898 pour la première édition de l'œuvre parue l'année suivante chez Weinberger. D'après

Mahler lui-même, il semble que la révision de 1898 se soit bornée au rétablissement, dans la troisième partie (*Hochzeitsstück*), de l'orchestre d'harmonie en coulisse qui avait rejoint l'orchestre principal dans la version de Hambourg. La présence de cet orchestre en coulisse un élément dramatique qui deviendra une constante du langage mahlerien: le trivial et le vulgaire. Bien que l'orchestration de 1898 soit moins «cru» que celle de 1880, qui faisait appel à des instruments réservés d'ordinaire à des orchestres militaires, l'efficacité du contraste dans la confrontation des deux orchestres demeure. La musique exprime ici dans toute sa cruauté la cohabitation de deux univers parallèles, le grotesque côtoie le tragique.

La plupart des «retouches» ont donc été faites lors de la révision de Hambourg. Certaines phrases relevées dans sa correspondance de cette période se révèlent significatives: «Il n'y a que quelques petits détails à modifier car je manquais d'expérience alors et je ne pouvais pas le savoir»; «ma tâche consiste à faire une copie intelligente de la partition, à préparer l'ensemble en m'aidant de mon expérience de chef d'orchestre». Les manuscrits montrent clairement la direction du travail: suppression des surcharges et rééquilibrage de certains passages pour l'orchestration; élagage ou amplification, selon les cas, des périodes de transition. Mais le fond demeure fidèle à la version originale. L'aspect prophétique du contenu de l'œuvre ne doit donc rien à la maturité de Mahler. Ni ces développements orchestraux balisant la structure générale, que nous rencontrerons plus tard dans *Der Abschied* de *Das Lied von der Erde*; ni cette prédisposition des motifs à s'assembler en complexe thématique variable (bien qu'ici leur apparition et leur disparition soient plus liées à la signification du texte qu'à une orientation variationnelle).

L'événement capital que nous devons retenir de la version de 1893 est la suppression de la première partie (*Waldmärchen*), décision sur laquelle jamais Mahler ne reviendra. Les raisons de cette amputation nous entraînent dans deux directions, dramatique et musicale. Dans *Waldmärchen*, le meurtre est plus suggéré que montré, c'est l'irruption de la tonalité de fa mineur à l'orchestre, pendant le sommeil du jeune chevalier, qui symbolise le coup d'épée fatal. Dans la seconde comme dans la troisième partie, la narration de la flûte apporte un élément surnaturel à l'information du drame. Il ne s'agit pas ici de réminiscence, car la voix qui s'exhale de l'instrument est impersonnelle, mais plutôt d'un phénomène de rémanence: c'est la nature entière, en tant que témoin indestructible, qui porte l'empreinte du crime. *Der Spielmann* nous apprend le meurtre en même temps qu'il nous terrifie; *Hochzeitsstück* nous fait craindre la répétition du prodige et ses conséquences. Par leurs résonances interactives, ces deux parties sont indissociables; *Waldmärchen* s'élimine d'elle-même.

En se tournant maintenant du côté de la partition, on s'aperçoit que la majorité des motifs présentés dans *Waldmärchen* se retrouvent dans *Der Spielmann*. De plus, les deux parties sont dotées d'une introduction; assez voisines et d'égale longueur, elles peuvent donner l'impression de recommencer deux fois le début de l'œuvre. Enfin, les moyens musicaux étant similaires (orchestre, chœur et solistes), à l'exception de la partie de basse soliste propre à *Waldmärchen*, cette première partie se présente finalement comme une immense introduction au corps véritable de l'œuvre. En décapitant sa cantate, Mahler chercha à la rendre dramatiquement plus efficace et musicalement mieux équilibrée. Doit-on pour autant repousser toute exécution de cette première partie? Elle

recèle des beautés évidentes (notamment les «murmures de la forêt»), même si elle est globalement moins achevée que les deux autres parties. Mais l'intérêt d'une exécution intégrale serait peut-être davantage d'ordre musicologique que musical. Nous pourrions ainsi essayer de comprendre (bien que pour cela il soit nécessaire d'entendre la version de 1880 et non *Waldmärchen* accolé à la révision de

1898) pourquoi en 1881 le jury «conservateur» du prix Beethoven, concours organisé par la *Gesellschaft der Musikfreunde* de Vienne, comme en 1883 le «progressiste» président de l'*Allgemeiner Deutscher Musikverein*, Franz Liszt, refusèrent de voir en *Das klagende Lied*, qui leur avait été soumis pour examen, une œuvre digne d'intérêt.

Bruno Plantard

---

## PREMIÈRE SYMPHONIE

---

ARNOLD WHITTALL

Les années 1880 furent vraiment sans repos pour Mahler qui avait alors entre vingt et trente ans. Il occupa successivement des postes de chef d'orchestre à Laibach (Ljubljana), Kassel, Prague, Leipzig et Budapest, fut souvent en mauvais termes avec ses associés et supérieurs, et mena une vie sentimentale agitée, canalisant ses émotions dans la composition. Sa liaison avec la cantatrice Johanna Richter, Kassel (1883-84) contribua à l'inspiration non seulement de ces chants d'amour et de désespoir passionnés que sont les *Lieder eines fahrenden Gesellen* (*Chants d'un compagnon errant*, sur des textes de Mahler lui-même), mais également de la *Première Symphonie*. Et si une histoire d'amour permit de lancer la symphonie, une autre (avec la femme du petit-fils de Carl Maria von Weber, à Leipzig) semble avoir stimulé son achèvement, en 1888. En mars de

cette même année, Mahler écrivit à un ami que l'œuvre était «devenue trop puissante, il fallait que cela sorte de moi, en jaillissant, comme un torrent de montagne! D'un seul coup, toutes les vannes se sont ouvertes!»

L'œuvre que nous connaissons maintenant sous le nom de *Première Symphonie* de Mahler était intitulée «Poème symphonique en deux parties» lors de la création à Budapest en 1889: la Première Partie comprenait le premier mouvement et le scherzo avec, entre deux, un Andante que Mahler devait abandonner par la suite; la Deuxième Partie comprenait la marche funèbre et le finale. Pour la deuxième exécution, à Hambourg en 1893, Mahler renforça le caractère programmatique de l'œuvre avec un titre plus précis: «*Titan*, poème symphonique en forme de symphonie». Les deux parties et les mouvements

étaient à présent tous pourvus de titres. *Titan* était un roman du début du XIX<sup>e</sup> siècle de Jean Paul Richter, et bien qu'à aucun moment la symphonie ne suive les péripéties du livre, on peut clairement retrouver dans la musique l'idée de base d'un protagoniste héroïque, aimant la nature et luttant contre les forces étouffantes des philistins. On trouve une autre source programmatique assez claire dans les titres donnés successivement au mouvement lent: décrit tout d'abord comme «à la manière de Callot» (un graveur français que Mahler connaissait probablement par le biais des «Pièces fantasques à la manière de Callot» de E. T. A. Hoffmann), il est ensuite sous-titré: «les Funérailles du chasseur», sans doute en référence à une gravure ironique de Moritz von Schwind sur laquelle on voit des animaux, portant flambeaux et étendards, accompagner un cerceuil vers son enterrement. Pour l'exécution de l'œuvre à Hambourg, Mahler donna également un sous-titre au second mouvement, Andante: «Blumine» («fleur-ettes»). Le mouvement fut conçu à partir d'une musique de scène que Mahler avait composée pour la pièce de Scheffel *Der Trompeter von Säckingen* en 1884. Ce n'est qu'au moment de l'exécution de l'œuvre à Berlin en 1896 que les titres-programmes furent supprimés, de même que le mouvement «Blumine». L'œuvre était désormais simplement intitulée: «Symphonie en ré majeur pour grand orchestre».

Mahler jugea probablement que le programme, ajouté à l'origine dans un but de compréhension et pour justifier auprès du public la charge émotionnelle brute ainsi que les extrêmes changements d'atmosphère de la musique, constituait plus un obstacle qu'une aide. L'œuvre devait s'imposer ou sombrer de par sa propre force expressive et formelle. Comparée au modèle brahmien, elle est sans aucun doute

hétérogène et vraiment l'œuvre d'un jeune compositeur dont les tentatives précédentes avaient presque toutes concerné la voix: la grande cantate *Das klagende Lied* (*le Chant de la plainte*) et les cycles *Lieder und Gesänge* et *Lieder eines fahrenden Gesellen*. Par son expansion, la symphonie de Mahler est plus proche de Bruckner que de Brahms. Son exploitation des registres ironique, macabre et agité pouvait difficilement être moins brucknérienne. Mahler devait plus à la scène d'opéra qu'à la tribune d'orgue, et, bien qu'il existe des précédents en matière de musique à programme de forme symphonique (chez Liszt, mais aussi chez des compositeurs de moindre envergure comme Goldmark ou Raff), l'atmosphère musicale qu'il devait créer à partir de la confrontation de son propre matériau mélodique, très personnel et proche du monde du lied d'une part, et les procédés et catégories consacrés de la symphonie traditionnelle d'autre part, était déjà singulière et attachante.

Une partie du titre original du premier mouvement était: «Souvenirs de jeunesse»; la grande introduction lente dépeint le ravissant tableau sonore d'un monde s'éveillant à la vie. Le début, murmuré, porte l'indication: «comme un bruit de la nature» et, alors que l'intervalle mélodique de base de quarte descendante s'accélère, il se dote de l'indication à peine nécessaire: «comme le cri du coucou». Ces détails pourtant, de même qu'un thème principal issu du deuxième – le plus enjoué – des *Lieder eines fahrenden Gesellen*, font partie d'une forme solide et organisée. La transformation progressive de la tonalité mineure en majeur, qui s'effectue alors que le premier mouvement démarre véritablement, revêt une importance particulière. Ce contraste de mode sert à créer une tension dans le développement et à préparer l'apparition (dans la tonalité éloignée de fa

mineur) du thème agité qui dominera le finale. En ce qui concerne le premier mouvement, le conflit latent existant entre ce thème et son traitement est «désamorcé»: le matériau enjoué et pastoral réparait, et le mouvement s'achève sur une coda brève et rapide comme un exubérant éclat de rire.

Le second mouvement tire son thème principal d'un autre lied de jeunesse, «Hans und Grete». Bien que Mahler ne l'ait pas intitulé *Ländler* (le titre-programme était «Toutes voiles dehors»), c'est un exemple particulièrement séduisant de cette forme de danse aux accents populaires, sans prétentions au début, avec un thème initial plein de vie, mais développant quelque tension dans sa seconde moitié. Après le trio plus introverti avec pour tonique fa qui présente la principale alternative à la tonalité principale de ré dans la symphonie, le *Ländler* revient sous une forme abrégée.

Du point de vue du programme, le mouvement lent contrecarre et rejette la simplicité pastorale et l'optimisme qui avaient prédominé jusque-là dans la symphonie. Pourtant, de même que l'expression mahlérienne de ces atmosphères n'était exempte ni d'interrogation ni de tension, de même cette sombre procession funéraire, superbement orchestrée, pose leurs ses contrastes, bien mis en valeur. Il y a tout d'abord l'auto-dérision, lorsque le canon «Frère Jacques» à l'orchestre, amorcé par le solo de contrebasse magnifiquement étrange, mystérieux à souhait, cède le pas à un matériau portant l'indication: «parodique» (un larmoyant couple de trompettes particulièrement saillant). Plus loin, on trouve le renoncement sublime, doux-amer, citant la section finale des

lieder *Gesellen* avec sa cadence abrupte substituant le froid du mineur à la chaleur de la tonalité majeur. Après cela, le cortège «Frère Jacques» reprend et disparaît progressivement au loin.

Le finale est le mouvement le plus ambitieux de l'œuvre. Il semble avoir donné le plus de difficultés à Mahler (dont les révisions des autres mouvements ne concernent que l'orchestration), et sa forme n'est pas sans laisser quelque peu à désirer: les contrastes y sont extrêmes et le moment de résolution harmonique le plus captivant intervient relativement tôt dans le cours du mouvement. Celui-ci dépeint pourtant de façon très vivante ce que le titre original dantesque décrivait comme un voyage de l'Enfer au Paradis; de la lutte, à travers la réflexion lyrique, à la lutte renouvelée et au triomphe final. Les liens thématiques avec le premier mouvement sont soulignés par le rappel de l'introduction de ce dernier à mi-parcours du finale, avant que la réexposition de la mélodie lyrique contrastante ne prépare la victoire finale du «Paradis» sur l'«Enfer», et l'apothéose du thème de l'introduction. Il y a sans doute autant d'hystérie que de jubilation dans l'affirmation conclusive, prolongée, de l'harmonie de tonique ré majeur: c'est cet aspect de Mahler que Chostakovitch, notamment dans sa *Cinquième Symphonie*, reprendra et fera sien. La fièvre est authentique. Le jeune Mahler, comme le proclame la musique, s'oppose à la tradition symphonique: le reste de sa vie devait être consacré à redéfinir cette forme et à lui donner une diversité de portée et de contenu incomparablement personnelle.

(Traduction: Marc Desmet)

---

## DEUXIÈME SYMPHONIE

### Chants d'un compagnon errant

---

WOLFGANG DÖMLING

L'œuvre symphonique de Mahler est marquée dès le départ par l'étroite relation de la symphonie avec le lied. Deux mouvements de la I<sup>ère</sup> Symphonie remontent, chacun à sa manière, à deux lieder qui ont été créés à peu près à la même époque; aussi bien dans la II<sup>e</sup> que dans la III<sup>e</sup> Symphonie, le mouvement de Scherzo est un lied s'amplifiant jusqu'à atteindre des proportions gigantesques (ici, dans la II<sup>e</sup> Symphonie, il s'agit du 3<sup>e</sup> mouvement, à propos duquel il convient de se reporter au lied *Des Antonius von Padua Fischpredigt* – Le Prêche de Saint Antoine de Padoue aux Poissons – des *Wunderhorn-Lieder*). Des textes de *Des Knaben Wunderhorn* (Le Cor Merveilleux de l'Enfant), qui représentaient pour Mahler l'essence de la «chanson populaire» dans toute sa portée, sont mis en musique dans trois mouvements de symphonie (II<sup>e</sup> Symphonie, 4<sup>e</sup> mouvement; III<sup>e</sup> Symphonie, 5<sup>e</sup> mouvement; IV<sup>e</sup> Symphonie, 4<sup>e</sup> mouvement). Les quatre premières symphonies sont placées sous le signe de la poésie du *Wunderhorn*, tout comme les lieder composés durant la même période.

Le second point de départ des symphonies de Mahler est la situation de la musique symphonique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, qui était dans une large

mesure déterminée par l'antagonisme entre la musique «pure», la symphonie en plusieurs mouvements de type tout à la fois classique et romantique d'une part, et la musique à programme ainsi que le poème symphonique en un seul mouvement, d'autre part. Mahler ne conçoit cependant pas cette opposition comme une exclusion réciproque, mais comme matière à dialectique, c'est-à-dire qu'il finit par l'abolir. Bien que le type de la «symphonie-cantate» (de la II<sup>e</sup> à la IV<sup>e</sup> Symphonie) fournisse une liaison avec le modèle de la Neuvième Symphonie de Beethoven, les symphonies de Mahler ne se rattachent qu'en partie à la tradition classique et romantique; mais elles font également éclater, tant par leur ampleur que par leur ambition, le cadre du poème symphonique: «le terme symphonie signifie précisément pour moi: bâtir un monde avec tous les moyens techniques à ma disposition!», déclara Mahler au cours de l'été 1895, alors qu'il travaillait à la vaste œuvre qu'est la III<sup>e</sup> Symphonie.

La genèse des deux premières symphonies fait nettement apparaître une ambivalence initiale entre symphonie et poème symphonique. Pour les premières exécutions de l'œuvre (à partir de 1889), Mahler donna à sa I<sup>ère</sup> Symphonie le titre de

«Poème symphonique en deux parties» ou de «Titan, poème symphonique en forme de symphonie». En 1888, immédiatement après avoir achevé sa 1<sup>ère</sup> Symphonie, Mahler composa une œuvre symphonique en un seul mouvement qui, tant par son extension que par la complexité de sa forme, ressemble davantage à un poème symphonique qu'à un mouvement de symphonie. Il l'intitula «Totenfeier» («Funérailles») et le fit même encore exécuter isolément sous ce titre en 1896, après l'exécution intégrale de la II<sup>e</sup> Symphonie (1895), dans laquelle il figure comme mouvement initial, en ajoutant toutefois pour la circonstance la précision «Symphonie en Ut mineur / 1<sup>er</sup> mouvement». Mais c'est seulement plusieurs années plus tard qu'il donna forme à la symphonie, puisque les mouvements deux à cinq virent le jour en 1893/94. Cette longue pause résultait peut-être aussi de ce que Hans von Bülow, pour lequel Mahler éprouvait une profonde admiration avait violemment refusé le premier mouvement. «Lorsque je lui ai joué ma *Totenfeier*», rapporte Mahler en 1901 à un ami, «il est entré dans un état de grande excitation nerveuse, déclarant qu'en comparaison de mon œuvre, *Tristan* était une symphonie de Haydn, et il s'est comporté comme un fou».

Mahler était parfaitement conscient de ce que le finale de la II<sup>e</sup> Symphonie représente en quelque sorte une nouvelle composition du finale avec chœur de la Neuvième Symphonie de Beethoven – ils ont l'un comme l'autre en commun un caractère d'apothéose et un facteur de «mise en scène». En 1897 il écrivait en jetant un regard en arrière: «Je nourrissais à l'époque longtemps le dessein de recourir au chœur pour le dernier mouvement et seule la crainte que l'on puisse y voir une imitation apparente de Beethoven ne cessa de me faire

hésiter!... Dans le cas du dernier mouvement de ma Deuxième j'ai vraiment cherché dans toute la littérature mondiale, y compris dans la Bible, pour trouver la parole rédemptrice et me vis finalement obligé de formuler moi-même mes sentiments et pensées... C'est à cette époque que Bülow est mort et j'assistai ici – à savoir à Hambourg – «au service funèbre. L'atmosphère dans laquelle je me trouvais, en train de penser au disparu, correspondait exactement à l'esprit de l'œuvre qui ne cessait alors d'occuper mes pensées. Et voilà que le chœur, accompagné de l'orgue, entonna le choral de Klopstock *Auferstehn* («Ressusciter»)! J'en fus frappé comme d'un éclair, et tout devint en moi parfaitement limpide!»

Le texte de ce grand finale reprend d'abord, à peine modifiées, les deux premières strophes du chant spirituel de Klopstock *Die Auferstehung* («La Résurrection») jusqu'à «Und sammelt Garben uns ein, die starben!» – «et nous réunit, comme des gerbes, nous qui sommes trépassés!»; Mahler a écrit lui-même les vers qui viennent ensuite, commençant par l'expressif solo d'alto «O glaube, mein Herz, o glaube» («Ô crois, mon âme, crois»). L'élément religieux qui nourrit son texte, la foi inébranlable en une vie éternelle de l'âme en Dieu – «Sterben werd' ich, um zu leben» – «Je mourrai afin de vivre» – fut trouvée comme idée de finale; la «résurrection» du dernier mouvement, dramatiquement mise en scène avec le cri de l'«oiseau de la mort» et la fanfare du Jugement Dernier retentissant dans le lointain, forme le pendant ultime de la *Totenfeier* du début de l'œuvre.

L'aversion de Mahler envers la musique à programme à la manière de Richard Strauss – musique qu'il «refusait le plus ouvertement et le plus

catégoriquement», parce qu'il la trouvait «insipide» – a contribué à ce qu'il ne se soit pas arrêté à une «description du contenu» de ses premières symphonies, bien qu'il n'ait jamais cessé de parler des idées auxquelles il les rattachait; il se peut en outre, et cela se situait tout à fait dans la tradition romantique, que les mots lui aient de toute façon semblé trop étroits pour l'ampleur et pour la richesse de la musique. Il esquisssa cependant encore en 1901 un programme circonstancié de la II<sup>e</sup> Symphonie, dont nous allons citer ici quelques passages. «Nous nous tenons auprès du cercueil d'un être cher. Sa vie, ses combats, ses souffrances et les efforts de sa volonté défilent encore une fois, une dernière fois, aux yeux de notre esprit. Tout cela n'est-il donc qu'un rêve absurde, ou bien cette vie et cette mort ont-elles un sens? Et à cette question il nous faut trouver réponse si nous devons continuer à vivre. Les trois mouvements suivants sont conçus comme des intermezzi. – 2<sup>e</sup> mouvement. Un moment heureux de la vie de ce mort chéri et un mélancolique souvenir de sa jeunesse et de son innocence perdue. – 3<sup>e</sup> mouvement. Le monde et la vie sont pour lui comme une apparition confuse; le dégoût de tout être et devenir le saisit comme une étreinte d'acier et lui fait pousser un cri de désespoir. – 4<sup>e</sup> mouvement. La voix touchante de la foi naïve résonne à son oreille. – 5<sup>e</sup> mouvement. Nous nous retrouvons confrontés aux mêmes questions effroyables. Alors retentit la voix de Celui qui appelle: l'heure de la fin de tout être vivant a sonné, le Jugement Dernier s'annonce et toute l'épouvante du Jour d'entre les jours se répand. Les trompettes de l'Apocalypse retentissent; au milieu de l'affreux silence nous croyons percevoir un lointain rossignol, lointain comme un dernier et tremblant écho

de la vie terrestre! Doucement se fait entendre le chœur des saints et des êtres célestes: *Ressusciter, oui, tu ressusciteras*. Alors se déploie la splendeur de Dieu! Une douce et merveilleuse lumière pénètre en nous jusqu'au cœur – tout est calme et félicité! Un tout-puissant sentiment d'amour nous illumine d'une bienheureuse certitude et de la connaissance de l'existence qui nous attend».

\*

Si le lied avec accompagnement d'orchestre ne fut pas inventé par Gustav Mahler – les six mélodies des *Nuits d'Été* de Berlioz appartiennent déjà aux plus beaux exemples dans ce domaine – c'est à lui que revient, pour l'essentiel, le fait que cette forme ait revendiqué au début de notre siècle le rang de genre distinctif. Mahler n'est cependant parvenu que peu à peu au domaine propre du lied avec accompagnement orchestral. Ses premiers lieder sont écrits pour accompagnement de piano: ce sont les *Vierzehn Lieder und Gesänge* («Quatorze Lieder et Chants»), composés entre 1880 et 1891, et les quatre *Lieder eines fahrenden Gesellen* («Chants d'un Compagnon Errant»), qui furent composés d'environ 1883 à 1885. Mahler n'a pas orchestré le premier cycle mentionné; quant au second, il n'en entreprit l'orchestration que beaucoup plus tard, de 1893 à 1896. Mais entre la version avec piano et celle avec orchestre des *Lieder eines fahrenden Gesellen* figure la I<sup>ère</sup> Symphonie (d'environ 1885 à 1888), qui fait fonction d'intermédiaire et dont le vaste premier mouvement repose sur le second lied de ce cycle («Ging heut' morgen übers Feld»). La partie médiane du troisième mouvement, encadrée de la grotesque marche funèbre, est fournie par la dernière

strophe («Auf der Strasse steht ein Lindenbaum»), pratiquement inchangée, du quatrième lied. L'idée du lied avec accompagnement d'orchestre s'est donc d'abord développée chez Mahler à partir de la transformation de «chant» vocal en chant symphonique.

Mahler n'a jamais caché que les *Lieder eines fahrenden Gesellen* étaient le reflet artistique d'une douloureuse expérience personnelle, de son amour malheureux pour Johanna Richter, cantatrice à l'Opéra de Cassel, où Mahler exerça de 1883 à 1885 l'activité de chef d'orchestre. Le matin du 1<sup>er</sup> janvier 1885, il écrit à son ami Fritz Löhr: «Ce qui m'a soutenu dans cette sombre période: j'ai écrit un cycle de lieder, six jusqu'à présent, qui lui sont tous dédiés. . . Tels que je les ai conçus, les lieder sont censés représenter un compagnon errant qui, malmené par le destin, s'en va de par le monde, cheminant au hasard». Le parallèle entre cette œuvre et les cycles schubertiens *Die schöne Müllerin* et *Winterreise* («La Belle Meunière» et «Le Voyage d'Hiver») est manifeste. Mahler parle ici de six lieder; il n'y a pourtant que quatre *Lieder eines fahrenden Gesellen*; la raison de cette contradiction ne peut être établie avec certitude: peut-être Mahler n'a-t-il jamais mis en musique deux des textes ou bien a-t-il par la suite écarté deux lieder du cycle. Mahler écrivit lui-même les paroles de ces «histoires humoristiques», comme il lui arriva de les qualifier. Dans l'acception romantique du terme, le mot «histoires humoristiques» renferme aussi une ironie amère. Mahler ne s'inspira pas de la poésie savante, mais du ton de chant populaire du recueil *Des Knaben Wunderhorn*. Dans une lettre adressée en 1905 au critique Ludwig Karpath, Mahler souligna rétrospectivement ce nouveau départ qui fut le sien: «Jusqu'à

l'âge de quarante ans, j'ai exclusivement choisis mes textes dans ce recueil, à moins que je ne les aie écrits moi-même (et dans ce cas ils en font aussi dans un certain sens partie)». Mahler pouvait appliquer sa propre inspiration à ces textes dans le ton populaire sans avoir à éprouver d'appréhension à l'égard de chefs-d'œuvre littéraires (le compositeur aurait déclaré, selon ce que rapporte Alma Mahler-Werfel, que les vers du *Wunderhorn* «ne sont pas des poèmes achevés, mais des blocs de pierre dans lesquels chacun a le droit de façonner le sien»). Le premier des *Lieder eines fahrenden Gesellen* est une paraphrase de deux quatrains, dans laquelle le compositeur met en œuvre sa propre veine poétique, «Wann mein Schatz Hochzeit macht» et «Blümlein blau, verdorre nicht». Bien que se suivant dans *Des Knaben Wunderhorn*, ils ne doivent manifestement pas être compris comme deux strophes d'un même poème. (La modification que Mahler apporte à la conclusion est significative: «Des Abends, wenn ich schlafen geh', / So denk ich an das Lieben» – «le soir, quand je vais dormir, je pense à la bien-aimée», lit-on dans la conclusion originale, mais chez Mahler: «Denk ich an mein Leide!» – «je pense à ma douleur!»). La multiplicité de forme et les changements brusques, la violence émotionnelle et l'humour amer (il suffit de songer aux rudes contrastes qu'offre le début du premier lied: rapides coulés aux bois, comme venus d'une formation de musiciens villageois, et tristesse contenue de la mélodie vocale), ce sont autant de traits d'une poésie «proche de la nature» qui correspondait tout particulièrement au désir de Mahler de donner forme musicale à sa sensibilité.

(Traduction: Jacques Fournier)

# Six Lieder de Jeunesse

---

HENRY-LOUIS DE LA GRANGE

## Frühlingsmorgen (Matin de printemps)

Richard Leander, l'auteur du poème, est le pseudonyme littéraire d'un médecin, Richard von Volksmann, qui a publié le bref recueil de ses *Gedichte* (poèmes) chez Breitkopf, à Leipzig, en 1878. Le titre du lied a été ajouté par le compositeur. La raison de son choix est facile à discerner car, de par son caractère, *Frühlingsmorgen* est proche du style du *Wunderhorn* et de ses propres poèmes de jeunesse. L'évocation lointaine de la cadence du *ländler*, la simplicité du rythme et de la mélodie, les «trilles d'oiseaux», les motifs de quarte et de quinte, tout cela crée déjà, au début des années 1880, un climat typiquement mahliérien.

## Cinq Wunderhorn Lieder

La découverte par Mahler, à la fin de 1887 et au début de 1888, de l'anthologie de «lieder populaires» intitulée *Des Knaben Wunderhorn* a comblé à cette époque toutes les aspirations du jeune

compositeur. On peut établir à ce sujet un parallèle tout à fait convaincant: d'une part entre la nostalgie presque mystique que Mahler ressent, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle pour le monde de l'enfance et le paradis perdu de l'Allemagne médiévale, à une époque où l'art traverse une crise aiguë qui donnera naissance à celui du XX<sup>e</sup> siècle; et, d'autre part, le besoin éprouvé par le XIX<sup>e</sup> siècle dans ses débuts de retourner à la nature par le chemin du peuple et de ses créations spontanées. La source populaire a été primordiale pour Mahler, et cela dès l'enfance. La beauté de la nature, la foi naïve de l'enfance, la destinée cruelle des soldats, des exilés et des victimes du destin, tout cela lui est familier autant que les thèmes principaux de la poésie populaire: l'amour trahi, l'oppression, la révolte, le mal du pays, etc.

Mahler a écrit en tout vingt-quatre *Wunderhorn Lieder* (y compris ceux qui figurent dans trois symphonies). Le premier groupe de neuf lieder avec accompagnement de piano a été composé en partie pour les enfants de Karl et Marion von

Weber, les meilleurs amis de Mahler pendant les deux années qu'il a passées au Théâtre de Leipzig. Ces lieder sont plus brefs et moins élaborés que les grands chants avec orchestre, de l'époque de Hambourg, au cours des années 1890. Mahler y poursuit néanmoins ses tentatives antérieures, en introduisant dans un langage inspiré du *Volklied* (chanson populaire) toutes sortes de raffinements techniques empruntés au *Kunstlied* (lied d'art).

### Selbstgefühl (Connaissance de soi-même)

Le rythme de ländler stylisé sert ici d'élément unificateur à une composition par ailleurs extrêmement libre. Le dernier des *Wunderhorn Lieder* avec piano est l'un des plus franchement humoristiques. Les basses pesantes, en octaves, soulignent le caractère populaire et suggèrent avec beaucoup de drôlerie la sottise prétentieuse du narrateur. Mahler aura également à cœur de terminer le recueil suivant, avec orchestre, sur une note d'humour absolu (dans le lied satirique *Lob des hohen Verstandes*).

### Nicht wiedersehen (Ne plus jamais se revoir)

Il s'agit de l'un des plus grands chefs-d'œuvre composés par Mahler dans le genre. C'est un chant d'une rare éloquence, où le rythme de marche lente symbolise, comme partout chez lui, l'inéluctable tragédie du destin.

### Zu Strassburg auf der Schanz (A Strasbourg sur les remparts)

Comme avec *Nicht wiedersehen*, nous nous trouvons ici devant un grand lied expressif, composé sur un sujet «militaire», en rythme de marche

lente, avec des effets de fanfares. Le nostalgique solo de «chalumeau» (*wie ein Schalmel*, spécifie Mahler, bien qu'il soit question dans le texte d'un cor alpin) revient entre les deux couplets de la dernière strophe. Ensuite, la coda rejoint le caractère militaire de la première, pour conclure sur deux roulements de tambour, *pianissimo*.

### Ablösung im Sommer (Relève de la garde en été)

Malgré la saveur délibérément populaire de ce chant, il s'agit d'un *Kunstlied* de forme très libre. Comme toujours, les chants d'oiseaux stylisés, que l'on retrouve ici, sont merveilleusement intégrés au matériau thématique. La suite d'accords parfaits descendants qui, au milieu du lied, produit un effet d'archaïsme voulu, a dû scandaliser les puristes de l'époque. Rien dans ce lied délicieux, mais elliptique, ne pouvait laisser prévoir qu'il allait fournir, quelques années plus tard, la plus grande partie de la substance mélodique de l'immense Scherzo de la III<sup>e</sup> Symphonie, lequel empruntera, lui aussi, son «thème» littéraire au monde des animaux (ici, la «relève» du coucou par le rossignol).

### Um schlimme Kinder artig zu machen (Pour rendre sages les vilains enfants)

Dans ce chant particulièrement court et plein d'humour, l'art de Mahler est bien dissimulé derrière la robustesse et la naïveté du langage. On le décèle pourtant à de nombreux détails, en particulier à l'asymétrie des périodes, qui provient de subtiles élisions, ainsi qu'à des mesures ajoutées en «écho».

# TROISIÈME SYMPHONIE

SYLVIE PÉBRIER-DESMOULIN

À la différence des Première et Deuxième Symphonies de Mahler, dont les programmes sont venus se greffer après coup sur la musique, la Troisième est étroitement liée à une série de titres se référant à chaque mouvement dès les premières étapes de sa genèse, en 1895. Ces titres, tout comme la structure de l'œuvre elle-même, connaîtront de nombreuses transformations avant d'aboutir à la version définitive. Étrangement, Mahler décide alors de s'en séparer pour ne plus laisser que des indications de tempo ou d'expression, ce qu'explique Bruno Walter en comparant les titres aux échafaudages dont la maison n'a plus besoin une fois construite. Mais ces titres occupent-ils simplement une fonction de béquilles? Ne s'agit-il pas plutôt d'une incorporation du sens à la forme qui rend au bout du compte la formulation du programme inutile?

Un surprenant épisode rapporté par Bruno Walter apporte un éclairage étonnant: à son arrivée à Steinbach en juillet 1896, le chef accosta au bord d'un lac où Mahler l'attendait. Ils firent ensemble le chemin qui conduisait à la maison et tandis que Bruno Walter se tournait vers le massif du Hölleengebirge, Mahler lui déclara: «Ce n'est pas la peine de regarder là-haut; tout cela se trouve dans ma musique.» En effet, la Troisième Symphonie qu'il est en train de termi-

ner évoque la nature, une nature violente et belle à la fois qui se déploie dans une grande progression depuis l'«Eveil de Pan» jusqu'à cette sérénité qui accompagne l'amour dans sa plus haute expression. Le programme définitif de la Symphonie, qui portait alors le sous-titre de *Songe d'un matin d'été*, se présentait ainsi:

## *Première partie*

N° 1: Introduction: Pan s'éveille; l'été fait son entrée (cortège de Bacchus)

## *Deuxième partie*

N° 2: Ce que me disent les fleurs de la prairie

N° 3: Ce que me disent les animaux de la forêt

N° 4: Ce que me dit l'homme

N° 5: Ce que me disent les anges

N° 6: Ce que me dit l'amour

Pour figurer ce gigantesque monde en mouvement, le compositeur a réuni un effectif orchestral impressionnant comprenant notamment les bois par quatre (il fait même appel à cinq clarinettes), huit cors, quatre trompettes, quatre trombones, un tuba, deux harpes, des percussions très nombreuses, quatre cloches, un chœur d'enfants, une alto solo et un chœur de femmes.

Cette œuvre quasi-titanesque, si l'on sait que le seul premier mouvement dure une trentaine de minutes,

se colore parfois aussi de réminiscences mythologiques ou bibliques. Mahler a évoqué à propos de ce mouvement «Zeus terrassant Kronos, la forme supérieure triomphant de l'inférieure», comparant plus loin la création artistique au combat de Jacob pour obtenir la bénédiction de Dieu: «Dieu ne veut pas non plus me bénir et je n'obtiens sa bénédiction que par les combats effrayants que nécessite l'existence de mon œuvre». Cette double comparaison est intéressante car elle révèle deux tendances de la pensée de Mahler à cette époque; d'un côté la fascination pour Nietzsche, d'où la présence des références à l'Antiquité; de l'autre, la culture judéo-chrétienne dont il a été nourri et qui a façonné en lui une dimension mystique qui le conduira finalement à se détourner du philosophe sans Dieu.

Les références à Nietzsche sont sans ambiguïté. Notons qu'au cours de son travail, Mahler avait envisagé d'appeler sa Troisième Symphonie *Le Gai Savoir* ou *Mon gai savoir*, à l'instar de l'essai de Nietzsche paru en 1882. En outre, le quatrième mouvement reprend un poème de *Ainsi parlait Zarathoustra*, *O Mensch*, que Mahler confie à une voix d'alto solo. C'est la première fois que le compositeur puise ailleurs que dans le recueil d'Arnim et Brentano du *Knaben Wunderhorn*. Nietzsche fait ici une nouvelle intrusion dans la grande thématique nocturne des romantiques, inaugurée par Novalis avec ses *Hymnes à la nuit*, et situe à minuit le moment de la découverte par l'homme d'une forme supérieure d'existence. A cette heure symbolique d'un passage – notons son revers dans la conception claudélienne de midi – on entend le hautbois, qualifié dans la partition de *Vogel der Nacht* («oiseau de la nuit»), et plusieurs motifs issus du premier mouvement. C'est une évocation de la nature en demi-teintes, une peinture apaisée, cantonnée dans des dynamiques *piano* et *pianissimo*,

mais qui demeure suspendue sur la dominante finale. Le mouvement le plus tragique est certainement le premier: s'y déploie une violence des contrastes, au sein d'une profusion motivique, entre la section *Schwer und dumpf* («lourd et assourdi») et la marche de l'été, avec son rythme pointé caractéristique. Natalie Bauer-Lechner raconte à quel point la composition fut un martyre: Mahler était pris de sentiments de vertige et il lui venait des images du Christ au mont des Oliviers.

Pourtant, à ce côté tragique s'oppose une conception beaucoup plus sereine, comme l'illustre le scherzo (troisième mouvement) où sont évoqués le rossignol et le coucou ainsi que des danses rustiques, un passage en quintes et octaves parallèles venant en souligner le caractère populaire. Cette sérénité se retrouve dans le cinquième mouvement, *Lustig im Tempo und keck im Ausdruck* («Joyeux dans le tempo et hardi dans l'expression»), où le chœur d'enfants et le chœur de femmes traduisent, à travers une orchestration très novatrice où les violons sont absents, une joie lumineuse à l'image des anges annonçant que saint Pierre est délivré de ses péchés. Enfin, le finale, un vaste mouvement lent, présente des thèmes épanouis et un peu solennels; le compositeur nous livre le sens de sa vision: à travers le thème de l'amour se profile celui de Dieu lui-même. Comme le fait remarquer Guido Adler, ce n'est pas là le signe d'un homme pessimiste. Et de fait, comment oublier que le premier titre de l'œuvre fut *La Vie heureuse*? Voilà qui rejoint le sentiment de Schönberg, lequel écrivit à Mahler le 29 février 1909: «L'impression que m'a faite la Septième, et auparavant la Troisième, est indélébile. Je suis maintenant vraiment et entièrement vôtres. C'est une certitude. Car j'avais moins qu'auparavant ce sentiment de quelque chose d'extrêmement sensationnel qui vous enflamme et

---

vous saisit, en un mot qui émeut l'auditeur au point de lui faire perdre l'équilibre, sans rien lui donner en échange. J'ai eu au contraire l'impression d'un

calme parfait, qui s'appuyait sur une harmonie artistique ... Je vous ai rangé parmi les compositeurs classiques.»

---

## QUATRIÈME SYMPHONIE

---

SYLVIE PÉBRIER-DESMOULIN

Le public fit très mauvais accueil à la Quatrième Symphonie de Mahler lors de sa création à Munich, le 25 novembre 1901; il fut en effet surpris de découvrir, après le gigantisme et les tensions exacerbées des deux premières symphonies – la version intégrale de la Troisième ne devant être créée qu'ultérieurement –, une œuvre dont les dimensions ainsi que l'effectif avaient été singulièrement réduits; il ne pouvait pas non plus se raccrocher à un programme, car le compositeur avait cette fois décidé d'y renoncer. La presse se fit l'écho des réactions virulentes qui ne faiblirent ni à Vienne, ni à Berlin et encore moins en France, que ce soit sous la plume du journaliste du *Courrier musical*, William Ritter, qui stigmatisa le «sorcier juif nietzschéen», ou de Vincent d'Indy qui, ayant entendu l'œuvre en 1914 aux Concerts Lamoureux, la qualifia de «morceau pour Alhambras ou Moulins-Rouges, pas pour salle de concerts symphoniques».

Si Mahler se réfère une fois encore au vieux fonds populaire du *Knaben Wunderhorn* en réutilisant pour son finale le lied avec orchestre *Das himmlische Leben* composé en 1892, ce tableau de la vie céleste

n'a toutefois rien de la vulgaire «musique de cirque» à laquelle la critique française fera allusion. En limitant la nomenclature orchestrale, le compositeur favorise une concentration de l'écriture; il développe notamment la conduite des parties solistes, créant ainsi des sonorités de musique de chambre à l'intérieur du tissu symphonique. Cette écriture soliste prend une tournure macabre dans le deuxième mouvement, un scherzo guidé par l'ami Hein (la mort) au son du *Fiedel* (instrument du violoneux). Le compositeur a souhaité en effet que le violon solo s'accorde un ton plus haut de manière à faire apparaître une sonorité «rude et criarde [...], comme si la mort en jouait». En outre, pour compenser la baisse de densité polyphonique consécutive à l'absence de cuivres graves, Mahler exploite davantage les ressources du contrepont.

Ces considérations strictement musicales sont également au service d'une atmosphère que Bruno Walter, l'ami et le défenseur fidèle, considère comme celle d'un conte de fées. Lorsque l'on observe la genèse de l'œuvre, on constate que l'ordre de composition de la Quatrième Symphonie est assez inhabituel. En

effet, le finale n'est plus l'aboutissement récapitulatif mais le point de départ à partir duquel vont s'agencer les trois autres mouvements; suivons à nouveau Bruno Walter (dans sa lettre du 5 décembre 1901 à Ludwig Schiedermair) qui éclaire les liens tissés entre chaque mouvement: «On pourrait dès le premier mouvement se représenter l'homme découvrant la vie céleste; il en émane une joie surnaturelle qui attire et repousse en même temps, une lumière et un plaisir extraordinaires [...] – On pourrait intituler le deuxième mouvement ainsi: *L'ami Hein joue pour inviter les gens à danser*; la mort vient effleurer le violon [...] – *Sainte Ursule elle-même en rit* pourrait être le titre du troisième mouvement [...] La sphère céleste est si charmante que la Sainte [...] a ce sourire presque imperceptible et paisible qui émane du sommeil des bienheureux [...] – Et si un homme étonné demande ce que tout cela signifie, un enfant lui répondra à travers le quatrième mouvement: c'est la *vie céleste*.»

Tous les contes se terminent par un dénouement heureux: «la fin du conte est, nous dit Marthe Robert, sa finalité». Logique à rebours qui conforte la métaphore du conte appliquée à la Quatrième Symphonie. Mais à côté du merveilleux, l'univers féérique véhicule également des dangers. Ainsi, dans le troisième mouvement (*Ruhevoll – Poco adagio*) que Mahler considérait comme l'une de ses pages les plus réussies, l'émerveillement créé par le premier épisode de cordes en sol majeur va bientôt s'assombrir; le deuxième thème, ayant pourant plusieurs éléments

communs avec le premier, s'articule dans la tonalité du relatif mineur. Ses trois dernières notes, parcourant un intervalle descendant de septième majeure, donnent lieu à deux échos *forte* et *fortissimo* des cors, autre manifestation frappante d'une insécurité, voire d'une menace imminente. Cependant, le trait le plus caractéristique de l'écriture mahlerienne qu'Adorno nomme *variante* – désignant ainsi le principe progressif qui fait subir constamment de légères altérations aux thèmes tout en conservant la physionomie générale – porte aussi le germe d'un danger, comme l'illustre le premier mouvement de cette Symphonie. A la fin du développement, l'agitation atteint une telle intensité que Mahler doit en tirer les conséquences: il laisse retentir une fanfare de trompettes qu'Adorno interprète comme un geste de scepticisme destiné à annuler ce qui s'est passé. Mahler a d'ailleurs lui-même affirmé que les mauvaises pistes proviennent toujours du développement (lettre à Lipiner d'août 1900).

Que l'on regarde les points extrême de cette Quatrième Symphonie, et l'on trouve en ouverture les appoggiatures du grelot du fou qui semblent désigner ironiquement le factice; la fin, quant à elle, commentant les derniers mots «et tout s'éveille à la joie», ne conclut pas véritablement comme pour signifier un bonheur qui, bien qu'affirmé, demeure inaccessible. A ce tournant du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècles, la dernière des «Wunderhorn-Symphonies» de Mahler nous livre le poids d'un regret qui affleure derrière l'enchantement du «Il était une fois».

---

# CINQUIÈME SYMPHONIE

---

HENRY-LOUIS DE LA GRANGE

Comme la plupart des symphonies de Mahler, la *Cinquième* célèbre le triomphe de l'homme et particulièrement de son créateur sur la douleur et sur la mort. Or, que nous apprennent les sources biographiques sur l'été de 1901? Que Mahler achève à Maiernigg sept *Rückert Lieder* (dont trois *Kindertotenlieder*) et le dernier *Wunderhorn Lied*, en même temps qu'il commence cette nouvelle symphonie. Comment ne pas établir une parallèle entre cette fertilité créatrice et l'achèvement de la belle demeure qu'il a voulu édifier au bord même du Wörthersee? Ou bien trouver là son soulagement d'avoir réchappé de cette grave et douloureuse hémorragie interne qu'il avait subie trois mois plus tôt et dont les médecins lui ont affirmé qu'elle eût été fatale sans leur intervention rapide? D'ailleurs, le caractère funèbre du premier mouvement et de plusieurs lieder de cet été-là, a vraisemblablement pour origine l'angoisse que Mahler a ressentie à l'idée d'avoir frôlé la mort.

Le plan général de l'ouvrage a sans doute été tracé dès 1901, mais la composition proprement dite ne sera achevée que l'année suivante, à Maiernigg. C'est alors que Mahler ajoute au Scherzo, devenu à lui seul le second volet de la symphonie, un double premier mouvement (sans doute esquissé depuis l'année précédente) et une dernière «partie» comprenant le célèbre Adagietto et le Rondo-Finale. Ainsi expérimente-t-il une architecture encore inédite

mais qu'il réutilisera, à peu de détails près, dans la *Septième* et la *Dixième Symphonies*. Jamais, cependant, il ne lui arrivera, comme ici, de faire du Scherzo le véritable noyau, le centre de gravité de tout l'ouvrage. Et jamais, d'ailleurs, il ne composera un autre scherzo aussi étendu, aussi dense, aussi élaboré.

Lorsque Mahler revient à Maiernigg, à la fin de juin 1902, sa vie s'est entièrement transformée. Il est accompagné de sa jeune et radieuse épouse, Alma Schindler, qui désormais remplace sa sœur, Justi, comme maîtresse de maison. C'est seulement le 24 août, trois jours avant de repartir pour la capitale, qu'il écrit à deux amis pour leur annoncer l'achèvement de la symphonie; ce jour-là, il veut partager avec Alma son bonheur du travail accompli. Il la prend par le bras et monte avec elle «presque solennellement» jusqu'au «*Häuschen*» (son studio isolé de toute habitation), où il lui joue au piano la symphonie tout entière. Comme d'habitude, Mahler va mettre au point les détails de la partition tout au long de l'année suivante mais il n'en achèvera la copie complète et définitive qu'à l'automne de 1903.

Mais Mahler n'est pas encore au bout de ses peines. La nouvelle symphonie va s'avérer son «enfant de douleur», bien plus encore que les précédentes. Car, cette fois, la maîtrise absolue qu'il s'est acquise en matière d'instrumentation n'a pas suffi ou, du moins, a-t-elle été prise en défaut par l'évolution de son

style lorsqu'il a fallu faire régner la clarté. La première révision de 1904 sera suivie de plusieurs autres. Bruno Walter affirme que la plus grande partie des honoraires versés à Mahler par l'éditeur a été consacrée, après la première audition, à introduire de nouvelles retouches dans la partition déjà gravée. Mahler continuera jusqu'à la fin de son existence à améliorer l'orchestration de la *Cinquième*: la dernière révision date de 1910.

Tout, dans la *Cinquième Symphonie*, nous paraît révéler la maîtrise d'un compositeur parvenu au sommet de lui-même, mais qui éprouve dans le même temps un profond besoin de se renouveler. On y a discerné «une première tentative de réorganiser le monde à partir du moi individuel», c'est-à-dire, essentiellement, un mouvement vers l'abstraction, vers l'abandon de toute référence au passé (le *Knaben Wunderhorn*), à l'enfance et au paradis (la *Quatrième*), aux grands thèmes philosophico-religieux de la *Deuxième* et de la *Troisième*. Un effort, aussi, vers une nouvelle écriture orchestrale, vers un enrichissement et un élargissement de la palette sonore et vers une forme symphonique plus dense, plus cohérente et plus harmonieuse (nombreux rappels thématiques, interdépendance des deux premiers et des deux derniers morceaux, l'un et l'autre accouplés pour former ensemble une seule «partie» de la symphonie). De plus, bien qu'il existe des rapports indiscutables entre la *Cinquième* et les lieder qui en sont contemporains (citation du troisième *Kindertotenlied* dans la Marche funèbre et parenté étroite entre l'Adagietto et le *Rückert Lied* «*Ich bin der Welt abhanden gekommen*»), le compositeur franchit ici un pas décisif vers un art exclusivement orchestral, celui qu'il pratiquera désormais jusqu'à la fin de sa courte existence, exception faite de la *Huitième Symphonie* et du *Chant de la Terre*.

Au début de la *Cinquième* comme, bien des années auparavant, dans le premier morceau de la *Deuxième*, le héros symphonique est «porté en terre». Mais, cette fois, le spectateur imaginaire ou, si l'on veut, le narrateur symphonique ne se révolte point contre la destinée qu'il considère comme une réalité tragique, mais inéluctable, dans sa résignation et sa douleur presque impersonnelles, et cela jusque dans la violence du premier intermède et la douceur élégiaque du second. L'absence de véritable conflit peut être considérée comme la cause – ou comme la conséquence – de l'abandon de la forme-sonate: le matériau thématique évolue sans cesse à partir d'un ensemble de cellules selon un procédé caractéristique de la composition mahlérienne à cette époque de maturité. C'est la technique même qu'Adorno a apparentée à celle du romancier qui ajoute, superpose et intermodule au hasard de l'action les épisodes du récit. D'ailleurs la nécessité du retour au ton de départ ne s'impose plus et l'œuvre commencée en ut dièse mineur se termine en ré majeur. Dans la Marche funèbre de la *Cinquième*, le deux épisodes que l'on hésite à nommer «Trios» bien qu'ils répondent l'un et l'autre à la volonté évidente de créer le contraste attendu, dans une marche autant que dans une danse, utilisent des thèmes dérivés de matériaux antérieurs. Cette manière de puiser dans un réservoir thématique participe à libérer le compositeur des contraintes de la prédétermination formelle.

## PREMIÈRE PARTIE

1. *Trauermarsch. In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt* (Marche funèbre. D'un pas mesuré. Sévère. Comme une procession funèbre). La fanfare de trompette mineure est ici l'une des dernières évocations, dans l'œuvre mahlérienne, de l'univers cher à son enfance: les appels lointains de la caserne et les

défilés de la musique militaire devant la maison de ses parents. La même fanfare reparaitra d'ailleurs comme une sorte de refrain, toujours pour relier entre eux les différents épisodes-couplets de la marche. Dans le premier épisode, *Plötzlich schneller. Leidenschaftlich. Wild* (Tout d'un coup plus rapide. Passionné. Sauvage), la douleur, jusqu'ici contenue, éclate avec violence et se déchaîne en fiévreux motifs rapides de croches, soutenus par des accords en syncope des cors. La reprise du thème de marche et d'un épisode consolateur rétablit le calme et conduit au second «Trio». Bien que son atmosphère de douceur et de résignation soit aussi éloigné que possible de ce qui précède, le sujet principal n'en est en fait qu'une variante thématique du premier, mêlé à d'autres motifs déjà connus.

2. *Stürmisch bewegt, mit größter Vehemenz* (Orangeux et animé, avec la plus grande véhémence). De l'aveu de Mahler lui-même, cet Allegro, en forme-sonate, est le véritable premier mouvement de la symphonie. Le début de l'exposition ne comporte pas de véritable thème, mais seulement un court ostinato des basses, suivi d'un motif agité en gammes montantes et descendantes. L'authentique premier sujet n'apparaît qu'ensuite, aux premiers violons. Le second (*Bedeutend langsamer* [Nettement plus lent]) n'est autre qu'une simple citation, presque littérale, du deuxième «Trio» de la Marche initiale. L'exposition est suivie d'une ample *Durchführung* dans laquelle l'angoisse et la fièvre atteignent à des paroxysmes de violence rarement surpassés dans tout le répertoire symphonique. A la fin de la reprise, les éléments ascendants et «optimistes» semblent triompher progressivement, jusqu'au moment où les cuivres entonnent enfin un hymne de victoire en forme de choral. Mais cette victoire reste sans lendemain, puisque tout s'achève dans la nuit, l'angoisse et le mystère.

## DEUXIÈME PARTIE

3. Scherzo: *Kräftig, nicht zu schnell* (Vigoureux, pas trop rapide). Aucune transition ne vient adoucir la rupture de ton entre le désespoir de l'Allegro et la radieuse bonne humeur qui règne tout au long du Scherzo. Non seulement il s'agit du scherzo le plus étendu de Mahler mais c'est l'un des seuls où ne se glisse aucun élément volontairement parodique ou caricatural. Le plus remarquable n'est pas dans les proportions gigantesques mais dans une élaboration thématique aussi complexe et aussi fouillée que pour un mouvement de sonate. Le sujet initial est confié au cor «obligé», qui tient un rôle de soliste tout au long du mouvement. Il s'accompagne toujours d'un contre-chant qui contrarie en général le rythme fondamental ternaire. Quant au thème secondaire, c'est un fugato de croches. Sa première apparition est relativement brève, entre les deux expositions du thème principal, mais il sera longuement élaboré et amplifié par la suite. Le rythme gracieusement hésitant du premier Trio en fait une valse viennoise caractérisée, bien différente du ländler initial, qui est d'origine rustique, malgré les contre-chants dont Mahler l'a orné ici. Ce Trio est séparé du second par une reprise du Scherzo et par un développement de l'épisode fugué. La mélodie de nostalgie de ce second Trio, confiée en général aux cors, suspend à chaque fois le rythme de danse.

## TROISIÈME PARTIE

4. *Adagietto: Sehr langsam* (Très lent). Après une telle explosion de joie de vivre, il eût été inconcevable d'achever la symphonie sur le mode tragique et plus encore de placer immédiatement après le Scherzo un autre mouvement du même caractère. Il fallait donc ménager un contraste. Telle est la raison d'être du délicieux Adagietto, une simple «romance sans

paroles», dévolue aux seules cordes de l'orchestre, sur un accompagnement discret d'arpèges à la harpe. L'heure est au recueillement et à l'oubli des choses de ce monde, comme dans le lied *Ich bin der Welt abhanden gekommen*, dont la thématique est proche. Ceux qui jugeraient le charme de cette nouvelle «rêverie» trop facile et son attrait trop immédiat feraient bien d'examiner la partition et de voir avec quelle subtilité, quel raffinement, quel amour chaque mesure en a été finement ciselée.

5. *Rondo-Finale: Allegro – Allegro giocoso*. L'introduction, aux bois, prend l'allure insolite d'un divertissement improvisé. En fait, les différents motifs, lancés comme au hasard, fourniront au mouvement toute sa substance mélodique. L'un d'eux est emprunté, littéralement, à un *Wunderhorn Lied* de 1896, *Lob des hohen Verstandes* (Eloge de la haute intelligence). Mahler qui, à l'origine, avait intitulé ironiquement ce lied «Eloge de la Critique» a-t-il songé ici aux «juges infernaux» de la presse qui n'allaient pas manquer d'agir comme l'âne du poème et qui allaient condamner sa symphonie?

Le premier sujet de ce mouvement mi-sonate, mi-rondo descend en droite ligne du Finale de la *Deuxième Symphonie* de Beethoven. C'est d'ailleurs les classiques viennois qui ont inspiré l'idée d'introduire des éléments de fugue. Le premier de ces fugatos est apparenté thématiquement à celui du

Scherzo. Le thème du *Wunderhorn* nourrit ensuite un épisode «*grazioso*». Mais celui-ci va tourner court au bout de quelques mesures et déboucher sur une reprise du premier sujet, toujours précédé de son divertissement. L'intermède suivant, qui est au contraire longuement développé, combine divers motifs déjà connus avec une nouvelle ronde gracieuse des cordes, dont on découvre bientôt avec surprise qu'elle est tout simplement une métamorphose de l'Adagietto, ici repris presque in extenso! Après un *accelerando* fulgurant, reparaît aux cuivres un choral qui ressemble de près à celui du second mouvement. Il symbolise maintenant la victoire définitive des forces de la vie sur l'angoisse, sur la douleur et sur la mort. De nombreux musicographes se sont interrogés sur l'optimisme de cette conclusion et l'ont jugé quelque peu ambigu, ne fût-ce que parce que la divine mélodie de l'Adagietto y est en quelque sorte malmenée, pour ne pas dire profanée. Mais cette ambiguïté est l'un des principaux courants souterrains qui nourrissent l'art de Mahler, ce qui en fait à la fois l'inépuisable richesse et la perpétuelle actualité, ce qui ouvre en même temps les perspectives les plus inattendues et les plus fertiles. Mahler eût-il conclu au premier degré de l'apothéose ordinaire qu'il ne nous interrogerait pas, comme il ne cesse de le faire, toujours plus fort avec le temps qui passe.

---

## SIXIÈME ET DIXIÈME SYMPHONIES

---

WILLIAM MANN

### SIXIÈME SYMPHONIE

Depuis l'achèvement de sa Quatrième Symphonie en août 1900, l'événement le plus important dans la vie de Mahler avait été sa présentation, le 7 novembre 1901, à Alma Maria Schindler, qu'il épousa quatre mois plus tard. A cette époque, il s'était déjà attaqué à la Cinquième Symphonie, qu'il termina pendant les premières vacances d'été qu'ils passèrent ensemble dans le chalet de Mahler à Maiernigg, au bord du Wörthersee. La Cinquième constituait un progrès significatif par rapport à la Quatrième, bien qu'elle eût elle aussi ses racines musicales dans ce que Donald Mitchell appelle, en se plaçant dans la perspective de la fin du XX<sup>e</sup> siècle, les «années du Wunderhorn».

Avec la Cinquième Symphonie, l'on put nettement discerner une direction nouvelle dans la pensée musicale de Mahler et aujourd'hui les commentateurs tendent à réunir les 5<sup>e</sup>, 6<sup>e</sup> et 7<sup>e</sup> Symphonies en une sorte de trilogie de la période créatrice centrale du compositeur. Mahler ayant, dans les premières années du XX<sup>e</sup> siècle, composé des lieder sur des poèmes de Friedrich Rückert et

la musique de ces lieder ayant trouvé à s'infiltrer dans ces trois symphonies, Michael Kennedy (autre récent biographe de Mahler sur lequel il se penche avec attention) les a qualifiées de «symphonies de Rückert». Elles ont en commun certaines qualités musicales et spirituelles (ainsi que purement formelles) qui ressortent d'autant plus si l'on oppose l'une d'entre elles, d'une part, à l'innocente sérénité de la Quatrième et, de l'autre, à la monumentale organisation symphonique et à la foi exultante de la Huitième. Mais il y a des renvois thématiques à l'œuvre entière de Mahler, et pas seulement aux lieder du *Wunderhorn* et aux lieder sur des poèmes de Rückert: en vérité les onze symphonies de Mahler (*Le Chant de la Terre* compris) revêtent parfois l'aspect d'une mégasymphonie intégrale, thématiquement unifiée, disons l'équivalent musical de *l'Odyssee* d'Homère (qui lui contient douze livres). La Sixième Symphonie se situe au centre de la série des onze et si elle est celle dont la forme offre la sobriété la plus classique, son contenu n'en est pas moins, semble-t-il, fortement autobiographique, constituant un présage imaginaire du destin personnel de l'auteur, formulé à une époque où celui-ci connaissant le succès était bien portant, heureux, marié à une

femme qu'il adorait, et père de deux petites filles. Se souvenant de lui, Alma le comparait à «un arbre en pleine floraison», évoquait l'homme passant sereinement des vacances dans une région magnifique, prenant le plus vif plaisir à jouer avec ses enfants, ramant sur le lac, nageant ou prenant des bains de soleil, parcourant champs et montagnes en vieux vêtements râpés.

Le contenu littéraire de la Sixième Symphonie se trouve surtout dans le finale, qui suppose un héros sur lequel s'abattent «les trois coups de marteau du destin», dont le dernier le tue. Durant les étés 1903 et 1904, où il commença et termina l'œuvre à Maiernigg, Mahler n'avait pas le moindre pressentiment que trois ans plus tard (alors que la Huitième Symphonie était achevée) ces coups de marteau allaient s'abattre sur lui: sa fille aînée mourrait, il serait relevé de ses prestigieuses fonctions de directeur artistique de l'Opéra de Vienne et les médecins diagnostiqueraient chez lui des lésions cardiaques très alarmantes. Toute la musique de Mahler est partiellement autobiographique, même si elle n'évoque pas toujours le compositeur lui-même, mais ce qu'il a vu, entendu, ce dont il a fait l'expérience. Les coups de marteau du destin en avaient frappé auparavant bien d'autres qui ne les méritaient pas. Ses *Kindertotenlieder* furent composés avant qu'il n'eût perdu lui-même un enfant: les poèmes de Rückert l'émurent parce qu'un des enfants dont ils évoquent le souvenir s'appelait Ernst, nom d'un frère tendrement aimé que Mahler perdit au cours de son enfance.

Il est plus important de savoir qu'au cours de l'été 1903, alors qu'il commençait à travailler à la Sixième Symphonie, Mahler ait mis en musique un autre poème de Rückert, *Liebst du um Schönheit*,

qui, mis à part les *Lieder eines fahrenden Gesellen* (Chants d'un Compagnon Errant) composés près de vingt ans auparavant, demeura son unique chant d'amour, au plus haut point touchant et caractéristique. Mahler dit aussi à sa femme (laquelle est une source d'information peu fiable, mais ici digne de foi) que le second thème du premier mouvement de cette symphonie se voulait être un portrait d'elle – ou plutôt, peut-être, de l'amour dévorant de Mahler pour Alma, concept plus musical, bien qu'une épouse aussi jalouse ait pu craindre qu'il se soit épuisé de son amour pour un ancien objet de sa passion.

Mahler nomma d'abord sa Sixième «Symphonie Tragique» mais ne tarda pas à lui retirer ce surnom, voilant ainsi, comme il avait l'habitude de le faire, les références extra-musicales, ce en quoi il avait raison. Il n'est pas possible d'ignorer certaines références extra-musicales, mais une musique comme celle-là fut composée aussi en majeure partie afin que vous et moi la rattachions à notre propre expérience et que notre vie en soit ainsi maniérée enrichie. Il est probable que nous considérerons la Sixième de Mahler comme une expérience plus dégrisante que, disons, ses Cinquième ou Septième Symphonies, bien qu'elle ne soit pas dépourvue de moments de calme et de joie. Il l'acheva, come nous l'avons vu, durant l'été 1904, mais il continua à en travailler l'orchestration jusqu'en 1906, année où il en dirigea la création au Festival de l'Association des Musiciens Allemands d'Essen le 27 mai, après l'avoir essayée de bout en bout avec l'Orchestre Philharmonique de Vienne. Il la révisa de nouveau en 1908, après que la partition eut été publiée avec le mouvement lent placé en troisième place après le scherzo. Depuis lors, les chefs d'orchestre ont déterminé à

leur guise la position des mouvements médians, bien que l'actuelle Société Internationale Mahler ait opté pour la préférence exprimée en dernier lieu par Mahler pour ses intentions initiales, prévoyant le scherzo comme second mouvement (c'est l'ordre de succession des mouvements adopté par le présent enregistrement).

Mahler passa son enfance à la campagne, à proximité d'un casernement. Même après être devenu citoyen par sa profession, sa musique ne cessa de revenir à ses souvenirs d'enfance. C'est ainsi que cette symphonie s'ouvre aux sons d'un pas marqué; il ne s'agit pas d'une marche funèbre, comme dans la Cinquième Symphonie, mais d'une marche rapide, au rythme lourd, d'une autorité aussi impérieuse qu'un regard d'aigle, sévère. L'entrée du premier air de marche est si pesante qu'elle promet d'amener le régiment à faire halte, si passionnée, hystérique même, que les troupes semblent disparaître. Mais non, un instant plus tard les voilà de nouveau en marche, à pleine voix, bien que les mélodies soient distinctes, souvent simultanées et trop vigoureusement déployées pour une étendue vocale ordinaire, avec des trilles, des cris perçants et des plongées abruptes, avec abondance de cuivres et de timbales.

Bien que trop rapide pour un convoi funèbre, cette marche est suffisamment sinistre pour suggérer l'être perdu et maudit. Elle se désintègre en un rigoureux rythme de timbales, au-dessus duquel se fait entendre un accord de trompette, le majeur se fondant en mineur, comme le passage soudain de la vie physique à la mort physique, une des devises de cette symphonie. Une sorte de blème choral pour bois, s'opposant aux bribes de la marche, mène à la voluptueuse effusion de ce qu'on ap-

pelle, à raison ou à tort, le thème d'Alma, seconde idée du mouvement, sublime, riche, clairement articulée, ne constituant pas simplement une mélodie fluide (bien qu'elle le soit aussi); elle est encore plus somptueuse lorsqu'elle est répétée après une étrange référence, parfaitement préparée, au Concerto pour Piano en mi bémol majeur de Liszt; cette référence passe difficilement pour une coïncidence car l'atmosphère musicale est similaire (Liszt plaça sur son thème les mots «voilà ce que nul d'entre vous ne comprend» – «Das versteht ihr alle nicht»). Puis la force vitale de ce thème décroît et la marche initiale reprend, soit avec la répétition de l'exposition indiquée par Mahler, soit par acheminement direct (Paix aux fervents de Mahler!) vers le développement, apportant tout à coup de brusques glissandos de cordes et le robuste cliquetis du xylophone (une nouveauté pour Mahler) diversement exploité un certain temps tandis que l'air de marche s'infiltra dans la mélodie d'Alma, tentant de la conquérir en faveur de matières plus rythmiques et violentes. Celles-ci sont au contraire dissipées par quelque chose d'autre: le son de lointaines clarines de troupeau, de tintements de célesta, de trémolos de cordes, de fanfares pastorales, que Mahler décrivait comme le son le plus éloigné perçu par un alpiniste au sommet d'une montagne, c'est-à-dire comme la terre telle que la saisissent ceux qui se dirigent vers le ciel. C'était là certainement davantage un souvenir de la petite enfance de Mahler que des vacances à Maiernigg, et il élargit l'aperçu général du contenu de la Symphonie, l'alignant, comme je le crois, sur la totalité de la vie auditive de Mahler et de son travail créateur (on entendra de nouveau les clarines dans des œuvres ultérieures de Mahler). La vision de l'approche la plus

immédiate du Ciel par l'homme d'ici-bas se poursuit jusqu'au moment où elle est interrompue par le retour d'une musique dérivée de la marche rapide initiale (spécialement de la référence à Liszt) ne cessant de s'intensifier jusqu'à la reprise. Celle-ci commence triomphalement dans le majeur, comme si la victoire était remportée, uniquement pour entrer dans le la mineur attendu pour une réexposition de thèmes bien loin d'être littérale, si grande est l'énergie qu'ils ont établie. La coda commence dans le désespoir mais s'élève encore une fois vers le triomphe par l'inspiration du thème d'Alma.

Le Scherzo s'ouvre lui aussi sur de bruyantes pulsations de contrebasses, non destinées à une marche mais à un mouvement à trois temps caractérisant des démons plutôt que des soldats, grotesques et prédateurs dans leurs cris de joie (nouveau recours au xylophone). Cette atmosphère âpre n'est pas éloignée de celle du mouvement précédent (on peut se rendre compte pourquoi Mahler envisagea de placer ici le mouvement lent, dans une tonalité faisant contraste), mais cependant plus burlesque et impitoyable. Une série d'accords particulièrement insistante va se transformer presque sur-le-champ en fondement de la section en trio du Scherzo. Les notes répétées s'évanouissent pour devenir une danse assez lente, gracieuse, «à la manière des ancêtres» (selon les termes de Mahler), très irrégulière dans sa métrique, résolument comique. Elle annonce le second mouvement de la Neuvième Symphonie de Mahler et se souvient de celui de la Deuxième (un *ländler* tout à fait convaincu, ce que n'est pas en définitive celui-ci) et dépeignait, si l'on en croit Alma, les dangereux premiers trottements des fillettes de Mahler au bord du lac. Il y a de

bruyantes interruptions – s'agit-il des grandes personnes venant au secours des enfants ou de quelque chose d'entièrement différent? L'âpre Scherzo tente un retour, mais le Trio reprend, optimistement étendu, bien que ses notes répétées s'agrisent avant que le Scherzo ne revienne comme il se doit. Les enfants mal assurées sur leurs jambes sont aperçues vers la fin, puis discrètement écartées non, je crois, par pessimisme superstitieux, mais plutôt parce qu'elles constituaient un épisode et non la partie intégrante de la grinçante section principale du mouvement.

Conformément à ce que pensa d'abord puis en dernier lieu Mahler suit maintenant le mouvement lent, un Andante en mi bémol majeur (musicalement parlant tonalité la plus éloignée de la majeure). Nous voilà de retour dans un paysage idyllique, proche de l'univers d'Alma (également suggéré dans l'Adagietto de la Cinquième Symphonie et dans l'avant-dernier chant des *Kindertotenlieder*, ainsi que dans les mouvements de musique nocturne de la Septième). Il y a une figure oscillante et une mélodie mélancolique pour cor anglais. Ces matériaux alternent en douceur, transformés l'un par l'autre à chaque réapparition. Les clarinettes et le célesta reviennent également, pour imprimer de plus près à l'oreille l'air raréfié et une intensité considérable va se créer, menant à une libération de séquences d'un calme brahmisien, qui s'enflamment en une sorte de passion avant la noble conclusion.

Le mouvement lent se terminait en mi bémol majeur, tonalité d'où il était parti. Le Finale commence en ut mineur (même clef). Les musiciens conviendront que l'Andante, dans une tonalité avec bémols à la clef, a sa place ici plutôt qu'entre deux mouvements en la mineur, à moins

que Mahler n'ait souhaité de violents contrastes tonals, ce qui est improbable dans une symphonie aussi attentivement classique et au plan tellement maîtrisé. Ce mouvement est à présent celui de la tragédie; il offre une introduction *sostenuto* avec une mélodie de violon en ut mineur, où se mêlent espérance et désespoir, comprenant une nette référence au thème d'Alma du premier mouvement, un renvoi à la devise du destin en majeur/mineur sur trompettes avec battements de tam-tamqué, pour le tuba basse (le son aigu de clarinette allant avec lui provient du Scherzo), un appel de cor jetant directement un regard en arrière vers le thème *Auferstehn* de la Deuxième de Mahler, puis une douce et sombre mélodie de choral pour vents et cuivres. Nous sommes près de l'univers funèbre de la Deuxième Symphonie. La devise de trompette en majeur/mineur lance de nouveau son avertissement. La musique se met en mouvement vers un tempo Allegro et une marche rapide différente, encore rattachée aux idées du premier mouvement (et annonçant déjà aussi la Huitième Symphonie). Le développement se fait dense et rapide, pour des thèmes plutôt anciens que nouveaux. Cette section est interrompue par un retour de la musique introductive, maintenant en ré au lieu d'ut mineur, ramenée sans le vouloir par ses thèmes à un tempo rapide. La tourbillonnante musique d'introduction et la devise de trompette en majeur/mineur ne cessent d'intervenir. Les coups de marteau se présentent seulement deux fois: Mahler nota le troisième coup dans la partition mais insista sur le fait qu'il ne devait pas être joué, étant mortel. Après ce troisième coup non entendu, il ne reste que la coda, lent fugato sur le thème introductif; la devise de trompette et le rythme de tambour coupent court à jamais à sa

lutte sans but. L'orchestre est immense bien que parcimonieusement utilisé. Il s'agit certainement de la symphonie de Mahler la plus succincte, la plus réservée.

## DIXIEME SYMPHONIE

Au cours de l'été 1910, Mahler avait dû consacrer l'essentiel de son énergie à préparer les prochaines premières exécutions de sa Huitième Symphonie à Munich, en septembre. Il put cependant prendre de brèves vacances dans sa maison de Toblach, dans l'est du Tyrol (il avait abandonné Maiernigg à la mort de sa fille), où il esquaissa les cinq mouvements de sa Dixième Symphonie et effectua une copie au net du premier mouvement en partition de direction. Son travail fut interrompu par une dépression nerveuse de sa femme et la crise qui s'ensuivit. Cela amena Mahler à consulter le psychologue Siegmund Freud. La crise fut heureusement résolue, mais Mahler n'eut plus le temps de travailler à sa Dixième Symphonie: après les exécutions munichoises de la Huitième, il eut à réviser ses Deuxième et Quatrième Symphonies avant de retourner à New York, où la saison de l'Orchestre Philharmonique commençait en novembre sous sa direction. Avant la fin de cette saison, Mahler fut atteint de septiciémie. Il fut rembarqué pour l'Europe, mais il mourut dans un sanatorium viennois le 18 mai 1911.

Tout d'abord sa veuve garda pour elle sans rien en dire à personne au manuscrit de la Dixième Symphonie inachevée. En 1924, le musicologue Richard Specht la persuada de la faire publier en fac-similé afin que d'autres musiciens puissent profiter des ébauches. Le gendre d'Alma, le compositeur Ernst Křenek, prépara une partition d'exécution

des premier et troisième mouvements qui furent dirigés à Vienne par Franz Schalk et Alexander Zemlinsky; tous les trois apportèrent à l'orchestration des retouches contestables, comme on s'en aperçut lorsque cette partition fut publiée aux Etats-Unis. La Société Internationale Mahler de Vienne a maintenant publié le premier mouvement – souvent négligemment qualifié d'Adagio, alors qu'il s'agit à proprement parler d'un Andante et Adagio, ces deux tempi alternant – tel que Mahler l'a laissé. On le joue fréquemment en morceau isolé, comme ici, tentant échantillon de la Dixième Symphonie inachevée de Mahler. Il propose deux idées: la mélodie *andante* sans accompagnement pour les altos, solitaire, semblant se perdre en méandres, puis la riche et chaleureuse mélodie *adagio* pour violons effectuant une brusque attaque et sont étayés par de mystérieux accords de trombone, mélodie qui reçoit un pendant plus joyeux et dansant. Les deux groupes d'idées commencent par alterner, chacun d'eux

acquérant des variantes et de nouveaux contrepoints (une première et durable variante est la découverte que les thèmes peuvent être renversés tout en restant reconnaissables) jusqu'à ce que les deux groupes soient réunis dans la section centrale. Le résultat en est que deux lignes de violon fortement éloignées l'une de l'autre ayant rapport à la mélodie *andante* isolée sont dramatiquement assemblées par un immense accord de la bémol mineur avec clapotis de sons de harpes et tout l'effectif, au-dessus de quoi les cuivres font planer un choral passionné mais céleste. A ce moment de sublime euphonie s'oppose presque aussitôt une dissonance tout aussi énorme, dominée par le son grinçant d'une trompette fort bruyante, la dissonance (neuf notes, pas toutes les douze) se répétant avant que les cordes ne redescendent pour une reprise qui se développe paisiblement et qui, pour finir, reprend son ascension dans une atmosphère de tranquille résignation.

(Traduction: Jacques Fournier)

---

# SEPTIÈME SYMPHONIE · KINDERTOTENLIEDER

---

SYLVIE PÉBRIER-DESMOULIN

Le soir où Mahler créa sa Septième Symphonie, à Prague, le 19 septembre 1908, le public comptait dans ses rangs des personnalités musicales de premier plan telles que Bruno Walter, Alban Berg, Artur Bodanzky et Otto Klemperer. L'œuvre rencontra un succès mitigé. Pourtant elle n'avait pas de quoi choquer; son effectif orchestral, même s'il comportait des instruments particuliers comme une guitare et une mandoline, était moins imposant que celui de la Sixième Symphonie qui réunissait les bois par cinq et un groupe de cuivres très important comptant huit cors et six trompettes; quant à sa durée, elle avait déjà été largement dépassée par celle de la Troisième Symphonie. Mahler, comme c'était son habitude, retravailla beaucoup l'orchestration de cette symphonie dont il existe aujourd'hui deux éditions: l'une proche de l'édition originale de 1908-1909, dans laquelle seules les quelque huit cents coquilles ont été corrigées, et l'autre établie en 1959 à partir du manuscrit autographe ainsi que de la partition donnée par Alma Mahler à Willem Mengelberg en 1920, sur laquelle Mahler avait porté de nombreuses corrections. Jusqu'à aujourd'hui, la Septième Symphonie n'a pas trouvé de véritable consensus auprès du public et des musicologues, en raison principalement de son Finale qui continue de nourrir de vives polémiques. Formant avec les Cinquième et Sixième Symphonies une œuvre intrinsèquement musicale par oppo-

sition à la trilogie précédente dont le message s'éclaircit à la lumière de textes portés par la voix, la Septième Symphonie fut elle aussi composée pendant les séjours d'été du compositeur à Maiernigg-am-Wörthersee, en Carinthie. Les lettres d'Alma ainsi que l'annotation du 15 août 1905 «Septima finita est» permettent de reconstituer la chronologie de la genèse de l'œuvre: les deuxième et quatrième mouvements intitulés *Nachtmusik* (musique nocturne) ont été composés pendant l'été 1904 en même temps que le Finale de la Sixième Symphonie, puis Mahler aborda les trois autres mouvements l'été suivant en terminant par l'Allegro initial. L'été 1905 fut marqué par une crise créatrice très pénible qui allait laisser place à un élan compositionnel fulgurant. Dans une lettre de 1910 à Alma, le compositeur rappelle comment s'est manifestée l'amorce de cette nouvelle fécondité: «Tu n'étais pas à Krumpendorf pour m'accueillir car je ne t'avais pas indiqué l'heure de mon arrivée. Je montai dans la barque pour traverser à la rame. Dès le premier coup de rames, l'idée du thème de l'introduction au premier mouvement m'est apparue ou plutôt son rythme et son caractère. Quatre semaines plus tard, les premier, troisième et cinquième mouvements étaient terminés.»

La construction de la Septième Symphonie présente la particularité d'être parfaitement symétrique. Le Scherzo central est encadré des deux *Nachtmusi-*

ken, elles-mêmes bordées de deux mouvements extrêmes plus développés. Cette structure est encore soulignée par le retour à la fin du Rondo du thème principal de l'Allegro initial. Pour autant, au-delà de ces formes concentriques se dessine un trajet dramatique qui se traduit sur plusieurs plans, et notamment par cette nouveauté du langage mahlérien qu'on nomme «tonalité évolutive»; si le langage demeure attaché aux références de la syntaxe tonale, il s'émancipe en revanche dans les modulations, les rapports de tonalité des différents mouvements et libère la symphonie dans son ensemble des contraintes de l'unité, si bien que l'œuvre se clôt dans une tonalité différente de celle du début. Tandis que le premier mouvement de la Septième Symphonie commence en si mineur, il se termine en mi majeur; le second mouvement est dans une permanente ambiguïté entre ut majeur et ut mineur; dans le troisième domine ré majeur, dans le quatrième fa majeur et le Finale clame un ut majeur triomphal.

Richesse tonale, profusion de motifs en permanente transformation, complexité des formes témoignent d'un foisonnement de vie qui donne à cette symphonie un extraordinaire poids de vérité.

Dans le premier mouvement, qui s'ouvre *Adagio*, on assiste à l'élaboration progressive du matériau thématique; après l'accord initial de si mineur avec sixte ajoutée, un thème au caractère funèbre est confié à *Tenorhorn* (bugle ténor), puis prolongé par les bois et la trompette. Le rythme pointé omniprésent nourrit la tension de cette marche lente. Une série de quartes descendantes conduit au premier thème d'allure très affirmative et volontaire (*Allegro risoluto, ma non troppo*). Parenthèse lyrique, le deuxième thème s'offre sous forme d'un dialogue très doux entre violons et cors, vite éclipsé par le retour de la construction prométhéenne. Dans

cette vaste et rigoureuse structure apparentée à la forme sonate, remarquons, à la fin du développement, une oasis de paix et de sensuel abandon: on assiste à une superbe variation du deuxième thème, dont la couleur orchestrale et l'ample courbe mélodique dans l'aigu des cordes semblent se déployer sur fond d'intemporalité. Mais, avec le retour de l'Adagio introductif, le rythme pointé reparait, menaçant.

La première *Nachmusik* est parcourue par le balancement entre ut majeur et mineur et par un jeu d'appels et de réponses en écho, présenté tout d'abord par les cors à découvert, puis au sein de l'environnement fourmillant des bruits de la nature. La première section alterne, suivant le principe du lied développé, avec un deuxième épisode réservant un rôle privilégié aux violoncelles, puis une section centrale à caractère de développement. Cette intense activité souterraine prend fin par l'évanouissement progressif jusqu'au sol auge pianissimo des violoncelles, suspendu dans le silence de la nuit.

Accompagné de l'indication *Schattenhaft* (fantomatique), le Scherzo se meut dans un espace plus sombre encore, celui de l'ironie et du bizarre. Parmi les notes portées par Mengelberg sur la partition de l'œuvre à la suite des conversations qu'il avait eues avec Mahler, on lit: «C'est une danse des morts comme on en voit dans les vieilles fresques... La mort joue du violon, elle invite à danser, et tôt ou tard, tous doivent suivre... Dans ce mouvement il n'y a rien de réel, c'est un reflet d'un monde d'hier, peuplé d'ombres.» Dans le Scherzo de la Quatrième Symphonie, c'est le violon «désaccordé» de l'ami Hein qui guidait une parodie de valse; ici l'alto solo surgit à trois reprises, mais l'angoisse résulte de la combinaison de la courbe mélodique fuyante des cordes en triolets, des accents de timbales à contre-

temps qui donnent une sensation de déhanchement, de l'errance tonale et aussi de ces *portamenti* qui font figure de rictus grotesques.

Avec la deuxième *Nachmusik*, cette descente aux enfers progressive s'inverse; il n'est d'ailleurs plus besoin de participer aux douleurs de l'enfantement des thèmes, tout est d'ores et déjà, très naturellement, constitué. Le pathos disparaît pour faire place à une clarté presque classique. C'est un *Andante amoroso* à l'orchestration subtile et polychrome où figurent guitare et mandoline, dans la tradition des sérénades. Loin des velléités héroïques, Mahler nous livre d'un façon unique dans son œuvre, si l'on excepte l'*Adagietto* de la Cinquième Symphonie, une joie sans exaltation, un enchantement sans épanchement, une vision de bonheur accompli.

Le *Rondo-Finale* exploite toutes les ressources de la variation, dans une structure d'autant plus complexe que les refrains sont variés et que, à l'inverse, il existe une parenté musicale entre les couplets d'une part et entre les couplets et le refrain de l'autre. Les sonneries des hérauts semblent clamer victoire et réjouissances pour tous. Que de styles différents sont convoqués pour cette grande kermesse de la joie collective: révérences rococo du menuet dans le *Grazioso*, turqueries soulignées par les cymbales et la grosse caisse, apparition de certains motifs dans l'esprit du French-cancan! Dans cette musique tourbillonnante, toute ligne directrice semble abandonnée pour laisser place à un kaleidoscope où se livre en toute liberté une liesse sans retenue. Beaucoup ont jugé ce mouvement théâtral, superficiel et pompeux, à commencer par Adorno et, plus près de nous, Marc Vignal, qui parle d'échec du compositeur. Retenons que Schoenberg, dont la *Symphonie de chambre n° 2* doit tant à la Septième Symphonie de Mahler, qualifie ce Finale d'enthousiasmant.

Dans l'abondance, en effet, que ce mouvement célèbre l'action, l'optimisme et la jubilation créatrice.

\*

La force populaire et naïve des poèmes du recueil du *Knaben Wunderhorn* d'Arnim et Brentano a exercé une fascination particulière sur Mahler. Pourtant, avec les *Kindertotenlieder* (Chants pour les enfants morts), il se tourne vers une toute autre source d'inspiration, le versant savant du romantisme, en la personne de Friedrich Rückert (1788-1866). Les textes du poète le touchent par leurs accents de sincérité, et lorsqu'il choisit certains des poèmes que Rückert avait écrits sous le coup de la mort de ses enfants, Mahler établit sans doute un parallèle avec la disparition de son propre frère Ernst à l'âge de treize ans. Il vit d'ailleurs la composition de ces cinq lieder dans une grande souffrance: «Ce qu'expriment ces lieder est d'une telle tristesse que j'ai souffert de devoir les composer et que je souffre pour ceux qui devront les entendre.» Pour autant, la musique traduit la souffrance sans aucune complaisance ni théâtralité, et l'espoir du poète est présent dans l'œuvre: «[Les enfants] nous ont seulement précédés [. . .] Nous allons les rejoindre, là-haut en plein soleil, sur ces collines! La journée est belle!» (*Ofi denk' ich, sie sind nur ausgegangen*). La conclusion du dernier lied *In diesem Wetter* procure un apaisement lorsque les déflagrations de l'orage s'effacent devant le doux rythme d'une berceuse: «Protégés par la main de Dieu, ils reposent comme dans le sein de leur mère.» Henri-Louis de la Grange remarque que, comme dans *Le Chant de la terre*, la douceur est relayée «par une vision lumineuse de la vie éternelle».

Les *Kindertotenlieder* scellent l'union du lied et de

la symphonie. Le traitement de l'orchestre est très raffiné et cultive les sonorités de musique de chambre: clarté du trait, alliages et registres nouveaux restent toujours au service de l'intimité. Ces lieder présentent une architecture cohérente à propos de laquelle Mahler avait tenu à écrire sur la première

page de la partition: «Ces cinq chants forment une entité indivisible. Il faut éviter toute interruption accidentelle et par exemple réprimer les applaudissements jusqu'à la fin du dernier.»

La création, à Vienne, le 29 janvier 1905, fut un triomphe.

---

## HUITIÈME SYMPHONIE

---

BRUNO PLANTARD

**A** la fin de la saison 1906, Mahler obtint de l'Intendance de l'Opéra de Vienne l'autorisation de quitter le théâtre huit jours avant la fermeture officielle. Il rejoignit Maiernigg, sa résidence d'été, dès le 13 juin, avec la ferme intention de passer afin de mieux «se laver des poussières des coulisses».

L'inspiration créatrice ne lui en laissa pas le loisir. A peine arrivé, le compositeur sera véritablement happé par le texte du *Veni, creator* (du savant et moine bénédictin Raban Maur), aussitôt accompagné du premier thème emblématique de la future Huitième Symphonie. Mahler conçoit un premier projet en quatre mouvements: I *Veni, creator*; II *Caritas* (mouvement déjà projeté pour la Quatrième Symphonie puis abandonné); III *Weihnachtsspiele mit dem Kindlein* (Jeux de Noël avec le petit enfant); IV *Schöpfung durch Eros* (La Création d'Eros); Hymne.

Dès les premiers instants de la composition, il se heurte aux difficultés du texte de l'hymne latine. Le 21 juin, le compositeur écrit à son ami Fritz Löhr: «Très urgent. Cher Fritz: 1) Traduis ce qui suit pour moi: «Qui Paraclitus [...] et spiritualis unctio» 2) Quelle est la scansion de «Paraclitus diceris»? 3) Traduis cela pour moi: «Hostem repellas [...] omne noxium» 4) Tout cela est tiré du *Veni, creator spiritus*. Existe-t-il une bonne traduction de ce texte? Réponds-moi tout de suite, immédiatement, autrement il sera trop tard. J'en ai besoin à la fois en tant que créateur et créature! A toi. Gustav». Quinze jours plus tard, Mahler lui écrit à nouveau: «Je commence à croire que le maudit bouquin d'église d'ou j'ai tiré le texte du *Veni, creator* n'est pas vraiment fiable. Peux-tu m'envoyer le texte authentique tel que l'écrivit Saint-François [sic]?».

En dehors de l'état d'excitation qui semble présider à la composition de la nouvelle symphonie, ces deux lettres montrent que Mahler ignorait l'existence de la traduction que Goethe fit du *Veni, creator* en 1820. Que Mahler ait choisi finalement de réunir pour son œuvre deux textes apparemment aussi disparates qu'une hymne latine du IX<sup>e</sup> siècle et la dernière scène du second *Faust* de Goethe se trouve ainsi curieusement éclairé par le fait que le poète lui-même se pencha avec intérêt sur le texte de Raban Maur. Une telle convergence cristallise par-delà le temps la communion spirituelle de deux génies.

Pour Mahler, les deux textes, parfaitement interactifs, s'inscrivent dans une dynamique directionnelle focalisée sur le *Chorus mysticus* par lequel se termine le dernier tableau du second *Faust*. «Tout converge, avec de plus en plus d'assurance, vers cet unique inexprimable, à peine deviné, mais parfaitement ressenti», écrit-il à Alma au mois de juin 1909. Dans une optique néo-platonicienne, le compositeur met en balance deux aspects du monde qui nous entoure: «Seul ce qui est transitoire peut être décrit. Mais ce que nous sentons, devinons mais n'atteignons jamais (c'est-à-dire ce qui peut être ici un événement), ce qui est justement impénétrable derrière toutes les apparences est indescriptible». La scène finale de *Faust* héberge «ce qui nous attire avec une force mystique, ce que chaque créature – et peut-être même les pierres – ressent avec une certitude complète comme le centre de son être, ce que Goethe ici, de nouveau par métaphore, appelle l'«Éternel féminin», c'est-à-dire ce qui apaise, le but, à l'inverse de l'éternel désir, de l'éternelle lutte, de l'éternel effort vers ce but, c'est-à-dire l'«Éternel masculin»».

L'équilibre dramatique de la Huitième Symphonie repose ainsi entièrement sur l'opposition de deux

éléments: le premier dynamique (masculin), le second contemplatif (féminin).

En se tournant vers la partition, on constate que Mahler a recherché un transfert de ce dualisme dans une symbolique musicale opérant tant sur le plan de la structure que sur celui du contenu. Le *Veni, creator*, immense édifice sonore, est bâti sur une écriture contrapuntique très dense, articulée, malgré la richesse du matériau thématique, dans une forme sonate régulière. Le foisonnement des idées, la construction extrêmement serrée fournissent l'empreinte d'une nature humaine identifiée par sa capacité à ordonner, à construire. C'est par ce «savoir-faire» du bâtisseur que l'homme trouve le chemin du divin («celui qui s'efforce toujours et cherche dans la peine, nous pouvons le sauver», chante le premier chœur des anges dans *Faust*).

Goethe ayant conçu son texte comme une sorte d'oratorio sans musique, Mahler n'eut qu'à récupérer ce schéma littéraire pour nous offrir dans la seconde partie de sa symphonie un déroulement linéaire contrastant avec la verticalité oppressante du *Veni, creator*. Les divers événements (sections pour voix solistes, chœurs et interludes orchestraux) s'y succèdent ou s'entrecroquent, se suscitant mutuellement pour brasser l'atmosphère d'un lieu intemporel où baigne l'immanence de la rédemption. Mahler opère ici une jonction avec le finale de sa Deuxième Symphonie; les deux œuvres peignent l'éternité chacune à leur manière. Avec elles, nous passons en quelque sorte de la proximité dans le temps à la proximité dans l'espace. C'est d'ailleurs grâce à cette vision intemporelle que certains passages de la seconde partie de la Huitième Symphonie peuvent être sauvés. L'esthétique qui se dégage de ces passages (notamment l'arrivée de *Mater gloriosa* devant le chœur des pénitentes) n'échappe au mauvais goût

qu'en étant arrachée aux griffes du temps. «Tout ne tient qu'à un fil», écrit Theodor Adorno, «on risque à tout instant de basculer de l'utopie la plus totale dans le grandiose décoratif».

L'omniprésence du texte sert donc ici de caution dramatico-philosophique aux orientations esthétiques de l'œuvre, tout en rejaillissant nécessairement sur le traitement de son support: la voix.

Dans les Deuxième, Troisième et Quatrième Symphonies, l'injection du matériau vocal se présente comme l'installation d'une «borne» explicative venant baliser le parcours poétique de l'œuvre. Nous nous trouvons là en face de poèmes symphoniques escamotés. Rien de tel dans la Huitième. La voix n'est pas traitée comme un apport, mais comme un composant du matériau symphonique. Dans cette perspective, rechercher pour l'œuvre de Mahler une référence historique dans la Neuvième Symphonie de Beethoven, voire dans la Seconde (*Lobgesang*) de Mendelssohn apparaît dérisoire. Schumann et Liszt, bien qu'ayant servi eux-aussi le texte de Goethe, ne peuvent non plus être considérés comme modèles pour Mahler. La parfaite symbiose qui règne dans la Huitième entre le vocal et l'instrumental ne peut trouver une réelle correspondance que dans *A Sea Symphony* de Ralph Vaughan Williams,

qui fut créée en 1910, la même année que la Huitième. Dans les deux œuvres, le traitement symphonique de la voix ne doit pas être interprété au sens «d'anti-vocal» (même si, chez Mahler, les pages réservées au *Pater profundus* sont assez périlleuses), mais dans le cadre d'une participation permanente à l'élaboration et au développement du matériau thématique.

C'est peut-être dans la conception de ce dernier que la Huitième Symphonie dévoile toute son originalité. Mahler y exploite ici dans toutes ses implications la notion de «variantes» qui, dans les symphonies précédentes, avait transformé le concept classique de «thème» en organisme thématique, dans lequel la constante métamorphose des composants aboutit à une entité en perpétuel devenir. Avec la Huitième Symphonie, Mahler nous propose chacun de ses groupements thématiques sous l'image de ramifications arborescentes d'une cellule-mère. Quelle symbolique musicale plus belle Mahler pouvait-il nous offrir pour tenter d'exprimer, en partant du plus petit échelon architectonique, la présence ineffable de l'Éternel féminin, même si, sur le plan strictement philosophique, le fait que nous puissions l'observer à un stade de représentation auditive demeure un paradoxe?

---

# LE CHANT DE LA TERRE

---

MARC VIGNAL

À u cours de l'année 1907, Mahler fut frappé par trois «coups du destin»: il dut se résigner à abandonner son poste de directeur de l'Opéra de Vienne, il perdit sa fille aînée et on lui diagnostiqua une maladie de cœur incurable. A la fin de l'été, alors qu'il était encore sous le choc de ces terribles événements, il reçut la visite de son ami Theobald Pollak, ancien protégé du père d'Alma Mahler, devenu haut fonctionnaire, qui lui apporta un recueil de quatre-vingt-trois anciens poèmes chinois adaptés en allemand par Hans Bethge (1876–1946), écrivain et poète, à partir de traductions françaises, anglaises et même allemandes. Une des sources de Bethge avait été *le Livre de Jade* de Judith Gautier (1876). Pollak émit l'idée que les poèmes pouvaient être mis en musique, et Mahler les trouva conformes à son état d'esprit du moment. Il y revint après sa première saison en Amérique, à Toblach (Dolomites), durant l'été 1908, un des moments les plus pénibles de sa vie.

On ignore la date exacte de composition de la première des six parties de l'ouvrage. Les autres furent achevées fin juillet (n° 2), le 1<sup>er</sup> août (n° 3), le 14 août (n° 5), le 21 août (n° 4) et le 1<sup>er</sup> septembre (n° 6). Mahler termina l'orchestration durant sa deuxième saison aux Etats-Unis, puis choisit le titre de l'œuvre – *Le Chant de la Terre, du chinois* – et ceux de ses six parties. Il opta plus tard pour l'appellation *Symphonie pour ténor et alto (ou baryton) et orchestre*, soit qu'il n'ait pas réalisé immédiatement le caractère symphonique de son «cycle de six lie-

der», soit qu'il ait hésité à appeler «symphonie» une partition qui aurait été alors sa «Neuvième», chiffre fatidique que ni Beethoven ni Schubert ni Bruckner n'avaient pu dépasser.

En fait, Mahler avait tout d'abord envisagé comme titre global *La Flûte de Jade*, qui combinait celui de Judith Gautier avec celui de Hans Bethge (*La Flûte chinoise*). Les poèmes qu'il retint sont centrés sur la terre, sur la nature, et sur la solitude de l'homme au sein de ces éléments, thèmes dans lesquels avait toujours baigné sa musique. Le ton est parfois déprimé, pessimiste, mais il y a aussi détachement, ironie, et finalement communion. Venant juste après la Huitième Symphonie, préoccupée d'humanité, *Le Chant de la Terre* constitue un témoignage individuel profondément émouvant, et il ouvre l'ultime période créatrice du compositeur, celle des œuvres posthumes qu'il ne se résolut ni à publier ni à faire entendre en public. La création du *Chant de la Terre* n'eut lieu à Munich que le 20 novembre 1911, sous la direction de Bruno Walter, six mois après la mort de Mahler.

On entend souvent un orchestre de chambre à l'échelle symphonique, dans cette œuvre, la polyphonie linéaire et la technique de la variation perpétuelle, poussées très loin, tendent la main à Schönberg, et on a fréquemment un sentiment d'improvisation contrôlée. Tout cela, joint à l'absence de la forme sonate, rendit possible la Neuvième Symphonie. Les deux œuvres sont, en outre, unies par le

thème de l'adieu, exprimé sans fard dans la dernière partie du *Chant de la Terre*, sublimé dans le mouvement initial de la Neuvième. Ce à quoi il faut ajouter que, la première de ces pages semblant ne pas finir, se poursuivre après sa dernière note, et la seconde avoir commencé dès avant sa première note, leur jonction se fait dans le silence, ce qui renforce d'autant leurs liens.

Comme dans le Troisième Symphonie, le Finale s'oppose à lui seul aux cinq autres mouvements, par ses proportions, et comme dans la Septième, les deux mouvements extrêmes non seulement ont le plus de poids, mais ils sont séparés par une série de mouvements plus brefs à allure d'intermèdes. Les six mouvements sont confiés alternativement au ténor (nos 1, 3, 5) et à l'alto (nos 2, 4, 6).

La *Chanson à boire de la douleur de la terre*, en la mineur, sur un poème de Li-Taï-Po (701–762), est intitulée, dans une traduction française, *La Chanson du chagrin*. Très vite apparaît le motif descendant de trois notes (*la-sol-mi*), qu'on peut considérer comme tiré de la gamme pentatonique chinoise et qui, sous de multiples aspects, servira de cellule de base à toute la partition. Ici est chantée l'ivresse comme le meilleur remède aux maux humains, mais sous une gaieté un peu forcée transparaît le désespoir («Sombre est la vie, sombre est la mort»).

*Le Solitaire en automne*, en ré mineur, sur un poème de Ts'ien Ts'i ou Tchong-Wen (722–780), fait office de mouvement lent. Seul avec ses souvenirs, l'homme pleure, sans être désespéré pour autant; il aspire au repos, à trouver son refuge au sein de la nature.

Les trois lieder suivants, qui renouent avec la poésie de Li-Taï-Po, sont les plus courts et font globalement office de scherzo. *De la jeunesse*, en si bémol majeur, évoque la Chine assez concrètement: il y est

question, sur un ton plutôt précieux, d'un «pavillon de verte et blanche porcelaine» et d'un «pont de jade» tel «le dos d'un tigre», l'orchestre étant émail-lé de délicates sonorités de triangle.

*De la beauté*, en sol majeur, commence gracieusement, conformément au texte: «Des jeunes filles cueillent des fleurs de lotus». Un épisode central au rythme de marche fait contraste au moment où surgissent de «beaux garçons ... sur de braves destriers»; le retour varié de la première partie met en scène «la plus belle des jeunes filles», en proie au charme, qui suit l'un des cavaliers «de son regard nostalgique».

Dans *L'Invroge au printemps*, en la majeur; la voix intervient un demi-ton trop haut, en si bémol, et quand un oiseau, au réveil, annonce le printemps, elle proteste: «Que m'importe le printemps? Laisse-moi être ivre!»

*L'Adieu*, en ut mineur, combine deux poèmes, l'un de Mong-Kao-Yen, l'autre de Wang-Wei, ainsi que des paroles de Mahler lui-même. Les deux poètes chinois étaient amis, et l'auteur du premier poème (*Dans l'attente de l'ami*) reçut en dédicace le second (*L'Adieu de l'ami*). Le sujet de ce dernier volet est simple: un poète attend son ami au crépuscule pour jouer avec lui des splendeurs du soir, mais quand l'ami arrive enfin (après un vaste et impressionnant interlude orchestral en forme de marche funèbre), c'est pour adresser au poète un éternel adieu. Nature, nostalgie, solitude humaine ne font plus qu'un. L'émotion, à la fin, est portée à son comble, et la musique se dissout dans le silence, comme le solitaire au sein de la nature. C'est alors que Mahler prend la parole, à la suite des poètes chinois: «Partout, la terre bien-aimée fleurit au printemps et verdit de nouveau! Partout et éternellement, l'horizon sera bleu! Éternellement... éternellement...»

---

## NEUVIÈME SYMPHONIE

---

PETER FRANKLIN

Bien que la Neuvième fût la dernière symphonie achevée par Mahler (il en réalisa une copie au net complètement orchestrée), sa genèse recouvre en partie celles du *Chant de la Terre*, qui la précéda, et de la Dixième Symphonie, esquissée mais inachevée. Depuis l'exhumation et la reconstitution de la Dixième, les trois œuvres en sont venues à être considérées presque comme une trilogie, pour des raisons compréhensibles. Elles sont toutes les trois élégiaques et marquées par la souffrance émotionnelle et les ennuis de santé de Mahler (auxquels contribua son emploi du temps de chef particulièrement chargé au cours de l'hiver aux Etats-Unis). Les préoccupations du compositeur dans ses dernières années s'expliquent par une succession d'événements décisifs qui avait débuté en 1907. Mahler avait alors renoncé à ses fonctions de directeur de l'Opéra de la cour de Vienne, sa fille aînée était décédée et on lui avait diagnostiqué des problèmes cardiaques. La maison des Mahler sur le Wörthersee avait été vendue et, à partir de 1908, il passa les étés à Toblach, dans le Tyrol, avec sa femme Alma et leur fille cadette. C'est là, pour l'essentiel, qu'il composa ses trois dernières œuvres. C'est là également que non seulement il fut confronté à sa propre mortalité, mais aussi qu'il prit conscience du fossé de plus en plus grand qui le séparait de son épouse, beaucoup plus jeune que lui. Quelle que soit la signification qu'il ait attribuée à la Neuvième Symphonie, il est sans doute

révélateur qu'il semble l'avoir considérée comme une œuvre particulièrement intime. Alors qu'il joua *Le Chant de la Terre* intégralement à Alma et qu'il en avait montré la partition à Bruno Walter, ni l'un ni l'autre ne vit grand-chose de la Neuvième. Il fit allusion à la composition dans des lettres à Walter, mais une seule fois de façon très spécifique. Et encore ce qu'il dit reste-t-il très mystérieux :

De mon silence vous avez deviné la cause véritable. J'ai été très studieux et je mets en ce moment la dernière main à ma nouvelle symphonie [...]. Quelque chose y est dit que j'avais depuis longtemps sur le bord des lèvres, quelque chose que, dans l'ensemble, on pourrait mettre à côté de la Quatrième (et qui est pourtant tout à fait différent). La partition a été hâtivement écrite, à une vitesse folle. Elle est absolument illisible pour des yeux étrangers. J'espère donc, je souhaite ardemment que le temps me soit accordé au cours de l'hiver de la mettre au net.

Si sombres et déchirantes qu'aient pu être les circonstances personnelles entourant sa composition, la Neuvième présente une palette d'émotions aussi riche et complexe que toute autre symphonie de Mahler. Même dans les mouvements lents qui l'encadrent, la lamentation et le climat d'adieu sont définis par l'aspiration et la colère énergiques qu'ils inspirent constamment. On peut entendre la symphonie comme une confrontation subjective avec le désespoir, mais cette confrontation, comme toujours chez

Mahler, est présentée sous forme d'un projet créatif: elle pose une série de questions sur le comment et le pourquoi du déroulement d'une symphonie au moment même où le genre, qui prend ses racines dans l'optimisme du XIX<sup>e</sup> siècle et son héroïsme romantique, semble remis en question par une connaissance tout autant culturelle et historique que subjective et personnelle. C'est pour cette raison que la Neuvième Symphonie, comme les autres œuvres tardives de Mahler, semble marquer la fin d'une tradition d'une façon qui est cependant extraordinairement moderne dans sa conscience de soi et son immédiateté expressive.

Le philosophe allemand Theodor Adorno a dit un jour, de façon émouvante, que «la musique de Mahler passe une main maternelle sur la chevelure de ceux vers qui elle se tourne». Le thème initial du premier mouvement de la Neuvième, émergeant en ré majeur sur un fond d'éléments rythmiques et de motifs fragmentaires, est certes profondément réconfortant, il s'agit presque d'une berceuse. Ses énoncés répétés, toujours en ré majeur, sont néanmoins de plus en plus alourdis par la connaissance de l'objet et de la raison de cette consolation. La mélodie semble vieillir, devenir sage, et peut-être s'attrister à mesure que le mouvement progresse, propulsé par l'élan coléreux d'un second thème aux aspirations dissonantes. Le point culminant est marqué par un puissant motif en fanfare. Il vise les sommets des symphonies antérieures de Mahler, plus visionnaires, pour mieux nous ramener précipitamment sur terre, où le thème en ré majeur reprend son travail de consolation, désormais plus angoissé. Le mouvement progresse par cycles répétés de ces trois éléments qui tantôt prennent des formes encore plus vivement contrastées, tantôt se rejoignent et pour ainsi dire

s'amalgament. Des énoncés sombres et insistants du motif rythmique initial, qui prend le caractère d'un motif du «destin», viennent empiéter sur leur discours. «Comme un lourd cortège funèbre», lit-on plus loin dans la partition. Le manuscrit de Mahler comportait d'autres annotations. Au-dessus de l'un des retours les plus délicats du thème en ré majeur, au violon solo, le compositeur avait écrit: «O jeunesse! Disparue! O amour! Emporté!» Et au moment où la musique disparaît dans le silence à la fin, il avait ajouté (à nouveau au-dessus du violon solo): «Adieu! Adieu!»

Les deux mouvements centraux explorent des manières plus énergiques, plus *physiques* de traiter la conscience troublée. Le deuxième mouvement est un long scherzo qui englobe de façon caractéristique (chez Mahler) les trois principaux types de danse dont il a hérité en Autriche: menuet, ländler et valse. Le titre du manuscrit cependant, «Menuetto infinito», suggère une danse dont les parties constitutives alternent à l'infini, chacune dissipant les souvenirs et autocitations oniriques dans lesquelles l'épisode précédent pourrait avoir sombré. Le troisième mouvement est en fait un finale d'une ironie amère, délibérément placé au mauvais endroit. Il s'agit d'un Rondo «burlesque» dans lequel la furie du deuxième mouvement de la Cinquième Symphonie de Mahler déclenche un feu d'artifice d'ingéniosité contrapuntique. Son effet d'accumulation constitue toutefois une espèce d'«antimusique»: un tourbillon d'activité incessante, et finalement insensée, à laquelle seul le long épisode central semble promettre un échappatoire. L'ascension vers le ciel se heurte néanmoins à des énoncés moqueurs, aux bois, de ce qui deviendra le motif initial de l'Adagio conclusif. Une fois l'évasion empêchée, le matériel thématique du Rondo

---

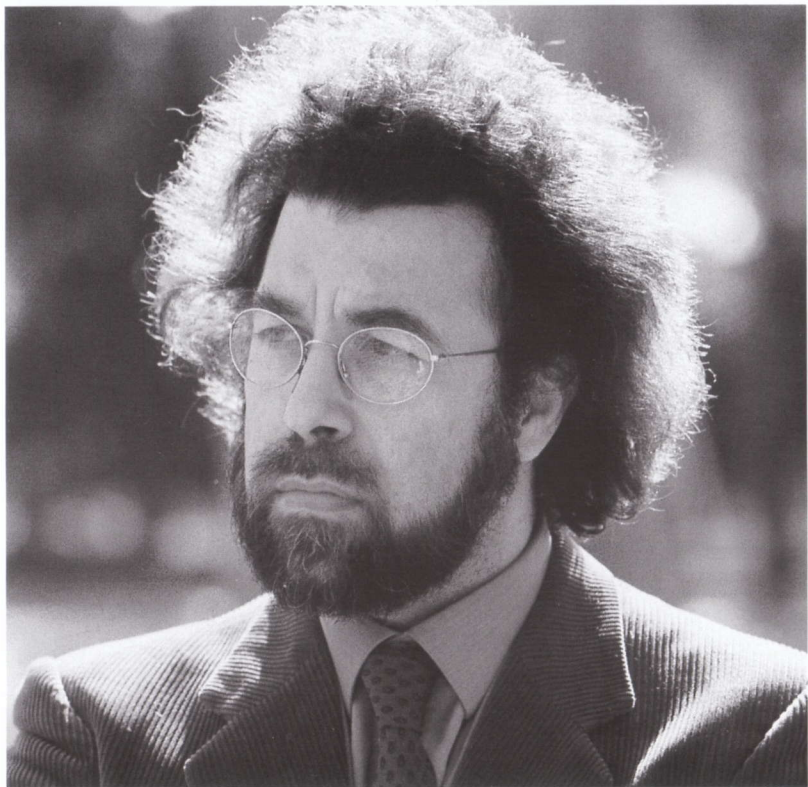
revient avec une véhémence renouvelée. Sa crudité assourdissante met un terme aux visions de béatitude.

L'Adagio final porte par conséquent dès le début le fardeau de la conscience tragique. Le thème aux allures de choral est enfiévré par une conduite des voix *espressivo* qui menace constamment de détruire la musique de l'intérieur. Des *gruppetti* vocaux qui se chevauchent, de fortes inflexions chromatiques et des écarts harmoniques éloquents dans des régions inattendues caractérisent cette musique qui semble rassembler ses forces alors que tout est contre elle. C'est un tout autre monde qu'explore l'idée secondaire: les violons dans l'aigu, opposés à une ligne de basse profonde et portant l'indication «sans sentiment». Cette musique d'une étrangeté venue d'ailleurs ouvre de mystérieux espaces entre des variantes successives du thème de l'Adagio, d'une urgence

croissante. A la fin, la conscience expressive de la musique semble progressivement glisser dans le royaume de l'altérité. Sur la dernière page de la partition, la ligne de premier violon cite un passage du quatrième des *Kindertotenlieder* de Mahler: «Ce sera une belle journée sur ces sommets.» Le vers précédent du lied insistait: «Nous rejoindrons [les enfants].» A la fin, il n'y a cependant pas de consolation; mais nous ne sommes pas non plus écrasés par la négation mélodramatique de la Sixième Symphonie. La musique, comme la conscience subjective qu'elle avait symbolisée, meurt simplement dans le silence.

Mahler n'entendit jamais la Neuvième Symphonie en concert. La création posthume en fut donnée à Vienne, le 26 juin 1912, sous la direction de Bruno Walter.

(Traduction: Dennis Collins)



---

GIUSEPPE SINOPOLI

---

