

BERLINER PHILHARMONIKER

GUSTAV MAHLER
SYMPHONIEN 1-10

CLAUDIO ABBADO

GUSTAVO DUDAMEL

BERNARD HAITINK

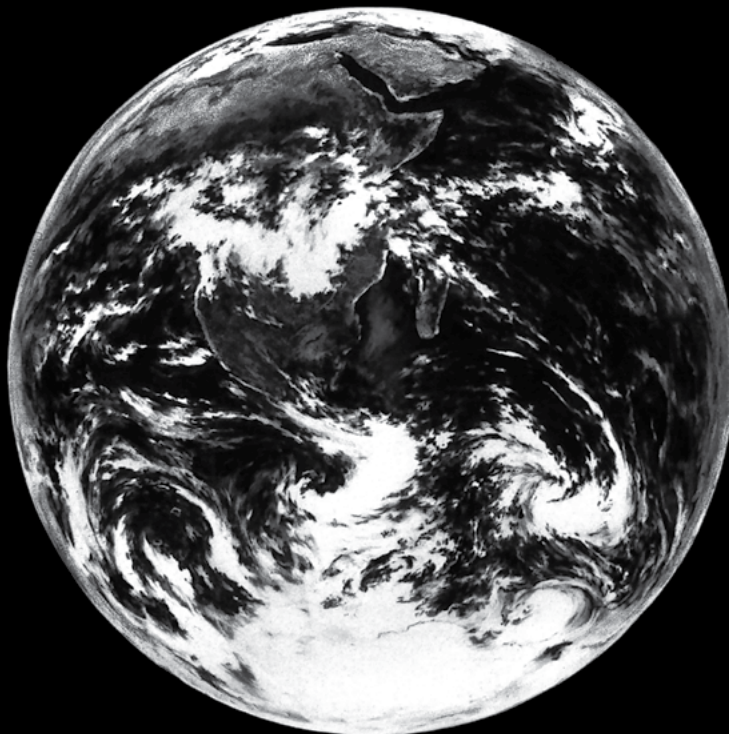
DANIEL HARDING

ANDRIS NELSONS

YANNICK NÉZET-SÉGUIN

KIRILL PETRENKO

SIR SIMON RATTLE





Gustav Mahler (1860–1911)
Photo: 1899

Inhalt · Contents

Vorwort · Foreword	4
Symphonien Nr. 1–10 Symphonies Nos. 1–10	6
»Manchmal ist das Gegenteil ...?« Was Mahler tut – und uns nicht erzählt “Sometimes the opposite ...?” What Mahler Does and Doesn't Tell Us	38 53
Schöpfer-Geist der Moderne Gustav Mahler zwischen Tradition und Avantgarde Creator Spirit of Modernism Gustav Mahler between Tradition and Avant Garde	67 75
Immer mit bewegter Empfindung Zur Mahler-Tradition der Berliner Philharmoniker und den Dirigenten dieser Edition “Always with stirring emotion” The Mahler Tradition of the Berliner Philharmoniker and the Conductors in This Edition	83 95
Gesangstexte · Sung texts	104
Berliner Philharmoniker Mitglieder · Members	124
Robert Longo Über den Künstler · About the artist	126
Credits	127

Vorwort

Gustav Mahlers Werke gehören zu den größten Herausforderungen des musikalischen Repertoires. Ihre Interpretation fordert von uns Musikern vorbehaltlose Hingabe und den Einsatz aller zur Verfügung stehenden Kräfte und Mittel. Jede Symphonie Mahlers stellt eine eigene Welt dar, in der das Monumentale neben dem Zarten, das Spirituelle neben dem Profanen, das Tragische neben dem Humoristischen und die Verzweigung neben der Erlösungshoffnung steht.

Unsere Mahler-Tradition reicht bis in die 1890er-Jahre zurück. Mahler selbst trat mehrmals als Dirigent mit den Berliner Philharmonikern auf und brachte 1895 seine Zweite Symphonie in Berlin zur Uraufführung. In den folgenden Jahrzehnten haben fast alle wichtigen Mahler-Interpreten – darunter Otto Klemperer, Bruno Walter, Sir John Barbirolli, Rafael Kubelik, Leonard Bernstein und Bernard Haitink – mit Werken des Komponisten bei den Berliner Philharmonikern gastiert.

In der Abfolge der philharmonischen Chefdirigenten lässt sich die langsam und über Umwege vollzogene Durchsetzung der Musik Mahlers im Konzertleben nachvollziehen. Während sich Arthur Nikisch als zweiter Chefdirigent früh für den Komponisten engagierte, hielt Wilhelm Furtwängler eher skeptische Distanz. Herbert von Karajan widmete sich dem Schaffen Mahlers ab den 1970er-Jahren mit wachsender Intensität. Während sich Nikisch,

Furtwängler und Karajan auf eine Auswahl von Symphonien beschränkten, wurden mit Claudio Abbado, Sir Simon Rattle und Kirill Petrenko drei Dirigenten an die Spitze des Orchesters berufen, in deren Repertoire das Gesamtwerk Mahlers eine zentrale Rolle einnimmt.

In der vorliegenden Edition sind die neun vollendeten Symphonien sowie das Adagio der Zehnten in Aufführungen der Berliner Philharmoniker aus den letzten zehn Jahren zu erleben. Zu den Interpreten gehören neben Kirill Petrenko und seinen beiden Vorgängern Sir Simon Rattle und Claudio Abbado fünf Gastdirigenten und herausragende Mahler-Interpreten, die unserem Orchester besonders eng verbunden sind. Mit Kirill Petrenko, dessen Aufführung der Sechsten Symphonie in dieser Auswahl enthalten ist, werden wir die Entdeckungsreise in die Welt der mahlerschen Musik fortsetzen.

Stanley Dodds

Violine · Mediovorstand

Olaf Maninger

Solocellist · Mediovorstand

Foreword

Gustav Mahler's works are among the greatest challenges in the musical repertoire. Performing them demands total dedication from us musicians and all the energy and resources we can muster. Each of Mahler's symphonies represents a world in which monumentality is juxtaposed with delicacy, the spiritual with the profane, tragedy with humour, and despair with hope for redemption.

Our Mahler tradition goes back to the 1890s. Mahler himself appeared as a conductor with the Berliner Philharmoniker on several occasions and premiered his Second Symphony with the orchestra in 1895. In the decades that followed, almost all the major Mahler interpreters – including Otto Klemperer, Bruno Walter, Sir John Barbirolli, Rafael Kubelik, Leonard Bernstein and Bernard Haitink – guest conducted his works with the Berliner Philharmoniker.

The slow and circuitous route of Mahler's music to its eventual place in Philharmonic concert life can be traced in the orchestra's succession of principal conductors. While its second chief, Arthur Nikisch, took an early interest in the composer, Wilhelm Furtwängler kept a rather sceptical distance. From the 1970s onwards Herbert von Karajan devoted himself to works by Mahler with increasing intensity. Nikisch, Furtwängler and Karajan all restricted themselves to a selection of the symphonies, whereas the complete cycle plays a central role in the repertoire of Karajan's successors: Claudio Abbado, Sir Simon Rattle and Kirill Petrenko.

The present edition includes the nine completed symphonies plus the Adagio from the Tenth in performances by the Berliner Philharmoniker from the past ten years. In addition to Kirill Petrenko and his two predecessors Sir Simon Rattle and Claudio Abbado, the conductors include five guests – outstanding Mahler interpreters with particularly close ties to our orchestra. Together with Kirill Petrenko, whose performance of the Sixth Symphony is contained in this selection, we will be continuing our journey of discovery into the world of Mahler's music.

Stanley Dodds

violin · media chairman

Olaf Maninger

principal cello · media chairman

Symphonie Nr. 1 · **Symphony No. 1**

Daniel Harding Dirigent · conductor

- | | |
|--|-------|
| 1. Langsam. Schleppend –
Immer sehr gemächlich | 16:18 |
| 2. Kräftig bewegt, doch nicht zu schnell –
Trio: Recht gemächlich | 07:58 |
| 3. Feierlich und gemessen,
ohne zu schleppen | 11:03 |
| 4. Stürmisch bewegt | 20:03 |
| | 55:22 |

Entstehungszeit: 1884 – 1888, letzte Revision 1896

Composition: 1884 – 1888, final revision 1896

Uraufführung: 20. November 1889, Budapest,
Budapester Philharmonisches Orchester

First performance: 20 November 1889, Budapest,
Budapest Philharmonic Orchestra

Dirigent · conductor: Gustav Mahler

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker: 16. März 1896

First performance by the Berliner Philharmoniker: 16 March 1896

Dirigent · conductor: Gustav Mahler

Instrumentierung · orchestration:

4 Flöten · flutes

[3. und 4. auch Piccoloflöte · 3rd and 4th doubling piccolo]

4 Oboen · oboes

[3. auch Englischhorn · 3rd doubling cor anglais]

4 Klarinetten · clarinets

[3. auch Bassklarinette, 4. auch Klarinette in Es

3rd doubling bass clarinet, 4th doubling E-flat clarinet]

3 Fagotte · bassoons

[3. auch Kontrafagott · 3rd doubling contrabassoon]

7 Hörner · horns

5 Trompeten · trumpets

4 Posaunen · trombones

Tuba

Pauken [2 Spieler] · timpani [2 players]

Schlagzeug · percussion

Harfe · harp

Streicher · strings

Ein Heldenleben?

In einem vulkanausbruchshaften Schaffensschub schrieb der 27-jährige Gustav Mahler innerhalb weniger Wochen seine Erste Symphonie. Deutlich länger rang er anschließend um die endgültige Gestalt des unerhört neuartigen Werks, das die musikalische Öffentlichkeit erdbebengleich erschütterte und die erhitzten Gemüter in Mahlerenthusiasten und Mahlerverächter spaltete. Kalt ließ die klanggewaltige Schöpfung mit dem letztlich getilgten Namen *Titan* (nach Jean Pauls Roman gleichen Titels) niemanden.

Aus der sphärisch flirrenden Klangfläche («Wie ein Naturlaut») des Beginns tauchen Motivschemen auf, Signalfetzen von nah und fern, ein eigenwilliger Kuckucksruf, bis sich zart die Melodie zu den mitgedachten Worten »Ging heut Morgen übers Feld [...] Wird's nicht eine schöne Welt?« aus den *Liedern eines fahrenden Gesellen* artikuliert. In den programmatischen Hinweisen Mahlers, die er später zurückzog, beschreibt der Satz das »Erwachen der Natur nach langem Winterschlaf«. Dem derben Ländler-Scherzo folgt eine skurrile Trauermarsch-Parodie über den nach Moll gewendeten Volksliedkanon *Bruder Jakob*, in der Mahler naiven Humor und abgründige Tragik ganz im Sinne Jean Pauls aufeinanderprallen lässt. Mit dem »entsetzlichen Aufschrei« des Finales offenbart die »schöne Welt« endgültig ihre Doppelbödigkeit. »Stürmisch bewegt« reißt dieser Schluss-Satz einen tosenden Höllenschlund auf, in dessen wuchtigen Klangmassen, so Mahler, der »Heros« – ist er es selbst? – »mit allem Leid dieser Welt im furchtbarsten Kampfe« ringt. Kaum merklich formiert sich dann aus den wieder aufgegriffenen Naturlaut-Schemen des Beginns ein »Siegeshoral«, der unter Aufbietung sämtlicher Kräfte in einer gigantischen Apotheose überhöht wird. Mahlers Erste: ein Heldenleben – oder doch eine »Commedia humana«?

A Hero's Life?

In a volcanic outburst of creativity, the 27-year-old Gustav Mahler wrote his First Symphony within just a few weeks. He then struggled significantly longer to find a definitive shape for this unprecedentedly novel work, which shook the musical public like an earthquake and divided heated tempers into Mahler lovers and Mahler loathers. No one was left cold by the overpowering sound of this work he initially entitled *Titan* (after Jean Paul's novel).

It begins as a quivering surface ("Wie ein Naturlaut" – "Like a sound of nature") out of which motivic ideas emerge – fanfare and birdcall fragments from near and far, including an obstinate cuckoo – until a melody is articulated, derived from the *Lieder eines fahrenden Gesellen* (Songs of a Wayfarer), where it is sung to the words "Ging heut Morgen übers Feld ... Wird's nicht eine schöne Welt?" ("This morning I went across the fields ... Isn't the world looking lovely?"). In programmatic indications that he later withdrew, Mahler describes the movement as "the awakening of Nature after a long winter's sleep". The earthy ländler-scherzo is followed by a whimsical funeral-march parody based on a minor-mode version of the folksong canon *Bruder Jakob* (*Frère Jacques*). Naïve humour and obscure tragedy clash very much as in Jean Paul's writings. The "horrifying outcry" that launches the finale definitively exposes the "lovely world's" ambiguity. The violence of this last movement tears open a roaring abyss. According to Mahler, in the tumultuous masses of sound the "hero" – is it the composer himself? – is locked in a terrible battle "with all the sorrows of this world". Then, almost imperceptibly, out of a reminiscence of the shimmering sounds of nature that began the symphony, a "victory chorale" takes shape and, with the mobilization of all forces, is elevated into a gigantic apotheosis. Mahler's First: a hero's life – or indeed a *commedia humana*?

Symphonie Nr. 2 »Auferstehung«

für großes Orchester, Sopran- und Altsolo und gemischten Chor

Text nach *Des Knaben Wunderhorn* und

Friedrich Gottlieb Klopstock

Symphony No. 2 "Resurrection"

for large orchestra, soprano, contralto and mixed chorus

Text after *Des Knaben Wunderhorn* and

Friedrich Gottlieb Klopstock

Andris Nelsons Dirigent · conductor

Lucy Crowe Sopran · soprano

Gerhild Romberger Alt · contralto

MDR-Rundfunkchor Leipzig

Risto Joost Einstudierung · chorus master

1. Allegro maestoso. Mit durchaus ernstem und feierlichem Ausdruck	24:00
2. Andante moderato. Sehr gemächlich – Energisch bewegt – Tempo I	11:00
3. In ruhig fließender Bewegung	10:55
4. »Urlicht«. Sehr feierlich, aber schlicht: »O Röschen rot!«	05:26
5. Im Tempo des Scherzos. Wild herausfahrend – Langsam. Misterioso: »Auferstehn, ja auferstehn«	20:52 14:56
	1:27:09

Entstehungszeit: 1888 (1. Satz), 1893/1894 (Sätze 2–5)

Composition: 1888 (1st movement), 1893/1894 (movements 2–5)

Uraufführung: 4. März 1895 (Sätze 1–3), 13. Dezember 1895

(vollständiges Werk), Berlin, Berliner Philharmoniker

First performance: 4 March 1895 (movements 1–3),

13 December 1895 (complete), Berlin, Berliner Philharmoniker

Dirigent · conductor: Gustav Mahler

Instrumentierung · orchestration:

4 Flöten · flutes

[auch Piccoloflöten · doubling piccolos]

4 Oboen · oboes

[3. und 4. auch Englischhorn · 3rd and 4th doubling cor anglais]

Klarinette in Es · E-flat clarinet

4 Klarinetten · clarinets

[3. auch Bassklarinette, 4. auch Klarinette in Es

3rd doubling bass clarinet, 4th doubling E-flat clarinet]

4 Fagotte · bassoons

[3. und 4. auch Kontrafagott · 3rd and 4th doubling contrabassoon]

6 Hörner · horns

6 Trompeten · trumpets

4 Posaunen · trombones

Tuba

Orgel · organ

Pauken · timpani

Schlagzeug · percussion

2 Harfen · harps

Streicher · strings

Fernorchester · off-stage band:

4 Hörner · horns

4 Trompeten · trumpets

Pauken · timpani

Schlagzeug · percussion

Tod und Verklärung

»Ich habe den ersten Satz *Totenfeier* genannt, und [...] so ist es der Held meiner D-Dur-Symphonie [Nr. 1], den ich da zu Grabe trage«, erläuterte Mahler in Bezug auf den Kopfsatz seiner Zweiten Symphonie. Dem von »Fanfaren des Sieges« begleiteten Heldentod stellt die Zweite eine Reflexion über die Frage nach dem »Warum, nach dem Sinn des Lebens« gegenüber. Dass Mahler hierfür eine riesige Besetzung und eine Aufführungsdauer von 80 Minuten beansprucht, ist keine selbstherrliche Gigantomanie, sondern entspricht dem perfektionistischen Bedürfnis, seine Klangvorstellungen exakt umzusetzen.

Die großangelegte *Totenfeier* wird von einem bedrohlich grimmigen Marsch beherrscht – mal verdichtet er sich zu einem Schmerzensschrei, mal gibt er wehmütigen Meditationen von entrückter Schönheit Raum. Eine ferne heile Welt evoziert auch das grazil-menuethafte Andante moderato, dem der Komponist den »süßsaurigen Humor« (Mahler) seines grotesken, zum textlosen Scherzo arrangierten *Wunderhorn*-Lieds *Des Antonius von Padua Fischpredigt* entgegensetzt – eine beißende Satire auf das unbelehrbare Volk. Unmissverständlich mahnt darauf das eindringliche Altsolo: »Der Mensch liegt in größter Not!«, und noch im Verglimmen des *Urlichts* bricht sich das Finale mit apokalyptischer Wucht im Tonfall der *Totenfeier* Bahn. Fanfaren rufen zum Jüngsten Gericht, doch dann, im Flüsterton des Geheimen, verheißt der Chor: »Aufersteh wirst du«. Bevor die monumentale Schlussteigerung, vom allmächtigen Liebesgefühl durchleuchtet, ihrem Höhepunkt entgegenrauscht, versichert der Solosopran: »Du hast nicht umsonst gelebt, gelitten!« Mahlers Zweite: ein Lebenswerk – in jedem Sinne.

Death and Transfiguration

"I called the first movement *Totenfeier* (Funeral rites)," explained Mahler, referring to the Second Symphony, "and it is the hero of my D major symphony [No. 1] whom I am bearing to the grave." The Second juxtaposes the hero's death, accompanied by "victory fanfares", with a reflection on the question of "why?": on "the meaning of life". That he requires colossal forces and a playing time of 80 minutes is not self-aggrandizing gigantomania on Mahler's part but corresponds to a perfectionist's need to realize his musical conception exactly.

The large-scale *Totenfeier* is dominated by a menacingly fierce march – at times concentrated into a cry of grief, at others yielding to nostalgic meditations of rapt beauty. Also evoking a distant ideal world, the graceful, minuet-like Andante moderato is then set against the "bittersweet humour" (Mahler) of his grotesque *Wunderhorn* song *Des Antonius von Padua Fischpredigt* (St. Anthony of Padua's Sermon to the Fishes), arranged into a textless scherzo – a biting satire of incorrigible humanity. The alto solo's message is unequivocal: "Der Mensch liegt in größter Not!" ("Humankind lies in greatest need!"); while this *Urlicht* (Primal Light) is still dying out, the finale breaks through with apocalyptic force, recalling the tone of the *Totenfeier*. Fanfares herald the Last Judgment, but then, as though in secret, the chorus whispers a promise: "Aufersteh wirst du" – "You shall rise again". Before the monumental final exaltation, irradiated by all-powerful love, sweeps to its climax, the solo soprano affirms: "Du hast nicht umsonst gelebt, gelitten!" ("You have neither lived nor suffered in vain!"). Mahler's Second: a life's work – in every sense.

Symphonie Nr. 3

für großes Orchester, Altsolo, Knabenchor und Frauenchor
Text aus Friedrich Nietzsches *Also sprach Zarathustra* und
nach *Des Knaben Wunderhorn*

Symphony No. 3

for large orchestra, contralto, boys' choir and female choir
Text from Friedrich Nietzsche's *Also sprach Zarathustra* and
after *Des Knaben Wunderhorn*

Gustavo Dudamel Dirigent · conductor

Gerhild Romberger Alt · contralto

Damen des Rundfunkchors Berlin

Tobias Löbner Einstudierung · chorus master

Knaben des Staats- und Domchors Berlin

Kai-Uwe Jirka Einstudierung

Erste Abteilung · Part I	
1. Kräftig. Entschieden	33:34
Zweite Abteilung · Part II	
2. Tempo di Menuetto. Sehr mäßig	09:57
3. Comodo. Scherzando. Ohne Hast	17:48
4. Sehr langsam. Misterioso. Durchaus <i>ppp</i> : »O Mensch! Gib Acht!«	09:18
5. Lustig im Tempo und keck im Ausdruck: »Bimm bamm / Es sungen drei Engel«	04:18
6. Langsam. Ruhevoll. Empfundener	24:21
	1:39:16

Posthornsolo · **post-horn solo**: Gábor Tarkövi

Entstehungszeit · **composition**: 1895/1896

Uraufführung: 9. Juni 1902, 38. Tonkünstlerfest Krefeld,
Städtische Kapelle Krefeld und Gürzenich-Orchester Köln
First performance: 9 June 1902, Krefeld, 38th German Music Society
Festival, Krefeld Municipal Orchestra and Gürzenich Orchestra, Cologne
Dirigent · **conductor**: Gustav Mahler

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker: 14. Januar 1907
First performance by the Berliner Philharmoniker: 14 January 1907
Dirigent · **conductor**: Gustav Mahler

Instrumentierung · **orchestration**:

4 Flöten · **flutes**

[auch Piccoloflöten · **doubling piccolos**]

4 Oboen · **oboes**

[4. auch Englischhorn · **4th doubling cor anglais**]

2 Klarinetten in Es · **E-flat clarinets**

[2. auch Klarinette in B · **2nd doubling B-flat clarinet**]

3 Klarinetten · **clarinets**

[3. auch Bassklarinette · **3rd doubling bass clarinet**]

4 Fagotte · **bassoons**

[4. auch Kontrafagott · **4th doubling contrabassoon**]

8 Hörner · **horns**

4 Trompeten · **trumpets**

4 Posaunen · **trombones**

Tuba

Pauken [2 Spieler] · **timpani** [2 players]

Schlagzeug · **percussion**

2 Harfen · **harps**

Streicher · **strings**

Hinter der Bühne · **off-stage**:

Posthorn · **post-horn**

Glocken · **bells**

Creator mundi

Mahler war ein *workaholic*, sein Arbeitspensum als Kapellmeister am Hamburger Theater schier übermenschlich. Um komponieren zu können, zog er sich 1895 und 1896 während der Sommerurlaube weltflüchtig in eine karge Hütte am Attersee zurück. Als hier seine Dritte Symphonie heranwuchs, schrieb er der ihm nahestehenden Sängerin Anna von Mildenburg: »Denke Dir ein so großes Werk, in welchem sich in der Tat *die ganze Welt* spiegelt« – Mahler schwebte nichts Geringeres vor als eine klingende Kosmologie.

Urgewaltig eröffnen acht Hörner die Symphonie mit einem Weckruf: »Der Sommer marschier ein«, nannte Mahler den Kopfsatz ursprünglich, bevor er alle programmatischen Überschriften tilgte. Blockartig prallt motivisches Rohmaterial in einem erregten Schieben und Drängen aufeinander, bis die chaotischen Kräfte im finalen Jubel der belebten Natur gebändigt erscheinen. Domestiziert und mit salonmusikalischer Süße parfümiert gebärdet sich das *Blumen*-Menuett. Dramaturgisches Epizentrum des Werks ist das tragikomische *Tier*-Scherzo: Hinter der Maske harmloser Volkstümlichkeit verbirgt sich die Fratze makabren Hohns und – so Mahler – »ein ungeheures Lachen über die ganze Welt«. Der entrückte Gesang eines Posthorns verhallt in traumhafter Utopie. »O Mensch! Gib Acht!«, warnt der Soloalt – vor dem Sündenfall? –, doch die vom heiteren »Bimm bamm« des Kinderchors begleitete Beichte gerät beinah zum religiösen Kasperltheater. Erst im innig singenden Finalsatz (»Langsam. Ruhevoll. Empfundene«) fügt sich alles zusammen, was anfangs Chaos war. Er verkörpert Mahler zufolge die reine Liebe, »die höchste Stufe [...], von der aus die Welt gesehen werden kann«. Mahlers Dritte: eine ganz eigene Schöpfung.

Creator Mundi

Mahler was a *workaholic*, but the demands of his position as chief conductor of the Hamburg Municipal Theatre were almost superhuman. In order to compose, he retreated during the summer holidays of 1895 and 1896 to a spartan little studio on the Attersee. As the work on his Third Symphony progressed, he wrote to his intimate friend, the singer Anna von Mildenburg: "Just imagine a work of such magnitude that it actually mirrors *the whole world*" – Mahler had in mind nothing less than a musical cosmology.

Eight horns open the symphony with a clarion call of elemental force. Before deleting all programmatic descriptions, Mahler originally headed the first movement "Summer marches in". Clashing motivic raw materials jostle energetically until the chaotic forces appear subdued in the final jubilation of vitalized nature. The "flowers" minuet smacks of domesticity and the perfumed sweetness of salon music. The dramaturgical epicentre of the work is the tragicomic "animals" scherzo: concealed behind its mask of harmless rusticity is a grimace of macabre mockery and – in Mahler's words – "a great laugh at the whole world". The otherworldly song of a post-horn dies away in a dreamlike utopia. The solo alto admonishes: "O Mensch! Gib Acht!" ("O mankind, take heed!") – before the Fall? – but the confession accompanied by the children's chorus's cheery "Bimm bamm" almost turns into a religious Punch and Judy show. Only in the inward, songful final movement ("Slow. Calm. Deeply felt") does everything that began as chaos come peaceably together. Mahler said it embodies pure love, "the highest level ... from which the world can be viewed". Mahler's Third: a creation unto itself.

Symphonie Nr. 4

für großes Orchester und Sopransolo
Text nach *Des Knaben Wunderhorn*

Symphony No. 4

for large orchestra and soprano
Text after *Des Knaben Wunderhorn*

Yannick Nézet-Séguin Dirigent · conductor

Christiane Karg Sopran · soprano

- | | |
|--|-------|
| 1. Bedächtig. Nicht eilen | 17:01 |
| 2. In gemächlicher Bewegung. Ohne Hast | 09:55 |
| 3. Ruhig (Poco adagio) | 22:19 |
| 4. Sehr behaglich: »Wir genießen die
himmlischen Freuden« | 09:26 |
| | 58:41 |

Solovioline · *violin solo*: Daniel Stabrawa

Entstehungszeit: 1899–1901,
zwischen 1902 und 1910 mehrfach revidiert
*Composition: 1899–1901,
frequently revised between 1902 and 1910*

Uraufführung: 25. November 1901, München,
Münchener Philharmoniker
*First performance: 25 November 1901, Munich,
Munich Philharmonic*
Dirigent · conductor: Gustav Mahler

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker: 6. Januar 1913
First performance by the Berliner Philharmoniker: 6 January 1913
Dirigent · conductor: Arthur Nikisch

Instrumentierung · *orchestration*:

4 Flöten · *flutes*

[3. und 4. auch Piccoloflöte · *3rd and 4th doubling piccolo*]

3 Oboen · *oboes*

[3. auch Englischhorn · *3rd doubling cor anglais*]

3 Klarinetten · *clarinets*

[2. auch Klarinette in Es, 3. auch Bassklarinette

2nd doubling E-flat clarinet, 3rd doubling bass clarinet]

3 Fagotten · *bassoons*

[3. auch Kontrafagott · *3rd doubling contrabassoon*]

4 Hörner · *horns*

3 Trompeten · *trumpets*

Pauken · *timpani*

Schlagzeug · *percussion*

Harfe · *harp*

Streicher · *strings*

So mancher Hörer der Uraufführung von Mahlers Vierter Symphonie fühlte sich bei deren Beginn an die Glöckchen einer lustigen Schlittenfahrt erinnert: Einen so heiter-unbekümmerten Kopfsatz, der sich schamlos teils derber, teils kindlich-naiver Fröhlichkeit hingibt – klingt nicht sogar das Lied vom »Bi-Ba-Butzemann« an? – hatte man nach dem Eindruck von Monumentalität, den die vorangegangenen drei Symphonien vermitteln, nicht erwartet. Viersätzig und vergleichsweise klein besetzt, steht die Vierte jedoch nur scheinbar im Zeichen klassizistischer Simplizität.

Als konstruktiver Ausgangs- und Zielpunkt in einem enthält das Finale die Pointe der Symphonie. Ursprünglich hatte der Komponist diesen Satz, dem sein *Wunderhorn*-Lied *Das himmlische Leben* aus den *Humoresken* zugrunde liegt, als Schluss seiner Dritten vorgesehen – mit dem Titel »Was mir das Kind erzählt«. Wer dem Vortrag des Solosoprans (»mit kindlichem Ausdruck«) aufmerksam folgt, merkt jedoch schnell, dass es in diesem Kinderparadies mitnichten nur idyllisch zugeht – es entpuppt sich als himmlischer Schlachthof! In schauerromantischer Manier spielt Mahlers Finale retrospektiv mit Schein und Sein: Die Schlittenglöckchen des Anfangs verwandelt das Finale in die Schellen einer Narrenkappe, das monoton kreisende Fiedeln der verstimmtten Sologeige (alle Saiten sind einen Ton höher gestimmt als üblich) im Scherzo wird als gruselige Totentanz entlarvt. Und auch wenn der lichte dritte Satz beschwichtigend vermitteln will, »dass es so böß nicht gemeint war« (Mahler), entschlummert die Musik am Ende, ohne zu verraten, ob es nun mehr Traum oder Albtraum war, dieses himmlische Leben. Mahlers Vierte: eine makabre Humoreske.

For some listeners at the premiere, the bells at the beginning of Mahler's Fourth recalled a jolly sleigh ride. After the impression of monumentality conveyed by the three preceding symphonies, they were not expecting such a carefree opening movement, shamelessly indulging in both earthy and childish naïve merriment – wasn't that even an allusion to the children's song on a Grimm brothers' text *Bi-Ba-Butzemann*? In four movements and scored for relatively modest forces, the Fourth is nonetheless only apparently a work of classicistic simplicity.

As structural point of departure and arrival in one, the finale contains the crux of the symphony. Originally the composer had envisaged this movement, based on his *Wunderhorn* song *Das himmlische Leben* (Heavenly Life) from the *Humoresken* (*Humoresques*), as the conclusion of his Third – with the title "What the child tells me". An attentive listener to the soprano's delivery ("with childlike expression") will quickly notice that things are by no means wholly idyllic in this child's paradise – it turns out to be a heavenly abattoir! In the manner of gothic Romanticism, Mahler's finale plays with appearances and reality: the sleigh bells of the opening are transformed by the finale into the jingling bells of a fool's cap, while the repetitively gyrating fiddling of the mistuned solo violin (all its strings are tuned a tone higher than normal) in the scherzo are revealed as a gruesome dance of death. And even if the serene third movement has tried to reassure us that "no harm was meant" (Mahler), the music drifts off to sleep at the very end without revealing whether it was more dream or nightmare, this heavenly life. Mahler's Fourth: a macabre humoresque.

Symphonie Nr. 5 · **Symphony No. 5**

Gustavo Dudamel Dirigent · conductor

- I. Abteilung · **Part I**
1. Trauermarsch: In gemessenem Schritt. Streng.
Wie ein Kondukt 12:40
 2. Stürmisch bewegt. Mit größter Vehemenz 14:54
- II. Abteilung · **Part II**
3. Scherzo: Kräftig, nicht zu schnell 18:18
- III. Abteilung · **Part III**
4. Adagietto: Sehr langsam 09:36
 5. Rondo-Finale: Allegro 14:59
- 1:10:27

Entstehungszeit · **composition**: 1901/1902

Uraufführung: 18. Oktober 1904, Köln, Gürzenich-Orchester Köln
First performance: 18 October 1904, Cologne, Gürzenich Orchestra
Dirigent · **conductor**: Gustav Mahler

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker: 20. Februar 1905
First performance by the Berliner Philharmoniker: 20 February 1905
Dirigent · **conductor**: Arthur Nikisch

Instrumentierung · **orchestration**:

4 Flöten · **flutes**

[3. und 4. auch Piccoloflöte · **3rd and 4th doubling piccolo**]

3 Oboen · **oboes**

[3. auch Englischhorn · **3rd doubling cor anglais**]

3 Klarinetten · **clarinets**

[3. auch Bassklarinette · **3rd doubling bass clarinet**]

3 Fagotte · **bassoons**

[3. auch Kontrafagott · **3rd doubling contrabassoon**]

6 Hörner · **horns**

4 Trompeten · **trumpets**

3 Posaunen · **trombones**

Tuba

Pauken · **timpani**

Schlagzeug · **percussion**

Harfe · **harp**

Streicher · **strings**

Verflucht und durchgeknetet

»Die Fünfte ist ein verfluchtes Werk. Niemand kapiert sie«, schimpfte Mahler. Die poetischen Ideen seiner bis dato entstandenen symphonischen »Tetralogie« hatte er dem Publikum noch schriftlich erläutert, was nach Ansicht des Komponisten jedoch zu Missverständnissen führte. Von nun an sollte seine Musik auch wortlos verstanden werden – kein Leichtes, wenn diese sich so babylonisch polyfon und »durchgeknetet« (Mahler) artikuliert wie in der Fünften.

Düster gebärdet sich der Trauermarsch, dessen Anfangsfanfare nicht nur militärische Assoziationen weckt, sondern auch auf Beethovens Schicksalsklopfen verweist. Was im Marschschritt des ersten Satzes gezügelt ist, bricht im zweiten »mit größter Vehemenz« und entfesselter Emotionalität hervor. Mit zwei Pfeilen und dem Hinweis »Höhepunkt« markierte Mahler – ganz vertraute er seinen Interpreten nie! – die Stelle, an der ein Bläserchoral erklingt, der später das Finale prägen wird. Dem Scherzo prophezeite er eine »lange Leidensgeschichte« des Unverständnisses, da es »ewig aufs Neue eine Welt gebärt, die im nächsten Moment wieder zu Grunde geht«. Zwei Hornrufe, der eine keck, der andere elegisch, markieren die Pole, zwischen denen der mitunter satztechnisch bis zur Unkenntlichkeit »durchgeknetete« Walzer changiert. Das Adagietto hingegen ist ein ungebrochen beseelter Gesang ohne Worte des frisch verliebten Komponisten an seine zukünftige Frau Alma. Anders als die motorisch auskleckernden ersten beiden Sätze endet das heitere Rondo in einem karnevalesk euphorischen Taumel. Mahlers Fünfte: ein Griff in den Rachen des Schicksals?

Cursed and Kneaded Through

"The Fifth is a cursed work," Mahler grumbled. "No one understands it." Although he had provided the public in writing with the poetic ideas behind his preceding symphonic "tetralogy", he felt that could lead to misunderstandings. From now on his music should also be understood without words – not so easy when its articulation is such a polyphonic Babel and the writing is "kneaded through and through" (Mahler) as in the Fifth.

The Funeral March is a keening lament. Its opening fanfare not only awakens military associations but also alludes to Beethoven's "knocking of Fate at the door". What the first movement's marching pace has reined in breaks out in the second "with greatest vehemence" and unleashed emotionality. The brass chorale with which the finale will eventually culminate is marked by Mahler with two arrows and the indication "Climax" – he never quite trusted his interpreters! He prophesied that the Scherzo would endure a "long history of being misunderstood" because it is "forever engendering new worlds only to crumble in the next moment into ruin". Two horn calls, one cheeky, the other elegiac, mark the poles between which the waltz fluctuates, at times compositionally "kneaded" to the point of unrecognizability. The Adagietto, by contrast, is an unbroken soulful song without words to his new love and future bride Alma. Unlike the first two movements, which trickle out in strict time, the buoyant Rondo-Finale ends in a whirl of carnivalesque euphoria. Mahler's Fifth: grasping Fate by the throat?





Gustav Mahler bei einer Probe zur Achten Symphonie in München, September 1910
Gustav Mahler at a rehearsal of his Eighth Symphony in Munich, September 1910

Symphonie Nr. 6 · **Symphony No. 6**

Kirill Petrenko Dirigent · conductor

- | | |
|------------------------------------|-------|
| 1. Allegro energico, ma non troppo | 23:14 |
| 2. Andante moderato | 13:51 |
| 3. Scherzo: Wuchtig | 12:18 |
| 4. Finale: Allegro moderato | 27:59 |

1:17:22

Entstehungszeit · composition: 1903/1904

Uraufführung: 27. Mai 1906, 42. Tonkünstlerfest Essen,
Erweitertes Tonkünstlerfest-Orchester

First performance: 27 May 1906, Essen, 42nd German Music
Society Festival, Festival Orchestra (augmented)

Dirigent · conductor: Gustav Mahler

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker: 8. Oktober 1906

First performance by the Berliner Philharmoniker: 8 October 1906

Dirigent · conductor: Oskar Fried

Instrumentierung · orchestration:

4 Flöten · flutes

[3. und 4. auch Piccoloflöte · 3rd and 4th doubling piccolo]

4 Oboen · oboes

[3. und 4. auch Englischhorn · 3rd and 4th doubling cor anglais]

4 Klarinetten · clarinets

[4. auch Klarinette in Es · 4th doubling E-flat clarinet]

Bassklarinette · bass clarinet

4 Fagotte · bassoons

Kontrafagott · contrabassoon

8 Hörner · horns

6 Trompeten · trumpets

4 Posaunen · trombones

Tuba

Pauken [2 Spieler] · timpani [2 players]

Schlagzeug · percussion

Celesta

2 Harfen · harps

Streicher · strings

Es mutet paradox an, dass Mahler ausgerechnet in der friedvollen Abgeschlossenheit seiner Sommerrefugien Symphonien komponierte, die von erschütternden existenziellen Kämpfen zeugen. Darauf zu schließen, Mahler hätte diese Kämpfe im vollen Umfang real ausgetragen, wäre jedoch verfehlt. Seine enge Vertraute Natalie Bauer-Lechner notierte das Bekenntnis des Komponisten, dass »ihm stets nur aus Leid und schwerstem *inneren Erleben* ein Werk entsprossen« sei – seine Konflikte waren also vielmehr psychischen Ursprungs. In Mahlers deterministische Weltsicht mischte sich dabei die Ahnung einer drohenden Katastrophe – keine seiner Symphonien spiegelt dies stärker wider als die oft mit dem Beinamen »Tragische« versehene Sechste.

Vom ersten Takt an signalisieren die unerbittlich pochenden Tonrepetitionen der Bässe, die den aggressiven Marsch antreiben, Unentrinnbarkeit. Zur Schlüsselgestalt wird das dröhnende Paukenmotiv, dem ein schnell von Dur nach Moll kippender Blechbläserakkord, ein ätherischer Holzbläserchoral und ein leidenschaftliches, seiner Frau Alma zugedachtes Streicherthema folgen. Was hier noch als Episode gelebter Wirklichkeit erscheint, wird in einer Szene mit dem surreal anmutenden Geläut von Herdenglocken und Celestaklängen ins Erinnerungshafte entrückt. Auch der selbstvergessene Gesang des Andante moderato bleibt idyllische Enklave im unaufhaltsamen Marschieren, dem sich in getarnter Form auch das Scherzo einreihet. Im Finale verdichtet sich das fatale Paukenmotiv zum Schlag des Hammers, der – »wie ein Axthieb« auszuführen – Alma zufolge den »Untergang« ihres Mannes besiegelt. Mahlers Sechste: ein Blick in den Schlund des Schicksals.

It seems paradoxical that in the peaceful seclusion of his summer hideaways Mahler composed symphonies which reflect such devastating existential struggles. And yet it would be mistaken to conclude that he faced these struggles to their full extent in real life. His confidante Natalie Bauer-Lechner reported that "his works only arose out of suffering and the most trying *inner experiences*" – thus his conflicts were rather of psychological origin. The premonition of imminent catastrophe was a factor in Mahler's determinist world-view, and none of his symphonies reflects this more forcefully than the Sixth, often nicknamed "Tragic".

Right from the first bar, the relentlessly thumping repeated bass notes that propel the aggressive march signalize inevitability. The resounding timpani motif becomes a key figure, followed by a brass chord that tips from major into minor, an ethereal woodwind chorale, and an impassioned string theme inspired by his wife Alma. What does appear to be an actual episode of lived reality here is transformed into reminiscence in a scene featuring the seemingly surrealistic sound of cowbells and celesta. The songful Andante moderato, too, remains an idyllic enclave, oblivious to the inexorable marching which, in disguised form, also holds the Scherzo in line. In the Finale, the fatal timpani motif is solidified into a hammer blow – to be performed "like the stroke of an axe" – which, according to Alma, seals her husband's "doom". Mahler's Sixth: a glimpse into Fate's yawning abyss.

Symphonie Nr. 7 · [Symphony No. 7](#)

Sir Simon Rattle Dirigent · [conductor](#)

- | | |
|---|---------|
| 1. Langsam (Adagio) – Allegro risoluto,
ma non troppo | 21:32 |
| 2. Nachtmusik I: Allegro moderato | 14:48 |
| 3. Scherzo: Schattenhaft – Trio | 10:21 |
| 4. Nachtmusik II: Andante amoroso | 12:04 |
| 5. Rondo-Finale: Tempo I (Allegro ordinario) –
Tempo II (Allegro moderato ma energico) | 17:21 |
| | 1:16:06 |

Entstehungszeit · [composition](#): 1904/1905

Uraufführung: 19. September 1908, Prag, Tschechische Philharmonie
[First performance: 19 September 1908, Prague, Czech Philharmonic](#)
Dirigent · [conductor](#): Gustav Mahler

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker: 8. November 1920
[First performance by the Berliner Philharmoniker: 8 November 1920](#)
Dirigent · [conductor](#): Arthur Nikisch

Instrumentierung · [orchestration](#):

Piccoloflöte · [piccolo](#)
4 Flöten · [flutes](#)
[4. auch 2. Piccoloflöte · [4th doubling 2nd piccolo](#)]
3 Oboen · [oboes](#)
Englischhorn · [cor anglais](#)
Klarinette in Es · [E-flat clarinet](#)
3 Klarinetten · [clarinets](#)
Bassklarinette · [bass clarinet](#)
3 Fagotte · [bassoons](#)
Kontrafagott · [contrabassoon](#)
Tenorhorn · [tenor horn](#)
4 Hörner · [horns](#)
3 Trompeten · [trumpets](#)
3 Posaunen · [trombones](#)
Tuba
Pauken · [timpani](#)
Schlagzeug · [percussion](#)
2 Harfen · [harps](#)
Gitarre · [guitar](#)
Mandoline · [mandolin](#)
Streicher · [strings](#)

»Ich sehe immer mehr«, bemerkte Mahler einmal, »man komponiert nicht, man wird komponiert«. Als er im Sommer 1905 in Maiernigg seine beiden im Vorjahr entstandenen *Nachtmusiken* zur Siebten Symphonie erweitern wollte, quälte er sich »bis zum Trübsinn«. Ihm fehlte Inspiration. Schlagartig erwachte diese, als der Resignierte nach einer Bergtour in die Dolomiten auf dem Heimweg am Wörthersee ein Boot bestieg: »Beim ersten Ruderschlag fiel mir das Thema (oder mehr der Rhythmus und die Art) der Einleitung zum 1. Satze ein – und in 4 Wochen war 1., 3., und 5. Satz fix und fertig!«

Was der sonnigen Bootsfahrt entsprang, klingt allerdings eher wie ein Überqueren der unterweltlichen Lethe. Beklemmend wirkt der zittrig schleppende Trauermarsch-Rhythmus, über dem ein Tenorhorn seine Klage anstimmt, ein wortloses *De profundis clamavi*. Grell gefärbte Signale drängen vorwärts und münden in ein Allegro risoluto von bedrohlicher Zwielfichtigkeit. Die erste *Nachtmusik* changiert *clair-obscur* zwischen Diesseitigem (Hornrufe und Vogelkonzert) und Jenseitigem (Echo und Glockengeläut). »Schattenhaft« ist das Scherzo, ein schauriger Reigen aus rastlosem Perpetuum mobile, verzerrtem Walzer mit Glissando-Jaulen und irrlichernden Motiven. Die zweite *Nachtmusik* wiederum entführt als traumverhangenes Andante amoroso zum intimen Zupfen von Gitarre und Mandoline in eine Serenadenszene. Erst die gigantische Jubel-Orgie des finalen Rondos in blendend hellem C-Dur reißt die Symphonie aus ihrem durchspukten Dämmerzustand heraus. Mahlers Siebte: ein Nachtwandeln am Rande des Bewusstseins.

"I see it more and more," Mahler once remarked. "One does not compose, one is composed." In the summer of 1905 at Maiernigg, as he strove to expand the two "night music" movements he had composed the previous year into his Seventh Symphony, he agonized over it "to the point of dejection". He lacked inspiration. Then, in his resigned state, it came to him in a flash at the end of a mountain tour in the Dolomites as he got into a boat to be rowed across Lake Wörther: "At the first stroke of the oars the theme (or rather the rhythm and character) of the introduction to the first movement came into my head — and in four weeks the first, third and fifth movements were done!"

What issued from that sunny boat ride, however, sounds more like a crossing of the underworld river of Lethe. An oppressive pall hangs over the shuddering, halting funeral-march rhythm with a tenor horn sounding its lament like a wordless *De profundis clamavi*. Garishly coloured, it presses forward until giving way to an ominous shadowy Allegro risoluto. Like *chiaroscuro*, the first *Nachtmusik* (Night Music) changes between this-worldly (horn calls and bird concert) and other-worldly (echo and bell pealing). The Scherzo, marked "Schattenhaft" (Spectral), is a spooky round dance of restless *perpetuum mobile*, distorted waltz with glissando yelps, and flitting motifs. The second *Nachtmusik*, on the other hand, takes us to the hazy dreamscape marked Andante amoroso, a serenade with cosy plucked guitar and mandolin; but only the Rondo-Finale's gigantic jubilant orgy in dazzlingly bright C major wrenches the symphony out of its haunted twilight state. Mahler's Seventh: a sleepwalk on the edge of consciousness.

Symphonie Nr. 8

für großes Orchester, acht Solisten, zwei gemischte Chöre
und Knabenchor

Text: *Pfingsthymnus* (Hrabanus Maurus zugeschrieben)
und aus *Faust II* von Johann Wolfgang von Goethe

Symphony No. 8

for large orchestra, eight soloists, two mixed choirs and boys' choir

Text: *Pentecost hymn* (attributed to Hrabanus Maurus)
and from *Faust II* by Johann Wolfgang von Goethe

Sir Simon Rattle Dirigent · [conductor](#)

Erika Sunnegårdh Magna Peccatrix, Sopran · [soprano](#)

Susan Bullock Una poenitentium, Sopran

Anna Prohaska Mater gloriosa, Sopran

Lilli Paasikivi Mulier Samaritana, Alt · [contralto](#)

Nathalie Stutzmann Maria Aegyptica, Alt

Johan Botha Doctor Marianus, Tenor

David Wilson-Johnson Pater ecstaticus, Bariton · [baritone](#)

John Relyea Pater profundus, Bass

Rundfunkchor Berlin

Simon Halsey Einstudierung · [chorus master](#)

MDR-Rundfunkchor Leipzig

Howard Arman Einstudierung

Knaben des Staats- und Domchors Berlin

Kai-Uwe Jirka Einstudierung

Erster Teil · [Part I](#)

Hymnus »Veni, creator spiritus«

1	»Veni, creator spiritus«	05:48
2	»Infirma nostri corporis«	11:29
3	»Veni, creator spiritus«	04:06
4	»Gloria Patri Domino«	02:27

Zweiter Teil · [Part II](#)

Schlusszene aus *Faust II* · [Closing scene from Faust II](#)

5	Poco adagio	09:39
6	Chor und Echo: »Waldung, sie schwankt heran«	04:27
7	Pater ecstaticus: »Ewiger Wonnebrand«	01:41
8	Pater profundus: »Wie Felsenabgrund mir zu Füßen«	04:24
9	Chor der Engel: »Gerettet ist das edle Glied der Geisterwelt vom Bösen« Chor seliger Knaben: »Hände verschlinget euch« Die jüngeren Engel: »Jene Rosen aus den Händen«	03:04
10	Die vollendeteren Engel: »Uns bleibt ein Erdenrest« Die jüngeren Engel: »Ich spür soeben« Doctor Marianus: »Hier ist die Aussicht frei« Die seligen Knaben: »Freudig empfangen wir«	07:14
11	Doctor Marianus: »Höchste Herrscherin der Welt!« Chor der Büberinnen und Una poenitentium: »Du schwebst zu Höhen der ewigen Reiche«	04:42
12	Magna Peccatrix: »Bei der Liebe, die den Füßen« Mulier Samaritana: »Bei dem Bronn, zu dem schon weiland« Maria Aegyptica: »Bei dem hochgeweihten Orte«	05:02
13	Una poenitentium: »Neige, neige, du Ohnegleiche« Selige Knaben: »Er überwachst uns schon« Una poenitentium: »Vom edlen Geisterchor umgeben« Mater gloriosa: »Komm! Hebe dich zu höhern Sphären!«	05:36
14	Doctor Marianus: »Blicket auf zum Retterblick«	05:31
15	Chorus mysticus: »Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis«	

1:18:12

Entstehungszeit · [composition](#): 1906/1907

Uraufführung: 12. September 1910, München, Münchner Philharmoniker

[First performance: 12 September 1910, Munich, Munich Philharmonic](#)

Dirigent · [conductor](#): Gustav Mahler

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker: 17. Mai 1912

[First performance by the Berliner Philharmoniker: 17 May 1912](#)

Dirigent · [conductor](#): Willem Mengelberg

Instrumentierung · [orchestration](#):

Piccoloflöte · [piccolo](#)

5 Flöten · [flutes](#)

[5. auch Piccoloflöte · [5th doubling piccolo](#)]

4 Oboen · [oboes](#)

Englischhorn · [cor anglais](#)

Klarinette in Es · [E-flat clarinet](#)

3 Klarinetten · [clarinets](#)

Bassklarinetten · [bass clarinet](#)

4 Fagotte · [bassoons](#)

Kontrafagott · [contrabassoon](#)

8 Hörner · [horns](#)

4 Trompeten · [trumpets](#)

4 Posaunen · [trombones](#)

Tuba

Pauken · [timpani](#)

Schlagzeug · [percussion](#)

Celesta

Klavier · [piano](#)

Harmonium

Orgel · [organ](#)

2 Harfen · [harps](#)

Mandoline · [mandolin](#)

Streicher · [strings](#)

Fernorchester · [off-stage band](#):

4 Trompeten · [trumpets](#)

3 Posaunen · [trombones](#)

Franz Xaver Simm (1853–1918)
Engel streuen Rosen auf den Körper von Faust (*Faust II*, Akt 5), Holzschnitt, 1899
Angels strewing roses on the body of Faust (*Faust II*, Act 5), wood engraving, 1899



Creator spiritus

Im Sommer 1906 überfiel Mahler der »spiritus creator«, er packte und schüttelte ihn, bis innerhalb weniger Wochen »das Größte fertig war«: die Achte Symphonie. Hatte er zuvor »ganze Welten« komponiert, so sollte sein erklärtes *Opus summum* in Gestalt einer 80-minütigen Symphoniekantate mit rund tausendköpfiger Besetzung All-umfassend sein: »Denken Sie sich, dass das Universum zu tönen und zu klingen beginnt«, schrieb er an den befreundeten Dirigenten Willem Mengelberg. Das Publikum war von der Achten überwältigt.

Den Pfingsthymnus »Veni, creator spiritus« aus dem 9. und die Schlusszene des zweiten Teils von Goethes *Faust* aus dem 19. Jahrhundert scheinen Welten zu trennen. Für Mahler allerdings waren sie Geistesverwandte: Hier wird der elementare Schöpfergeist angerufen, dort versucht ein schaffendes Individuum, die Unzulänglichkeit seiner Existenz zu überwinden. Die zentrale Botschaft der Achten formuliert aus, was die Zweite in den Worten »Du hast nicht umsonst gelebt« andeutete: »Wer immer strebend sich bemüht, / den können wir erlösen.« Klar und ungebrochen gibt Mahler seiner Begeisterung Form, wobei zwei Leitthemen dominieren: das einleitende, archaisch-erhabene »Veni«-Thema und die Melodie zu den Worten »Accende lumen sensibus, / infunde amorem cordibus«, die die »Brücke« – so der Komponist – zum opernhafte-szenischen *Faust*-Teil schlägt. Ob Gretchen oder Mater gloriosa, die Liebe als das »Ewig-Weibliche« wird in der lichtdurchfluteten Apotheose, vom »Veni«-Thema in den Fernorchestern flankiert und von der Orgel untermauert, als erlösende Kraft überhöht. Als Sinnbild und unmittelbarer Ausdruck eines sich verströmenden »spiritus creator« zugleich wird die »Symphonie der Tausend« selbst zum quasi-liturgischen Pfingstritus. Mahlers Achte: eine kunstreligiöse »Messe« für die Ewigkeit.

Creator Spiritus

In summer 1906 Mahler was assaulted by the "spiritus creator". It gripped and shook him for weeks until he finished "the greatest thing I have done so far": the Eighth Symphony. If he had composed "entire worlds" before, his self-declared *opus summum* – an 80-minute symphony-cantata calling for roughly a thousand performers – now encompassed everything. "Imagine that the universe begins to ring and resound," he wrote to his friend, the conductor Willem Mengelberg. Audiences were overwhelmed by the Eighth.

The Pentecost hymn *Veni, creator spiritus* from the 9th century and the closing scene of the second part of Goethe's *Faust* from the 19th seem worlds apart. For Mahler they were spiritually connected: in the former the elemental spirit of creativity is summoned; in the latter a creative individual attempts to overcome the failings in his existence. The central message of the Eighth formulates what the Second suggested in the words "You have not lived in vain": "One who ceaselessly strives we have the power to redeem." Clearly and unwaveringly, Mahler gives his inspiration form, dominated by two principal motifs: the introductory, archaically exalted "Veni" theme and the melody to the words "Accende lumen sensibus, infunde amorem cordibus" which acts as a bridge to the operatically theatrical setting from *Faust*. In the floodlit apotheosis, where it is flanked by the "Veni" theme in an off-stage orchestra and undergirded by the organ, love as the "eternal feminine" – whether Gretchen or Mater gloriosa – is elevated to a state of redeeming power. As both allegory and direct expression of an outpouring of the "spiritus creator", the "Symphony of a Thousand" itself becomes a quasi-liturgical Pentecost rite. Mahler's Eighth: a "mass" as religious art for all time.

Symphonie Nr. 9 · **Symphony No. 9**

Bernard Haitink Dirigent · conductor

- | | |
|--|---------|
| 1. Andante comodo | 31:06 |
| 2. Im Tempo eines gemächlichen Ländlers.
Etwas tänzelnd und sehr derb | 17:21 |
| 3. Rondo-Burleske: Allegro assai. Sehr trotzig | 15:22 |
| 4. Adagio | 25:49 |
| | 1:29:38 |

Entstehungszeit · **composition**: 1908–1910

Uraufführung: 26. Juni 1912, Wien, Wiener Philharmoniker
First performance: 26 June 1912, Vienna, Vienna Philharmonic
Dirigent · **conductor**: Bruno Walter

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker: 4. Februar 1913
First performance by the Berliner Philharmoniker: 4 February 1913
Dirigent · **conductor**: Oskar Fried

Instrumentierung · **orchestration**:

Piccoloflöte · **piccolo**

4 Flöten · **flutes**

4 Oboen · **oboes**

[4. auch Englischhorn · **4th doubling cor anglais**]

3 Klarinetten · **clarinets**

Klarinette in Es · **E-flat clarinet**

Bassklarinetten · **bass clarinet**

4 Fagotte · **bassoons**

[4. auch Kontrafagott · **4th doubling contrabassoon**]

4 Hörner · **horns**

3 Trompeten · **trumpets**

3 Posaunen · **trombones**

Tuba

Pauken [2 Spieler] · **timpani** [2 players]

Schlagzeug · **percussion**

2 Harfen · **harps**

Streicher · **strings**

Glaubt man Alma Mahler, so überfiel ihren Mann nach der Achten Symphonie der Aberglaube: »Er hatte solche Angst vor dem Begriff ›Neunte Symphonie‹, da weder Beethoven noch Bruckner die Zehnte erreicht hatten.« Mit einem Etikettenschwindel täuschte der Komponist das Schicksal. Er ließ das symphonische *Lied von der Erde* unnummeriert und konnte so von seiner Neunten behaupten, er habe mit ihr eigentlich schon seine Zehnte geschrieben. Lange hielt die Tarnung nicht; die Neunte sollte Mahlers letzte vollendete Symphonie bleiben.

Nach der wortgewaltigen Achten formuliert der Komponist in der Neunten zutiefst Persönliches: »Es ist da etwas gesagt, was ich seit längster Zeit auf den Lippen habe – vielleicht (als Ganzes) am ehesten der 4. an die Seite zu stellen.« Auf Anhieb findet die Symphonie ihre Sprache jedoch nicht, aus zerstreuten Klängen klaubt sie Melodisches zusammen. Vier scheinbar zufällige Harfentöne entpuppen sich als Kernmotiv. Im vielstimmig montierten Episodengeflecht, zwischen versonnener Melancholie, leidenschaftlichem Singen und apokalyptischer Düsternis, scheint es immer wieder auf. Seinen fallenden Tonschritt textierte Mahler in einer Skizze mit »Leb wohl!«. Der zweite Satz führt »etwas täppisch und sehr derb« Ländler und Walzer nur noch als Hüllen ihrer selbst vor, und die hochvirtuose Rondo-Burleske sprengt in ihrem trotzig-grellen Fugato-Treiben nicht nur die Grenzen zum Vulgären, sondern auch der Tonalität. Mahler, der Weltenkomponist, dekomponiert seine Welt. In berückender Eindringlichkeit stimmt das Adagio einen Abgesang an, der unendlich langsam verstummt. Mahlers Neunte: ein Aufgehen im Unaussprechlichen.

If we are to believe Alma, Mahler was overcome by superstition after the Eighth: "He had such fear of the term 'Ninth Symphony' because neither Beethoven nor Bruckner had achieved their Tenth." Mahler tried cheating fate with a ruse, leaving his symphonic *Das Lied von der Erde* unnumbered so he could claim with the Ninth already to have written his Tenth. The disguise didn't work for long: the Ninth would remain Mahler's last completed symphony.

After the magniloquent Eighth, the composer formulated something deeply personal in the Ninth. "I have said something in it that has been on my lips for a long time – perhaps (on the whole) it stands closest to the Fourth." The symphony doesn't find its voice at once, however. At first, scattered material is gradually gathered into melody. Four seemingly random harp notes turn out to be a main motif, which constantly reappears in the polyphonically accumulated episodes proceeding from melancholy yearning to passionate song to apocalyptic darkness. In one sketch, Mahler marked its descending step "Leb wohl!" ("Farewell!"). The second movement presents "rather clumsy and very coarse" ländlers and waltzes as mere hulls of themselves, while the highly virtuosic Rondo-Burleske, with its propulsive fugato writing, pushes the boundaries not only of vulgarity but also of tonality. Mahler the world composer decomposes his world. With mesmeric urgency the Adagio intones a farewell that dies away infinitely slowly. Mahler's Ninth: an unfolding in the ineffable.

Symphonie Nr. 10

Aufführungsfassung von Deryck Cooke

Symphony No. 10

Performing version by Deryck Cooke

Claudio Abbado Dirigent · conductor

1. Adagio

25:07

Entstehungszeit · **composition**: 1910 (Fragment)

Erste Aufführungen · **first performances**:

14. Oktober 1924, Wien, Wiener Philharmoniker
(Ernst Krenek, 1. und 3. Satz)

[14 October 1924, Vienna, Vienna Philharmonic
\(version by Ernst Krenek, 1st and 3rd movements\)](#)

Dirigent · **conductor**: Franz Schalk

19. Dezember 1960, London, Philharmonia Orchestra (Deryck Cooke)

[19 December 1960, London, Philharmonia Orchestra
\(version by Deryck Cooke\)](#)

Dirigent · **conductor**: Berthold Goldschmidt

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker: 8. April 1960

[First performance by the Berliner Philharmoniker: 8 April 1960](#)

Dirigent · **conductor**: Constantin Silvestri

Instrumentierung · **orchestration**:

4 Flöten · **flutes**

[4. auch Piccoloflöte · **4th doubling piccolo**]

4 Oboen · **oboes**

4 Klarinetten · **clarinets**

Bassklarinette · **bass clarinet**

4 Fagotte · **bassoons**

[4. auch Kontrafagott · **4th doubling contrabassoon**]

4 Hörner · **horns**

4 Trompeten · **trumpets**

4 Posaunen · **trombones**

Tuba

Harfe · **harp**

Streicher · **strings**

Sieben letzte Worte

Heute würde man es eine freudsche Fehlleistung nennen. Anders lässt es sich kaum erklären, dass Walter Gropius, der mit Alma Mahler eine geheime Liaison einging, seinen Liebesbrief versehentlich an den betrogenen Ehemann adressierte. Der arbeitete in Toblach an seiner Zehnten Symphonie, als ihn die Zeilen erreichten. Ihr Inhalt: für Mahler ein Todesurteil. Obgleich Alma ihm versicherte, ihn nicht zu verlassen, stürzte er in eine derart existenzielle Krise, dass er Sigmund Freud für eine Blitzanalyse im niederländischen Leiden traf.

Mahlers innerer Leidensweg hinterließ sicht- und hörbare Spuren in der unvollendeten Zehnten. Von fünf Sätzen ist nur der erste vollständig instrumentiert. Unbegleitet – Sinnbild der Verlassenheit – stimmen die Bratschen im *Pianissimo* ein suchendes Thema an. Sein Charakter wandelt sich bis ins Scherzhafte und Diabolische in ständigen Metamorphosen, die Mahler mit dem wiederkehrenden, enorm raumgreifenden Gesang vom Beginn des Adagios zu einem von schmerzvollen Reibungen durchtränkten Satz verschlingt. Das Notenbild zeigt einen Kreuzweg in Fis-Dur, dessen markerschütternder Höhepunkt in einem Neunklang-Aufschrei kulminiert. »Zusammen floss zu einem einzigen Akkord / mein zagend Denken und mein brausend Fühlen«, dichtete Mahler für Alma, deren Name dem durchdringenden »a« der Trompete einkomponiert ist. »O Gott! Warum hast du mich verlassen?«, notiert Mahler im Gestus des Gekreuzigten in den Skizzen zum dritten, *Purgatorio* genannten Satz – und am Ende der Symphonie: »Für dich leben! Für dich sterben! Almschi!« Mahlers Zehnte: Abschied eines Herzkranken von seiner Alma mater gloriosa.

Seven Last Words

Nowadays it would be called a Freudian slip. Otherwise it is hard to explain how Walter Gropius, who had formed a secret liaison with Alma Mahler, could mistakenly address his love letter to the cuckolded husband. The composer was working on the Tenth Symphony at Toblach when the missive reached him. Its content: for Mahler a death sentence. Although Alma assured him she would not leave, he plunged into an existential crisis so deep that he sought help from Sigmund Freud, travelling to Leiden, Holland for a brief psychoanalytical session.

Mahler's inner ordeal left visible and audible traces in the unfinished Tenth. Only the first of its five movements was completely orchestrated. Violas, unaccompanied – a symbol of abandonment – and *pianissimo*, introduce a yearning theme. Its character varies from jocular to diabolical in constant metamorphoses which, along with the recurring, enormously expansive song from the Adagio's opening, Mahler absorbs into a movement saturated with abrasive pain. The printed score reveals a "Way of the Cross" in F sharp major, culminating in a shrieking nine-note aggregation. "My apprehensive thoughts and raging emotions together flowed into a single chord," wrote Mahler to Alma, whose name is composed into the trumpet's piercing "A". In the sketches for the third movement, titled *Purgatorio*, Mahler's annotation is the cry of the Crucified: "O God! Why hast thou forsaken me?", and at the end of the symphony: "To live for you! To die for you! Almschi!" Mahler's Tenth: a heart patient's farewell to his Alma mater gloriosa.



Daniel Harding





Gustavo Dudamel





Kirill Petrenko



Sir Simon Rattle



Bernard Haitink



Claudio Abbado

»Manchmal ist das Gegenteil ...?« Was Mahler tut – und uns nicht erzählt

von Stephen Johnson

»*Sonate, que me veux tu?*« – »Sonate, was willst du von mir?«, so soll dereinst der französische Philosoph Bernard Le Bovier de Fontenelle gefragt haben – ob während oder nach dem Konzert, das ihn so störte, ist nicht überliefert. In Fontenelles beeindruckend langer Lebensspanne (der Philosoph lebte von 1657 – 1757) vollzog sich der Aufstieg eines außergewöhnlichen neuen Phänomens in der westlichen Musik: der einer eigenständigen, scheinbar selbst-erklärenden Instrumentalkomposition, die weder mit Gesang, gesprochenem Wort oder Pantomime vorgetragen wurde, noch einer anderen Form der verbalen oder visuellen Verständigungshilfe bedurfte. Vier Jahrhunderte später kommt es immer noch vor, dass sich selbst musikalisch hochgebildete oder mit Musik bestens vertraute Menschen Fontenelles Frage stellen. (Auch Pierre Boulez setzte sich 1963 in einem für ihn typischen kämpferischen Aufsatz im Journal *Perspectives of New Music* damit auseinander.) Schließlich mutet dieses Unterfangen etwas merkwürdig an. Stellen Sie sich vor, Sie hören sich eine Bach-Fuge an (die typischerweise zwischen 5 und 10 Minuten dauert), ein Streichquartett von Beethoven (mit bis zu 45 Minuten) oder – das Extrembeispiel – eine rein instrumentale Symphonie von Mahler (mit anderthalb Stunden Spielzeit). Und dann erklären Sie einmal einem Besucher aus einer anderen Welt, was Sie gerade getan haben und warum. Wir mögen denken oder zumindest empfinden, dass wir die Antwort wüssten; aber eine detaillierte analytische Darstellung dessen, was wir erlebt haben, ist ungeheuer schwer. Musik ist flüchtig, sie entzieht sich einer

rationalen Betrachtungsweise: Immer scheint in der Analyse eine wichtige Dimension zu fehlen, so akribisch und sorgfältig sie auch geführt worden sein mag – oder vielleicht eben gerade deswegen.

Aber ist das eine Schwäche der Musik im Vergleich zu anderen, begrifflich stärker determinierten Kunstformen – oder doch eher ihre größte Stärke? Und war das der Grund, warum sie Gustav Mahler so sehr faszinierte, einen Komponisten, der die Symphonie zum Ausdrucksmittel seiner drängendsten persönlichen Gedanken und Gefühle machte? Mahler war auch ein herausragender Liedkomponist, das ist richtig, und vier seiner zehn Symphonien enthalten Gesangstexte. Hinzu kommt das als »Lieder-Symphonie« umschriebene *Lied von der Erde*, bei dem Mahler offenbar eine Zeit lang überlegte, es in die Zählung seiner »offiziellen« Symphonien zu übernehmen. Doch eine kurze Sichtung der Fachliteratur über Mahlers Symphonien mit Vokalsätzen zeigt, dass sie sich hinsichtlich einer definitiven Interpretation als ebenso schwer einzuordnen erweisen wie die reinen Orchesterwerke – und das trifft sogar auf die Achte zu, bei der die Anteile mit Gesangstext mehr als drei Viertel der 80-minütigen Spieldauer ausmachen.

Das ist umso wichtiger, als Mahler (wie sich an seinen zahlreichen Bemerkungen zum Thema zeigt) tatsächlich möchte, dass wir seine Musik interpretieren, dass wir auf die eine oder andere Art »etwas daraus machen«. Man kann nach einem Konzert mit einer seiner Symphonien ebenso gefesselt und beseelt wie nach der Darbietung einer Bach-Fuge sein. Aber in einem wichtigen Punkt hat dieses Erlebnis eine andere Qualität: Uns mag eine der großen Fugen des *Wohltemperierten Claviers* zutiefst anrühren, ihre exquisite klangliche Geometrie kann uns erfreuen; doch aus der umfangreichen Literatur, die im Laufe der Jahre über die Fugen verfasst wurde, lässt sich schließen, dass diese Musik beim Hörer nicht notwendigerweise den Eindruck zurücklässt, es seien noch Fragen offen. Sie ist so vollkommen, in ihrer vielstimmigen

Mannigfaltigkeit so in sich geschlossen wie der dreieinige Gott, den Bach in seiner Musik anbetete und lobpries. (Bach strukturierte seine Werke bisweilen sogar nach Prinzipien einer protestantisch geprägten Zahlensymbolik – ein spannendes Detail, das allerdings für das eigentliche Hörerlebnis belanglos ist.)

Der Fehdehandschuh wird hingeworfen

Mahler dagegen spickt seine Werke mit semiotischen Stolperfallen. So lässt sich beispielsweise der erste Satz seiner Sechsten Symphonie als ein bezwingend zielgerichtetes Drama in Sonatenform genießen, das teils von der starken dialektischen Spannung zwischen dem ernst-martialischen ersten Thema sowie dem leidenschaftlichen, schwungvollen lyrischen zweiten Thema lebt – bis sich jedoch die Textur plötzlich zerlegt (Celesta und gedämpfte, schimmernde Streicher), der vorwärts drängende Schwung sich in Luft auflöst und – was ist das? Herdenglocken? Die Puristen unter uns mögen zunächst versucht haben, die unweigerlich vor dem inneren Auge aufsteigenden Bilder von alpinen Almen oder Ähnlichem zu verdrängen, doch für diese Art von Zuhörern können jene Kuhglocken nur einen ungeheuren Affront bedeuten. Hier wurde ein Fehdehandschuh hingeworfen: »Versuchen Sie mal, *das* nicht zu interpretieren!«, scheint Mahler zu sagen. Nur die willensstärksten Neulinge werden der Versuchung widerstehen können, später den Begleittext im Programmheft nach Erklärungen für einen derart offensichtlichen Fall von Bildhaftigkeit zu durchsuchen. Genügt es, wenn man erfährt, dass Mahler seine musikalisch produktive Sommerfrische in den innig geliebten österreichischen Alpen verbrachte, die er stundenlang über Stock und Stein durchwanderte und -radelte? Und wenn uns dann bewusst wird, dass in Mahlers Denken einigen der engsten Freunde des Komponisten zufolge »Natur« und »Gott« mehr oder weniger austauschbar waren, kann selbst das dann seine Musik erklären? Und wenn wir befinden,

dass es so sein muss, wie sollte diese Erkenntnis dann die Art und Weise beeinflussen, in der wir den Rest dieses Werks wahrnehmen? Ist alles bildlich zu interpretieren oder in einem weiteren Sinne symbolisch? Und wenn ja, gibt es ein sinnstiftendes, übergeordnetes, alles verbindendes Narrativ? Und geht es dann wie bei einem Roman nur um die Frage einer »guten Story« oder steckt eine Art Botschaft, sogar das Glaubensbekenntnis hinter alledem?

Dies ist nur das extremste Beispiel, manche würden es auch als das platteste bezeichnen. Mahlers musikalische Provokationen können viel subtiler ausfallen, selbst wenn es um pastorale Bildhaftigkeit geht, und die Interpretationen, zu denen sie einzuladen scheinen, haben viele potenzielle Aspekte. Man nehme das Posthornsolo hinter der Bühne aus der Dritten Symphonie, das den munteren Fluss des dritten Satzes zweimal unterbricht. Ein Posthornruf aus weiter Ferne (noch mehr ätherische Streicher in hoher Lage) – das mag ein weiteres Beispiel alpiner Bildersprache sein. Doch wenn dem so ist, warum spielt das Posthorn ein Volkslied, das wie ein Liebeslied klingt? Und ist der Eindruck der Distanz nur physisch oder eher emotional (die Distanz, die »Reiz verleiht«, wie es der schottische Dichter Thomas Campbell ausdrückte)? Es könnte sogar eine Art zeitliche Distanz ausdrücken: Vielleicht spricht das Posthorn zu uns aus einer Zeit der Unschuld, der ursprünglichen Reinheit, eine Zeit »vor der Geburt des Bewusstseins, als alles gut war«, wie Thomas Hardy sie in einem Gedicht umschreibt, das der Mahler-Fan Benjamin Britten so beeindruckend vertonte. All diese Möglichkeiten können einem gleichzeitig bewusst oder fast unbewusst beim Hören dieser magischen Passage durch den Kopf gehen – Möglichkeiten, die einem nach einem Konzert wieder ins Bewusstsein kommen, während man sich bemüht, dieses gewaltige, berückend vielfältige musikalische Tableau der Dritten Symphonie zu erfassen.

Romane ohne Worte

Selbst wenn man ein so abstraktes Phänomen wie die musikalische Dramaturgie einer Mahler-Symphonie zu durchleuchten versucht, wird deutlich, dass hier auch etwas angedeutet werden soll, das alles andere als abstrakt ist. Die Entwicklung der Themen, deren Analyse selbst in den zugänglichsten Programmhefttexten manchmal beängstigend trocken ausfällt, ist durchaus keine reine Denksportaufgabe: Sie geht eher in Richtung eines musikalischen Lebensprinzips. Beethoven war hier Mahlers großes Vorbild. Die Entwicklung der Hauptmotive im ersten Satz von Beethovens *Eroica* und in allen vier Sätzen seiner Fünften hat auf viele Hörer eine ähnlich nachhaltige emotionale Wirkung wie die Entwicklung einer Figur in einem Roman oder Schauspiel. Der kanadische Romanautor Robertson Davies bemerkte einmal, Veränderung sei die Quintessenz einer Erzählung; und in Beethovens Fünfter ist die Wiederaufnahme und Transformation der berühmten »da-da-da-tah«-Figur aus dem ersten Satz in den folgenden Sätzen nicht einfach nur einendes Stilmittel (obwohl es das auch ist): Sie ist eine wesentliche Komponente in der »Vom-Dunkel-zum-Licht«-Geschichte der Fünften Symphonie und Teil der Botschaft unerschütterlicher Hoffnung, die Beethoven offenbar vermitteln möchte. Doch Mahler verleiht dieser Idee weitreichendere Komplexität und suggestive Kraft. Im dritten Satz der Neunten Symphonie, der Rondo-Burleske, gibt es ein schlagendes Beispiel dafür: Die kontrapunktische Brillanz dieser Musik kommt der Bachs nahe, den Mahler verehrte und dessen Werke er eingehend studiert hat; doch wieder steckt die Musik voller Elemente, die den Zuhörer herausfordern zu fragen: »Worin liegt hier der Sinn?« Eine an ein barockes Ornament erinnernde Figur – eine kleine Verzierung um einen Ton – wendet sich plötzlich in alarmierender Weise aufwärts. Je häufiger wir sie hören, desto greller und grotesker wird sie; doch dann vollzieht sich eine überraschende Veränderung. Plötzlich lichtet sich die Textur (erneute ätherische Streicher in hoher Lage),

und eine Solotrompete dreht aus der Wendung eine unvergesslich bittersüße Melodie, deren Lieblichkeit teils abstoßend, teils bitter-schmerzlich wirkt. Diese Melodie scheint immer wieder aufwärts streben zu wollen; dass sie die Höhen nicht zu erklimmen vermag, scheint sie jedoch nicht zu bekümmern. (Es ist fast unmöglich, diesen Vorgang ohne emotional aufgeladene Begriffe zu beschreiben, wie sehr diese sich auch von Autor zu Autor unterscheiden mögen.) Schließlich bekommt dieses Streben eine heroische, fast schon verbissene Entschlossenheit. Doch gerade dort, wo wir eine große abschließende Kadenz zur Grundtonart dieses Abschnitts erwarten, friert die Textur bis auf einen einzigen, hohl klingenden Ton ein: Der Held greift nach dem Seil, das ihn retten soll – und verfehlt es. Dann folgt der Gnadenstoß: Die Klarinetten übernehmen die liebliche Melodie der Trompeten und verwandeln sie in eine grell-spottende Grimasse – war bei solch einer Melodie mit so etwas zu rechnen ...? Man mag andere symbolische Begrifflichkeiten wählen, doch es scheint ein hohes Maß an Übereinstimmung in dem Punkt zu geben, was hier emotional ausgedrückt werden soll: ein Streben – in gewisser Weise verfehltes Streben – tragisches Versagen, gefolgt vom bissigen Ausdruck des Ekels. Ohne Worte oder Bildersprache hat die Musik uns eine Art Geschichte vermittelt, und wir reagieren darauf wie auf eine gut erzählte.

»Pereat den Programmen!«

Nun können wir vielleicht ansatzweise verstehen, warum Mahler mindestens die halbe Zeitspanne seiner Karriere als Symphoniker eine Frage so ungemein umtrieb: Wie viel muss man dem Publikum im Vorwege darlegen, wenn es sich voll und ganz mit dem Narrativ der Musik auseinandersetzen und seine Botschaft entschlüsseln soll? Bei den Ur- und frühen Aufführungen Mahlers erster beider Symphonien bekam das Publikum ausführliche schriftliche Erläuterungen zu den dargestellten Ideen und ihrer Entwicklung im Verlauf

des Werks. Aber wenn man den Zuhörern darlegt, was sie beim Hören eines Musikstücks denken und fühlen könnten oder sollen – läuft man dann nicht Gefahr, einen Teil dessen zu eliminieren, was das Hören zu einem aktiven, kreativen Prozess statt eines passiven rezeptiven Erlebnisses macht? Jedenfalls kamen die Leute immer wieder zu falschen Deutungen und hielten besessen, ja geradezu bedürftig daran fest. Mahlers Gattin Alma erinnerte sich an das Entsetzen des Komponisten, als ihn eine russische alte Dame nach der Sankt Petersburger Premiere der Zweiten Symphonie ansprach. Die Zweite schlägt einen Bogen von düsterem Trauermarsch über fast filmische Beschwörungen des Tags des Jüngsten Gerichts bis zu einer letzten ekstatischen Chorhymne, einer Vertonung von Friedrich Klopstocks beliebter Ode *Die Auferstehung*, und vermittelt daher auf der Oberfläche die Botschaft eines Aufbegehrens gegen den Tod und eines Glaubens an ein jenseitiges Leben. Da Mahler all das so verlässlich dargestellt habe, so fragte die alte Dame, könne er ihr denn explizit sagen, was sie auf der anderen Seite zu erwarten habe?

Es scheint, als habe Mahler bereits vor dieser unangenehmen Begegnung von seiner ursprünglichen Absicht Abstand genommen, seinen Zuhörern zu helfen oder sie zu leiten. Der Versuch, Wegweiser für den Stimmungsgehalt der Musik zu geben, schrieb er einige Jahre nach der Uraufführung der Zweiten Symphonie an einen Bewunderer, sei ihm nicht gelungen, das sei ihm allzu bald klar geworden, »wie es ja in der Tat nie gelingen kann«. (Man fühlt sich an Beethovens Beschreibung seiner *Pastorale* erinnert: »Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerey«.) Nachdem er Klopstocks freimütig christliche Ode in seiner Zweiten Symphonie vertont hatte, proklamierte Mahler: »Und siehe da: Es ist kein Gericht [...] es ist nicht Strafe und nicht Lohn! Ein allmächtiges Liebesgefühl durchleuchtet uns mit seligem Wissen und Sein!« Diese in einem Brief an Alma gerichteten Sätze sind das wohl Aufschlussreichste, was Mahler je über seine Zweite Symphonie geschrieben hat. Er

mag seine Zweifel an der Existenz eines gütigen, allmächtigen, persönlichen »Gottes« gehabt haben, doch jenseits seiner düstersten Momente hatte er ganz deutlich ein Gespür für die transzendente Kraft der Liebe. Was das »selige Wissen und Sein« betrifft – hier mag für Mahler die wahre Bedeutung der »Auferstehung« gelegen haben: sich von den Toten in die Fülle des Lebens im Hier und Jetzt zu erheben. Wie in Henrik Ibsens fast zeitgleich entstandenem Drama *Wenn wir Toten erwachen* oder Tolstois *Auferstehung* (der russische Dichter schrieb diesen Roman, als Mahler gerade an der Symphonie arbeitete) lag die Herausforderung darin, die Furcht vor dem Tod abzuschütteln, um in diesem Leben eine spirituelle Wiedergeburt zu erleben – oder, um es mit Klopstocks Worten zu sagen: »Hör auf zu beben! Bereite dich zu leben!«

Nachdem er die Zweite Symphonie komponiert und dirigiert hatte, vertraute Mahler immer weniger auf programmatische Hilfsmittel zum besseren Verständnis. Von den Plänen, seiner Dritten Symphonie den Titel »Die fröhliche Wissenschaft« (nach dem Buch seines philosophischen Leitsterns Friedrich Nietzsche) oder später »Pan« (der Hirtengott, der Gott des Waldes und der Natur aus der griechischen Antike) zu geben, ließ er während der Arbeit an dem Werk ab, ebenso verwarf er die angedachten Beinamen der sechs Sätze. Doch Bemerkungen gegenüber seinen Freunden und Kollegen, so auch seiner engen Vertrauten Natalie Bauer-Lechner, legen nahe, dass er nicht sonderlich besorgt war, Schlüsselemente seines philosophischen Konzepts könnten sich indirekt in den Köpfen jener festsetzen, die sich ernsthaft mit seiner Musik auseinandersetzten. Mahler kommentierte ähnlich ausführlich gegenüber Natalie Bauer-Lechner bezüglich seiner Vierten Symphonie, die (in kühner Originalität) mit einem Sopransolo auf Verse aus *Des Knaben Wunderhorn* endet, in denen die naive Begeisterung eines Kindes bei seiner Ankunft im Himmel geschildert wird. Doch dann kam, was zumindest für eine Weile wie ein entschlossener Bruch schien. Bei einem

Essen mit Freunden erhob Mahler sein Glas, leerte es bis zum letzten Tropfen und rief aus: »Pereat den Programmen!« Keiner seiner späteren, gezählten Symphonien gab er irgendwelche programmatischen Informationen bei. (Der Titel »Tragische« für die Sechste wurde verworfen, kurz wieder aufgenommen, dann endgültig fallengelassen.) Und mit Ausnahme der monumentalen Achten hat keine von ihnen Gesangstexte.

Affirmationen, »Oder? – «

Mahler verlor dennoch nie sein Gespür dafür, Hinweise zu möglichen Interpretationen in die Textur der Musik selbst einzustreuen, und dies nicht nur nach Art der oben beschriebenen narrativen Techniken. Die Fünfte Symphonie – jene, die nach dem Ausruf »Pereat den Programmen!« entstand – steckt voller Hinweise für alle, die Ohren haben, sie zu hören. Sie beginnt und endet mit zwei eindrucksvollen Klangsymbolen. Der erste Satz wird tatsächlich als »Trauermarsch« betitelt (nicht, dass es dieses Hinweises bedürfte). Nach der markanten Trompetenfanfare zu Beginn beschwören der langsame, schwere, martialische Fluss, die zitternden Triller der Streicher und die tiefen, schroffen Einwüfe der Hörner den Tod in vollem grotesken Pomp – für das Publikum in Mahlers Wahlheimat Wien war die Anspielung auf den düsteren Prunk der in der Stadt ausgerichteten Staatsbegräbnisse sicherlich deutlich. Am Schluss der Symphonie kehrt der Blechbläserchoral, der den stürmischen zweiten Satz beinahe zu triumphalem Abschluss gebracht hatte, in hellem Glanz bekräftigend zurück und strahlt durch die aufwärtsstrebenden, abwärts kaskadierenden Streicher hindurch. Dies ist ganz deutlich ein Lobgesang, mehr noch – wie Mahlers deutschsprachiges Publikum sogleich erkannt haben wird – er klingt ähnlich wie jene Spielart des Lobgesangs, mit der Mahlers Freund und Mentor Anton Bruckner mehrere seiner Symphonien zu schließen pflegte. Und hier, auf dem Höhepunkt des Chorals, findet sich ein

unverkennbares Echo des alten deutschen Weihnachtslieds *Wie schön leuchtet der Morgenstern*. Bekräftigung, Lobpreis, wenn nicht für den Gott der Christen, dann für die Liebe, die nach dem *Hohelied Salomos* »stark ist wie der Tod« – all das lässt sich für die Zuhörer daraus folgern, wenn sie es denn möchten.

An zwei wichtigen Punkten der Dramaturgie der Fünften Symphonie haben wir demnach zwei markante Klangsymbole, die sich im Grenzbereich begrifflicher Klarheit bewegen. Zwischen beide sind Anspielungen gestreut, sogar explizite Verweise auf andere Werke Mahlers, die bei Kennern der Musik des Komponisten sicher für Aha-Erlebnisse sorgen. Nach der beeindruckenden Beschwörung des Todes zu Beginn der Symphonie folgt ein noch faszinierenderer emotionaler Wegweiser: Das weichere Marschthema, das in den Streichern folgt, ist ganz deutlich das Lied *Der Tamboursg'sell*, in dem es um einen blutjungen Deserteur geht, der seiner Exekution entgeht – keine Spur mehr von Prunk, nur Mitleid, Verzweiflung, und daher zwei vollkommen unterschiedliche Bilder des Todes. Der berühmte vierte Satz, das Adagietto – das wahrscheinlich als eine Art Liebeslied ohne Worte für Mahlers zukünftige Frau Alma gedacht war – zitiert eines seiner größten Lieder, *Ich bin der Welt abhanden gekommen* aus den *Rückert-Liedern*, das in den Worten »Ich leb allein in meinem Himmel, in meinem Lieben, in meinem Lied« gipfelt. Auf dem Höhepunkt des Satzes zitiert Mahler tatsächlich die Geigenphrase, die »in meinem Lieben, in meinem Lied« begleitet. Mahler hoffte wohl, dass zumindest Alma diesen Hinweis erkennen und dessen Botschaft erfassen könne, wie es andere, die ihn gut kannten, so der Dirigent Otto Klemperer, auch offensichtlich taten.

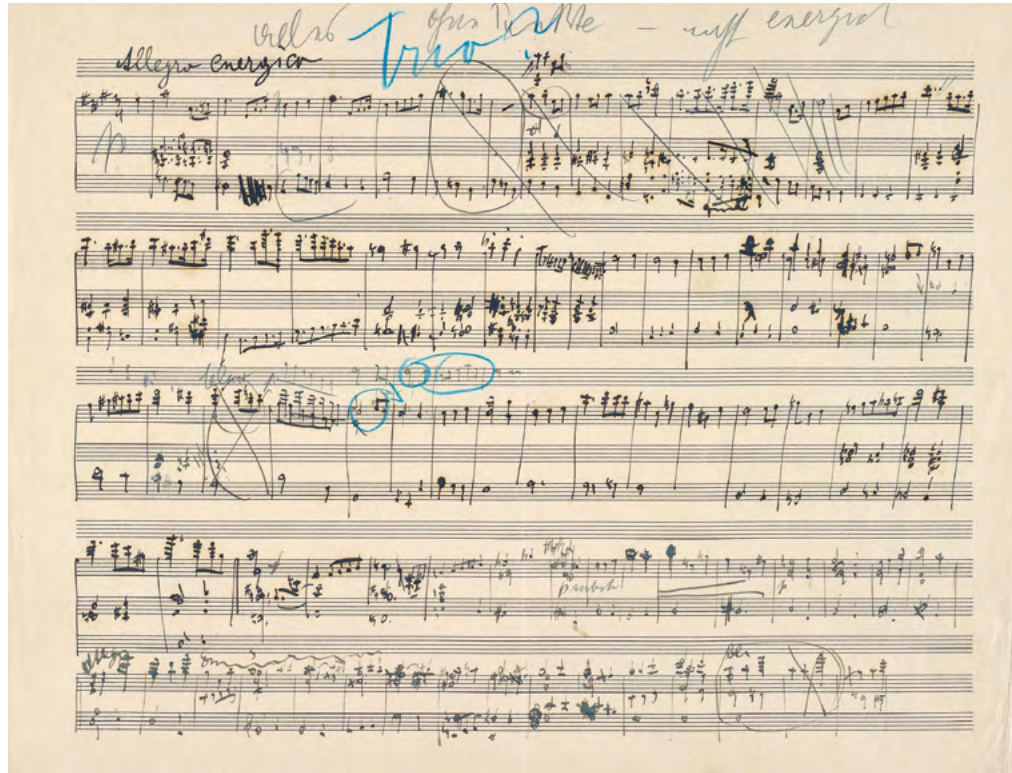
Doch selbst in den fast schon kategorisch wirkenden Passagen der Fünften Symphonie – im krassen Trauermarsch zu Beginn oder bei der brucknerschen Anrufung des »Morgensterns« am Schluss – bleibt immer noch genug Raum für abweichende Interpretationen.

Als Mahler Alma die Symphonie am Klavier vorspielte, reagierte sie anders auf den Schluss, als er es sich wohl erhofft hatte. Mahlers Verweis auf Bruckner entgegnete sie energisch: »Der darf, du nicht!« Vielleicht war das eigentliche Problem auch, dass Alma dies als direkten Fehler empfand. Wenn der Schluss der Fünften Symphonie nicht vollkommen überzeugend als große, affirmative »Antwort« auf die Herausforderung der Sterblichkeit daherkommt, wie sie im ersten Satz so markerschütternd aufscheint, macht ihn das notwendigerweise weniger fesselnd, weniger künstlerisch überzeugend? Wie oft im Leben haben wir komplikationslos positive Gefühle ohne jeden störenden Zweifel? Mahlers Leitstern Nietzsche kannte diese verstörenden mentalen Unterströmungen nur zu gut: Seine ekstatischen Prophezeiungen der kommenden »Umwertung der Werte« der Menschheit kann (um sich einer Phrase des Essayisten Erich Heller zu bedienen) ebenso gut wie ein »erschöpftes Echo der Fanfaren von Verzweiflung« klingen. Der Philosoph, der in seinem Buch *Also sprach Zarathustra* triumphierend Gottes Tod ankündigte, konnte immer noch wenige Seiten später erleben, dass eben dieser Gott zu ihm zurückkommen möge. Die Hymne an die »Luft-Schiffahrer des Geistes – Alle diese kühnen Vögel, die ins Weite, Weitesten hinausfliegen«, mit der Nietzsches *Morgenröte* endet, mündet in ein einziges Wort: »Oder? –«. Es ist durchaus möglich, eben dieses »Oder? –« hinter den donnernden Quasi-Affirmationen der Fünften Symphonie zu vernehmen, der Achten und, nicht zu vergessen, der Ersten, Zweiten und Dritten. Die Musik (um es mit Shakespeare zu sagen) hat nicht nur »zu viel gelobt«; Mahler hat die Saat des Zweifels – einer weiteren, vollkommen anderen Betrachtungsweise – in der Musik selbst gesät. Das plötzliche Umschlagen von tragischem Versagen zum manisch tanzenden Überschwang im Scherzo der Fünften stellt grundlegend in Frage, ob man in den großen Bogen dieses Werks eine zusammenhängende Von-der-Dunkelheit-zum-Licht-Erzählung herauslesen könne; und, noch subtiler, die Anspielung auf den verzweifelten Moment in Schuberts Lied *Der Wanderer* kurz vor dem alles überflutenden

letzten Crescendo der Achten gibt den Worten von Georg Philipp Schmidt von Lübecks Gedicht selbst nach der geradezu an Disney gemahnenden Apotheose einen unangenehmen Widerhall – »Die Sonne dünkt mich matt und kalt [...] Ich bin ein Fremdling überall.«

Überzeugung und Verzweiflung

Mahlers zweiter großer literarisch-philosophischer Leitstern Fjodor Dostojewski war sich ebenfalls der vielschichtigen Hintergründe seiner eigenen leidenschaftlichen Glaubensbeteuerungen bewusst: Sämtliche vier *Brüder Karamasow*, so bekannte er einmal, seien Selbstporträts, darunter Aljoscha, Novize und Schüler eines Mönchs, und der nihilistische Atheist Iwan. Die drei Kapitel, in denen diese beiden Brüder über Gott und das Leiden streiten, zählen zu den fesselndsten Episoden der Weltliteratur, nicht zuletzt, da wir spüren, wie Dostojewski hier schonungslos ehrlich mit sich selbst ringt. Es überrascht nicht, dass Mahler Dostojewski so sehr schätzte, dass er ihn als seinen besten Freund bezeichnete. Es gibt, so schrieb Dostojewski, eine Art Gläubigen, den trotz seiner scheinbaren Gewissheit und seiner energischen Versuche, andere zu bekehren, insgeheim Zweifel verzehren. Warum dieser zornige, fast verzweifelte Glaube bei jemandem, der seine Beteuerungen selbst anzweifelt? Der Grund, so bekennt Dostojewski, ist nichts anderes als ein beharrlicher Drang, sich selbst zu bekehren, die eigenen Zweifel zu zerstreuen. Wenn Mahler das Gleiche am Schluss der Fünften Symphonie macht oder bei der donnernden Hymne an die erlösende Kraft des Ewig-Weiblichen, mit der die Achte schließt, lässt ihn das nicht einfach moderner, mehr wie »einen von uns« erscheinen? In einer Zeit furchtbarster Konflikte und Ungewissheiten bestünde Mahlers Herausforderung demnach darin, nicht ängstlich nach dogmatischen Sicherheiten, geistigen »Schutzzonen« zu suchen, sondern sich dem verwirrenden Chaos der Existenz zu stellen und dennoch, wie Nietzsche es ausdrückt, »Ja« zum Leben zu sagen.



Gustav Mahler
Autografes Particell eines Allegro energico, 1904. Möglicherweise eine verworfene Idee zum 1. Satz der Sechsten Symphonie
Autograph short score from an Allegro energico, 1904. Possibly a discarded idea for the first movement of the Sixth Symphony

1/10

Andante

[3]

100

Gustav Mahler
Autografes Particell zum 1. Satz der Zehnten Symphonie, 1910
[Autograph short score of the 1st movement of the Tenth Symphony, 1910](#)

In diesem Gedanken finden wir den Schlüssel zu einer weiteren möglichen Lesart der Nachfolgerin der Fünften Symphonie. Wie oben erwähnt, trug die Sechste kurzzeitig den Beinamen die »Tragische«. Mahlers Symphonie Nr. 6 ist fraglos ein machtvolles tragisches Drama, ganz besonders in ihrem kargen Moll-Schluss. Für einen von Mahlers einflussreichsten Schülern, den Dirigenten Bruno Walter, war die Sechste »ein Werk ausgesprochen pessimistischer Gefühlsrichtung [...] Das Werk endet in Hoffnungslosigkeit und Seelennacht«. Doch nicht alle empfanden die Stimmung der Symphonie als hoffnungslos: Für den Mahler-Biografen Michael Kennedy war die Sechste sicherlich »ein tragisches Werk, doch es ist eine Tragödie auf einer höher gelagerten Ebene, klassisch in Konzeption und Ausführung«. Es ist undenkbar, dass Mahler Nietzsches Theorie der Tragödie unbekannt war, die dieser in seinem ikonoklastischen frühen Meisterwerk *Die Geburt der Tragödie* in lyrischer Form zum Ausdruck brachte. Die Tragödien der griechischen Antike faszinierten Nietzsche. Für ihn zählten diese düsteren, doch erhabenen Werke zu den vernünftigsten, spirituell gesundesten Errungenschaften der Menschheit. In der tragischen Kunst konnten die Griechen unerschrocken das schreckliche, destruktive Durcheinander der menschlichen Existenz und die Wildheit der Natur betrachten. Durch das Erleben von Gewalt und Leid in einer in tragischer Kunst ästhetisch verwandelten Gestalt konnte der Betrachter den Mut finden, dem Schrecken der Existenz ins Gesicht zu blicken und dennoch sein emphatisches »Ja« zum Leben zu geben. Es liegt nahe, dass solches einen Menschen wie Mahler gereizt haben muss, der Zeit seines Lebens von Tod, Leid und der scheinbar willkürlichen Grausamkeit des Lebens besessen war. Wenn dem so war, lässt sich Mahlers »tragische« Symphonie vielleicht als ein Versuch werten, eben dies in der Musik zu tun – die Furcht vor dem Blick in den Abgrund zu verlieren und so einen Weg zu einer positiven Sicht der Dinge zu finden.

Wie wir gesehen haben, ist das aber nur *eine* mögliche Art, auf Mahlers Sechste Symphonie zu reagieren. Kann es sein, dass er selbst hier, wie Dostojewski, verzweifelt versuchte, »sich selbst zu bekehren«? Einige rätselhafte Worte, die Beethoven in das Autograf eines seiner Lieder schrieb, könnten als Motto für Mahlers philosophischen Ansatz in der Musik gelten: »Manchmal ist das Gegenteil auch wahr.« Mahlers Symphonien als kompletten Zyklus zu hören hat den Vorzug, dass man (wenn man es denn will) nachvollziehen kann, wie sich dieser Gedanke in seinem Fortschritt von Symphonie zu Symphonie dialektisch ausprägt. Die Siebte Symphonie enthält Elemente, die an die Sechste erinnern: Die Wechselbezüge zwischen den Werken sind hier besonders deutlich. Im zweiten Satz, dem ersten der beiden »Nachtmusik«-Sätze, hören wir ganz deutlich das eindruckliche Dur/Moll-Schicksalsmotiv der Sechsten, und an einigen Stellen kehren jene so verstörend bildlichen Herdenglocken ebenfalls wieder. Doch während die Sechste bei all ihrer Überfülle der Ideen hinsichtlich ihrer formalen Struktur die am stärksten von der Klassik geprägte Mahler-Symphonie ist (im Eröffnungssatz gibt es sogar eine mozartsche ausgedehnte Wiederholung), ist die Siebte in ihrer Struktur vielleicht gar seine kühnste anticlassische Symphonie – bis zu dem Punkt, wo es viele als schwierig empfinden, eine gesamte »Struktur« mit konventionellen Begrifflichkeiten plausibel zu erklären. Die Sechste ist gespickt mit verbindenden Leitmotiven, deren Veränderung ebenso dramatisch eindrucksvoll ist wie in einer Beethoven-Symphonie oder einem von Wagners Musikdramen. Die Siebte scheint an der Diskontinuität Gefallen zu finden, nicht nur zwischen, sondern selbst innerhalb der Sätze – das geht sogar so weit, dass die vermeintlich »triumphale« Wiederkehr des Hauptthemas in Dur kurz vor Schluss des Finales – durch einen Sturm wild schlagender Glocken – einer der emotional verwirrendsten Momente in der Symphonie überhaupt sein kann: »Was hat *das da* zu suchen?«, fragt man sich. Es scheint ein so offensichtlicher Versuch, eine kaum zu überbrückende Lücke zu

schließen, dass man versucht ist, eine bewusste Absicht dahinter zu vermuten. Die Nacht mit all ihren spannenden und beunruhigenden Stimmungen und Gedanken dominiert die ersten vier Sätze, während das Finale uns plötzlich in die pralle Mittagssonne zu entführen scheint: »Jetzt kommt der TAG!«, soll Mahler an dieser Stelle bei der Probe vor der Premiere gerufen haben. Er scheint Vergnügen daran zu finden, uns ein unlösbares Rätsel zu stellen: Er hat uns gezeigt, dass Gegensätze nebeneinander existieren können – lassen sie sich aber miteinander versöhnen? Die Herausforderung liegt vielleicht darin, die Spannung zu halten, ohne nach einfachen Lösungen oder anderen tröstlichen Erklärungen zu suchen – Keats' »negative Fähigkeit«. Wenn dem so ist, kann auch das eine Möglichkeit sein, zu dem verstörenden, potenziell unerträglichen Phänomen der Existenz »Ja« zu sagen.

Kreative Selbstsubversion

Von diesem schwindelerregenden, doch auch erhebenden Blickwinkel aus macht die Aufführung von Mahlers Symphonien im Rahmen eines Konzertzyklus in chronologischer Abfolge nicht nur Sinn, sondern ist geradezu eine Notwendigkeit. Nach der himmelstürmenden Beteuerung, die die langen, leidenschaftlichen Kämpfe des Finales der Ersten Symphonie beschließt, mit der von Blechbläsern geprägten Wiederholung des »And he shall reign for ever and ever«-Motivs aus Händels Messias, was könnte da passender sein, als dass sich der furiose Beginn der Zweiten umgehend in einen besonders grimmigen, ausgedehnten Trauermarsch verwandelt? Es gibt kein »for ever and ever«, scheint die Musik zu sagen. Die Erste Symphonie hatte in ihrem schaurig-komödiantischen, trübsinnigen dritten Satz eine hämische Betrachtung des Todes vorgelegt; der erste Satz der Zweiten scheint selbst das zu verwerfen – hier ist nicht einmal für den schwärzesten Humor Platz. Von allen Mahler-Symphonien erzählt uns die Zweite

die stimmigste sich entwickelnde »Geschichte« – vom Tod über albraumartige Zweifel hin zu Hoffnung und Erlösung durch die Kraft der Liebe. Die Dritte jedoch wirkt eher wie eine Abfolge miteinander verzahnter, sogar ineinander rotierender Tableaus. Anders als die Zweite, scheint sie es nicht eilig zu haben, ihr Ziel zu erreichen – wenn man das andächtige Adagio, mit dem die sechs Sätze umfassende Struktur schließt, tatsächlich als Ziel bezeichnen kann. Ist nicht eher die Nietzsche-Vertonung im vierten Satz mit ihrer gelassenen Beschwörung von Lust und Weh der Welt das wahre Herzstück des Werks? Doch, wenn ja, warum lässt Mahler darauf eine schlichte volksliedähnliche Hymne an das Mitleid – das Gefühl, das Nietzsche verabscheute – und an den gnädigen Gott folgen, den Nietzsches Prophet Zarathustra doch für tot erklärte?

Mit der Vierten Symphonie folgt endlich ein greifbarer Anschluss. Nach dem Schluss-Adagio der Dritten (das Mahler ursprünglich »Was mir die Liebe erzählt« hatte betiteln wollen) ist hier nun eine Symphonie, die auf einen Lied-Satz hinstrebt, den Mahler ursprünglich für die Dritte vorgesehen hatte; dort hätte er »Was mir das Kind erzählt« heißen sollen. In dieser Darstellung des Himmels aus der Sicht eines verzückten Kindes, das darüber so übersprudelnd begeistert wie über Leckereien bei einer Geburtstagsfeier ist, finden sich auch teilweise verschleierte verstörende Momente (wie es bei vielen Kindergeburtstagsfeiern ist). Wie viele Kinder, kann auch dieses unbarmherzig sein, es kichert über den »Metzger Herodes«, der den biblischen Kindermord in Bethlehem anordnete, und ihm läuft beim Gedanken, wie »Sankt Lukas den Ochsen tät schlachten«, das Wasser im Munde zusammen – die Klagen des armen Tieres werden von einem Solohorn nur halb scherzhaft registriert. Und der hinreißende langsame Satz beginnt mit etwas, das im Kern ein direktes Zitat aus dem Anfang des Quartetts im ersten Akt von Beethovens *Fidelio* darstellt – eine der Opern, die Mahler besonders häufig dirigierte. Eine sehr clevere Anspielung, die auch vielsagend ist: Das *Fidelio*-Quartett beginnt

mit den Worten »Mir ist so wunderbar«, gesungen von der fast noch kindlichen Marzelline. Sie denkt, sie sei im Himmel, doch wir Zuhörer wissen, dass sie sich leider irrt.

Dann marschiert die Fünfte Symphonie auf die Bühne, grimmig und mit nüchternem, begräbnismäßigem Schritt. Wie einige Zuhörer aber im rückblickenden Vergleich mit der Vierten bemerkt haben werden, wurde die »Todesverkündigungs«-Trompetenfanfare, die den Marsch initiiert, explizit (und in gleicher Tonhöhe) im ersten Satz der Vierten angedeutet, inmitten all jener rührenden Erinnerungen an die einfachen Freuden der Kindheit. Sie sind tatsächlich nicht so einfach: Wenn man die Fünfte hört, treten rückblickend die Komplexitäten der Vierten zutage, wird die Botschaft unterstrichen: »Manchmal ist das Gegenteil auch wahr.« Wir haben bereits gesehen, wie die Symphonie Nr. 7 die scheinbar auf klassischem Fundament ruhende tragische Botschaft des Vorgängerwerks sowohl direkt beschwört wie untergräbt und uns damit einlädt zu überlegen, ob Mahler uns mitteilt, dass er nun glaubt, er habe »zu viel gelobt«, oder ob er uns erzählt, dass wieder einmal wir es sind, die irrigerweise nach gefälligen Antworten suchen. Die Sechste selbst lässt sich als eine weitere Auseinandersetzung mit der komplizierten letzten Aussage der Fünften betrachten. Ihr erster Satz endet mit etwas sehr Ähnlichem – in diesem Fall ein gradlinigeres triumphierendes Dur-Ende eines Moll-Dramas. Doch früher oder später (abhängig davon, in welcher Reihenfolge die Binnensätze gespielt werden) kommt das unerbittliche »Nein!« des Scherzos mit der emphatischen Moll-Wiederholung des schweren Schritts des ersten Satzes mit seinen Repetitionen. Almas Reaktion auf das Ende der Fünften scheint nun eingebaut in die Dramaturgie der Sechsten – wurde Mahler bewusst, dass Alma damit durchaus recht hatte, was auch immer er gerne geglaubt hätte?

Aspekte der Ewigkeit

Mahler selbst beharrte darauf, dass die riesenhafte Achte Symphonie mit Vokalsolisten, Chor und Orchester eine neue Stufe seiner Entwicklung markierte: Eine Abkehr von der »subjektiven Tragik« zugunsten der Konzentration auf eine gemeinschaftliche Äußerung – die Symphonie sei ein »großer Freudenspender«. Im Ersten Teil der Symphonie finden sich mehr Anklänge an Beethovens Ode »An die Freude« und die *Missa solemnis*, Wagners *Meistersinger* und die geistlichen Chorwerke von Johann Sebastian Bach als in jedem seiner früheren Werke. Doch die energische kontrapunktische Beteuerung hat etwas, das an das Beharren auf dem »TAG« im die Geister scheidenden Finale der Siebten Symphonie erinnert. Wir haben bereits betrachtet, wie Mahler auf subtile Weise das volltönende Happy End des Zweiten Teils unterwandert, indem er auf eines von Schuberts düstersten, zu jener Zeit bekanntesten Liedern anspielt, und es gibt weitere Momente, in denen die Saat des Zweifels gesät wird: Das Echo der Schmerzensschreie von König Amfortas, dessen Wunden nicht heilen wollen, aus Wagners *Parsifal* ist eines der stärksten Beispiele. Noch ergreifender aber ist, was Mahler aus dem ekstatischen »Ewig! Ewig!«-Motiv der Achten im Adagio-Finale der Neunten macht. Am Schluss der »Lied-Symphonie« *Das Lied von der Erde*, die zwischen der Achten und Neunten Symphonie entstand, hatte Mahler den Worten »ewig, ewig« eine fatalistisch-resignierte Färbung verliehen; nun rückt er das zweitönige absteigende Motiv näher an das »Lebewohl«-Motiv aus Beethovens Klaviersonate *Les Adieux* heran – die Sonate, die der 17-jährige Mahler bei seiner Aufnahmeprüfung am Wiener Konservatorium spielte. Im trauerumflorten Finale der Neunten erklingt das triumphale »Ewig! Ewig!« der Achten kurz vor dem qualvollen Höhepunkt des Satzes in den Hörnern, doch während das Maß der Verzweigung steigt, zerfällt die Erinnerung hörbar. Der Effekt der Desillusionierung ist ebenso schmerzlich wie eindrucklich. Doch während sich das Adagio langsam ins

Nichts auflöst, erklingt ein deutliches Echo der *Kindertotenlieder* in den Geigen. Im originalen Liederzyklus begleitet diese Passage die Worte »Wir holen sie ein auf jenen Höhn [...] der Tag ist schön auf jenen Höhn!«. Mahler mag seinen eigenen allzu frühen Tod in diesem »ersterbenden« Schluss antizipiert haben, es ist aber ebenso wahrscheinlich, dass er sich an seine geliebte Tochter Maria, genannt »Putzi«, erinnerte, die zwei Jahre bevor er mit der Arbeit an der Neunten begann im Alter von nur vier Jahren starb.

Ein ungemein beliebter, geheimnisvoller Mythos in berausenden, spätromantisch-dämmerigen Farben ist aus dem Zufall erwachsen (es kann doch unmöglich ein Zufall sein), dass Mahler dieses erstaunlich schöne, von Gedanken an die eigene Sterblichkeit erfüllte Meisterwerk nur zwei Jahre vor seinem Tod mit gerade einmal 50 Jahren schrieb. Doch: »Manchmal ist das Gegenteil auch wahr.« Sein gesamtes Leben lang war Mahler – um mit T. S. Eliots Worten zu sprechen – »vom Tod sehr besessen«. Seine erste Komposition, offenbar im Alter von sechs Jahren geschrieben, war eine Polka »mit einem Trauermarsch als Einbegleitung« – selbst als Sechsjähriger dachte Mahler wohl schon in krassen existenziellen Gegensätzen. Seine umfangreichen Verpflichtungen als Dirigent und zahlreichen Zukunftspläne lassen nicht auf einen Mann schließen, der schon für einen tränenreichen Abschied vom Leben bereit war. Ein Verlust – und Mahler hatte mit dem Tod der kleinen Putzi einen niederschmetternden Verlust erlitten – bringt uns die eigene Verletzlichkeit schmerzlich in Erinnerung, und der eigene 50. Geburtstag ist ein markanter Meilenstein auf dem Weg zum letzten Ende. All dies sind gute Gründe für Mahler, sein Erlebnis des Schreitens durch das finstere Tal des Todes in seiner Musik kunstreich auszuleben, man muss ihn deswegen nicht zu einer Art Hellscher erklären.

Angst und Gelächter

In jedem Fall hält Mahler noch eine weitere Herausforderung in Gestalt einer Symphonie bereit, die er im Sommer seines letzten vollen Lebensjahrs 1910 begann: die Zehnte. Als Mahler 1911 starb, lag von den fünf skizzierten Sätzen nur der erste, ein Adagio, in einer für eine Aufführung geeigneten Orchesterpartitur vor. Man kann diesen großartigen Satz als »einen weiteren herzzerreißenden Abschied« betrachten, wie ihn Leonard Bernstein sah; das funktioniert jedoch nur, wenn man die Fragmente der verbleibenden vier Sätze außer Acht lässt. (Wie der britische Musikwissenschaftler Deryck Cooke in den 1960er-Jahren auf mutige Weise demonstrierte, lässt sich ein praktisch vollständiges Particell der gesamten Symphonie mit nur minimalen kosmetischen Eingriffen konstruieren.) Noch plausibler erscheint jedoch, dass das Adagio der Zehnten Symphonie wesentlich weniger nach Abschied klingt als die Finalsätze der Neunten oder des *Lieds von der Erde*. Zum einen ist das Ende des Adagios bemerkenswert knapp gefasst – schlichte und kurze Abschiede gibt es bei Mahler einfach nicht. Zum anderen ist seine dramatische »Geschichte« vollkommen anders. Der atemberaubend schroffe, an den späten Schostakowitsch erinnernde Beginn sagt uns sofort, dass das Ende der Neunten Symphonie letztlich doch nicht *das* Ende war. Wie ein Schläfer, der aus einem Albtraum erwacht, leitet der Satzanfang sofort zu einem verzückten, fast brucknerisch hymnenähnlichen Thema über. Wie im Finale der Neunten gibt es Episoden der Sehnsucht und Episoden, in denen sich die Musik nachdenklich in sich selbst versenkt (doch in diesem Fall in wesentlich schrofferer Manier); der Höhepunkt ist diesmal jedoch eine schreckenerregende Vision mit einer massiven, wiederholten Dissonanz, vom hohen Ton einer einzelnen Trompete durchschnitten. Mahler scheint sowohl in einen existenziellen wie in einen atonalen musikalischen Abgrund zu starren. Doch gegen Ende des Adagios zeigt er uns ein Spiegelbild dieser kulminativen

Dissonanz, wieder Ton für Ton aufgeschichtet, doch nun gedämpft, hinreißend besetzt mit Harfe und Streichern, das sich mit erstaunlicher Leichtigkeit in die Dur-Grundtonart auflöst. Im klassischen theoretischen Sinn ist es keine »Auflösung« dieses entsetzlichen Missklangs, doch in anderem Sinne schon. Und wenn man weiß, wie es in der Zehnten Symphonie weitergehen sollte ... – doch das ist eine andere Geschichte. Wichtig ist hier: Mahlers Zehnte vermag selbst in ihrer radikal unvollendeten Gestalt zu bewirken, was alle seine Symphonien können, so man sie in Reihenfolge hört: Wenn wir glauben, wir wüssten, was Mahler im vorherigen Werk auszudrücken versuchte, so sagt sie uns, liegen wir falsch. Bei aller schmerzlichen Intensität seiner Musik, den erhabenen Höhen und dunkelsten Tiefen, in die er uns heben oder stürzen kann, hat Mahler doch immer etwas von einem göttlichen Narren – ebenso wie im Werk eines weiteren deutschsprachigen jüdischen Genies, Franz Kafka. In einer von Kafkas kleinen fragmentarischen Parabeln läuft ein Mann am frühen Morgen eilig durch eine fremde Stadt, um noch seinen Zug zu erreichen. Als er bemerkt, dass er sich verlaufen hat, wendet er sich in seiner Verzweiflung an einen Schutzmann, der am Ende eines verlassenem Platzes steht. »Von mir willst du den Weg erfahren?«, fragt der Schutzmann. »Ja«, antwortet der Mann, »da ich ihn selbst nicht finden kann«. »Gib's auf, gib's auf«, sagt der Schutzmann und wendet sich mit großem Schwung ab, »so wie Leute, die mit ihrem Lachen allein sein wollen«.

Wie Kafka ist Mahler sowohl der ängstlich Suchende wie der boshaft lachende Schutzmann. Es *muss* einen Weg geben, scheint seine Musik zu sagen, doch je mehr sie darauf beharrt, desto deutlicher können wir – wenn wir es uns erlauben – das rätselhafte Lachen des Schutzmanns hören. Vielleicht ist eben dies die größte Herausforderung, vor die uns Mahlers Musik stellt: die Spannung zu halten, den Versuch aufzugeben, eine vernunftbegründete Lösung zu finden, und stattdessen das bloße

Wunder, die Heiterkeit und hinreißende Schönheit von Mahlers komplexer, sich selbst widersprechender Vision zu genießen. Und vielleicht können wir dann tatsächlich einen Weg finden, »Ja« zum Leben zu sagen.

Übersetzung: Eva Zöllner





"Sometimes the opposite ...?" What Mahler Does and Doesn't Tell Us

by Stephen Johnson

"*Sonate, que me veux tu?*" – "Sonata, what do you want of me?" So, reportedly, exclaimed the French philosopher Bernard Le Bovier de Fontenelle – whether after or during the performance that so exasperated him isn't recorded. Fontenelle's impressive lifespan (he lived from 1657–1757) saw the steady rise in popularity of an extraordinary new phenomenon in Western music: the self-sufficient, apparently self-explanatory instrumental composition, performed without sung or spoken words, without dance or mime, or with any other kind of verbal or visual justification or aid to comprehension. Four centuries later Fontenelle's question is one even the most musically sophisticated, or at least musically habituated, of us can still find ourselves asking. (Pierre Boulez famously posed it again, in a characteristically combative essay in the journal *Perspectives of New Music* in 1963.) After all, it is a very odd thing to do. Imagine listening to a Bach fugue (typically between five to ten minutes duration), or a Beethoven string quartet (anything up to three-quarters of an hour) or, at the extreme end, a purely orchestral Mahler symphony (up to an hour and a half), and then having to explain to a visitor from another world what it was you were doing, and why. We may think, or at least feel, we know the answer; but trying to give a detailed analytical account of the experience can be infuriatingly hard. When it comes to rationalization, music is slippery, elusive: there always seems to be some important dimension that gets left out of our explanation, no matter how tidy – perhaps particularly when it is tidy.

But is that a weakness of music, in comparison to other, more conceptually determined art forms – or is that rather its greatest strength? And was that the reason why it appealed so strongly to Gustav Mahler, who made the symphony the vehicle for the expression of his most urgently personal thoughts and feelings? Yes, Mahler was also an outstanding composer of songs, and four of his ten symphonies feature sung texts; there's also the "song-symphony" *Das Lied von der Erde* ("The Song of the Earth"), which for a while Mahler apparently considered numbering amongst his "official" symphonies. Yet a brief examination of the critical literature on the symphonies with vocal movements shows that they can be just as elusive when it comes to definitive interpretation as any of the purely orchestral scores – that's even true of the Eighth, in which sung text takes up more than three-quarters of the work's eighty-minutes-plus span.

This is all the more important because (as is evident from the many remarks he made on the subject) Mahler clearly *wants* us to interpret his music – to "make something of it" – in some way or other. One can be as captivated during, and uplifted after, a performance of one of his symphonies as by a rendition of one of Bach's fugues. But in one important sense the experience is qualitatively different. We may be intensely moved by one of the great fugues from the *Well-Tempered Clavier*, we may be delighted by its exquisite geometry in sound, but – judging from what's been written about the fugues over the years – the music doesn't normally leave listeners with a sense that there are questions that demand to be answered. It is as complete, as self-sufficient in its multi-voiced diversity as the three-persons-in-one God Bach worshipped and celebrated in his music, even to the point of structuring his compositions according to Lutheran number-symbolism (something it's fascinating to know, but which is not in any way essential to the listening experience).

The Gauntlet Is Thrown Down

Mahler, on the other hand, has a way of throwing semiotic spanners into his own musical works. It's quite possible, for instance, to enjoy the first movement of his Sixth Symphony as a compellingly purposeful "sonata form" drama, partly driven by a strong dialectical friction between the severe, martial first theme and the ardent, sweeping lyrical second – until, that is, the texture suddenly clears (celesta and hushed, shimmering strings), the driven forward momentum seems to dissipate into thin air, and – what's that? *cowbells*? Purists amongst us may have tried at first to push away mental imagery of high Alpine pasturelands (or something roughly equivalent), but for that kind of listener those cowbells can only be a monstrous affront. A gauntlet has been thrown down: "Try not interpreting *that!*" Mahler seems to say. Only the most resolute of newcomers will be able to resist the temptation to probe the concert programme note afterwards to find the *raison d'être* for such blatant pictorialism. But is it enough to read that Mahler spent his musically productive summer holidays amongst the Austrian Alps he adored and amongst which he spent hours strenuously walking and cycling? If we then discover that, according to some of his closest confidants, "nature" and "God" were more or less interchangeable in his thinking, does even that explain this music? And if we decide that it does, how should that affect the way we hear the rest of this work? Is it all to be interpreted pictorially, or in some broader sense symbolically? And if so, is there some kind of over-arching narrative that makes sense of it all? If so, as with a novel, is it just a question of a "good story", or is there some kind of message, even a statement of belief behind it all?

This is only the most extreme, many would say the crudest, example. Mahler's musical gauntlet-throwing gestures can be far subtler than that, even when it comes to pastoral pictorialism, and the interpretations they appear to invite can have many potential

aspects. Take the offstage post-horn solo in the Third Symphony, which twice halts the lively progress of the third movement. A distant post-horn sounding over wide spaces (more ethereal high strings) – possibly this is more Alpine pictorialism. But if so, why is the post-horn playing a folksong, a love song by the sound of it? And is the effect of distance merely physical, or more emotional (the distance that "lends enchantment", as the Scottish poet Thomas Campbell put it)? It could even imply some sort of distance in time: perhaps the post-horn speaks to us from a time of innocence, primal purity, a time "Before the birth of consciousness, / When all went well", as Thomas Hardy put it, in a poem set memorably by Mahler's devotee Benjamin Britten. All these possibilities might drift simultaneously through one's mind, consciously or borderline-subliminally, as one listens to this magical passage – possibilities which might well resurface after the performance, as one strives to make sense of the whole vast, captivatingly rich musical tableau that is the Third Symphony.

Novels without Words

It's clear enough, even when one examines something so abstract seeming as the musical argument of one of Mahler's symphonies, that something far from abstract is signified here too. The development of themes, analysis of which can sound so dauntingly dry even in the most user-friendly programme notes, isn't by any means a purely cerebral exercise: it's more in the nature of a musical life principle. Beethoven was Mahler's great exemplar here. In the first movement of Beethoven's *Eroica* Symphony and throughout the four movements of his Fifth, development of leading motifs clearly affects many listeners in ways similar to the development of a character in a novel or a play. As the Canadian novelist Robertson Davies has written, change is the essence of narrative; and in Beethoven's Fifth the re-emergence and transformation of

the first movement's famous da-da-da-DAH figure in subsequent movements isn't simply a unifying device (though it's that too): it's a vital component in the Fifth Symphony's darkness-to-light story and in the message of defiant hope Beethoven apparently means to convey. But Mahler takes this to new levels of long-range complexity and suggestive power. There's a striking example in the third movement, the "Rondo-Burleske", of the Ninth Symphony. The contrapuntal brilliance of this music comes close to that of Bach, whom Mahler revered and studied intensively; but again, the music is full of features which challenge the listener to ask "what it's all about". A figure like a baroque ornament – a little turning phrase around one note – suddenly shoots upward alarmingly. The more we hear of it, the more clamorous and grotesque it grows; but then comes a surprise transformation. Suddenly the texture clears (ethereal high strings yet again), and a solo trumpet transforms the turn figure into an unforgettable sweet-sour tune, its sweetness half rebarbative, half achingly poignant. This tune seems repeatedly to aspire, and its failures to reach the heights don't appear to daunt it. (It's almost impossible to describe this process without using emotion-laden terms, however much they may vary from writer to writer.) Finally aspiration takes on a heroic, almost grim determination; but just at the point where we might expect a grand, clinching cadence in this section's home key, the texture freezes onto a single, hollow-sounding note: the hero reaches for the rope that will save him, and – misses. Then comes the *coup de grace*: clarinets take the trumpet's sweet song and transform it into a shrill mocking grimace – "Did you really think that with a tune like *that* ...?" Others may interpret it in different symbolic terms, but there does appear to be a lot of convergence when it comes to what this music signifies emotionally: aspiration – in some way flawed aspiration – tragic failure, followed by a cutting expression of disgust. While stopping short of actual words or visual imagery, the music has told a kind of story, and we respond to it as viscerally as we might to any well-told story.

"Perish all programmes!"

Now perhaps we can begin to understand Mahler's own struggles with the question that preoccupied him through at least half of his career as a composer of symphonies: how much is necessary to tell the audience in advance if they are to engage fully with the music's narrative and make sense of its message? Audiences at the premieres and early performances of the first two symphonies were provided with long and detailed literary programmes, which spelled out the ideas depicted and the evolution of those ideas throughout each work. But if you tell listeners what they should or even could be thinking and feeling in response to a piece of music, aren't you in danger of removing part of what it is that makes hearing music an actively creative rather than a passively receptive experience? In any case, people would keep getting hold of the wrong end of the stick and clinging to it obsessively, needily even. Mahler's wife Alma remembered the composer's horror when an old Russian lady approached him after the St. Petersburg premiere of the Second Symphony, whose progress from black-hued funeral march, through almost cinematic evocations of the Day of Judgment, to its final, ecstatic choral hymn – a setting of Friedrich Klopstock's much-loved "Resurrection Ode" – seems on the face of it to spell out a message of death-defiance and faith in an afterlife. Since Mahler had depicted it all so authoritatively, the old lady enquired, would he spell out for her frankly what she had to expect when she passed over to the other side?

It seems that even before this discomfiting experience, Mahler had begun to back-pedal from his initial intention to help or direct his listeners. He would have failed completely, he told an admirer a few years after the Second Symphony's premiere, if he'd felt the need even to hint at the music's sequence of moods, which was what mattered above all else. (One may recall Beethoven's description of his "Pastoral" Symphony: "More the expression of feeling than

painting"). Having set Klopstock's frankly Christian hymn in the Second Symphony, Mahler went on to proclaim: "Behold, there is no judgment ... there is no punishment and no reward. An overwhelming love illuminates our being. We know and *are*." Those last two sentences are perhaps the most revealing Mahler ever wrote about his Second Symphony. He may have had his doubts about a benign, omnipotent personal "God", but – outside, perhaps, of his darkest moments – he evidently had a strong intuition of the transcendent power of love. As for "We know and *are*" – that may be the true significance of "resurrection" for Mahler: a rising from the dead into the fullness of life here and now. As in Henrik Ibsen's almost exactly contemporary play *When We Dead Awaken*, or Tolstoy's *Resurrection* (written while Mahler was at work on the score), the challenge would then be to rise above mortal fears, to experience spiritual rebirth in this life – or in Klopstock's words, "Cease from trembling! Prepare yourself to live!"

Mahler's faith in programmatic props to understanding faltered increasingly after the experience of composing and conducting the Second Symphony. Plans to give the Third Symphony the title *Die fröhliche Wissenschaft* – "The Joyful Science", after the book by his philosophical hero Friedrich Nietzsche – or, later, *Pan* (the ancient Greek god of mountain wilds and pastures and of rustic music) were abandoned while he was working on the score, along with the subtitles for the six movements. But comments to friends and colleagues, for example his close confidante Natalie Bauer-Lechner, suggest that he wasn't too worried about key elements in his philosophical scheme making their way indirectly into the minds of those who were seriously interested in his music. Mahler made similar comments – at some length – to Bauer-Lechner about the Fourth Symphony, which concludes (with daring originality) with a solo song setting verses from the German folk collection *Des Knaben Wunderhorn* ("The Youth's Magic Horn"), depicting a child's naive delight on arriving in Heaven. But then came what seemed (for

a while, at least) to be a decisive break. At a dinner with friends, Mahler raised a glass of wine, drained it to the dregs, and cried, "Perish all programmes!" None of his later numbered symphonies came into the world with any kind of programmatic information. (The title of the Sixth, "Tragic", was rejected, briefly reinstated, and then dropped for good.) And with the monumental exception of the Eighth, none of them have sung texts.

Affirmation, "Or –"?

And yet Mahler never lost his flair for dropping in hints as to possible interpretations in the texture of the music itself, and not only through the kind of narrative techniques outlined above. The symphony that appeared after the "Perish all programmes!" declaration, the Fifth, is particularly rich in clues for those with ears to hear. It begins and ends with two arresting sound symbols. The first movement is actually entitled *Trauermarsch*, "Funeral March" (not that we really need telling). After the stark opening trumpet fanfare, the slow, heavy martial tread, the shuddering string trills and deep, rasping horn notes clearly evoke Death in full grotesque pomp – for audiences in Mahler's adopted home city, Vienna, it would almost certainly evoke the luxuriously black grandeur of one of the city's state funerals. At the end of the symphony, the brass chorale that so nearly brings the stormy second movement to a triumphant conclusion returns in radiant affirmation, sounding through upward surging, downward cascading strings. It's clearly a hymn of praise, and what's more – as Mahler's German-speaking audience would have recognized readily – it sounds a lot like the kind of hymn of praise with which Mahler's friend and mentor Anton Bruckner had closed several of his symphonies. And there, in the chorale's climactic phrase, is an unmistakable echo of the old German Christmas hymn *Wie schön leuchtet der Morgenstern*, "How brightly shines the morning star". Affirmation, praise, if not for

the Christian God, then for the love which, according to the biblical *Song of Solomon*, is "strong as death" – all that can be divined by the listener, if he or she wishes.

So there, at two crucial points in the Fifth Symphony's argument, we have two striking sound symbols which teeter on the edge of conceptual clarity. Between them are scattered allusions, even explicit references, to other works of Mahler which in those who know his music well might stimulate what the Germans call *Aha-Erlebnisse* ("Aha! moments"). After the symphony's formidable opening invocation of death comes a more intriguing emotional signpost: the softer march theme that follows on strings is clearly the song, *Der Tamboursgeißel* ("The Drummer Lad"), which tells of a very young army deserter facing execution – no more grandeur, just pity, desolation, and consequently two starkly contrasted images of death. The famous Adagietto fourth movement, apparently intended as a kind of love-song without words to Mahler's future wife, Alma, invokes one of his greatest songs, *Ich bin der Welt abhanden gekommen* ("I am lost to the world") from his *Rückert Lieder*, culminating in the words "I live alone in my heaven, in my love, in my song": at the movement's high point Mahler actually quotes the violin phrase that accompanies "in my love, in my song". Mahler would have hoped that Alma at least would recognize that and read its message, as others who knew him well, like the conductor Otto Klemperer, evidently did.

But even when the Fifth Symphony is at its most nearly categorical – in the starkly funereal march at the outset or the Brucknerian hymn to the "morning star" at the end – there's still plenty of room for differing interpretation. When Mahler played the symphony to Alma at the piano, her reaction to the ending wasn't what he'd hoped for: "That sort of thing may be all right for Bruckner, but for Mahler, emphatically not." Or maybe the real problem was that Alma saw this as a straightforward fault. If the ending of the Fifth

Symphony doesn't sound entirely convincing as a big affirmative "answer" to the challenge of mortality sounded so chillingly in the first movement, does that necessarily make it less involving, less successful artistically? How often in life do we experience uncomplicated positive feelings, unruffled by an undercurrent of doubt? Mahler's hero Nietzsche knew those troubling mental undercurrents well: his ecstatic prophecies of humanity's forthcoming "revaluation of values" can just as easily sound like – to borrow a phrase from the critic Erich Heller – "fanfares of despair". The philosopher who triumphantly announced the death of God in his *Also sprach Zarathustra* could still, a few pages later, beg that same God in pitiful terms to come back to him. The closing hymn to the "aeronauts of the intellect", who soar far and ever further into the spiritual unknown, that closes Nietzsche's *Morgenröte* ("Daybreak") ends with just one word: "Or – " It is entirely possible to hear that same "Or – " behind the thunderous quasi-affirmation of the Fifth, the Eighth, not to mention the First, Second and Third Symphonies. It isn't just that the music could be held, in Shakespeare's famous words, to "protest too much"; Mahler has set up the possibility of doubt – of another, very different way of looking at things – in the music itself. The sudden jolt from tragic failure into manic dancing exuberance in the Fifth's Scherzo is a huge challenge to the idea that a coherent darkness-to-light story can be read into this work's larger progress; and, more subtly, the allusion to the most desolate moment in Schubert's song *Der Wanderer* ("The Wanderer") right before the oceanic final crescendo of the Eighth might just set the words of Schmidt von Lübeck's poem reverberating uncomfortably even after that almost Disneyesque apotheosis – "The sun seems so cold to me here . . . I am a stranger everywhere."

Conviction and Despair

Mahler's other great literary-philosophical hero Fyodor Dostoyevsky was also capable of piercing insight into his own impassioned assertions of faith. All four of his *Brothers Karamazov*, he once confessed, were self-portraits, including both the would-be Christian monastic Alyosha and the nihilistic atheist Ivan: the three chapters in which these two brothers argue about God and suffering are one of the most thrilling episodes in all literature, not least because we sense that this is Dostoyevsky arguing, with ruthless honesty, with himself. No wonder Mahler loved Dostoyevsky to the point of calling him his best friend. There is, wrote Dostoyevsky, a kind of believer who, despite his seeming assurance and his energetic attempts to convert others, is privately consumed with doubts. Why this raging, almost desperate conviction in one who doubts his own assertions? The reason, Dostoyevsky confesses, is nothing other than a persistent urge to convert himself, to silence his own doubts. If Mahler is doing the same thing at the end of the Fifth Symphony, or in the thunderous hymn to the redeeming power of the *Ewig-Weibliche* – "The eternal feminine" – that closes the Eighth, doesn't that make him simply more modern, more "one of us"? Mahler's challenge, in an age of terrifying conflicts and uncertainties, would then be, not to look anxiously for dogmatic certainties, mental "safe spaces", but to face the bewildering chaos of existence and still, as Nietzsche put it, say "Yes" to life.

In that thought we find the key to another possible way of reading the Fifth Symphony's successor. As we've already seen, Symphony No. 6 was briefly furnished with a title, "Tragic". Mahler's Sixth is clearly a powerful tragic drama, and never more so than in its stark minor-key ending. For one of Mahler's most influential disciples, the conductor Bruno Walter, the Sixth was "bleakly pessimistic ... the work ends in hopelessness and the dark night of the soul". But not everyone has found it devoid of hope: for Mahler's biographer

Michael Kennedy the Sixth Symphony was certainly "a tragic work, but it is tragedy on a high plane, classical in conception and execution". It is unthinkable that Mahler would not have been familiar with Nietzsche's theory of tragedy, spelt out lyrically in his iconoclastic early masterpiece *Die Geburt der Tragödie* ("The Birth of Tragedy"). The tragedies of the ancient Greeks fascinated Nietzsche. He felt that these dark but sublime works were some of the sanest, spiritually healthiest achievements of mankind. In tragic art, the Greeks had been able to look bravely into the dreadful destructive turmoil of human existence and the savagery of nature. By experiencing violence and suffering aesthetically transformed in tragic art, the spectator could acquire the courage to look the horror of existence full in the face and still give that emphatic "Yes!" to life. It's easy to see how that would have appealed to a man like Mahler, throughout his life obsessed with death, suffering and the apparently arbitrary cruelty of life. In which case, Mahler's "Tragic" Symphony can perhaps be seen as an attempt to do just that in music – to outstare the abyss and, in the process, still find a way to exult.

But that, as we've seen, is only one possible way of responding to Mahler's Sixth Symphony. Could it be that even there, like Dostoyevsky, he was trying desperately to "convert himself"? Some words Beethoven scribbled enigmatically on the manuscript of one of his songs could stand as a motto for Mahler's attempted philosophizing in music: "*Manchmal ist das Gegenteil auch wahr*" – "Sometimes the opposite is also true." One of the great advantages of hearing Mahler's symphonies performed as a complete cycle is that one is able to hear, if one wishes, how his progress from symphony to symphony enacts that thought dialectically. The Seventh Symphony has features that recall the Sixth: the cross-referencing between works is never clearer. In the second movement, the first of the two *Nachtmusik* ("Night Music") movements, we hear quite distinctly the Sixth's sharply memorable major-minor "Fate" motif, and at a couple of points those disquietingly pictorial cowbells return too.

Gratis.

Concert-Direktion
HERMANN WOLFF.

Freitag, den 13. December 1895

Abends 8 Uhr:

IM SAAL DER PHILHARMONIE

Aufführung

der

SYMPHONIE IN C-MOLL

für Soli, Chor und Orchester

von

Gustav Mahler

unter Leitung des Componisten.

MITWIRKENDE:

Fräulein Josefine von Artner (Sopran),
Fräulein Hedwig Felden (Alt), } vom Stadttheater in Hamburg.

Der Stern'sche Gesangverein (Director: Prof. F. Gernsheim).

Das Philharmonische Orchester (120 Künstler).

Vor Beginn der Symphonie werden die Saalthüren geschlossen.

Im Verlaufe der Symphonie findet keine längere Pause statt.

Eintritts-Karten: Saal 3 und 2 Mk., Stehplatz 1 Mk., Loge 4 Mk.

sind in der Königlichen Hofmusikhandlung von ED. BOTE & G. BOCK, Leipziger Strasse 37,
und Abends an der Kasse zu haben.

Auszug der vollständigen Symphonie für 2 Klaviere vierhändig (in Partitur beider Stimmen) von Hermann Behn
zum Preise von Mk. 6 vorrätig bei Ed. Bote & G. Bock, Leipzigerstr. 37, und bei Raabe & Plothow,
Potsdamerstr. 7a. Ebendasselbst separat zu haben: „Urlicht“ Alt solo mit Klavierbegleitung zum Preise von M. 1.

Umstehend das Programm!

Programmzettel zur Uraufführung der vollständigen Fassung von Mahlers
Zweiter Symphonie mit den Berliner Philharmonikern unter Leitung des Komponisten
Playbill advertising the premiere of the complete version of Mahler's
Second Symphony with the Berliner Philharmoniker, conducted by the composer

Nur 4. "Urlicht"

Sehr feierlich, aber schlicht

Choralmäßig!

Die Instrumente alle f. 3. Flöten
 und 3. Klarinetten
 die Oboen ohne Holzbojen
 die Fagotten ohne Holzbojen

1. Flg. - Großflg. pp $\frac{4}{4}$
 2. Flg. p $\frac{4}{4}$
 Horn mp $\frac{4}{4}$
 Trompete - f p $\frac{4}{4}$
 3. Violinen und Violen pp $\frac{4}{4}$
 4. Violinen und Violen pp $\frac{4}{4}$
 Violen pp $\frac{4}{4}$
 Altstimme pp $\frac{4}{4}$
 Cello und Kontrabaß pp $\frac{4}{4}$
 Posaunen und Trompeten pp $\frac{4}{4}$

pp p mp p pp pp pp pp

Gustav Mahler
 Autographe Partitur zum Beginn des 4. Satzes der Zweiten Symphonie, 1893/1894
 Autograph score of the beginning of the 4th movement of the Second Symphony, 1893/1894

But where the Sixth, for all its teeming profusion of ideas, is the most "classical" of Mahler's symphonies in its formal layout (even to the extent of including a Mozartian long repeat in its opening movement), the Seventh is perhaps his most outrageously anti-classical in structure – to the point where many find it difficult to rationalize an overall "structure" in any kind of conventional terms. The Sixth abounds in linking leitmotifs, whose transformation is as dramatically telling as in any Beethoven symphony or Wagnerian music drama. The Seventh seems to take delight in discontinuity, not just between the movements but even within them – so much so that the putatively "triumphant" major key return of the first movement's main theme near the end of the finale – through a storm of wildly chiming bells – can be one of the most emotionally dislocating things in the whole symphony: "What is *that* doing here?" It seems so obviously an attempt to bridge a barely bridgeable gap that one can't help suspecting conscious intent. Night, with all its exciting and disturbing moods and thoughts, dominates the first four movements, whereas the finale seems to plunge us suddenly into the full glare of midday sun: "Here comes the DAY!", Mahler is said to have shouted at this point in the rehearsal for the premiere. Mahler seems to delight in setting us an insoluble conundrum: he's shown us that opposites can coexist – can they actually be reconciled? The challenge is perhaps to hold that tension, without looking for easy resolutions or other comforting rationalizations – Keats's "negative capability". If so, then that too can be a way of saying "Yes" to the disturbing, enigmatic, potentially maddening phenomenon of existence.

Creative Self-Subversion

Considered from this vertiginous but potentially exhilarating viewpoint, the performing of Mahler's symphonies in a concert cycle, in chronological order, not only makes sense, it could be urged as

a necessity. After the heaven-storming affirmation that closes the finale's long, ardent struggles in the First Symphony, with its brassy reiteration of the "And he shall reign for ever and ever" motif from Handel's *Messiah*, what could be more apt than that the Second's furious opening should almost immediately stabilize into a particularly grim and protracted funeral march? There is no "for ever and ever", this music seems to insist. The First Symphony had looked at death sardonically in its eerily comedic, funereal third movement; the Second's first movement seems to dismiss even that – no room here even for the bleakest humour. Of all Mahler's symphonies, the Second is the one that appears to tell the most coherent developing "story" – from death, through nightmarish doubt, to hope and resurrection through the power of love. The Third however is more like a sequence of interlocking, even inter-rotating tableaux. Unlike the Second it seems to be in no urgent hurry to get to its goal – if indeed the devout Adagio that closes this six-movement structure is a "goal" at all. Isn't the Nietzsche-setting in the fourth movement, with its serene evocation of the world's joy and woe, the true heart of the work? But if so, why then does Mahler follow it with an artless folksong-like hymn to compassion – the emotion Nietzsche scorned – and to the merciful God Nietzsche's prophet Zarathustra had pronounced dead?

Surely, in the Fourth Symphony, we have a straightforward sequitur at last. After the Third's final Adagio (which at one point Mahler contemplated calling "What love tells me"), here is a symphony that works towards a song movement Mahler originally intended for the Third, where it was to have been called "What the child tells me". But this depiction of Heaven through the eyes of a delighted child, cooing excitedly as it might over the treats at a birthday party, has its only half-disguised moments of disquiet (as many childhood birthday parties do). Like many children, this one can be pitiless, chuckling over "the butcher Herod", perpetrator of the Biblical massacre of the innocents, and salivating at the thought of

St. Luke slaughtering an ox – the poor beast's doleful protests registered only half-humorously by a solo horn. And the gorgeous slow movement opens with what is virtually a straightforward lift from the opening of the Quartet from Act I of Beethoven's *Fidelio* – one of the operas Mahler conducted most frequently. This is a very sly allusion, but it's telling: the first words sung in the *Fidelio* Quartet are, "Mir ist so wunderbar" ("It's so wonderful to me"), by the still half-childlike Marzelline. She thinks she's in Heaven, but we in the audience know that she is sadly deluded.

The Fifth Symphony then marches on stage grimly with sombre funereal tread. But, as some listeners will have noticed on returning to the Fourth, the "Annunciation of Death" trumpet fanfare that sets the march in motion is explicitly foreshadowed (at the same pitch) in the Fourth's first movement, in the midst of all those touching evocations of the simple joys of childhood. Not so simple after all: hearing the Fifth retrospectively heightens the Fourth's complexities, underlines that message that there too "sometimes the opposite is also true". We've already seen how Symphony No. 7 both directly invokes and subverts the seeming classically based tragic utterance of its precursor, inviting us to consider whether Mahler is telling us that he now believes he did protest too much, or whether he's telling us that it's us – once again – who are guilty of looking for tidy answers. The Sixth itself could be seen to be offering another "take" on the Fifth's complicated final assertion. Its first movement ends with something very similar – in this case a much more straightforward triumphant major-key ending to a minor-key drama. But sooner or later (depending on which order the middle movements are played in) comes the implacable "No!" of the Scherzo, with its emphatic minor-key reiteration of the first movement's repeated-note heavy footfall. Alma's response to the Fifth's ending is now apparently built into the Sixth's dramatic argument – did something in Mahler tell him that, whatever he may have wanted to believe, Alma had a point?

Aspects of Eternity

Mahler himself insisted that the colossal choral-orchestral Eighth Symphony marked something new in his development: a farewell to "subjective tragedy" and a concentration instead on collective utterance – the symphony would be a "great joy-bringer". The symphony's First Part invokes Beethoven's *Ode to Joy* and *Missa solemnis*, Wagner's *Meistersinger* and the religious choral works of J.S. Bach more readily than any of Mahler's own works to date. Yet there's something about its strenuous contrapuntal assertion that also recalls the insistence on "DAY" in the Seventh Symphony's opinion-dividing finale. We've already seen how Mahler subtly subverts Part Two's full-volume "happy ending" by alluding to one of Schubert's most pessimistic, and at the time best-known songs, and there are other moments where seeds of doubt are sown: the echoes of the cries of pain of Amfortas, the king whose wound will not heal, from Wagner's *Parsifal*, offer one of the more potent examples. But still more devastating is what Mahler does with the Eighth's ecstatic "Ewig! Ewig!" ("Eternally! Eternally!") motif in the Adagio-finale of the Ninth. Having given the words "ewig, ewig" a very different, fatalistically resigned emotional complexion at the end of the "song-symphony" *Das Lied von der Erde*, written between the Eighth and Ninth Symphonies, Mahler then draws its two-note falling figure out into something much closer to the "Lebewohl" ("Farewell") motif in Beethoven's *Les Adieux* Piano Sonata – the sonata Mahler played for his audition for entry to the Vienna conservatory at the age of 17. In the Ninth Symphony's grief-saturated finale the Eighth's triumphal "Ewig! Ewig!" is sounded out by horns near the movement's agonized climax, but the memory audibly disintegrates as the desperation mounts. The effect of disillusionment is poignant and powerful. Yet as the Adagio's final pages melt slowly into nothingness, a clear echo of the song-cycle *Kindertotenlieder* ("Songs on the Deaths of Children") sounds on violins. In the cycle it accompanies the words, "We'll see

"Sometimes the opposite ...?"

them again on the heights ... the day is beautiful on the heights". Mahler may have been anticipating his own shockingly premature death in this *ersterbend* ("dying away") ending, but it's just as likely he was remembering his adored daughter Maria ("Putzi"), who died horribly at the age of four, just two years before he began the Ninth.

A hugely popular, mystically inflected myth, decked out in ravishing late-Romantic twilight colours, has grown out the coincidence (surely it *can't* be coincidence) of Mahler writing this astonishingly beautiful, mortality-haunted masterpiece within two years of his own death at just 50 years old. But "sometimes the opposite ..." Throughout his life Mahler had been – in T. S. Eliot's words – "much possessed by death". His first composition, apparently at the age of six, was a funeral march with polka – even at six, it seems, Mahler was thinking in terms of stark existential opposites. His work timetable as a conductor, and his abundant plans for the future, give no suggestion of a man ready to bid a tearful farewell to life. Loss – and Mahler had suffered a devastating loss with the passing of little Putzi – can make us acutely aware of our own fragility, and one's 50th birthday is a well-known milestone on the road to death. All of these are good enough reasons for Mahler to be living out the experience of passing through "the valley of the shadow of death" imaginatively in his music without turning him into some kind of clairvoyant.

Anxiety and Laughter

In any case, Mahler has one more challenge up his sleeve, in the form of the symphony he began in the summer of his last full year, 1910, the Tenth. Of the five movements sketched, only the opening Adagio existed in a workable orchestral score at Mahler's death in 1911. It is possible to read this superb movement as "yet another heartbreaking farewell", as Leonard Bernstein put it, but only if

one is prepared to ignore what Mahler left of the remaining four movements. (As the British musicologist Deryck Cooke heroically demonstrated in the 1960s, a virtually complete piano score can be constructed of the entire Symphony with only minimal cosmetic enhancement.) More to the point, the Adagio of the Tenth Symphony sounds far less like a farewell than do the finales of the Ninth or *Das Lied von der Erde*. For one thing its ending is remarkably concise – as a rule Mahler didn't do concise farewells. And for another, its dramatic "story" is very different. The breathtakingly stark, late Shostakovich-like beginning immediately tells us that the ending of the Ninth Symphony was not, after all *the end*. Like a sleeper awaking from a nightmare, it leads to a rapt, almost Brucknerian hymn-like theme. As in the finale of the Ninth there are episodes of aspiration and episodes where the music falls back on itself reflectively (though with rather more asperity in this case), but this time the high point is a terrifying vision, with a massive reiterated dissonance, through which a single high trumpet note sounds piercingly. Mahler seems to stare into both an existential and an atonal musical abyss. Yet near the end of the Adagio he presents us a mirror image of that culminative dissonance, once again piled up note by note, but now hushed, gorgeously scored for harp and strings, and turning with astonishing ease into the home major key. In the classical theoretical sense this isn't a "resolution" of that abysmal discord, yet in another sense it is. And when one knows where the Tenth Symphony was to have headed after that ... But that's another story. What matters here is that even in its radically incomplete form, Mahler's Tenth does what all his symphonies can do when heard in sequence: it tells us that if we're sure we know what Mahler was saying in the previous work, we're wrong. For all the agonizing intensity of his music, the sublime heights and dark depths to which he can lift us or cast us down, there remains something of the divine joker about Mahler, just as in the work of another German-speaking Jewish genius, Franz Kafka. In one of Kafka's little fragmentary parables, a man is running to catch a train

"Sometimes the opposite ...?"

early in the morning, in a strange town. Realizing he's lost, he turns in desperation to a policeman, standing at the end of a deserted square. "Do you expect to discover the way from me?", asks the policeman. "Yes," the man replies, "as I'm a stranger here and cannot find it for myself." "Give it up, give it up," says the policeman, then turns away with a flourish, "like a man who wants to be alone with his laughter."

Like Kafka, Mahler is both the anxious seeker and the sardonically laughing policeman. There *must* be a way, his music seems to insist, yet the more it does insist, the more we can hear – if we allow ourselves – the policeman's enigmatic laughter. Perhaps this is the greatest challenge posed by Mahler's music: hold that tension, give up the attempt to rationalize it, revel instead in the sheer wonder, the exhilaration and ravishing beauty of Mahler's complex, self-contradictory vision, and perhaps we really can find a way to say "Yes" to life.



Alma Mahler mit den Töchtern Maria und Anna, 1906
Alma Mahler with her daughters Maria and Anna, 1906



Schöpfer-Geist der Moderne Gustav Mahler zwischen Tradition und Avantgarde

von Barbara Vinken

»L'amor che move il sole e l'altre stelle.«

Dante: *Paradiso*

Die historische Leistung Gustav Mahlers wurde in den 1960er-Jahren, ein halbes Jahrhundert nach seinem Tod, neu profiliert. Lange schien er einen durch den Jugendstil gemilderten Kompromiss zwischen spätromantischem 19. Jahrhundert und der Zwölfton-Avantgarde Arnold Schönbergs zu bieten, die einem großen Publikum zu kompliziert war und es bis heute geblieben ist. Als Carl Dahlhaus, der führende Musikwissenschaftler der Nachkriegszeit, vor knapp 50 Jahren die gewachsene, aber immer noch »rätselhafte Popularität« Mahlers ins Positive wandte, hob er das in dessen Werk gesteigerte historische Bewusstsein hervor, das sich in der Folge seiner Symphonien sukzessive ausprägte und tonal herauskristallisierte – und das gegen die Ideologie einer aus dem Eigenen schöpfenden Genieästhetik steht. Spätestens seit der Zweiten Symphonie hat die Forschung den überwältigenden Bezug auf Beethoven als Vorläufer wahrgenommen, der hinter dem von Mahler seit seinen jungen Jahren unermüdlich aufgeführten Wagner als die überragende Gestalt wirksam war: Mit Beethovens Neunter als musikalischem Gipfel des 19. Jahrhunderts galt es zu wetteifern. Mahlers symphonisches Werk gewinnt den Vorrang, den die Oper mit Verdi und Wagner in der Tonkunst erreicht hatte, für die Symphonie zurück. Das geht bei ihm mit einer Vielzahl an

musikalischen Innovationen einher, die seine Symphonien auszeichnen, bis es in der Achten zur unerhörten Steigerung auf den von Beethoven bezeichneten Gipfel der Neunten kommt. Mahlers Achte ist sensationell deswegen, weil sie nur scheinbar die organistische Genieästhetik des 19. Jahrhunderts triumphal inszeniert. Vermutlich wurde sie aus eben dem Missverständnis des Triumphs des Genies in der Münchener Uraufführung gefeiert. Mahler überlebte dieses Ereignis nur um wenige Monate und hat damit das Fixierbild seines Nachruhms hinterlassen. Denn *de facto* bringt die Achte ein ganz Anderes, das Subjekt im schöpferischen Liebesbrand Verstörende, Zerstörende zu Gehör.

Das »Rätsel« Mahler, das in diesem Werk in einer aufs Äußerste konzentrierten Form weiterlebt, analysierte Dahlhaus 1972 in einem weitbeachteten Artikel in der *Zeit*, der eine bis heute nicht erledigte Kontroverse auslöste. Mahlers Achte ist für die von Dahlhaus effektiv gemachte Diagnose des »Rätsels« Mahler der entscheidende Stein des Anstoßes geblieben. Die dem Komponisten von seiner Rezeption auf den Leib geschriebene Genieästhetik ist in den Hintergrund getreten, ja für die Einschätzung seiner musikalisch schöpferischen Leistung irrelevant geworden. Von kompositorischen Feinheiten des Tonsatzes abgesehen, die musikhistorisch unglaublich einflussreich wurden, ist es vor allem ein zunehmend selbstreflexiver, historisierender Zug der Komposition, der in der Achten ostentativ wird und der Mahler mit Autoren wie T. S. Eliot, James Joyce oder Ezra Pound in der Literatur und Pablo Picasso oder Georges Braque in der Malerei des frühen 20. Jahrhunderts verbindet. Das gemeinsame Mittel ist die Collage, mit dem Eliots *Waste Land* oder Pounds *Cantos* die in die Gegenwart eingegangene Vergangenheit der Kunst zum Leben erweckt oder aber als Tote ausstellt. Nicht zuletzt ist Joyces Romanwerk im Sinne Mahlers symphonisch. In der Achten sind diese Züge als historische Bezüge auf den Schöpfer-Geist des Mittelalters und den Faust der Neuzeit zur manifesten Aufführung gebracht, und

das nicht *à la* Wagner in ideologisch schwergewichtigen Mythen-Gehalten, sondern in der puren Tonalität der prägenden Zitate formativer Texte: Hrabanus Maurus und Goethe. Was Beethovens Neunte an Schillers »Freude« vorgemacht hatte, überbietet Mahlers Achte mit der Rettung von Goethes Gretchen und Faust durch eine marianische Liebe. Das Thema beider Symphonien ist eine das Subjekt auslöschende Schöpferkraft, die in ihrer Anrufung klingend erfahrbar wird.

Trotzdem gibt es in Mahlers Biografie Spuren, Reste der im Werk widersprochenen Genieästhetik – Indizien einer Geschlechterpolitik, die in den Horizont der spätrömantischen Wagneroperen zurückfällt. Mahler widmete die Achte seiner Frau Alma, von deren verschollenen eigenen musikalischen Werken wenig bekannt und folglich kaum je die Rede ist. Der Musen-Anruf des Schöpfer-Geists war mit der Rettung des dem Schwert verfallenen Gretchen noch zu vereinbaren, mit der Rolle der komponierenden Ehefrau aber nicht. Wie keine andere arbeitet die Achte das Thema einer Inspiration heraus, die nicht aus dem Genie, sondern aus der Geschichte kommt, und zwar ganz wörtlich herbeizitiert und intoniert. Damit wird sie zentral für die implizite Geschlechterdynamik, die mir selbst als erstes aufgefallen ist. Sie klingt in der »Idee der Desintegration« mit, die Theodor W. Adorno in Mahlers Symphonien als einen durchgehenden Zug ausgemacht hat. »Die Harmonik arbeitet mit an der Desintegration«, sagt er und trifft damit des »Rätsels« Mahler paradoxen Kern, der mir in geschlechterpolitischer Hinsicht mit Händen greifbar scheint; im zweiten Teil der Achten ist er schließlich thematisch geworden. Aus diesem Grund, des Verhältnisses von rettender Weiblichkeit und prekär gewordener Männlichkeit wegen, das den Fortgang der Achten bis zu ihrem marianischen Höhepunkt prägt, lege ich im Folgenden auf diesen für Mahlers Werk krönenden Aspekt besonderen Wert; er wirft auch auf das voraufliegende Werk und die Wechselbäder seiner Rezeption ein neues Licht.

Mahler widmete die »Symphonie der Tausend« seiner schönen und viel jüngeren Frau Alma im August 1910. Kurz zuvor war Almas Affäre mit Walter Gropius aufgefliegen, die zu der berühmt gewordenen Konsultation des Komponisten bei Sigmund Freud führte. Unmittelbar vor der Heirat 1902 hatte Mahler in einer Art Grundsatzklärung versucht, Alma vom Komponieren abzubringen: Als seine Frau sei sie nicht mehr Konkurrentin, sondern dazu da, ihm die Kraft zur Schöpfung zu geben. In diesem Brief vom 19. Dezember 1901 sieht er ihre Bestimmung nicht als Muse, sondern als treusorgende Hausfrau – eine Rolle, die ihr nicht auf den Leib geschrieben war.

»Wie stellst du dir so ein komponierendes Ehepaar vor? Hast du eine Ahnung, wie lächerlich und später herabziehend vor uns selbst so ein eigentümliches Rivalitätsverhältnis werden muss? Wie ist es, wenn du gerade in »Stimmung« bist, und aber für mich das Haus, oder was ich gerade brauche, besorgen, wenn Du mir, wie Du schreibst, die Kleinigkeiten des Lebens abnehmen sollst? [...] Aber dass Du so werden musst, wie ich es brauche, wenn wir glücklich werden sollen, mein Ehefrau und nicht mein Kollege – das ist sicher! Bedeutet dies für Dich einen Abbruch Deines Lebens und glaubst Du auf einen Dir unentbehrlichen Höhepunkt des Seins verzichten zu müssen, wenn Du Deine Musik ganz aufgibst, um die Meine zu besitzen, und auch zu sein?«

Mahler hielt die Achte für »das Größte«, was er »gemacht« hatte. Sie überschreitet alle bekannten Setzungen der großen Gattung Symphonie, sodass man dies Werk der Superlative – sein »Hauptwerk« – eher ein Oratorium oder, treffender, eine Symphoniekantate nennen könnte. Denn sie wird durchgehend gesungen wie

vormals bei Beethovens Neunter der letzte Satz. Das Verhältnis zu Beethoven ist seit Mahlers Zweiter Symphonie allgegenwärtig: »Ich trug mich lange Zeit mit dem Gedanken, zum letzten Satz den Chor herbeizuziehen, und nur die Sorge, man möge dies als äußerliche Nachahmung Beethovens empfinden, ließ mich immer und immer wieder zögern«, schrieb Mahler im Februar 1897 an Arthur Seidl. Christian Wildhagen, der wohl gründlichste Interpret der Achten, hat auf diesem omnipräsenten Nachwirken Beethovens eine bestechende, detaillierte Analyse der Komposition aufgebaut. Wie in Beethovens *Missa solemnis* ist die Singstimme auch Instrument, sodass schon der erste Satz zugleich in der symphonischen Form gehalten ist und doch vollständig gesungen wird. Der von Mahler wenig geliebte Beiname »Symphonie der Tausend« bringt den vorwaltenden Punkt auf einen quantitativen Nenner: In der Achten geht es um Maximierung und Überbietung. Sie setzt gegen Wagners Gesamtkunstwerk der Oper, das alle musikalische Vergangenheit in ein unmittelbares Jetzt überträgt, die Symphonie in das von Beethoven verkörperte höhere Recht.

Ein Symphonieorchester mit Chören, die ein solches Volumen erreichen, war unerhört. Nie war ein Klangkörper so mächtig, nie erreichte er solche Strahlkraft. Selbst Beethovens Neunte, dieses mächtige Werk, überbot Mahler in mehr als einer Hinsicht. Aber anders als Wagner aktualisiert er nicht, entwirft er keinen germanischen Christus als den Messias eines neuen Reichs. Stattdessen lässt er dem guten alten Heiligen Geist (im ersten Teil) und der Himmelskönigin Maria (im zweiten Teil) ihre vertrauten Namen, fügt ihnen aber eine verstörende Andersheit hinzu, die aus den die gewohnten Harmonien zerschlagenden und sich neu zusammensetzenden Klängen spricht. Mahler übersetzt das Latein des Lobgesangs »Veni, creator spiritus« nicht etwa in die Sprache Luthers, und Goethes Doctor Marianus aus der Schlusszene des *Faust II* lässt er die mystischen Anachoreten-Akzente. Er erhält das Lateinische neben dem Deutschen, das tridentinische

Messbuch neben der abgehobenen Klassik, Rhabanus Maurus neben Goethe, das dogmatische Wirken des Heiligen Geistes aus dem 9. Jahrhundert neben einem mystischen, in ein Jenseits der humanistischen Aufklärung erhobenen 19. Jahrhundert.

Beide Teile der Achten Symphonie stehen unvermittelt wie gegenüberliegende Gipfel. Und doch vereint sie – Beethovens Neunter vergleichbar – in Thema und Durchführung das Motiv der Inspiration durch Liebe. Beethoven, der Schillers Ode *An die Freude* übernahm, wie sie dieser nach Friedrich Hagedorn und dem Earl of Shaftesbury gedichtet hatte, legte seiner Symphonie keine christliche, katholische, sondern eine antike Vorstellung zugrunde. Geist-inspiriert wird der Mensch zum tönenden Gefäß der Gottheit, und es ist dieser freudetrunkene Gesang, der die Menschheit vereint. Die Neunte ist ein Musenanruf, der durch das Medium der Musik in die Gefilde der Seligen führt. Vom Götterfunken Freude entzückt, vereint die Musik dank des von ihr gestifteten Bundes, der alle Trennung der durch Ständeordnung entzweiten Menschheit überwindet: »Alle Menschen werden Brüder.«

Arnold Schönberg hat Mahlers Achte folglich in seiner Prager Gedenkrede als einen »einzigsten, unerhört langen und weiten Gedanken« beschrieben, der Beethovens und Schillers Freude durch die Kraft des Heiligen Geistes unterfängt. Er greift die Geistmetaphysik des Deutschen Idealismus auf, um sie zu ihrer goetheschen Überhöhung durch die Liebe zu führen. Der erste Teil setzt Hrabanus Maurus' geistliche Hymne »Veni, creator spiritus« aus dem 9. Jahrhundert in neuen Klang: »Komm, Schöpfer Geist, kehre bei uns ein.« Der Geist wird als die Kraft angerufen, die lebendig macht; zu erleuchten und entzünden, Liebe in die Herzen zu gießen, soll er kommen: »Accende lumen sensibus, infunde amorem cordibus.« Das »Accende«-Motiv sei für Mahler die »Brücke zum Faust«, erkannte Schönberg. Es wird im zweiten Teil der Symphonie aufgenommen und kehrt im »Gerettet ist das

edle Glied« wieder; es verbindet beide Teile in der Erlösung durch Liebe. Als Doppelfuge ist es das Zentrum des Werks. Mahler vertonte den Pfingsthymnus, die Anrufung des Heiligen Geistes, mit nur leichten Umstellungen in der dogmatisch gewordenen tridentinischen Fassung, die er, wie es die biografische Anekdote will, in einem Messbuch in Maiernigg am Wörthersee fand.

Die Anrufung nicht bloß des Heiligen Geistes, sondern genauer des Schöpfer-Geists trägt schon bei Hrabanus die Züge einer geistlichen Poetik, die das Flehen um eine alles um- und ergreifende Inspiration als Bitte um die Erkenntnis der Wahrheit propagiert: um ein Verstehen mit glühendem Herzen, als das lebendige Wasser, das sich ergießen soll, als die Quelle der Erkenntnis und des Schöpferischen. Nicht aus der kalten Vernunft, sondern aus dem sprudelnden Quell der eingegossenen Liebe speist sich die Kreativität der Kunst und der Musik. Nicht aus einem mit sich identischen Selbst, sondern vom Außen, vom Ganz Anderen her kommt Schöpfung zustande: aus der Liebe als göttlichem Gnadengeschenk. Mahler war nicht der erste, der den pneumatologischen Pfingsthymnus poetologisch las. »Der herrliche Kirchengesang: Veni Creator Spiritus ist ganz eigentlich ein Appell ans Genie, deswegen er auch geist- und kraftreiche Menschen gewaltig anspricht«, hatte Goethe in seinen *Maximen und Reflexionen* geschrieben (*Aphorismus 762*), und Mahler wurde durch ihn »gewaltig angesprochen«. Er sah wie vom Blitz getroffen sein Werk vor sich: »Ich schlage den Hymnus auf, und wie mit einem Schläge steht das Ganze vor mir.« Nicht die Genieästhetik, sondern eine *conversio* nach dem Muster der *Bekenntnisse* des Augustinus, dem »tolle lege« (»Nimm und lies!«), steht hier Pate. Statt des Kindermunds, der Augustinus auf die Sprünge half, ist es der alte Goethe, der dies für Mahlers Beethoven-Ambition tat. Beim Aufschlagen und Lesen erleuchtet, klärt sich Alles in göttlicher Liebe.

Tatsächlich ist der Blitz der Erleuchtung in Mahlers Schaffensprozess ein wiederkehrendes Motiv: Die Inspiration zu seiner Zweiten Symphonie hat er, klassische und christliche Motive in Goethes Manier mischend, als »heilige Empfängnis« beschrieben: »Auf diesen Blitz wartet der Schaffende, das ist die heilige Empfängnis.« Der Blitz ist die Gestalt Jupiters, die ebenso verheerend wie befruchtend in die Frauen einfährt wie Zeus in Semele. In einer weiterführenden Metapher aus der Entstehungszeit der Dritten versteht er den Komponisten in sich als »Instrument, auf dem das Universum spielt«. Seine Achte sah Mahler dann, wie bereits erwähnt, visionsgleich als Ganzes vor sich: »Ich habe es nur aufzuschreiben gebraucht, so, als ob es mir diktiert worden wäre«. Im platonischen *furor poeticus* wird der Mensch von höheren Mächten ergriffen; außer sich wird er als Gefäß der göttlichen Inspiration zum Tönen gebracht. Mit einer solchen platonischen Vorstellung der Inspiration inszeniert Mahler an der Stelle von Wagners Selbst-Ermächtigung eine radikale Ent-mächtigung: Selbst-bewusst, selbst-bestimmt, selbst-beherrscht wirkt dieses Bild des Komponierens gerade nicht, sondern wie berauscht von Fremdem erfasst, das sich in Disharmonien ergeht. Der platonische Topos wird dabei christlich überschrieben: erotisiert und verweiblicht. Das marianische Register der Empfängnis des Wortes schiebt sich über das platonische Register des wortlosen Furors. Als Schaffender sieht sich der Komponist in der weiblichen, marianischen Rolle. Den Schöpfungsakt betrachtet er als »heilige Empfängnis«.

Der Romanist Heinrich Lausberg, die große Autorität der rhetorischen Tradition, hat in einer intertextuellen Analyse gezeigt, wie der Hymnus »Komm, Schöpfer Geist« den flehenden Anruf an die Stelle des antiken Musenanrufs als Topos der Inspiration setzt. »Der Anruf der Symphonie bezieht sich dem objektiven Formsinn nach auf sich selbst. Dass der Geist kommen solle, erbittet, die Komposition möge inspiriert sein.« Auch Adorno hob dieses frühe selbstreflexive, autopoietische Moment, in dem der Musenanruf das, was er erbittet, realisiert, hervor.

Der zweite Teil der Symphonie vertont das Ende des fünften Akts von *Faust II*, dessen Held durch die Vermittlung der Büberinnen und der Mater gloriosa Maria von den Fesseln des Teufelspakts erlöst wird. Nicht in die Hölle wird Faust stürzen, sondern verklärt durch das Ewig-Weibliche in die himmlischen Sphären hinaufgezogen werden. Viel bildungsbürgerliche Tinte ist geflossen, um Goethe vom Verdacht reinzuwaschen, einem kitschigen »katholischen Mythos« der Marienverehrung aufzusitzen, und ihn auf den richtigen Weg des männlich gefestigten genialen Humanismus zurückzubringen. Aber wie man den Text von *Faust II* auch dreht und wendet: An der Entmächtigung des faustischen Subjekts und der durch Maria mediatrix verliehenen liebenden Schöpferkraft kommt man am Schluss des Dramas nicht vorbei. Goethe endet sein Spätwerk auf den Spuren der großen Dichter, hier denen Dantes, marianisch. Maria wird explizit von einem Doctor Marianus angerufen als »Jungfrau, Mutter, Königin, Göttin.« Als Gnadenreiche erhört sie die Bitten und Nöte der Sterblichen. Den Faust rettet sie im Namen der Liebe, die er für das verlassene Gretchen empfand. So spricht die Mater gloriosa zu Gretchen der Büberin: »Komm! Hebe dich zu höhern Sphären! Wenn er dich ahnet, folgt er nach.« Wie Beatrice den Dante, so wird Gretchen Faust leiten: »Vergönne mir, ihn zu belehren«, bittet sie als Büberin die Gottesmutter. Vom eigenen Bruder im Zeichen des Schwerts, das ihn tödlich verwundete und unter dem sie fallen soll, als Hure beschimpft, wird Gretchen mit Faust – wie Eva mit Adam am Anfang der Zeiten – durch die Gottesmutter gerettet.

Ewiger Wonnebrand,
glühendes Liebesband,
siedender Schmerz der Brust,
schäumende Gotteslust.
Pfeile, durchdringet mich,
Lanzen, bezwinget mich,
Keulen, zerschmettert mich,

Blitze, durchwettert mich!
Dass ja das Nichtige
alles verflüchtige,
glänze der Dauerstern,
ewiger Liebe Kern!

Von der subjekt-vernichtenden Gewalt der Liebe, wie sie die Mystik der Theresa von Ávila beschreibt, singt Goethes Pater ecstaticus hier. Die Erlösung zur Liebe und aus der Liebe als Wiedergeburt, das Neu-Werden in der Liebe und das liebende Schöpferisch-Werden, bildet die Brücke zwischen dem zitierten »Veni, creator«, selbst schon Musik, und der Vertonung des *Faust*. Liebend ist die Gottesmutter »ohnegleichen«, »Strahlenreiche«, »Gnadenreiche«. In ihrem Empfangen wird die Welt neu, kehrt sich der Fall der Eva im »Ave« des Engels zum Heil. Durch sie wird die gefallene Menschheit in Liebe erlöst, wird die »Trübung«, schreibt Goethe, »geklärt«. »Die ewige Liebe nur / vermag's zu scheiden«, singen die vollendeteren Engel. Die Zwie-Natur des Menschen als himmlischer Engel und irdischer Kreatur gilt es in der Liebe wie in einem Gewitter zu trennen, zu läutern, zu klären. Ewige Liebe ist die Kraft, die von »der Erde Druck« befreit, die Larve in einen Schmetterling verwandelt. In ihr wird der Mensch zu einem neuen Leben geboren: »Sieh, wie er jedem Erdenbande / der alten Hülle sich entrafft / und aus ätherischem Gewande / hervortritt erste Jugendkraft!« Schon im *Faust* selbst rief dieser Schluss die Vorgängerwelt der christlichen »mittleren Zeiten« auf, deren poetische Vorgabe Rhabanus Maurus in seinem Hymnus auf eine dauerhafte Formel gebracht hatte.

Der »Einfluss« – eine tote Metapher, die hier an ihre lebendige Quelle erinnert – über Dante auf Goethe ist auch für Mahler elementar. Im letzten Gesang von Dantes *Paradiso* preist Bernhard von Clairvaux, der Größte der *doctores marianae*, die jungfräuliche Mutter als Hoffnungsquell und Liebesflamme. Er bittet sie, das »Fenster«, durch das die göttliche Gnade scheint, für den Wanderer

Dante zu öffnen, auf dass sich sein Verlangen nach dem »sommo piacer«, der höchsten Lust, erfülle – die all-schöpfende Liebe zu begreifen und durch sie ein anderer, zum Guten Bekehrter zu werden: »L'amor che move il sole e l'altre stelle« ist der letzte Vers der *Divina Commedia*. »Die Liebe, die Erde und Gestirne bewegt« hat auch ihn, Dante den Wanderer, in seinem Willen und Begehren revolutioniert. Zu Füßen der Jungfrau findet er sich, weil ihn seine Liebe Beatrice durch ihre Liebe dorthin geführt und seine Revolution zur *Vita Nuova* begonnen hat. Das Ewig-Weibliche, das Faust hinzieht, heißt deshalb Maria mediatrix, die Erlösung Vermittelnde. Die irdische Liebe, die in der rücksichtslosen Lust des Faust nur sich selbst gesucht und die Geliebte in Verderben und Tod gestürzt hatte, wird in der himmlischen, all-rettenden Liebe aufgehoben und verklärt. Die Seele des dem Teufel verfallenen Faust kann entführt, der Teufelspakt gebrochen werden. Die »Rosen aus den Händen liebend-heil'ger Büberinnen«, die in dieser Szene um die Himmelskönigin geschart sind, tun das Ihre: Wie Dante der Wanderer durch Beatrice, wird Faust durch die Liebe der Erlösungsgestalten Mariens in einen neuen Menschen verwandelt. Was nicht hindert, im Gegenteil dadurch unterstrichen wird, dass die jungfräuliche Gottesmutter im *Faust* nach Renaissance-Manier auch als »Göttin« angesprochen wird, so wie sie in Botticellis *Primavera* auftrat.

Mahlers Achte Symphonie spannt – analog zur Renaissance, als jene die platonische Geistmystik mit der der christlichen Dreifaltigkeit überhöhte – den Schöpfer-Geist des Mittelalters mit der Mystik Goethes zusammen. Der Heilige Geist der Gottesmutter Maria wird zu einer tieferen Inspirationsquelle, als es die Überbietungsrhetorik der Mythen-Rückzüchtungen in den Wagneroperen ist, die Mahler Zeit seines Lebens dirigiert hat. Angerufen, herbeigefleht, *macht* Mahlers Musik, was die alten Texte *sagen*: Sie *schafft*, im Liebesbrand durch Musik entfesselt (dem schloss sich die Widmung für Alma an), eine neue kosmische Harmonie; sie bringt die Schöpfung erneuert zu Gehör. Die Musik setzt das Gelingen des

Anrufs ins Werk, wie es das antike Epos tat. Sie führt die Inspiration im Gotteslob der mittelalterlichen Musik vor Ohren. Der Klang der Glocken, des alten Symbols für die Ewigkeit, das Thomas Mann in seinem *Erwählten* in Erinnerung ruft, wird von Mahler in einem tonalen Chiasmus entfaltet, dem das Kreuz zugrunde liegt. Diese Einzeichnung des Kreuzes, die der Hörer miterlebt, aber nur der ausführende Musiker bewusst mitvollzieht, bestätigt explizit, aber im implizit Verborgenen, was die Ohnmacht der Kunst auszeichnet im Unterschied zu der Anmaßung der Genialität. Die Anknüpfung an den Schöpfer-Geist wird nicht nur in Worten, sondern im Tonmaterial manifest und variationsreich hörbar.

Ist die Achte Mahlers Theologie? Musik, die Wissen von Gottes Geist und Liebe thematisch im Klingen erfahrbar macht? Oder ist sie Häresie, Wahn, selbstbezogene, sich selbst vergöttlichende Verblendung, Kunstreligion? Das war des Mahler-Verehrers Adorno widerwilliges Verdikt: »Indem sie das Venerabile des Geistes mit sich selbst verwechselt, verwirrt sie Kunst und Religion.« Also Verabsolutierung, Glorifizierung des Kollektivs? Die Achte sei angesteckt von einem Wahn, für den die erhabenen Gegenstände bürgten, womit Mahler jenem Neu-Deutschtum Tribut zolle, dem als musikalische Vorlage nichts zu hoch sei: »Verschleuderung des sogenannten kulturellen Erbes durch dessen sekundäre Herrichtung« schloss Adorno, ein Mahler-Verehrer wohlgermerkt – nicht aber der Achten. In ihr sah er vor lauter ideologischer Rezeption den ästhetischen Gehalt nicht mehr.

Ist der triumphale Endakkord des ersten Teils eine monumentale Selbst-Feier der eigenen Schöpferpotenz, eine Selbstermächtigung und Feier des männlichen Genies – also nicht zu retten? Liest man Mahlers Grundsatzklärung im Brief vom 19. Dezember 1901 an Alma, der er das Werk neun Jahre später widmete, dann liegt dieser Eindruck nahe. Der Wettbewerb – Harold Bloom sprach von »anxiety of influence« und benannte damit den

zweifelhaften Standard des modernen Genies – um Beethoven-Größe könnte mitsamt der patriarchalen Grundstimmung der Zeit ein Aspekt dessen sein, was Émile Durkheim in der kollektiven Selbst-Darstellung pseudo-religiöser Großveranstaltungen wie derjenigen Wagners – Adorno sprach von »Symbolschwarten« – diagnostiziert hat. Sorgfältig behangen mit dem allfälligen symbolischen Kapital, wäre die Achte auf absehbare Zeit der Ideologie des Bildungskleinbürgertums verfallen, dem der Ehrgeiz der patriarchalen Komponisten-Ehemoral passgenau entsprach.

Indessen sind die Werke nie »passgenau« ideologieförmig. Was in Mahlers Achter Symphonie aufklingt, ist nicht nur, was Adorno böse aufstieß und die Leser und Leserinnen von Mahlers Brief an Alma befremden muss, sondern eigentümlich mehr: Es liegt eingeschrieben in die Tradition der Motive, die Mahlers Musik bewegen. Gewiss, was der Schöpfer-Geist bewirkt, trägt einen Namen, einen Eigennamen, ein Patronym: Mahler. So steht seine Achte in der Alternative, als kunstreligiöses Machwerk eine Usurpation weiblichen Empfangens zu betreiben und in der Reduktion des real Weiblichen eine Ermöglichungsfigur des männlichen Genies zu feiern, das der schöpferische Komponist ist. Oder aber ihre Leistung war und bleibt als Liebesgabe an Alma, im Eingeständnis der entmächtigten Inspiration durch den Schöpfer-Geist der Tradition, ein hinreißendes Gotteslob, das die Schöpfung anders, nicht mehr klassisch harmonisch zum Klingen bringt. Mit der Widmung seiner begeisterten, sich selbst entmächtigenden weiblichen Schöpfung hat Mahler, vielleicht ohne es zu wollen, Abbitte an Alma getan, dass er sie seinem Geniewahn dienstbar machen wollte. Ob sie ihn erhört hat? Erhören wir ihn? Hören wir richtig?



Creator Spirit of Modernism Gustav Mahler between Tradition and Avant Garde

by Barbara Vinken

»L'amor che move il sole e l'altre stelle.«

Dante: *Paradiso*

Gustav Mahler's historic achievement was redefined in the 1960s, half a century after his death. He had long seemed to offer a compromise, tempered by the *Jugendstil*, between 19th-century late Romanticism and Arnold Schoenberg's twelve-note avant garde, which was too complex for a wide audience and remains so to this day. When Carl Dahlhaus, the leading German musicologist of the post-war era, portrayed Mahler's increased but still "puzzling popularity" in a positive light almost 50 years ago, he emphasized the heightened historical awareness in Mahler's work that gradually developed and took shape in his symphonies – the opposite of an aesthetic of genius drawing on itself. Ever since the Second Symphony musicologists recognized in Mahler's music an overpowering relationship to Beethoven, his most conspicuous precursor apart from Wagner, whom he had performed indefatigably since his earliest years as a conductor. He needed to compete with Beethoven's Ninth as a musical high-point of the 19th century. Mahler's symphonic works regained for the symphony the pre-eminence achieved for opera by Verdi and Wagner. He accomplished that through the numerous musical innovations marking his symphonies, before the Eighth made its colossal ascent to the pinnacle of Beethoven's Ninth. Mahler's

Eighth was a sensation but only ostensibly a triumphant display of the 19th-century's organicistic aesthetic of genius: it was probably this very misunderstanding of the genius's triumph that accounted for its acclaim at the Munich premiere. Mahler died only a matter of months later, leaving behind this fixed image of posthumous fame. In fact, the Eighth presents something quite different, something that disturbs and destroys its subject in a creative blaze of love.

In a widely discussed article in *Die Zeit* from 1972, which provoked a still unresolved controversy, Dahlhaus analyzed the "mystery" of Mahler, which in the Eighth lives on in extremely concentrated form. This work remains the crucial stumbling block to Dahlhaus's valuable diagnosis of the Mahler "mystery". The aesthetic of genius which fit the composer so well at the time of his music's reception has since receded into the background and even become irrelevant to assessing his creative achievement. Apart from the subtleties of his compositional technique, which became hugely influential in music history, it is particularly the increasingly self-contemplative, historicizing character of composition which becomes unmistakable in the Eighth and links Mahler to early 20th-century artists such as T. S. Eliot, James Joyce and Ezra Pound in literature and Pablo Picasso and Georges Braque in painting. The common medium is collage, with which Eliot's *Waste Land* and Pound's *Cantos* either bring art from the past to life by incorporating it in the present or else exhibit it as dead. Joyce's novels, in particular, are symphonic in the spirit of Mahler. These same features are manifested in the Eighth as historical references to the Creator Spirit of the Middle Ages and to Faust of the modern age, not as ideologically heavyweight, mythological content à la Wagner, but in the pure tonality of defining quotations from formative texts: Hrabanus Maurus and Goethe. What Beethoven's Ninth had done to Schiller's "Joy", Mahler's Eighth surpasses in the redemption of Goethe's Gretchen and Faust through Marian love. The theme of both symphonies is a subject-effacing creative power that becomes audible in its invocation.

Yet in Mahler's biography there are traces, vestiges of the aesthetic of genius inconsistent with this symphony – indications of gender politics that revert to the perspective of late Romantic Wagner operas. Mahler dedicated the Eighth to his wife Alma, whose own musical works are largely lost or hardly known and, consequently, seldom discussed. The appeal to the muses of the Creator Spirit could still be reconciled with the salvation of the doomed Gretchen but not with the role of a composing wife. More than any other work, the Eighth explores the theme of an inspiration that comes not from genius but from history, quoted quite literally and made into music. It is thus central to the implicit gender dynamics, which was the first thing that struck me. It resonates with the "idea of disintegration" that Theodor W. Adorno recognized as a recurring characteristic of Mahler's symphonies. "Harmony collaborates in the disintegration," he writes, thus getting to the paradoxical crux of the "mystery" of Mahler, which for me seems tangible in the terms of gender politics: in Part II of the Eighth it has finally become thematic. For this reason, because of the relationship of redeeming femininity and precarious masculinity that characterize the Eighth's progress up to its Marian climax, I will be placing special emphasis on this crowning aspect of Mahler's work. It also sheds new light on his previous works and their mixed reception.

Mahler dedicated the "Symphony of a Thousand" to his beautiful and much younger wife Alma in August 1910. Her affair with Walter Gropius, of which the composer had recently become aware, led to his famous consultation with Sigmund Freud. Shortly before their marriage in 1902, in a manifesto of sorts, Mahler had attempted to dissuade Alma from composing: as his wife, she was no longer a competitor but was there to provide him with the strength to compose. In this letter of 19 December 1901 he views her occupation not as muse but as devoted housewife – a role that did not suit her.

A husband and wife who are both composers: how do you envision that? Such a strange relationship between rivals: do you have any idea how ridiculous it would appear, can you imagine the loss of self-respect it would later cause us both? If, at a time when you should be attending to household duties or fetching me something I urgently needed, or if, as you wrote, you wish to relieve me of life's trivia – if at such a moment you were befallen by 'inspiration': what then? ... But one thing is certain: if we are to be happy together, you will have to be 'as I need you' – not my colleague, but my wife! If you were to abandon your music in order to take possession of mine, and also to be mine: would this signify the end of life as you know it, and if you did so, would you feel you were renouncing a higher existence?

Mahler considered the Eighth "the greatest thing" he had "done". Exceeding every familiar composition in the great genre of symphonies, this work of superlatives – his "magnum opus" – could instead be called an oratorio or, even more aptly, a symphonic cantata. It is sung virtually throughout, like the last movement of Beethoven's Ninth. Indeed the relationship to Beethoven is apparent in all of Mahler's symphonies since the Second: "I had long contemplated bringing in the choir in the last movement, and only the fear that it would be taken as a superficial imitation of Beethoven made me hesitate again and again," Mahler wrote to Arthur Seidl in February of 1897. The author Christian Wildhagen has based his fascinating, detailed analysis of the Eighth on this omnipresent influence. As in Beethoven's *Missa solennis*, the voice is also treated as an instrument: the first movement is still in symphonic form but sung from beginning to end. The nickname "Symphony of a Thousand", which

Mahler disliked, reduces its salient feature to a quantitative common denominator: the Eighth is a work of maximizing and surpassing. Unlike Wagner's operatic *Gesamtkunstwerk*, which brings forward the whole of music history into an immediate now, it associates the symphony with the higher law embodied by Beethoven.

A symphony orchestra with choruses producing such a volume of sound was unprecedented. Never before had an ensemble been so powerful; never had one achieved such radiance. Mahler outdoes even Beethoven's mighty Ninth in more than one respect. But unlike Wagner, he does not update the story or conceive a Germanic Christ as the Messiah of a new kingdom. Instead, while leaving the good old Holy Spirit (in Part I) and Mary, Queen of Heaven (in Part II) with their familiar names, he adds an unsettling otherness that speaks with new sounds reassembled from the shards of familiar harmonies. Mahler doesn't translate the Latin of the hymn of praise "Veni, creator spiritus" into the language of Luther, for example, and he lends mystical anchorite accents to Goethe's Doctor Marianus from the closing scene of *Faust II*. He retains the Latin alongside the German, the Tridentine missal alongside the most arcane classicism, Hrabanus Maurus alongside Goethe, a dogmatic work of the Holy Spirit from the 9th century alongside a mystical one from the 19th century, elevated to another world of humanistic enlightenment.

The two parts of the Eighth Symphony directly confront each other like adjacent peaks. And yet they are united in theme and development – comparably to Beethoven's Ninth – by the motif of inspiration through love. Beethoven was not basing his symphony on a Christian, Catholic belief when he set Schiller's "Ode to Joy" but on an age-old idea: other authors such as Friedrich von Hagedorn and the third Earl of Shaftesbury had already written poems on the subject. The human being is inspired by the Spirit to become the sounding vessel of divinity, and it is this joyfully ecstatic song that unites humanity. The Ninth is an invocation to the muses that leads to Elysium through

the medium of music. Intoxicated by the divine spark of joy, music creates a bond that unites humanity, overcoming the divisiveness of a hierarchical social system: "All are made brothers."

In his memorial address for Mahler in Prague, Arnold Schoenberg described the Eighth as a "single idea of unheard-of length and breadth", which underpins the joy of Beethoven and Schiller with the force of the Holy Spirit. It takes up German idealism's metaphysics of mind and leads it to its Goethean idealization through love. Part I finds a new sound for Hrabanus Maurus' sacred hymn "Veni, creator spiritus": "Come, Creator Spirit, visit the minds of your people." The Spirit is invoked as the force that enlivens us, whose advent can illuminate, inflame and fill our hearts with love: "Accende lumen sensibus, infunde amorem cordibus" ("Kindle our senses with light, pour your love into our hearts"). Schoenberg recognized that for Mahler the "Accende" (Kindle) motif was the "bridge to Faust". It is taken up in Part II of the symphony, returning in the passage beginning "Gerettet ist das edle Glied" ("Saved is the noble member of the spirit world") to connect the two parts in redemption through love. As a double fugue in Part I, this motif is the heart of the work. Mahler set the Whitsun hymn, the invocation of the Holy Spirit, with only slight changes to the dogmatic Tridentine version, which, according to a biographical anecdote, he found in a missal in Maiernigg.

In Hrabanus' text the invocation of not simply the Holy Spirit but, more precisely, the Creator Spirit already has the characteristics of a spiritual poetics, promoting the plea for all-encompassing and all-embracing inspiration as an appeal for knowledge of the truth: for understanding with a fervent heart, as the disgorging of living waters, as the fount of knowledge and creativity. The creativity of art and music isn't nourished by cold reason but by the bubbling wellspring of love. Creation is not achieved by an ego identical to itself, but from without, from something entirely other: out of love as a divine gift of grace. Mahler was not the first to understand the

pneumatological Whitsun hymn poetologically. "That glorious hymn, Veni Creator Spiritus, is really an appeal to genius. That is why it speaks so powerfully to men of intellect and power," Goethe had written in his *Maxims and Reflections* (Aphorism 762), and it "spoke powerfully" to Mahler. As though struck by lightning, he saw his work before him: "I turned to the hymn and saw the whole thing immediately before my eyes." The force behind his inspiration is not the aesthetic of genius but a *conversio* as described in the *Confessions* of St. Augustine, the *tolle lege* ("take up and read"). Instead of the voice of a child, which prompted Augustine, it was old Goethe who did this for Mahler's Beethovenian ambitions. Illuminated by opening a book and reading, everything becomes clear in divine love.

The flash of illumination is, in fact, a recurring motif in Mahler's creative process. Mixing classical and Christian motifs in the style of Goethe, he described the inspiration for his Second Symphony as a "holy conception": "This is the flash of lightning that every creative artist waits for; it is the holy conception." The lightning flash is the figure of Jupiter, whose enticement of women both devastates and impregnates, as Zeus does to Semele. In another metaphor, referring to the genesis of the Third Symphony, Mahler viewed the composer essentially as an "instrument upon which the universe plays". He then saw the Eighth immediately before his eyes, as already mentioned, "and needed only to write it down as though it had been dictated". In a state of Platonic *furor poeticus* (poetic frenzy) the individual is moved by higher powers; transported out of himself, he is made to resound as a vehicle of divine inspiration. With such a Platonic idea of inspiration Mahler depicts radical disempowerment rather than Wagner's self-empowerment. This image of the composer seems not at all self-assured, self-determined or self-controlled but rather, as if intoxicated, he is being gripped by something external that revels in discord. The Platonic topos is thus overwritten as Christian: eroticized and feminized. The Marian register of the conception of the word overrides

the Platonic register of wordless frenzy. As a creative artist, the composer sees himself in the feminine, Marian role. He regards the act of creation as "holy conception".

The Romance philologist Heinrich Lausberg, the great authority on the rhetorical tradition, demonstrated in an intertextual analysis how the hymn "Come, Creator Spirit" substitutes an imploring invocation for the ancient call to the muses as the topos of inspiration. "The symphony's invocation is addressed to itself according to an objective sense of form. The call for the Spirit to come is a plea for the composition to be inspired." Adorno also singled out this early self-reflexive, autopoietic moment in which the invocation of the muse obtains what it seeks.

Part II of the Symphony sets the end of the fifth act of *Faust II*, whose hero is unshackled from his pact with the devil through the intercession of the Penitent Women and Mary, the Mater Gloriosa. Faust is not plunged into hell but, transfigured by the eternal feminine, is taken up into heavenly spheres. Much intellectual ink has been spilled to clear Goethe's name of the suspicion of having been sidetracked by a kitschy "Catholic myth" of Marian veneration and set him back on the right path of solidly masculine-inspired humanism. But however one twists and turns the text of *Faust II*, the disempowerment of the Faustian subject and the loving creative power bestowed by Maria Mediatrix at the end of the drama cannot be ignored. Goethe concludes his late work on a Marian note, following in the footsteps of a great poet, Dante. Mary is explicitly invoked by Doctor Marianus as "Virgin, Mother, Queen, Goddess". As Our Lady, full of grace, she attends to mortals' pleas and afflictions and rescues Faust in the name of the love he felt for the forsaken Gretchen. The Mater Gloriosa says to the penitent Gretchen: "Come! Raise yourself to higher spheres! When he apprehends you, he will follow." As Beatrice guided Dante, Gretchen will lead Faust: "Allow me to be his tutor!" she implores the Mother of God as a penitent. Reviled

as a whore by her own brother, marked by the sword that mortally wounded him, and condemned to die, Gretchen is saved with Faust by the Mother of God – like Eve with Adam at the beginning of time.

Eternal passion of delight,
love's glowing bond,
seething agony of the breast,
foaming happiness divine.
Arrows, pierce me through,
spears, subdue me,
clubs, crush me,
lightning, flash through me!
That all things volatile
should vanish without fail,
that the everlasting star,
nucleus of eternal love, may shine forth!

Goethe's Pater Ecstaticus sings of the self-destroying power of love, as depicted in the mysticism of Teresa of Ávila. Redemption to love and from love as rebirth – being renewed in love and becoming creative in love – this is the bridge between the "Veni, Creator", which is itself already music, and the setting of *Faust*. The Mother of God's love is "unparalleled", "richly radiant", "rich in mercy". Her conception renews the world; the fall of Eve becomes salvation in the angel's "Ave". Through her, the fallen human race is redeemed through love; the clouds, writes Goethe, have cleared. "Everlasting love alone would be capable of dividing them," the More Perfect Angels sing. In love, as in a thunderstorm, it is necessary to separate, to purify, to clarify the dual nature of man as a heavenly and an earthly creature. Everlasting love is the power which frees from "the burden of earth", which transforms the larva into a butterfly. Through it, the human being is born to a new life: "See how he divests himself of every earthly bond of his erstwhile husk, and, from ethereal raiment, steps forth in the first flush of

youth!" In *Faust* itself, this conclusion evoked the preceding world of the Christian Middle Ages, whose poetic precept Hrabanus Maurus had reduced to an enduring formula in his hymn.

The "influence" – a dead metaphor, which here recalls its living source – of Dante on Goethe is also crucial for Mahler. In the last canto of Dante's *Paradiso*, Bernard of Clairvaux, the greatest of the Marian doctors, praises the Virgin Mother as source of hope and flame of love. He asks her to open the "window" through which divine mercy shines for the wanderer Dante, so that his desire for the *somma piacer*, the highest pleasure, is fulfilled – to understand all-consuming love and through it to become someone else, the convert to goodness: "L'amor che move il sole e l'altre stelle" is the last line of *The Divine Comedy*. "The love that moves the sun and the other stars" has also revolutionized him, Dante the wanderer, in his will and desire. He finds himself at the feet of the Virgin because his beloved Beatrice has led him there through her love, and his revolution to the *Vita Nuova* (New Life) has begun. The eternal feminine that raises up Faust is thus Maria Mediatrix, the mediator of salvation. Earthly love, which through Faust's thoughtless desire had sought only itself and plunged his lover into ruin and death, is elevated and transfigured in divine, all-redeeming love. The soul of Faust, which he had sold to the devil, can be liberated, the pact broken. The "roses from the hands of loving holy women penitents", which in this scene are scattered round the Queen of Heaven, do their part: like the wanderer Dante through Beatrice, Faust is transformed into a new man through the redemptive Mary's love. That doesn't prevent, but rather emphasizes, that in *Faust* the virgin Mother of God is also addressed in Renaissance style as "goddess", as she appeared in Botticelli's *Primavera*.

Mahler's Eighth Symphony yokes the Creator Spirit of the Middle Ages to the mysticism of Goethe – analogous to the Renaissance Platonists' attempt to fuse Platonic (Neoplatonic) mysticism with the

Christian Trinity. The Holy Spirit of Mary, Mother of God, becomes a deeper source of inspiration than the exaggerated rhetoric of mythological back breeding in Wagner operas conducted by Mahler in his career. Invoking, imploring, Mahler's music *does* what the ancient texts say: It *creates* a new cosmic harmony, unleashed by music in a blaze of love (to be followed by the dedication to Alma), a re-hearing of the Creation. The music places the invocation's success within the work itself, like an epic poem of antiquity. It makes audible the inspiration in the praise of God in medieval music. The ringing of bells, an ancient symbol of eternity, which Thomas Mann evoked in his novel *The Holy Sinner*, is developed by Mahler in a tonal chiasmus based on the Cross. This introduction of the Cross, which the listener hears but with which only the performer consciously concurs, confirms explicitly but secretly what distinguishes the impotence of art from the arrogance of genius. The connection to the Creator Spirit becomes manifest and audible not only in words but also in the musical material and a wealth of variations.

Is Mahler's Eighth theology? Music that makes the knowledge of God's spirit and love thematically tangible in sound? Or is it heresy, illusion, self-absorbed, self-deifying blindness, art as religion? The latter was the reluctant verdict of the Mahler admirer Adorno: "By mistaking the consecrated wafer of the Spirit for itself, it confuses art and religion." In other words, absolutization, glorification of the collective? The Eighth was infected by the illusion that a sublime subject guaranteed sublimity of the content with which Mahler was paying tribute to the New German School, for whom no subject was too lofty for music: "Squandering the cultural heritage by producing secondary facsimiles of it," concluded Adorno, who admired Mahler but not the Eighth. In it he could no longer see the aesthetic content for the purely ideological reception.

Is the triumphant final chord of Part I a monumental self-celebration of his own creative potency, an act of self-empowerment and a

celebration of male genius – and thus a lost cause? This seems evident from a reading of Mahler's manifesto in his letter of 19 December 1901 to Alma, to whom he dedicated the work nine years later. The competition (Harold Bloom wrote of an "anxiety of influence", referring to the questionable modern standard for genius) for Beethovenian greatness along with the general patriarchal attitude of that time could be one aspect of what Émile Durkheim diagnosed in the collective self-representation of large-scale pseudo-religious events like Wagner's. Adorno spoke of "giant symbolic shells". Painstakingly festooned with all applicable symbolic capital, the Eighth would have succumbed in the foreseeable future to the ideology of the petty bourgeoisie, which corresponded perfectly with the ambition of the composer's patriarchal marital morality.

But works are never "seamlessly" ideological. What resounds in Mahler's Eighth is not only what struck Adorno as ill-considered and must alienate readers of Mahler's letter to Alma but intriguingly more, located within the tradition of motifs that drive Mahler's music. What the Creator Spirit brings about has a proper name, a patronym: Mahler. As a failed attempt at art as religion, his Eighth is faced with the alternative of usurping female conception and, in reducing the real feminine, of celebrating an enabling figure of male genius, the creating composer. But viewed otherwise, as a gift of love to Alma, its achievement in admitting the disempowered inspiration of the Creator Spirit of tradition was and remains a thrilling hymn of praise to God, a creation that resonates differently, no longer classically harmonious. Through the dedication of his inspired, self-disempowering feminine work to Alma, Mahler, perhaps unintentionally, apologized for desiring her subservience to his genius mania. Did she hear him? Do we hear him? Do we hear aright?

Translation: Phyllis Anderson





Immer mit bewegter Empfindung

Zur Mahler-Tradition der Berliner Philharmoniker
und den Dirigenten dieser Edition

von Benedikt von Bernstorff

Für die zunehmende Präsenz der Musik Gustav Mahlers im internationalen Konzertleben seit den 1960er-Jahren hat sich allgemein der Begriff der »Mahler-Renaissance« eingebürgert. Die Forschung bezweifelt allerdings mittlerweile, ob die Metapher den Vorgang angemessen beschreibt. Schließlich wurden nicht bloß einige übersehene Meisterwerke eines unterschätzten Tonkünstlers wiederentdeckt; vielmehr gilt spätestens seit den 1970er-Jahren das Gesamtwerk Mahlers als musikgeschichtliche Instanz, hinter die es kein Zurück gibt. Der Komponist erscheint als Erbe und Vollender der deutsch-österreichischen Symphonik – oder, weniger pathetisch, als ihr letzter zentraler Repräsentant. Dieser Vorgang einer nachträglichen Kanonisierung ist mindestens in der neueren Musikgeschichte einmalig, wie bereits der Blick auf Mahlers unmittelbare Zeitgenossen verdeutlicht: Richard Strauss musste nicht wiederentdeckt werden; und die Musik der Zweiten Wiener Schule hat sich, so bedeutend sie zweifellos ist, nicht in vergleichbarer Weise beim großen Publikum durchsetzen können. Mit der Rezeptionswende erübrigte sich schließlich auch die Frage, ob Mahler eher als spätromantischer oder moderner Komponist einzuschätzen war: Gerade die Verbindung von traditionellen und avancierten Elementen, die zeitgenössische Zuhörer verwirrt hatte, erschien nun – als Anknüpfung an Wagner und Bruckner

und Vorausdeutung auf Schönberg – folgerichtig. Damit wurde verspätet auch vom Publikum mit Mahler der »Abschied vom 19. Jahrhundert« (Bernd Sponheuer) vollzogen.

Die vorliegende Edition mit den Symphonien Nr. 1 bis Nr. 9 und dem Adagio der unvollendeten Zehnten dokumentiert den aktuellen Stand der Mahler-Interpretation in Aufführungen der Berliner Philharmoniker unter der Leitung führender Dirigenten dieses Repertoires. Die Beschäftigung des Orchesters mit der Musik des Komponisten reicht bis in dessen Lebzeiten zurück, und in den 110 Jahren seit seinem Tod spiegeln sich in der Aufführungstradition der Philharmoniker alle Stationen der gewundenen Rezeptionsgeschichte Mahlers wider.

Als die Berliner Philharmoniker am 1. Mai 1882 als »Philharmonisches Orchester« gegründet wurden, war Gustav Mahler 21 Jahre alt. Sein Aufstieg zu einem der berühmtesten Dirigenten der Epoche und die Entwicklung der Philharmoniker zu einem international renommierten Klangkörper vollzogen sich fast gleichzeitig. Da war es nur eine Frage der Zeit, bis die Wege sich kreuzten. Tatsächlich trat Mahler selbst mit dem Orchester in vier Konzerten auf und dirigierte dabei neben seinen Symphonien Nr. 1 bis Nr. 3 auch die *Lieder eines fahrenden Gesellen*. Zudem spielte der Tod des ersten philharmonischen Chefdirigenten im Jahr 1894 in der Entstehungsgeschichte der Zweiten Symphonie eine Rolle: Bei der Trauerfeier zu Ehren Hans von Bülow's empfing der Komponist die Inspiration für die Vollendung dieses Werks, als ein Choral zu den Worten von Klopstocks Gedicht *Die Auferstehung* gesungen wurde, das Mahler dann seinem Chorfinale zugrunde legte. Auch aus anderen Gründen ist diese Symphonie eng mit der Geschichte der Philharmoniker verbunden: Sie wurde 1895 unter Mahlers Leitung vom Orchester uraufgeführt und stand 1911 in einem der Gedenkonzerte zum Tod des Komponisten sowie bei der allerersten Rundfunkübertragung des Orchesters 1924 auf dem Programm.

Von 1895 an amtierte Arthur Nikisch als Chefdirigent der Berliner Philharmoniker. Sein Engagement für Mahler muss im zeitgenössischen Vergleich als ungewöhnlich intensiv bewertet werden. Sowohl mit den Philharmonikern – mit denen er sogar den zweiten Satz aus der Dritten Symphonie uraufführte – wie auch mit dem von ihm zeitgleich geleiteten Gewandhausorchester Leipzig veranstaltete Nikisch zahlreiche Mahler-Konzerte. Ein Zugang erschloss sich dem Dirigenten möglicherweise über das Werk Bruckners; den von Hans von Bülow verschmähten Komponisten setzte er mit seinen leidenschaftlichen Interpretationen beim Orchester durch. Obwohl Mahler kein uneingeschränkter Bewunderer des Komponistenkollegen war, lässt sich aus den Symphonien beider Musiker doch eine gewisse Geistesverwandtschaft heraushören. Daneben bestand zwischen Nikisch und Mahler seit den 1880er-Jahren auch eine persönliche Verbindung: Beide waren damals Kapellmeister am Leipziger Stadttheater gewesen.

Ein ambivalenteres Verhältnis zu Mahler pflegte Nikischs Nachfolger Wilhelm Furtwängler, der 1922 als Chefdirigent antrat. Zwar leitete er zwischen 1921 und 1932 leider nicht auf Tonträger dokumentierte Aufführungen der ersten vier Symphonien, diese Interpretationen blieben jedoch vereinzelt. Und auch die ebenfalls wenigen Mahler-Konzerte mit dem Gewandhausorchester, bei dem Furtwängler wie in Berlin als Nachfolger Nikischs amtierte, ändern am Gesamtbild nichts Wesentliches. Auffällig ist, dass sich Furtwängler wie viele Mahler-Skeptiker am ehesten zu den Orchesterliedern hingezogen fühlte. Ihnen, nicht aber den Symphonien, wandte er sich auch nach dem Krieg noch einmal zu – zweifellos auch, weil mit dem jungen Bariton Dietrich Fischer-Dieskau ein idealer Interpret für dieses Repertoire zur Verfügung stand.

Auch abgesehen vom Engagement der beiden Chefdirigenten ist die Mahler-Tradition der Berliner Philharmoniker bis 1933 imposant. Die wegen ihres personellen Aufwands bis heute relativ selten

gespielte Achte erlebte bereits 1912 drei philharmonische Aufführungen, deren erste vom niederländischen Dirigenten Willem Mengelberg geleitet wurde – einem Mahler-Enthusiasten der ersten Stunde. Überhaupt waren in jener Zeit fast alle bedeutenden frühen Mahler-Dirigenten bei den Philharmonikern zu Gast. Viele von ihnen gehörten wie Otto Klemperer oder Hermann Scherchen zum Lager der Neuen Musik; ihr Engagement für den Komponisten stand also im Zusammenhang mit einer grundsätzlichen Aufgeschlossenheit gegenüber der Moderne. Eine Ausnahme in diesem Kontext stellt Bruno Walter dar, dem als Freund des Musikers und Dirigenten der postumen Uraufführungen der Neunten Symphonie und des *Lieds von der Erde* besondere Autorität zugesprochen wurde. Bei ihm verband sich das Bekenntnis zu Mahler mit einer sonst eher konservativen Perspektive auf die Musikgeschichte.

Die 1920er-Jahre gelten als erste Hochzeit der Mahler-Rezeption nach dessen Tod. Zu den in verschiedenen Ländern ausgerichteten Festtagen trugen die Philharmoniker mit einer *Erster deutscher Mahler-Zyklus* betitelten Aufführungsserie unter der Schirmherrschaft des Reichspräsidenten Friedrich Ebert bei. Dirigent der ersten sieben Symphonien, von Orchesterliedern und dem *Lied von der Erde* war Klaus Pringsheim, den die Nachwelt vor allem als Schwager Thomas Manns (und Vorbild für eine Hauptfigur in dessen Skandal-Novelle *Wälsungenblut*) erinnert. Oliver Hilmes zeigte in seiner Studie zur politischen Mahler-Rezeption, wie sich in der Reaktion auf dieses Ereignis Grundzüge einer Kontroverse offenbarten, die für die Wahrnehmung des Komponisten jahrzehntelang bestimmend bleiben sollte. Während die Linke Mahler für die Demokratie und sogar für den Sozialismus reklamierte, amalgamierte die Rechte allgemeine anti-moderne Affekte mit Motiven aus Wagners verhängnisvoller Schrift *Das Judentum in der Musik*. Neben anderen Forschern hat Jens Malte Fischer nachgewiesen, dass die von Wagner gelieferten Stereotype über

die vermeintlichen Eigenschaften jüdischer Musik selbst dann zur Anwendung kamen, wenn Mahlers jüdische Herkunft nicht einmal erwähnt wurde. Auch am Beispiel dieses Komponisten offenbart sich das Wesen einer antisemitischen Kulturpolitik, die dann von den Nationalsozialisten in die fürchterliche Tat umgesetzt wurde. Im »Dritten Reich« waren Aufführungen von Mahlers Musik zwar nicht offiziell verboten, aber faktisch so gut wie ausgeschlossen.

Die große Mehrheit der Dirigenten, die vor dem Zweiten Weltkrieg Werke Mahlers mit den Philharmonikern interpretiert hatten – darunter neben Pringsheim, Walter und Klemperer auch Oskar Fried, Heinz Unger und Jascha Horenstein –, emigrierte nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten ins Ausland. Mit Mahlers Musik wurden auch deren beste Dirigenten aus Deutschland vertrieben, und so verschwand sie zwischen den Jahren 1932 und 1948 auch in Berlin aus den Konzertprogrammen.

Dass die Philharmoniker nach dem Zweiten Weltkrieg erst relativ spät zu einem ausgewiesenen Mahler-Orchester wurden, hat zweifellos auch damit zu tun, dass Herbert von Karajan den Komponisten zunächst nicht zur Chefsache erklärte. Die Skepsis des legendären Dirigenten gegenüber Mahler war allerdings nicht grundsätzlicher Natur; darin unterschied er sich von Interimsleiter Sergiu Celibidache, der bis zu seinem Lebensende an seiner Ablehnung festhielt. Bereits im Rahmen der ersten Amerika-Tournee der Philharmoniker dirigierte Karajan 1955 einige der Orchesterlieder, 1960 folgte eine erste Aufführung des *Lieds von der Erde*. Als der Dirigent 1973 mit der Fünften zum ersten Mal eine Symphonie des Komponisten mit den Philharmonikern einstudierte, waren allerdings bereits fast 20 Jahre seiner Berliner Ära ins Land gegangen. Trotz der ab diesem Zeitpunkt verstärkten Zuwendung spielte Mahler in Karajans Repertoire keine Beethoven, Bruckner, Wagner oder Richard Strauss vergleichbare Rolle. Andererseits war es keineswegs so, dass der Chefdirigent seine Mahler-Interpretationen als Pflichtprogramm

absolviert und im Konzertalltag versteckt hätte. Im Gegenteil: *Das Lied von der Erde* und die vier Symphonien, die er in der Reihenfolge 5, 6, 4 und 9 erarbeitete, wurden allesamt eingespielt, in Berlin sowie auf Tourneen aufgeführt und ausnahmslos auch in Salzburg präsentiert. Bei den Pfingstfestspielen in der Mozartstadt wurde 1978 sogar ein dreiteiliger Mahler-Zyklus realisiert. Eine systematische Herangehensweise zeigt auch die Werkauswahl: Neben der Ersten und der formal als besonders heterogen angesehenen Siebten ließ Karajan auch die drei Chorsymphonien Nr. 2, Nr. 3 und Nr. 8 aus. Das lässt auf einen interpretatorischen Zugriff schließen, der Mahler eher in der klassisch-romantischen Tradition als in der Moderne verorten sollte; eine Annahme, die auch deshalb plausibel erscheint, weil die von Karajan dirigierte Symphonien mit Ausnahme der Fünften dem klassischen Modell der Viersätzigkeit folgen. In der Gesamtschau zeigt sich, dass Karajans Beschäftigung mit Mahlers Œuvre durchaus darauf abzielte, darin eine originäre Perspektive und einen spezifischen Tonfall mit den Philharmonikern zu entwickeln. Zugleich war die Auseinandersetzung ein Kapitel mit deutlich markiertem Anfang und Ende, dessen Finale vielleicht nicht zufällig Mahlers Neunte und letzte vollendete Symphonie bildete, die symbolträchtig bei den Festlichkeiten zum 100-jährigen Bestehen der Philharmoniker 1982 erklang. Mit einer weiteren Aufführung des Werks in der New Yorker Carnegie Hall verabschiedete sich Karajan im selben Jahr von Mahler.

Karajans interpretatorischer Ansatz ließ Raum für Deutungsangebote philharmonischer Gastdirigenten. Im Rückblick wird ein Panorama aller zentralen Richtungen der Mahler-Exegese erkennbar. Zum einen kehrten emigrierte Interpreten wie Walter, Klemperer, Scherchen, Pringsheim und Horenstein zum Orchester zurück, um ihre vor dem Krieg begonnene Beschäftigung mit Mahler in Berlin wiederaufzunehmen. Dessen Relevanz für die zeitgenössische Musik belegen damalige Gastdirigenten der Komponisten Hans Werner Henze und Hans Zender.

Hervorzuheben sind zudem die Auftritte des englischen Mahler-Pioniers Sir John Barbirolli, dessen Einspielung der Neunten Symphonie mit den Philharmonikern als diskografisches Juwel gilt. Natürlich wurden auch Protagonisten der »Renaissance« wie Rafael Kubelik, Sir Georg Solti und Leonard Bernstein eingeladen; Bernstein allerdings bekanntlich nur einmal. Der Antipode Karajans dirigierte bei seinem einzigen Konzertprogramm mit den Philharmonikern die auch als Aufnahme dokumentierte Neunte Symphonie. Schließlich zeigt die Vorliebe für Mahler, die jüngere Dirigenten wie Seiji Ozawa, Lorin Maazel, Giuseppe Sinopoli und Zubin Mehta zu erkennen gaben, dass sich seine Werke nach und nach im Kernrepertoire festsetzten; Mehta etwa debütierte 1961 mit der Ersten Symphonie. So hatten die Berliner Philharmoniker bereits vielfältige Erfahrungen in diesem Repertoire gesammelt, bevor mit Claudio Abbado, Sir Simon Rattle und Kirill Petrenko drei ausgewiesene Mahler-Dirigenten an die Spitze des Orchesters gewählt wurden.

Bernard Haitink (Symphonie Nr. 9)

1990 starteten Bernard Haitink und die Berliner Philharmoniker einen Aufführungszyklus von Mahlers neun Symphonien und dem Adagio der Zehnten, die mit wenigen Ausnahmen auch als Film- und Tonaufnahmen veröffentlicht wurden. Der niederländische Dirigent gehörte damals bereits seit Jahrzehnten zu den erfahrendsten und bedeutendsten Mahler-Interpreten der Klassikwelt. Eine frühe Gesamteinspielung mit dem Concertgebouw-Orchester, das er von 1961 bis 1988 als Chefdirigent leitete, trug wesentlich zur wachsenden Anerkennung des Komponisten bei. Dabei löste Mahlers Musik bei Haitink, wie er einmal bekannte, zunächst »Beängstigung« aus. Später sollte er gerade in der Fähigkeit zur produktiven Verunsicherung eine Stärke der Symphonien erkennen: »Mahler hat mich immer aufgewühlt, denn er bestätigt einen nicht.«

Selbstkritik, Bescheidenheit, Geduld, Beharrlichkeit und Respekt: Diese Eigenschaften zeichneten den Menschen und Musiker Haitink auch in seiner Annäherung an den österreichischen Symphoniker aus. Das Angebot einer Plattenfirma, im Laufe von nur zwei Jahren einen vollständigen Mahler-Zyklus einzuspielen, lehnte er ab und erarbeitete sich stattdessen in jeder Spielzeit nicht mehr als eine der Symphonien. Das Archiv des Concertgebouw verzeichnet insgesamt etwa 300 Mahler-Konzerte, die Haitink mit dem Orchester über die Jahre verwirklichte. Nicht nur in seiner Heimatstadt Amsterdam, sondern unter anderem auch beim Glyndebourne Festival, am Royal Opera House Covent Garden und bei der Sächsischen Staatskapelle Dresden übernahm der Dirigent Chefpositionen. Mit den Berliner Philharmonikern musizierte Haitink seit seinem Debüt 1964 als zentraler Gastdirigent 55 Jahre lang regelmäßig und intensiv. 2019 verkündete er seinen Rückzug aus dem Konzertleben. In seiner bewegenden Abschiedsvorstellung stand noch einmal Bruckners Siebte auf dem Programm.

Den Faden seiner philharmonischen Mahler-Interpretationen hatte Haitink in den Jahren zuvor noch einmal mit Aufführungen des *Lieds von der Erde* (2016) und der Neunten Symphonie (2017) aufgenommen. Die in dieser Auswahl vorliegende Neunte fungiert auch als Nachtrag zur Diskografie mit den Philharmonikern, da die Aufnahmen der 1990er-Jahre mit der Siebten Symphonie enden.

Claudio Abbado (Symphonie Nr. 10)

Man kann sich Mahler ebenso von Bruckner wie von Schönberg her nähern. Bei Claudio Abbado war wohl Letzteres der Fall – schließlich war der legendäre Dirigenten-Lehrer Hans Swarowsky, bei dem Abbado in Wien studierte, seinerseits Schüler von Schönberg und Webern gewesen. Seine Orchestrierung von Brahms' Klavierquartett Nr. 1 hatte der Kopf der Zweiten Wiener

Montag d. 4. März 1895.

IX^{tes} Philharmonisches Concert

Dirigenten: ^{W. F. Seemann} Gustav Mahler

Solist: Josef Hofmann.

Eintrag Gustav Mahlers im Gästebuch der Berliner Philharmoniker
anlässlich der Uraufführung der Sätze 1–3 seiner Zweiten Symphonie
[Gustav Mahler's entry in the Berliner Philharmoniker's guest book on the
occasion of the premiere of movements 1–3 of the Second Symphony](#)

Schule mit der Absicht, »alles hörbar zu machen«, begründet. Diese Devise bestimmte auch Abbados Wirken als Chefdirigent der Berliner Philharmoniker von 1989 bis 2002. Neben Eleganz und Strukturbewusstsein kennzeichneten Transparenz, der Sinn für kontrapunktische Stimmführung und die Fähigkeit, dem Klang noch an der Grenze zum Verlöschen Intensität zu verleihen, die Interpretationen des italienischen Dirigenten. Seine künstlerische Laufbahn hatte ihn über Leitungspositionen an der Mailänder Scala, der Wiener Staatsoper sowie beim London Symphony Orchestra nach Berlin geführt.

So breit und vielfältig Abbados Repertoire mit den Philharmonikern auch war, so deutlich standen doch Beethoven, Brahms und Mahler in besonderer Weise im Fokus. Zu den frühen Höhepunkten seiner Amtszeit zählen Aufführungen und Einspielungen der Brahms-Symphonien, zu den späten der triumphale Beethoven-Zyklus in Rom. Mahlers Musik aber bildete über die zwölf Jahre der Abbado-Ära eine Konstante. Nachdem Abbado in seinem Inaugurationskonzert Mahlers Erste programmiert hatte, wurde gewöhnlich in jeder Spielzeit eine Symphonie des Komponisten einstudiert und in Konzertserien in Berlin, auf Tourneen sowie bei den Salzburger Festspielen aufgeführt. Zugleich wurden die zuvor erarbeiteten Werke immer wieder hervorgeholt, so dass Schritt für Schritt eine Perspektive auf das Gesamtwerk entstand. Mit Ausnahme der Zweiten legte Abbado alle vollendeten Symphonien mit den Philharmonikern auch als Einspielungen vor.

Nach seinem Abschied als Chefdirigent kehrte er regelmäßig zum Orchester zurück. Die stets im Mai angesetzten jährlichen Berliner Auftritte wurden nicht nur von der Gemeinde der »Abbadiani« bald als Höhepunkte im Konzertkalender wahrgenommen. Bezeichnenderweise setzte der Dirigent hier regelmäßig Werke aufs Programm, die er nie zuvor mit diesem Orchester präsentiert hatte – darunter neben Debussys *La Mer*, Schumanns

Zweiter Symphonie und Berlioz' *Symphonie fantastique* auch das Adagio aus Mahlers unvollendeter Zehnter, die in dieser Edition in Abbados Interpretation zu erleben ist.

Sir Simon Rattle (Symphonien Nr. 7 und Nr. 8)

Viele wichtige Momente in Sir Simon Rattles Zusammenarbeit mit den Berliner Philharmonikern sind von Mahler-Aufführungen markiert: Bei seinem Debüt 1987 stand Mahlers Sechste auf dem Programm; ein Kreis schloss sich, als dasselbe Werk im symphonischen Abschiedsabend von der Position des Chefdirigenten im Juni 2018 erklang. Als Hauptwerk seines Einstandskonzerts hatte der Dirigent Mahlers Fünfte Symphonie gewählt. Auch die hier vertretene Siebte spielt eine zentrale Rolle: Rattle dirigierte sie 1999, kurz bevor ihn das Orchester zum neuen Chefdirigenten wählte; dann war sie zweimal in Spielzeit-Eröffnungskonzerten und bei einem Gastspiel bei den Londoner Proms zu erleben. Etwa in der Mitte von Rattles Amtszeit folgten zwei Jubiläen aufeinander: 2010 jährte sich Mahlers Geburtstag zum 150., 2011 sein Todestag zum 100. Mal. Im Verlauf von zwei Spielzeiten führten Sir Simon und die Philharmoniker die wichtigsten Orchesterlieder, *Das Lied von der Erde* und die neun vollendeten Symphonien auf. Mahlers Musik hatte den Dirigenten bereits in seiner Kindheit fasziniert, und schon als Teenager brachte er mit eigens zusammengestellten Ensembles eine Aufführung der monumentalen Zweiten Symphonie zustande. In seiner Zeit als Music Director des City of Birmingham Symphony Orchestra realisierte er einen großteils auch diskografisch dokumentierten Zyklus.

Die stilistische Pluralität, die für Mahlers Werke so charakteristisch ist, kennzeichnet auch die Arbeit des Interpreten Rattle. Seine Amtszeit bei den Philharmonikern stand nicht zuletzt im Zeichen der Repertoire-Erweiterung: Neben zyklischen Aufführungen

aller Symphonien von Beethoven, Schumann, Brahms, Mahler und Sibelius dirigierte er international gefeierte szenische Produktionen der Bach-Passionen, Opern von Mozart bis Ligeti und brachte seine Expertise in der französischen, russischen und tschechischen Musik ein. Nach seinem Abschied von der Chefposition und seinem Wechsel zum London Symphony Orchestra bleibt Rattle dem Orchester nicht nur als Mitglied der philharmonischen Familie und regelmäßiger Gastdirigent erhalten; auch das von ihm initiierte Education-Projekt wird von seinem Nachfolger Kirill Petrenko fortgesetzt.

Daniel Harding (Symphonie Nr. 1)

Während Haitink und Abbado Zeitgenossen und Protagonisten der Mahler-Renaissance waren und auch der deutlich jüngere Rattle in einem Umfeld aufwuchs, in dem Vorbehalte gegen den Komponisten keineswegs verstummt waren, stellte sich die Situation für die in den 1970er- und 1980er-Jahren geborenen Dirigenten dieser Edition deutlich anders dar. An Mahlers Zugehörigkeit zum Kreis der wichtigsten Komponisten vom Übergang des 19. zum 20. Jahrhundert bestand während ihrer musikalischen Sozialisation kaum noch Zweifel. Für den englischen Dirigenten Daniel Harding kam hinzu, dass er in Birmingham und Berlin als Assistent der Mahler-Enthusiasten Rattle und Abbado tätig war. Bei den Berliner Philharmonikern feierte der Musiker im Alter von 21 Jahren unter anderem mit Dvořáks Achter Symphonie sein Debüt. In den Jahren seit 2009 intensivierte sich die Zusammenarbeit deutlich: Im Kalenderjahr 2019 dirigierte er nicht weniger als vier verschiedene philharmonische Programme mit Werken unter anderem von Mahler, Wagner und Berlioz. Die Weite seines musikalischen Horizonts zeigt sich auch darin, dass er so denkbar gegensätzliche Musikerpersönlichkeiten wie Nikolaus Harnoncourt und Pierre Boulez zu seinen Vorbildern zählt. Entsprechend ist Harding mit

der historischen Aufführungspraxis ebenso vertraut wie mit der zeitgenössischen Musik. Von Mahler interpretierte er mit den Berliner Philharmonikern neben der hier dokumentierten Ersten und einer umfangreichen Auswahl aus der Liedsammlung *Des Knaben Wunderhorn* auch Deryck Cookes Aufführungsfassung der Zehnten Symphonie sowie die Sechste. Erstere spielte er mit den Wiener Philharmonikern, letztere mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks ein.

Nach Stationen als musikalischer Leiter des Symphonieorchesters Trondheim und der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen war Harding zwischen 2003 und 2011 Musikdirektor des Mahler Chamber Orchestra, das ihn anschließend zu seinem Ehrendirigenten ernannte. Bereits seit 2007 und bis mindestens 2023 ist er Musikdirektor des Schwedischen Rundfunk-Symphonieorchesters. Von September 2016 bis Sommer 2019 stand er auch an der Spitze des Orchestre de Paris. So konnte er die Berliner Philharmoniker 2019, als er erstmals das traditionelle Europakonzert leitete, gewissermaßen als Gastgeber in der französischen Hauptstadt empfangen.

Obwohl Harding Chefpositionen bisher ausschließlich bei Symphonieorchestern übernommen hat, ist er auch als Operndirigent mit Gastspielen unter anderem an der Mailänder Scala, der Berliner und der Wiener Staatsoper sowie am Royal Opera House Covent Garden außerordentlich erfolgreich.

Andris Nelsons (Symphonie Nr. 2)

2010 war bei den Berliner Philharmonikern ein Jahr der starken Debüts: Mit Tugan Sokhiev, Yannick Nézet-Séguin und Andris Nelsons feierten drei Musiker ihren Einstand, die sich seither im Zirkel der wichtigsten philharmonischen Gastdirigenten etablieren

konnten. Nelsons, der prägende Impulse von seinem lettischen Landsmann, dem großen, 2019 verstorbenen Dirigenten Mariss Jansons erhielt, leitete bei seinem ersten Auftritt ein anspruchsvolles Konzert mit Werken von Alban Berg und Dmitri Schostakowitsch und dirigierte in den folgenden Jahren Programme, die von Mozart über Kompositionen des Kernrepertoires wie Brahms' Vierter und Bruckners Dritter Symphonie sowie Tondichtungen von Richard Strauss bis zur Uraufführung von Hans Abrahamsens Vokalszene *Let me tell you* reichten. Der in diese Auswahl aufgenommenen Aufführung der Zweiten Symphonie kommt auch deshalb besondere Bedeutung zu, weil seit den 1990er-Jahren neben Bernard Haitink nur die beiden Chefdirigenten dieses Werk mit den Philharmonikern interpretierten.

2014 übernahm Nelsons nach sieben Jahren als Music Director beim City of Birmingham Symphony Orchestra dieselbe Position beim Boston Symphony Orchestra, zusätzlich amtiert er seit 2018 als Kapellmeister des Leipziger Gewandhausorchesters. Die Beziehung der Musikstädte Leipzig und Boston besteht seit dem 19. Jahrhundert: Die Bostoner Symphony Hall ist ein vergrößerter Nachbau des alten Gewandhauses, und bei beiden Klangkörpern zählt Arthur Nikisch zu Nelsons Vorgängern. An diese Tradition knüpft er durch Koproduktions-Projekte an. Mit dem amerikanischen Klangkörper erarbeitet Nelsons aktuell einen Aufnahme-Zyklus mit allen Schostakowitsch-Symphonien, mit dem Gewandhausorchester eine Gesamteinspielung von Bruckners Gattungsbeiträgen. Doch nicht nur im symphonischen Repertoire, sondern auch als Operndirigent hat der Musiker reiche Erfahrungen. Sein Debüt bei den Bayreuther Festspielen mit Richard Wagners *Lohengrin* wurde als Sensation gefeiert. Zudem ist Nelsons, dessen Interpretationen von fantasievoller Klanggestaltung und einem stark ausgeprägten Formbewusstsein charakterisiert sind, bei den international führenden Opernhäusern in New York, Wien, München und London ein immer wieder gern gesehener Gast.

Gustavo Dudamel (Symphonien Nr. 3 und Nr. 5)

Es spricht für die Universalität und unverminderte Frische von Gustav Mahlers Tonsprache, dass sich Jugendorchester in aller Welt für seine Musik wie sonst vielleicht nur für die Beethovens begeistern. So gehören Mahlers Werke seit Jahren zu den Parade-stücken des Simón Bolívar Symphony Orchestra of Venezuela. Der Klangkörper ist aus der ungewöhnlichen, in den 1970er-Jahren gegründeten Initiative *El Sistema* hervorgegangen. Im Alter von nur 18 Jahren wurde Gustavo Dudamel, der berühmteste Exponent der Bewegung, an die Spitze des Orchesters berufen. Der aus einer Musikerfamilie stammende Dudamel lernte zunächst Geige, bevor sich seine außergewöhnliche Begabung als Dirigent offenbarte. Die in seinem Heimatland begonnene Laufbahn nahm bald international Fahrt auf. Nachdem er den renommierten Gustav-Mahler-Dirigentenwettbewerb in Bamberg gewann, war Dudamel zwischen 2007 und 2012 Chefdirigent der Göteborger Symphoniker, als deren Ehrendirigent er heute amtiert. 2009 übernahm er als Nachfolger von Esa-Pekka Salonen die Position des Music Director beim Los Angeles Philharmonic Orchestra, das seinen Vertrag inzwischen mehrfach verlängerte. In Anknüpfung an *El Sistema*, dem der Künstler so viel verdankt, initiierte er in der amerikanischen Westküstenmetropole die Gründung des YOLA (Youth Orchestra Los Angeles). Auch mit der Mailänder Scala und den Wiener Philharmonikern verbindet Dudamel eine intensive Zusammenarbeit.

Bei den Berliner Philharmonikern debütierte Dudamel 2008 im Rahmen des Waldbühnenkonzerts; ein Format, in dem er seither mehrfach aufgetreten ist. Das von ihm bei den regelmäßigen Gastspielen erarbeitete Repertoire mit dem Orchester umfasst die klassisch-romantische Symphonik ebenso wie lateinamerikanische, französische und russische Musik. 2012 leitete er das traditionelle Europakonzert, und 2018 begleitete er die Phil-

harmoniker auf einer Asientournee, zu deren Programm auch die in diese Edition aufgenommene Fünfte Symphonie Mahlers gehörte. Der für seine so temperamentvollen wie souverän disponierten Interpretationen bekannte Dudamel darf als hochqualifizierter Dirigent des mahlerschen Gesamtwerks gelten. 2012 realisierte er mit seinem venezolanischen und seinem amerikanischen Orchester im Verlauf von nicht einmal drei Wochen einen Zyklus mit sämtlichen Symphonien des Komponisten, der sowohl in Los Angeles als auch in Caracas zur Aufführung kam; in der Achten Symphonie schlossen sich dabei beide Orchester zu einem einzigen Klangkörper zusammen.

Yannick Nézet-Séguin (Symphonie Nr. 4)

Nach seinem Abschied von der Wiener Hofoper unterschrieb Gustav Mahler 1907 einen Vertrag mit der Metropolitan Opera in New York, wo er in den folgenden Jahren zahlreiche Bühnenwerke dirigierte. An dieser Institution, die seit mehr als 130 Jahren zu den bedeutendsten Klassik-Adressen der Welt gehört, amtiert der Kanadier Yannick Nézet-Séguin seit 2018 als erst dritter Music Director.

So kometenhaft Nézet-Séguins Karriere spätestens seit seinem ersten Auftritt bei den Salzburger Festspielen 2008 verlief, so geadlig hatte der Dirigent sie in seiner Heimatstadt Montreal und seinem Heimatland Kanada vorbereitet. In Montreal studierte er Klavier, Dirigieren, Komposition und Kammermusik am Conservatoire de musique du Québec. Seinen ersten Gastspielen in Europa gingen die Gründung seines Ensembles La Chapelle de Montréal sowie Konzerte mit zahlreichen kanadischen Klangkörpern voraus. Zur Jahrtausendwende übernahm er die Position des künstlerischen Direktors und Chefdirigenten beim ebenfalls in Montreal beheimateten Orchestre Métropolitain; 2019 erhielt er dort einen Vertrag auf Lebenszeit.

Dass Nézet-Séguin sich der deutsch-österreichischen Symphonik besonders verbunden fühlt, hängt sicher auch damit zusammen, dass er zu den letzten Schülern Carlo Maria Giulinis gehört, der sich besonders in seiner späteren Laufbahn einen Ruf als führender Bruckner- und Mahler-Dirigent erworben hatte. Bruckners Symphonien hat Nézet-Séguin inzwischen mit seinem kanadischen Orchester vollständig eingespielt.

Eine besonders enge künstlerische Beziehung verbindet den Dirigenten auch mit dem Chamber Orchestra of Europe, mit dem er bereits Schumanns und Mendelssohns Symphonien aufnahm und aktuell am Abschluss eines umfangreichen Zyklus mit den wichtigsten Mozart-Opern arbeitet. Mit den Berliner Philharmonikern hat er seit 2010 ein umfangreiches Repertoire aufgeführt, zu dessen Höhepunkten die vorliegende Interpretation von Mahlers Vierter sowie die gefeierte Aufführung von Brahms' Deutschem Requiem im Jahr 2017 gehören. Im Jahr zuvor leitete er erstmals das traditionelle Waldbühnen-Konzert sowie eine anschließende Sommertournee. Seit der Übernahme der Chefposition in New York liegt der geografische Schwerpunkt von Nézet-Séguins künstlerischer Arbeit in Nordamerika, zumal er seit 2012 auch Music Director des Philadelphia Orchestra ist. Ein Höhepunkt in seiner Auseinandersetzung mit Mahler war eine auch als Aufnahme erhältliche Interpretation der Achten Symphonie in Philadelphia; sie fand genau 100 Jahre nach der amerikanischen Erstaufführung am selben Ort statt.

Kirill Petrenko (Symphonie Nr. 6)

Im Unterschied zu seinen beiden Vorgängern interpretierte Kirill Petrenko in seinem ersten Konzert als Chefdirigent der Berliner Philharmoniker keine Mahler-Symphonie, sondern Beethovens Neunte. Dennoch sollte der Komponist auch in Petrenkos Antrittsspielzeit eine wichtige Rolle spielen: Aufführungen der

Vierten Symphonie waren für das Europakonzert in Tel Aviv und eine anschließende Tournee in Israel, Konzerte mit der Sechsten in Berlin und bei den Osterfestspielen in Baden-Baden geplant; bei einem Mahler-Festival in Amsterdam sollten beide Werke erklingen. Während die Veranstaltungen in Amsterdam und Baden-Baden wegen der Corona-Pandemie vollständig abgesagt werden mussten, fand das Europakonzert – wenn auch im heimischen Berlin und ohne Saalpublikum – schließlich doch statt. Die Aufführung der Vierten Symphonie in einer Fassung für nur 15 Musiker empfanden viele Zuschauer der weltweiten Übertragung als besonders bewegenden und tröstlichen Moment in der Krise. Die Sechste hatte dagegen im Januar 2020 noch wie geplant und unter den vertrauten Bedingungen gespielt werden können.

Petrenko, der sich auch als Dirigent rein instrumentaler Werke als Geschichtenerzähler versteht, fühlt sich Mahler nicht zuletzt als passionierter Operninterpret verbunden. Das symphonische Repertoire stand für den Dirigenten Mahler erst in seinen letzten beiden Jahren mit dem New York Philharmonic Orchestra im Mittelpunkt. Zuvor war er vor allem als in der zeitgenössischen Szene unübertroffener Interpret der Opern Mozarts, Beethovens, Webers und vor allem Wagners berühmt. Beschäftigte sich Petrenko in seinen ersten Berliner Jahren intensiv mit Mozarts Bühnenwerken, so ist er als eminenten Wagner-Dirigent vor allem durch seine Amtszeit an der Bayerischen Staatsoper in München sowie seine gefeierten Auftritte bei den Bayreuther Festspielen mit dem *Ring des Nibelungen* zwischen 2013 und 2015 bekannt. Zu Mahlers späten Operndirigaten in New York gehörte übrigens Tschaikowskys *Pique Dame*, die Petrenko für die Osterfestspiele 2022 in Baden-Baden aufs Programm gesetzt hat.

Seine künstlerische Laufbahn führte Petrenko über die Chefpositionen in Meiningen, an der Komischen Oper in Berlin und in München zu den Philharmonikern. Zu ihnen kam er mit einer reichen

Mahler-Expertise: Er führte dessen Werke nicht nur regelmäßig mit den von ihm geleiteten Opernorchestern auf; 2008–2020 realisierte er mit dem Symphonieorchester Vorarlberg einen Mahler-Zyklus mit den neun vollendeten Symphonien. Es spricht für Petrenkos Sorgfalt und Geduld, dass er sich dieses Repertoire in (fast) chronologischer Ordnung und mit nicht mehr als einem Werk jährlich erschlossen hat.

Die ständige Neubefragung der Tradition, akribische Probenarbeit und Beschäftigung mit den feinsten Details der Instrumentierung sind als Grundzüge von Mahlers Schaffen überliefert. Denselben künstlerischen Prinzipien fühlt sich auch Petrenko verpflichtet. Man darf also mit gutem Grund hoffen, dass die Fortsetzung der bedeutenden Mahler-Tradition der Berliner Philharmoniker bei ihm in besten Händen liegt.





“Always with stirring emotion”

The Mahler Tradition of the Berliner Philharmoniker and the Conductors in This Edition

by Benedikt von Bernstorff

The growing international presence of Gustav Mahler's music since the 1960s has become known as the “Mahler renaissance”, but scholarship has meanwhile come to doubt whether that metaphor adequately describes the process. This wasn't merely the rediscovery of some neglected masterpieces by an undervalued composer: since no later than the 1970s, the acceptance of Mahler's entire output has been regarded as a moment in music history from which there can be no turning back. The composer is seen as the heir and culmination of Austro-German symphonic music – or, to put it less pretentiously – as that tradition's last chief representative. This process of belated canonization is unique, at least in recent music history, and it becomes even clearer by looking at Mahler's direct contemporaries: Richard Strauss never needed to be rediscovered, while the music of the Second Viennese School, as significant as it undoubtedly is, has been unable to attract a comparably large audience. The turn taken by Mahler's reception has finally rendered extraneous the question of whether he ought to

be appreciated as a late Romantic or a modern composer. The combination of traditional and advanced elements that had confused his contemporary listeners now seems quite logical – a continuation of Wagner and Bruckner, and an anticipation of Schoenberg. Mahler delayed the public's “farewell to the 19th century” (musicologist Bernd Spontheuer).

The present edition containing Symphonies Nos. 1 to 9 and the Adagio from the unfinished Tenth documents the current state of Mahler interpretation in performances by the Berliner Philharmoniker under the direction of leading conductors of this repertoire. The orchestra's engagement with the composer's music stretches back to his lifetime, and the Philharmoniker's performing tradition reflects all stages in the tortuous history of Mahler's reception in the 110 years since his death.

When the Berlin “Philharmonisches Orchester”, as it was then called, was founded on 1 May 1882, Gustav Mahler was 21 years old. His rise to the ranks of the most famous conductors of the period and the Berliner Philharmoniker's development into an internationally renowned ensemble occurred almost simultaneously. It was only a matter of time until their paths crossed. Mahler actually appeared with the orchestra in four concerts, conducting his first three symphonies and the *Wayfarer* songs. The death of the first Philharmonic principal conductor in 1894 played a role in the Second Symphony's genesis: it was at Hans von Bülow's funeral that the composer found his inspiration to complete the work: a chorale setting of Klopstock's poem *The Resurrection*, which would become the basis of Mahler's choral finale. The symphony has other close connections with Philharmoniker history: the orchestra played the work's premiere in 1895 under Mahler's baton; they performed it in 1911 in a concert commemorating the composer's death; and it was on the programme of the orchestra's very first radio broadcast in 1924.

Arthur Nikisch became chief conductor of the Berliner Philharmoniker in 1895. His commitment to Mahler was unusually intense in comparison with his contemporaries. At the helm of the Philharmoniker – with whom he premiered the second movement of the Third Symphony – as well as with the Leipzig Gewandhaus Orchestra, which he directed concurrently, Nikisch programmed numerous Mahler concerts. His access to the music may have come through the works of Bruckner, disdained by his predecessor Bülow but championed by Nikisch, whose passionate interpretations helped establish that composer's reputation. Although Mahler was not an unreserved admirer of his older colleague, it is possible to hear a certain spiritual affinity in the two composers' symphonies. There was also a personal connection between Nikisch and Mahler dating back to the 1880s, when both conducted at the Leipzig municipal theatre.

Nikisch's successor Wilhelm Furtwängler, who became principal conductor in 1922, had a more ambivalent attitude to Mahler. Although he conducted the first four symphonies between 1921 and 1932 – interpretations that unfortunately were not documented on recordings – those performances remained isolated occasions. And his few Mahler concerts with the Gewandhaus Orchestra, whom he also served as Nikisch's successor, didn't change the overall picture. Like many other Mahler sceptics, Furtwängler showed a conspicuous preference for the orchestral songs. It was to these rather than the symphonies that he returned after the war – partly, no doubt, because he had an ideal interpreter of this repertoire in the young baritone Dietrich Fischer-Dieskau.

Even without those two principal conductors' commitment, the Berliner Philharmoniker's Mahler tradition up to 1933 would be impressive. The Eighth, still played relatively seldom because of the vast forces it requires, already had received three Philharmonic performances by 1912, the first directed by the Dutch conductor Willem Mengelberg – one of Mahler's foremost early champions.

Indeed, nearly all of the leading early Mahler conductors were guests of the Philharmoniker at that time. Many of them, like Otto Klemperer and Hermann Scherchen, belonged to the new music camp. Their commitment to the composer can therefore be viewed in the context of a fundamental openness to modernity. An exception is Bruno Walter, who as the composer's friend and conductor of the posthumous premieres of the Ninth Symphony and *Das Lied von der Erde* must be acknowledged as a special authority among Mahler's interpreters. His devotion to the composer was coupled with an otherwise somewhat conservative perspective on music history.

The 1920s were the first golden age of Mahler reception after his death. The Philharmoniker's contribution to festivals organized in various countries was a series with the title "First German Mahler Cycle", under the auspices of the nation's president Friedrich Ebert. The first seven symphonies, the orchestral songs and *Das Lied von der Erde* were conducted by Klaus Pringsheim, recalled by posterity as Thomas Mann's brother-in-law (and as the model for a main character in his scandalous novella *The Blood of the Walsungs*). In his study of Mahler's political reception, Oliver Hilmes shows how the reaction to this event exposed the basis of a controversy that would influence perceptions of the composer for decades. Whereas the left claimed Mahler for democracy and even socialism, the right amalgamated anti-modern affects with motifs from Wagner's notorious essay *Judaism in Music*. Among other scholars, Jens Malte Fischer has established that Wagner's stereotypes of the supposed qualities of Jewish music have even been applied when Mahler's Jewish heritage was not actually mentioned. The composer also exemplifies the nature and manifestation of anti-Semitic cultural policies that the National Socialists would then carry out so horrifically. Although performances of Mahler were not officially banned in the Third Reich, in effect they were as good as eliminated.

The great majority of conductors who interpreted Mahler's works with the Philharmoniker before World War II – apart from Pringsheim, Walter and Klemperer, they included Oskar Fried, Heinz Unger and Jascha Horenstein – had emigrated after the Nazis seized power. Mahler's best conductors were thus driven out of Germany along with his music, which then disappeared from Berlin concert programmes between 1932 and 1948.

After the war, the Philharmoniker were relatively late in finding recognition as a Mahler orchestra, undoubtedly because Herbert von Karajan did not initially consider his music as a matter of priority. The legendary conductor's scepticism vis-à-vis Mahler was, however, not of a fundamental nature, unlike that of interim music director Sergiu Celibidache, who maintained an antipathy until the end of his life. During the Philharmoniker's first American tour in 1955, Karajan conducted some of the orchestral songs, and his first performance of *Das Lied von der Erde* followed in 1960. When the conductor finally prepared his first Mahler symphony – the Fifth – with the Philharmoniker in 1973, he had already been in Berlin for nearly 20 years. Subsequently he devoted himself increasingly to the composer, but Mahler never played a role in Karajan's repertoire comparable with Beethoven, Bruckner, Wagner or Richard Strauss. And yet there was never any suggestion that the chief conductor was fulfilling some sort of duty with his Mahler interpretations, burying them in the concert routine. On the contrary, *Das Lied von der Erde* and four symphonies, which he undertook in the order 5, 6, 4 and 9, were all recorded, performed in Berlin and on tour and, without exception, presented in Salzburg. At the Mozart city's 1978 Whitsun Festival, there was even a three-part Mahler cycle. His choice of works shows a systematic approach: along with the First and the allegedly heterogeneous Seventh, Karajan also left out the three choral symphonies, nos. 2, 3 and 8. That would imply an interpretative access to Mahler placing him more securely in the Classic-Romantic tradition than in the modern, and the assump-

tion gains further plausibility because, except for the Fifth, the symphonies Karajan conducted all follow the four-movement classical model. Viewed as a whole, Karajan's engagement with Mahler's oeuvre was clearly intended to develop an original perspective and a specific sound with the Philharmoniker. The confrontation was also a chapter with a clearly marked beginning and end, and it was no coincidence that Mahler's Ninth and last completed symphony formed its finale, taking place symbolically in 1982 as part of the celebrations of the Philharmoniker's centenary. With a further performance of the work that year at New York's Carnegie Hall, Karajan bade farewell to Mahler.

Karajan's approach to Mahler left room for the interpretative offerings of Philharmonic guest conductors. Discernible in retrospect is a panorama of all the central trends of Mahler exegesis. For a start, there was a return to the orchestra by interpreters who had emigrated, such as Walter, Klemperer, Scherchen, Pringsheim and Horenstein, resuming their exploration of Mahler begun before the war. Mahler's relevance to contemporary music was demonstrated by the guest conducting engagements of composers Hans Werner Henze and Hans Zender. Mention must also be made of appearances by the English Mahler pioneer Sir John Barbiroli, whose Ninth Symphony with the Philharmoniker is regarded as a treasure of the discography. Of course, other protagonists of the "renaissance" were also invited, such as Rafael Kubelik, Sir Georg Solti and – famously just once – Leonard Bernstein: as his sole concert programme with the Philharmoniker – it is documented on recording – Karajan's rival conducted the Ninth Symphony. Also favoured by somewhat younger guests such as Seiji Ozawa, Lorin Maazel, Giuseppe Sinopoli and Zubin Mehta, Mahler's works gradually became a fixture of the orchestra's core repertoire. Mehta, for example, made his debut in 1961 with the First Symphony. Thus the Berliner Philharmoniker already had gathered broadly ranging experience in this repertoire before they chose Claudio Abbado,

Sir Simon Rattle and Kirill Petrenko, three acknowledged Mahler conductors, to lead the orchestra.

Bernard Haitink (Symphony No. 9)

In 1990, Bernard Haitink and the Berliner Philharmoniker began a performance cycle of Mahler's nine symphonies and the Adagio from the Tenth which, with a few exceptions, was also released as video and audio recordings. The Dutch conductor had long ranked among the classical world's most experienced and distinguished Mahler interpreters. His early complete recording with the Concertgebouw Orchestra, of which he was principal conductor from 1961 to 1988, contributed significantly to the composer's growing recognition. As he once confessed, Mahler's music used to "frighten" him. Later he recognized a strength precisely in the symphonies' capacity for productive discomfort: "Mahler has always troubled me because he doesn't validate you."

Self-critical, modest, patient, tenacious and respectful: these qualities describing Haitink the man and musician also characterize his approach to the Austrian symphonist. He rejected a recording company's offer to record a complete Mahler cycle in the course of only two years and instead prepared no more than one of the symphonies each season. In the Concertgebouw's archives are roughly 300 Mahler concerts that Haitink gave with the orchestra over the years. He served as a principal conductor not only in his native Amsterdam but also at the Glyndebourne Festival, the Royal Opera House Covent Garden and the Dresden Staatskapelle, among other orchestras. Following his debut with the Berliner Philharmoniker in 1964, he collaborated with the orchestra regularly and intensively for 55 years as one of its most important guest conductors. In 2019, Haitink announced his retirement from concert life. On the programme of his moving farewell concerts was, once again, Bruckner's Seventh.

In recent years, he had resumed his Philharmonic Mahler interpretations with performances of *Das Lied von der Erde* (2016) and the Ninth Symphony (2017). And because his Berlin recordings of the composer from the 1990s end with the Seventh, the Ninth included here is a real enrichment of Haitink's Mahler discography with the Philharmoniker.

Claudio Abbado (Symphony No. 10)

Mahler can be approached equally well by way of Bruckner or Schoenberg. In Claudio Abbado's case, it was the latter route – he had studied in Vienna with the legendary conducting teacher Hans Swarowsky, who had been a pupil of Schoenberg and Webern. The leader of the Second Viennese School justified his orchestration of Brahms's First Piano Quartet with the intent of "making everything audible", a motto that also marked Claudio Abbado's work as principal conductor of the Berliner Philharmoniker from 1989 to 2002. Along with elegance and transparency, the Italian conductor's interpretations were informed by his structural grasp, feeling for contrapuntal part-writing and the ability to lend intensity to the sound even down to the limit of audibility. His career brought him to Berlin by way of leading positions at La Scala, Milan, the Vienna State Opera and the London Symphony Orchestra.

Abbado's repertoire with the Philharmoniker was broad and varied, but there was clearly a special focus on Beethoven, Brahms and Mahler. Among the early high points of his tenure are performances and recordings of all the Brahms symphonies; among the later ones, a triumphant Beethoven cycle in Rome. But Mahler's music formed a constant throughout the twelve years of the Abbado era. After conducting the First Symphony in his inaugural concert, Abbado usually prepared one symphony each season for performance in the Berlin concert series, on tour and at the Salzburg Festival.

At the same time, works previously performed were brought back, step by step aggregating an overall perspective on Mahler's output. Except for the Second, Abbado also recorded all of the completed symphonies with the Philharmoniker.

After his farewell as principal conductor he returned to the orchestra regularly. These annual Berlin appearances, which always took place in May, were quickly established as highlights of the concert calendar, and not just by his flock of "Abbadiani". Tellingly, the conductor habitually programmed works he had never before presented with this orchestra – including, along with Debussy's *La Mer*, Schumann's Second Symphony and Berlioz's *Symphonie fantastique*, the Adagio from Mahler's unfinished Tenth, which can be heard in this edition in Abbado's interpretation.

Sir Simon Rattle (Symphonies Nos. 7 and 8)

Many important moments in Sir Simon Rattle's collaboration with the Berliner Philharmoniker have been solemnized with performances of Mahler. The Sixth was on the programme for his debut in 1987, and a circle closed when he conducted the same work in June 2018 on his farewell evening as principal conductor. For his inaugural concert he chose Mahler's Fifth Symphony as the main work. And the Seventh, represented here, also has played a central role: Rattle conducted it in 1999, shortly before he was selected as the orchestra's new principal conductor, and it was heard twice in season-opening concerts and in a visit to the London Proms. Roughly in the middle of Rattle's tenure, two Mahler commemorations followed in close succession: 2010 saw the 150th anniversary of his birth, 2011 the centenary of his death. In the course of those two seasons, Sir Simon and the Philharmoniker performed the major orchestral songs, *Das Lied von der Erde* and the nine completed symphonies. The conductor had already been captivated by Mahler's music in

his childhood and was still a teenager when he mounted a performance of the monumental Second Symphony with an ensemble he had assembled himself. During his time as music director of the City of Birmingham Symphony Orchestra he realized a Mahler cycle that was also largely documented on disc.

The stylistic plurality so characteristic of Mahler's music is also a feature of Rattle's work as an interpreter. Expanding the repertoire was an important ambition of his Philharmonic tenure: in addition to complete cycles of the symphonies of Beethoven, Schumann, Brahms, Mahler and Sibelius, he has conducted internationally acclaimed staged productions of the Bach Passions as well as operas ranging from Mozart to Ligeti, and he has brought his expertise to French, Russian and Czech music. Since relinquishing his Berlin music directorship and moving to the London Symphony Orchestra, not only has Rattle remained a member of the Philharmonic family and a regular guest conductor; the Education project he initiated is being continued by his successor Kirill Petrenko.

Daniel Harding (Symphony No. 1)

Whereas Haitink and Abbado were contemporaries and protagonists of the Mahler renaissance, and the considerably younger Rattle also grew up in an environment where Mahler scepticism had by no means been silenced, the situation was quite different for the conductors in this edition who were born in the 1970s and 80s. During their musical socialization there was hardly any remaining doubt that Mahler belonged to the circle of outstanding composers in the transition from the 19th century to the 20th. The English conductor Daniel Harding had the additional advantage of being an assistant to the Mahler authorities Rattle, in Birmingham, and Abbado, in Berlin. At 21, he made his Berliner Philharmoniker debut with a programme including Dvořák's Eighth Symphony.

Since 2009, his collaboration with the orchestra has clearly intensified: in 2019 he conducted no fewer than four different programmes with works by Mahler, Wagner and Berlioz, among others. The breadth of his musical horizon is also indicated by the fact that such polar opposites as Nikolaus Harnoncourt and Pierre Boulez number among his models. Harding is equally conversant with historical performance practice and contemporary music. In addition to the First Symphony documented here and a comprehensive selection from the song collection *Des Knaben Wunderhorn*, he has also conducted the Berliner Philharmoniker in Deryck Cooke's performing version of the Tenth as well as the Sixth. And he has recorded the former with the Vienna Philharmonic and the latter with the Bavarian Radio Symphony Orchestra.

Following music directorships of the Trondheim Symphony Orchestra and the Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, between 2003 and 2011 Harding was music director of the Mahler Chamber Orchestra, which subsequently named him conductor laureate. Since 2007 and until at least 2023, he has been music director of the Swedish Radio Symphony Orchestra. From September 2016 until summer 2019 he also headed the Orchestre de Paris; thus in a sense he could play host to the Berliner Philharmoniker in the French capital when he conducted them there in 2019, his first time directing the orchestra's traditional European Concert.

Although Harding has until now assumed chief conductorships of symphony orchestras exclusively, he has also achieved extraordinary success in opera with appearances at houses including La Scala of Milan, the Berlin and Vienna State operas and London's Royal Opera.

Andris Nelsons (Symphony No. 2)

2010 was a year of strong debuts for the Berliner Philharmoniker: three musicians – Tugan Sokhiev, Yannick Nézet-Séguin and Andris Nelsons – have all gone on from those first appearances to establish themselves in the circle of leading Philharmonic guest conductors. Nelsons – who was formatively influenced by his Latvian compatriot, the great conductor Mariss Jansons, who died in 2019 – assembled a demanding programme for his first concert, with works by Alban Berg and Dmitri Shostakovich. In subsequent years he has conducted a wide variety of works, ranging from Mozart and core repertoire items such as Brahms's Fourth and Bruckner's Third symphonies to tone poems by Richard Strauss and the world premiere of Hans Abrahamsen's song cycle *Let me tell you*. There is a special significance to his performance of Mahler's Second Symphony in the present selection: since the 1990s, apart from Bernard Haitink, only the two principal conductors have conducted this work with the Berliner Philharmoniker.

In 2014, after seven years as music director of the City of Birmingham Symphony Orchestra, Nelsons assumed that post at the Boston Symphony Orchestra. In addition, he has served since 2018 as *Kapellmeister* of the Leipzig Gewandhaus Orchestra. There have been ties between the musical capitals Leipzig and Boston since the 19th century: Boston's Symphony Hall is a larger replica of the old Gewandhaus, and one of Nelsons's predecessors at both ensembles was Arthur Nikisch. He has continued this tradition with co-production projects between the two orchestras. With his American orchestra, Nelsons is currently recording the complete cycle of Shostakovich symphonies, with his German orchestra, the complete Bruckner cycle. But the Latvian musician has a wealth of experience as an opera conductor as well as in the symphonic repertoire. His debut at the Bayreuth Festival with Wagner's *Lohengrin* created a sensation. With his interpretations characterized by an

imaginative ear for colours and sonorities and a strong feeling for structure, Nelsons is always a welcome guest at the leading international opera houses in New York, Vienna, Munich and London.

Gustavo Dudamel (Symphonies Nos. 3 and 5)

It speaks for the universality and undiminished freshness of Mahler's musical language that perhaps only Beethoven's inspires equal enthusiasm in youth orchestras all over the world. Mahler's works have long been showpieces of the Simón Bolívar Symphony Orchestra of Venezuela, the ensemble that grew out of the remarkable initiative *El Sistema*, founded in the 1970s. Gustavo Dudamel, the most famous exponent of the movement, was only 18 when he was called upon to lead the orchestra. Born into a musical family, he first learned the violin before his extraordinary talent for conducting manifested itself. The career that began in his native country soon gained momentum internationally. After winning the prestigious Gustav Mahler Conducting Competition in Bamberg, Germany, Dudamel was principal conductor of the Gothenburg Symphony Orchestra between 2007 and 2012, and is now its conductor laureate. In 2009 he succeeded Esa-Pekka Salonen as music director of the Los Angeles Philharmonic, which has meanwhile renewed his contract several times. On the basis of *El Sistema*, to which the artist owes such a huge debt, he initiated the establishment of YOLA (Youth Orchestra Los Angeles) in the West Coast metropolis. Dudamel also enjoys an intensive collaboration with La Scala and the Vienna Philharmonic.

He made his debut with the Berliner Philharmoniker in 2008 at a Waldbühne concert, a format in which Dudamel has appeared several times since then. The repertoire performed in his regular guest appearances with the orchestra embraces Classical and Romantic symphonies as well as Latin American, French and Russian

music. In 2012 he directed the traditional European Concert, and in 2018 he accompanied the Philharmoniker on an Asian tour, the programme of which included the symphony contained in this recorded edition, Mahler's Fifth. Known for his dynamic and masterfully controlled interpretations, Dudamel is regarded as a highly accomplished conductor of all Mahler's works. In the course of less than three weeks in 2012, he realized a cycle of the composer's complete symphonies in both Los Angeles and Caracas. For the Eighth Symphony, the two orchestras joined forces to form a single ensemble.

Yannick Nézet-Séguin (Symphony No. 4)

After leaving the Vienna Court Opera, Mahler signed a contract in 1907 with the Metropolitan Opera in New York, where he conducted numerous stage works in the next few years. At this institution, one of the world's leading classical addresses for over 130 years, the Canadian conductor Yannick Nézet-Séguin has served since 2018 as only its third music director.

Patient preparation in his native city of Montreal and his home country of Canada preceded the meteoric rise in Nézet-Séguin's career beginning with his first Salzburg Festival appearance in 2008. In Montreal he studied the piano, conducting, composition and chamber music at the Conservatoire de musique du Québec. Before his first European engagements came the founding of his ensemble La Chapelle de Montréal as well as concerts with numerous Canadian orchestras. At the turn of the century he became music director and principal conductor of Montreal's Orchestre Métropolitain, and in 2019 the orchestra presented him with a lifetime contract.

Nézet-Séguin's special connection with the Austro-German symphonic repertoire is surely connected with the fact that he was one of the last pupils of Carlo Maria Giulini, who, especially in his later career, won recognition as one of the leading exponents of Bruckner and Mahler. Nézet-Séguin has now recorded all of Bruckner's symphonies with his Canadian orchestra.

The conductor also enjoys a special artistic relationship with the Chamber Orchestra of Europe, with which he has already recorded the symphonies of Schumann and Mendelssohn and is currently completing a cycle of the major Mozart operas. He has performed a broad repertoire with the Berliner Philharmoniker since 2010, highlights of which include the interpretation of Mahler's Fourth contained in this edition and the Brahms Requiem he conducted in 2017. The previous year he directed his first Waldbühne concert as well as the tour that followed it. Since assuming his position in New York, Nézet-Séguin has concentrated his artistic activities in North America, especially as he has also been the Philadelphia Orchestra's music director since 2012. A high point of his exploration of Mahler is his reading of the Eighth Symphony from Philadelphia – available on recording – which took place exactly 100 years after the work's American premiere by the same orchestra.

Kirill Petrenko (Symphony No. 6)

Unlike his two predecessors, Kirill Petrenko did not perform a Mahler symphony at his first concert as principal conductor of the Berliner Philharmoniker. He chose Beethoven's Ninth. Nevertheless, the composer was originally intended to figure prominently in Petrenko's inaugural season with performances of the Fourth Symphony at the European Concert in Tel Aviv and a subsequent Israel tour; concerts with the Sixth in Berlin and planned for the Easter Festival in Baden-Baden; and both works

scheduled for a Mahler festival in Amsterdam. While the events in Amsterdam and Baden-Baden had to be cancelled altogether on account of the pandemic, the European Concert did eventually take place – but at home in Berlin and with no audience in the hall. Many viewers of the live transmission of the Fourth Symphony – performed in an arrangement for just 15 musicians – found it an especially moving and comforting moment in the midst of the crisis. The Sixth, on the other hand, went ahead as planned in January 2020 and could be played under normal conditions.

Petrenko, who views himself as a storyteller even when conducting purely instrumental works, also feels a connection to Mahler in his passion for performing opera. Only in his last two years with the New York Philharmonic did the symphonic repertoire play a central role for Mahler the conductor. Before that he was celebrated on the contemporary music scene as an unsurpassed interpreter of the operas of Mozart, Beethoven, Weber and, above all, Wagner. In Petrenko's years at Berlin's Komische Oper, Mozart was a chief focus; now he is regarded as an eminent Wagner conductor, especially for his work as *Generalmusikdirektor* of the Bavarian State Opera in Munich as well as for acclaimed appearances at the Bayreuth Festival, where he conducted the *Ring* cycle between 2013 and 2015. Incidentally, one of the works Mahler conducted at the Met towards the end of his time in New York was Tchaikovsky's *Queen of Spades*, which Petrenko has programmed for the 2022 Baden-Baden Easter Festival.

His artistic career has brought the conductor to the Berliner Philharmoniker by way of opera directorships in Meiningen, Berlin and Munich, but he comes with rich expertise in Mahler. Not only did he conduct the composer's works regularly with his opera orchestras, from 2008 to 2020 he realized a Mahler cycle of the nine completed symphonies with the Vorarlberg Symphony Orchestra. It speaks volumes for Petrenko's meticulousness and patience that he has

"Always with stirring emotion"

approached this repertoire in (nearly) chronological order and adding no more than a single new work each year.

Constant reassessment of tradition, fastidious rehearsal and pre-occupation with the subtlest details of orchestration – they are the essential elements we associate with Mahler's creative work. Petrenko considers himself bound to these same artistic principles. We thus have every reason to believe that, with Kirill Petrenko, the continuation of the Berliner Philharmoniker's distinguished Mahler tradition is in the best of hands.

Translation: Richard Evidon

Symphonie Nr. 2

Urlicht

ALTSOLO

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

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

nach Des Knaben Wunderhorn

Auferstehung

CHOR UND SOPRANSOLO

- 6 Auferstehn, ja auferstehn wirst du,
mein Staub, nach kurzer Ruh!
Unsterblich Leben
wird, der dich rief, dir geben.

Wieder aufzublühn, wirst du gesät!
Der Herr der Ernte geht
und sammelt Garben
uns ein, die starben!

Symphony No. 2

Primal Light

CONTRALTO

- O little red rose!
Mankind lies in greatest need!
Mankind lies in greatest pain!
All the more would I be in heaven!

Then I came upon a broad path;
an angel came and tried to turn me away.
Ah no, I would not be turned away!
I am from God and would fain return to God!
Dear God will give me light,
will light my way to everlasting blissful life!

after Des Knaben Wunderhorn

Resurrection

CHORUS AND SOPRANO

- Rise again, yes, rise again,
my dust, you will rise after a brief rest!
Immortal life
will be given to you by him who called you.

To blossom again you are sown!
The lord of the harvest goes
and gathers the sheaves
of us who died!

ALTSOLO

O glaube, mein Herz, o glaube:
Es geht dir nichts verloren!
Dein ist, ja dein, was du gesehnt,
dein, was du geliebt, was du gestritten!

SOPRANSOLO

O glaube: Du wardst nicht umsonst geboren!
Hast nicht umsonst gelebt, gelitten!

CHOR UND ALTSOLO

Was entstanden ist, das muss vergehen!
Was vergangen, auferstehen!
Hör auf zu beben!
Bereite dich zu leben!

ALT- UND SOPRANSOLO

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

Mit Flügeln, die ich mir errungen,
in heißem Liebesstreben
werd ich entschweben
zum Licht, zu dem kein Aug' gedrungen!

CHOR

Mit Flügeln, die ich mir errungen,
werde ich entschweben!
Sterben werd ich, um zu leben!

CONTRALTO

Have faith, my heart, have faith:
nothing will be lost!
It is yours, yes, yours, all that you longed for,
yours what you loved, what you strove for!

SOPRANO

O believe: you were not born in vain!
You have not lived and suffered in vain!

CHORUS AND CONTRALTO

What was created must pass away!
What has passed away must rise again!
Cease your trembling!
Prepare to live!

CONTRALTO AND SOPRANO

O anguish! You that pierce all things!
I have escaped from you!
O death! You who conquer all things!
Now you have been conquered!

On wings that I have won for myself
in love's fervent striving
I shall soar away
to the light that no eye has pierced!

CHORUS

On wings that I have won for myself
I shall soar away!
I shall die in order to live!

SOPRANSOLO, ALTSOLO UND CHOR

Auferstehn, ja auferstehn wirst du,
mein Herz, in einem Nu!
Was du geschlagen,
zu Gott wird es dich tragen!

nach Friedrich Gottlieb Klopstock

Symphonie Nr. 3

Zarathustras Mitternachtslied

ALTSOLO

- 4 O Mensch! Gib Acht!
Was spricht die tiefe Mitternacht?
Ich schlief! Ich schlief!
Aus tiefem Traum bin ich erwacht!
Die Welt ist tief!
Und tiefer, als der Tag gedacht!
Tief ist ihr Weh!
Lust tiefer noch als Herzeleid!
Weh spricht: Vergeh!
Doch alle Lust will Ewigkeit,
will tiefe, tiefe Ewigkeit!

Friedrich Nietzsche

SOPRANO, CONTRALTO AND CHORUS

Rise again, yes, rise again you will,
my heart, in a trice!
What you have beaten,
to God it will raise you!

after Friedrich Gottlieb Klopstock

Symphony No. 3

Zarathustra's Midnight Song

CONTRALTO

O Mankind! Take heed!
What does deep midnight's voice declare?
I slept! I slept!
I've woken from a sleep most deep!
The world is deep!
And deeper than the day can grasp!
Deep is its woe!
Joy deeper still than heartfelt pain!
Woe says: Be gone!
But all joy wants eternity,
wants deep, deep eternity!

Friedrich Nietzsche

Armer Kinder Bettlerlied

KNABENCHOR

5 Bimm bamm, bimm bamm!

FRAUENCHOR

Es sungen drei Engel einen süßen Gesang,
mit Freuden es selig in dem Himmel klang,
sie jauchzten fröhlich auch dabei,
dass Petrus sei von Sünden frei.
Und als der Herr Jesus zu Tische saß,
mit seinen zwölf Jüngern das Abendmahl aß,
da sprach der Herr Jesus: Was stehst du denn hier?
Wenn ich dich anseh, so weinest du mir!

ALTSOLO

Und sollt ich nicht weinen, du gütiger Gott?

FRAUENCHOR

Du sollst ja nicht weinen! Sollst ja nicht weinen!

ALTSOLO

Ich hab übertreten die zehn Gebot.
Ich gehe und weine ja bitterlich.

FRAUENCHOR

Du sollst ja nicht weinen! Sollst ja nicht weinen!

ALTSOLO

Ach, komm und erbarme dich über mich!

FRAUEN- UND KNABENCHOR

Bimm bamm, bimm bamm!

Poor Children's Begging Song

BOYS' CHOIR

Ding, dong, ding, dong!

WOMEN'S CHOIR

Three angels sang a song most sweet,
it set heaven ringing with joy,
they rejoiced in their gladness
that Peter was free of sin.
And as Lord Jesus sat at table,
taking Communion with his twelve disciples,
Lord Jesus said: Why are you standing here?
When I look at you, I see you weeping.

CONTRALTO

Why should I not weep, merciful God?

WOMEN'S CHOIR

You should not weep! You should not weep!

CONTRALTO

I have broken the Ten Commandments.
I go on my way and weep bitterly.

WOMEN'S CHOIR

You should not weep! You should not weep!

CONTRALTO

Ah, come and have mercy on me!

WOMEN'S AND BOYS' CHOIR

Ding, dong, ding, dong!

FRAUENCHOR

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

FRAUEN- UND KNABENCHOR

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

nach Des Knaben Wunderhorn

Symphonie Nr. 4

Das himmlische Leben

- 4 Wir genießen die himmlischen Freuden,
drum tun wir das Irdische meiden.
Kein weltlich Getümmel
hört man nicht im Himmel!
Lebt alles in sanftester Ruh.
Wir führen ein englisches Leben,
sind dennoch ganz lustig daneben.
Wir tanzen und springen,
wir hüpfen und singen,
Sankt Peter im Himmel sieht zu.

Johannes das Lämmlein auslasset,
der Metzger Herodes drauf passet.

WOMEN'S CHOIR

If you have broken the Ten Commandments,
then fall on your knees and pray to God!
Only love God for all time
and you will attain heavenly joy.

WOMEN'S AND BOYS' CHOIR

Heavenly joy is a blessed city,
heavenly joy knows no end.
Heavenly joy was granted by Jesus
to Peter and all of us for our eternal happiness.

after Des Knaben Wunderhorn

Symphony No. 4

Heavenly Life

We enjoy heaven's delights,
so can dispense with earthly things.
No worldly turmoil
is to be heard in heaven!
Everything lives in peace and calm.
We lead the life of angels
yet are very gay about it.
We jump and dance,
we skip and sing.
Saint Peter in heaven looks on.

Saint John lets the lamb go,
Herod the butcher marks it well.

Wir führen ein geduldigs,
unschuldigs, geduldigs,
ein liebliches Lämmlein zu Tod!
Sankt Lukas den Ochsen tut schlachten
ohn einigs Bedenken und Achten.
Der Wein kost kein Heller
im himmlischen Keller,
die Englein, die backen das Brot.

We lead a patient,
innocent, patient,
lovable little lamb to its death!
Saint Luke slaughters the ox
without giving it a second thought.
Wine costs not a farthing
in heaven's cellars,
the angels bake the bread.

Gut Kräuter von allerhand Arten,
die wachsen im himmlischen Garten,
gut Spargel, Fisolen
und was wir nur wollen,
ganze Schüsseln voll sind uns bereit!
Gut Äpfel, gut Birn und gut Trauben;
die Gärtner, die alles erlauben.
Willst Rehbock, willst Hasen?
Auf offener Straßen
sie laufen herbei!

Tasty vegetables of every kind
grow in heaven's garden,
good asparagus, beans
and whatever we want,
whole dishfuls are ready for us!
Good apples, pears and grapes;
the gardeners let us have anything.
If you want deer or hare
on an open spit
they come running up!

Sollt ein Fasttag etwa kommen,
alle Fische gleich mit Freuden angeschwommen!
Dort läuft schon Sankt Peter
mit Netz und mit Köder
zum himmlischen Weiher hinein.
Sankt Martha die Köchin muss sein.

Should a fast-day occur,
all fish gladly swim along!
Saint Peter already hurries,
with his net and bait,
into the heavenly fishpond.
Saint Martha must be the cook.

Kein Musik ist ja nicht auf Erden,
die unsrer verglichen kann werden.
Elftausend Jungfrauen
zu tanzen sich trauen.
Sankt Ursula selbst dazu lacht.
Cäcilia mit ihren Verwandten
sind treffliche Hofmusikanten!

There's no music on earth
that can be compared to ours.
Eleven thousand virgins
set to dancing.
Even Saint Ursula laughs to see it.
Cecilia and her kin
are the splendid Court musicians!

Die englischen Stimmen
ermuntern die Sinnen,
dass alles für Freuden erwacht.

nach Des Knaben Wunderhorn

The angelic voices
gladden our senses,
so that everything awakes to pleasure.

after Des Knaben Wunderhorn

Symphonie Nr. 8

Erster Teil Hymnus »Veni, creator spiritus«

- 1 Veni, creator spiritus,
mentes tuorum visita;
imple superna gratia,
quae tu creasti pectora.

Qui Paraclitus diceris,
donum Dei altissimi,
fons vivus, ignis, caritas,
et spiritalis unctio.

- 2 Infirma nostri corporis
virtute firmans perpeti;
accende lumen sensibus,
infunde amorem cordibus.

Hostem repellas longius,
pacemque dones protinus;
ductore sic te praeviso
vitemus omne pessimum.

Komm, Schöpfer Geist,
nimm Wohnung in den Herzen der deinen;
fülle Gnade von oben
in die Seelen deiner Geschöpfe.

Tröster heißest du,
Geschenk des höchsten Gottes,
lebendiger Quell, Feuer und Liebe,
geistliche Salbung.

Stärke mit göttlicher Kraft
unseren schwachen Leib;
mach hell unsere Sinne,
gieße unseren Herzen Liebe ein.

Den Feind vertreibe weit von uns
und gib uns immerwährenden Frieden;
führe uns auf unserem Weg,
damit wir nicht in Gefahr geraten.

Symphony No. 8

Part I

Come, Creator Spirit,
visit our souls;
fill them with grace,
thou that didst create them.

Thou that art called Comforter,
highest gift of God,
living fount, fire, love
and unction of the spirit.

Endow our weak flesh
with perpetual strength;
kindle our senses with light,
pour thy love into our hearts.

Drive the enemy far from us,
grant us lasting peace;
beneath thy guidance
we may avoid all ill.

Tu septiformis munere,
digitus paternae dexteræ.

Per te sciamus da Patrem,
noscamus Filium,
credamus Spiritum
credamus omni tempore.

Accende lumen sensibus,
infunde amorem cordibus.

3 Veni, creator spiritus.
Qui Paraclitus diceris,
donum Dei altissimi.

Da gaudiorum præmia,
da gratiarum munera;
dissolve litis vincula,
adstringe pacis foedera.

4 Gloria Patri Domino,
Deo sit gloria et Filio
natoque, qui a mortuis
surrexit, ac Paraclito,
in sæculorum sæcula.

Hrabanus Maurus zugeschrieben

Du bist die siebenfache Gabe des Vaters,
der Finger an seiner rechten Hand.

Offenbare uns den Vater
und den Sohn,
alle Zeit lass uns an den Geist glauben,
der von beiden ausgeht.

Mach hell unsere Sinne,
giße unseren Herzen Liebe ein.

Komm, Schöpfer Geist.
Tröster heißest du,
Geschenk des höchsten Gottes.

Schenk uns die Freuden des Himmels,
schenk uns deine Gnadengaben;
schlichte, wo Streit herrscht,
und stifte Frieden.

Ehre sei Gott dem Vater
und dem eingeborenen Sohn,
der auferstand von den Toten,
und dem Tröster Geist,
in alle Ewigkeit.

Thou, sevenfold in gifts,
finger of the Father's right hand.

Give us to know Father
and Son through thee,
emanating of both,
grant we may always believe.

Kindle our senses with light,
pour thy love into our hearts.

Come, Creator Spirit.
Thou that art called Comforter,
highest gift of God.

Give us joy,
grant us thy grace;
smoothe our quarrels,
preserve us in bonds of peace.

Glory be to the Father,
to his Son,
who rose from the dead,
and to our Advocate and Comforter,
for ever and ever.

attributed to Hrabanus Maurus

Zweiter Teil
Schlusszene aus *Faust II*

*Bergschluchten, Wald, Fels, Einöde.
Heilige Anachoreten, gebirgauf verteilt,
gelagert zwischen Klüften.*

CHOR UND ECHO

- 8 Waldung, sie schwankt heran,
Felsen, sie lasten dran,
Wurzeln, sie klammern an,
Stamm dicht an Stamm hinan.
Woge nach Woge spritzt,
Höhle, die tiefste, schützt.
Löwen, sie schleichen stumm
freundlich um uns herum,
ehren geweihten Ort,
heiligen Liebeshort.

PATER ECSTATICUS

(auf- und abschwebend)

- 7 Ewiger Wonnebrand,
glühendes Liebesband,
siedender Schmerz der Brust,
schäumende Gotteslust.
Pfeile, durchdringet mich,
Lanzen, bezwinget mich,
Keulen, zerschmettert mich,
Blitze, durchwettert mich!
Dass ja das Nichtige
alles verflüchtige,
glänze der Dauerstern,
ewiger Liebe Kern!

Part II
Closing scene from *Faust II*

*Mountain gorges, forest, cliffs, solitude.
Holy Anchorites sheltering in rocky clefts.*

CHORUS AND ECHO

Forest sways,
rocks press heavily,
roots grip,
tree trunk close to tree trunk.
Wave upon wave breaks, foaming,
deepest cavern provides shelter.
Lions, friendly disposed,
pad silently around us,
honouring the sacred place,
the holy sanctuary of love.

PATER ECSTATICUS

(soaring up and down)

Eternal passion of delight,
love's glowing bond,
seething agony of the breast,
foaming happiness divine.
Arrows, pierce me through,
spears, subdue me,
clubs, crush me,
lightning, flash through me!
That all things volatile
should vanish without fail,
that the everlasting star,
nucleus of eternal love, may shine forth!

PATER PROFUNDUS

(tiefe Region)

8 Wie Felsenabgrund mir zu Füßen
auf tiefem Abgrund lastend ruht,
wie tausend Bäche strahlend fließen
zum grausen Sturz des Schaums der Flut,
wie strack, mit eignem kräft'gen Triebe
der Stamm sich in die Lüfte trägt:
So ist es die allmächt'ge Liebe,
die alles bildet, alles hegt.

Ist um mich her ein wildes Brausen,
als wogte Wald und Felsengrund,
und doch stürzt, liebevoll im Sausen,
die Wasserfülle sich zum Schlund,
berufen, gleich das Tal zu wässern;
der Blitz, der flammend niederschlug,
die Atmosphäre zu verbessern,
die Gift und Dunst im Busen trug:
Sind Liebesboten, sie verkünden,
was ewig schaffend uns umwallt.

Mein Innres mög es auch entzünden,
wo sich der Geist, verworren, kalt,
verquält in stumpfer Sinne Schranken,
scharf angeschlossnem Kettenschmerz.
O Gott! Beschwichtige die Gedanken,
erleuchte mein bedürftig Herz!

CHOR DER ENGEL

*(schwebend in der höheren Atmosphäre,
Faustens Unsterbliches tragend)*

9 Gerettet ist das edle Glied
der Geisterwelt vom Bösen:

PATER PROFUNDUS

(nether region)

As the rocky precipice at my feet
rests heavily in the deep abyss,
as a thousand streams, sparkling, flow
to the dread cataract of the foaming flood,
as of its own powerful drive
the tree trunk rears itself in the air:
so it is almighty love
that shapes all and cherishes all.

When around me wild tumult roars,
as if forest and rocky bottom were in upheaval,
and yet the mass of waters, loving in its bluster,
hurls itself into the gorge,
summoned presently to water the valley;
the lightning, which flames downwards
to purify the atmosphere
which carries in its bosom poison and fumes:
these are harbingers of love, they proclaim
that which ever seethes, creating, round us.

Oh, might it kindle also my inmost being,
where my spirit, confused and cold,
agonizes, imprisoned by a dulled brain,
fast locked in fetters of pain.
O God! Soothe my thoughts,
enlighten my needful heart!

ANGELS

*(bearing Faust's immortal essence,
as they soar in the upper air)*

Saved is the noble member
of the spirit world from evil:

Wer immer strebend sich bemüht,
den können wir erlösen.
Und hat an ihm die Liebe gar
von oben teilgenommen,
begegnet ihm die sel'ge Schar
mit herzlichem Willkommen.

CHOR SELIGER KNABEN

(um die höchsten Gipfel kreisend)

Hände verschlinget euch
freudig zum Ringverein,
regt euch und singet
heil'ge Gefühle drein!
Göttlich belehret,
dürft ihr vertrauen;
den ihr verehret,
werdet ihr schauen.

DIE JÜNGEREN ENGEL

Jene Rosen, aus den Händen
liebend-heil'ger Büberinnen,
halfen uns den Sieg gewinnen
und das hohe Werk vollenden,
diesen Seelenschatz erbeuten.
Böse wichen, als wir streuten,
Teufel flohen, als wir trafen.
Statt gewohnter Höllenstrafen
fühlten Liebesqual die Geister;
selbst der alte Satansmeister
war von spitzer Pein durchdrungen.
Jauchzet auf! Es ist gelungen.

that man who endeavours, ceaselessly striving,
him we have power to redeem.
And if love from on high
has also taken its part,
the blessed host will encounter him
with heartfelt greeting.

BLESSED BOYS

(circling the highest peaks)

Clasp hands joyfully
in the circle of union,
bestir yourselves, and may your songs
add holy sentiments thereto!
Divinely instructed
you may rest assured;
he whom you worship
you will behold.

YOUNGER ANGELS

Those roses from the hands
of loving holy women penitents
helped us achieve victory,
fulfil the divine purpose,
capture this soul treasure.
Evil retreated as we strewed,
devils fled as we pelted.
Instead of the accustomed punishments of hell,
the spirits experienced pangs of love;
even the old Satan master himself
was pierced by sharp pain.
Rejoice! It is fulfilled.

DIE VOLLENDETEREN ENGEL

¹⁰ Uns bleibt ein Erdenrest
zu tragen peinlich;
und wär er von Asbest,
er ist nicht reinlich.
Wenn starke Geisteskraft
die Elemente
an sich herangerafft,
kein Engel trennte
geeinte Zwiennatur
der innigen beiden,
die ewige Liebe nur
vermag's zu scheiden.

DIE JÜNGEREN ENGEL

Ich spür soeben,
nebelnd um Felsenhöhen,
ein Geisterleben
regend sich in der Näh.
Seliger Knaben
seh ich bewegte Schar,
los von der Erde Druck,
im Kreis gesellt,
die sich erlaben
am neuen Lenz und Schmuck
der obern Welt.
Sei er zum Anbeginn,
steigendem Vollgewinn,
diesen gesellt!

DOCTOR MARIANUS

(in der höchsten, reinlichsten Zelle)
Hier ist die Aussicht frei,
der Geist erhoben.

MORE PERFECT ANGELS

To us remains an earthly residue
painful to bear;
and, though it were made of asbestos,
yet it is not clean.
When the great might of the spirit
has grappled fast
each element to itself,
no angel could put asunder
the two joined natures
of the firmly united pair;
everlasting love alone
would be capable of dividing them.

YOUNGER ANGELS

I perceive at this moment,
misty round the rocky heights,
a round of spirits
moving nearby.
I see a stirring host
of blessed children
freed from the burden of earth,
in a circle joined,
who take delight
in the new spring tide and embellishment
of the world above.
Let him, at first, be joined with these
till, ever-increasing, finally he attain
the highest gain.

DOCTOR MARIANUS

(in the highest, most pure cell of all)
Here the prospect is free,
the spirit elevated.

Dort ziehen Frauen vorbei,
schwebend nach oben.
Die Herrliche mittenin
im Sternenkranze,
die Himmelskönigin,
ich seh's am Glanze.

DIE SELIGEN KNABEN

Freudig empfangen wir
diesen im Puppenstand;
also erlangen wir
englisches Unterpfand.
Löset die Flocken los,
die ihn umgeben!
Schon ist er schön und groß
von heiligem Leben.

DOCTOR MARIANUS

(entzückt)

11 Höchste Herrscherin der Welt!
Lasse mich im blauen,
ausgespannten Himmelszelt
dein Geheimnis schauen.
Bill'ge, was des Mannes Brust
erst und zart bewegt
und mit heil'ger Liebeslust
dir entgegenträgt.
Unbezwinglich unser Mut,
wenn du hehr gebietest;
plötzlich mildert sich die Glut,
wenn du uns befriedest.

There pass women
ascending above.
In the centre, the all-glorious one,
in a coronet of stars,
the Queen of heaven;
I perceive her splendour.

BLESSED BOYS

Joyfully we welcome him
in his chrysalis condition;
thus we do receive
an angelic pledge.
Shake off the flakes
that envelop him!
He is already tall and beautiful
through the holy life.

DOCTOR MARIANUS

(enraptured)

Most exalted mistress of the world!
In the blue outspread
vault of heaven,
let me behold thy mystery.
Accept that which moves the breast of man
tenderly and gravely
and which, with love's holy joy,
he offers up to thee.
Indomitable our courage,
when thou, sublime, commandest;
passions at once subside
when thou dost pacify us.

DOCTOR MARIANUS UND CHOR

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

Mater gloriosa schwebt einher.

CHOR

Dir, der Unberührbaren,
ist es nicht benommen,
dass die leicht Verführbaren
traulich zu dir kommen.
In die Schwachheit hingerafft,
sind sie schwer zu retten;
wer zerreißt aus eigener Kraft
der Gelüste Ketten?
Wie entgleitet schnell der Fuß
schiefer, glattem Boden?

**CHOR DER BÜSSERINNEN UND
UNA POENITENTIUM (GRETCHEN)**

Du schwebst zu Höhen
der ewigen Reiche;
vernimm das Flehen,
du Gnadenreiche,
du Ohnungleiche!

MAGNA PECCATRIX

(St. Lucae VII, 36)

¹² Bei der Liebe, die den Füßen
deines gottverklärten Sohnes
Tränen ließ zum Balsam fließen,
trotz des Pharisäerhohnes;

DOCTOR MARIANUS AND CHORUS

Virgin, pure in the fairest sense,
Mother worthy to be honoured,
Queen chosen for us,
equal to gods.

Mater gloriosa soars into view.

CHORUS

To thee, Virgin unassailable,
it is not denied
that the easily led astray
may confidently approach thee.
Carried away in frailty,
they are difficult to save;
who, of his own strength, can break free
from the chains of desire?
How quickly does the foot slip
upon a smooth, sloping floor!

**PENITENT WOMENT WITH
UNA POENITENTIUM (GRETCHEN)**

Thou dost soar to the heights
of the eternal kingdom;
accept our prayer,
thou, rich in mercy,
thou, unparallelled!

MAGNA PECCATRIX

(Luke VII:36)

By the love that on the feet
of thy divinely transfigured Son
let fall tears as balsam,
despite the scorn of the Pharisee;

beim Gefäße, das so reichlich
tropfte Wohlgeruch hernieder;
bei den Locken, die so weichlich
trockneten die heil'gen Glieder –

MULIER SAMARITANA

(St. Joh. IV)

Bei dem Bronn, zu dem schon weiland
Abram ließ die Herde führen;
bei dem Eimer, der dem Heiland
kühl die Lippe durft berühren;
bei der reinen, reichen Quelle,
die nun dorther sich ergießet,
überflüssig, ewig helle
rings durch alle Welten fließt –

MARIA AEGYPTIACA

(Acta Sanctorum)

Bei dem hochgeweihten Orte,
wo den Herrn man niederließ;
bei dem Arm, der von der Pforte
warnend mich zurücke stieß;
bei der vierzigjäh'gen Buße,
der ich treu in Wüsten blieb;
bei dem sel'gen Scheidegruße,
den im Sand ich niederschrieb –

by the vessel which so richly
dropped sweet fragrance;
by the tresses that so softly
dried the holy limbs –

MULIER SAMARITANA

(John IV)

By the well to which
Abraham once drove his flock;
by the water pot which was suffered
to touch, refreshing, the Saviour's lips;
by the pure rich spring which,
spilling over, eternally clear,
now pours from there,
flowing through all worlds –

MARIA AEGYPTIACA

(Acts of the Apostles)

By the sublime and holy place
where they laid our Lord;
by the arms that, from the gate,
warning, thrust me back;
by the forty-year-long penitence
I faithfully adhered to in the desert;
by the sacred farewell
I wrote in the sand –

ZU DREI

Die du großen Sünderinnen
 deine Nähe nicht verweigerst
 und ein büßendes Gewinnen
 in die Ewigkeiten steigerst,
 gönn auch dieser guten Seele,
 die sich einmal nur vergessen,
 die nicht ahnte, dass sie fehlte,
 dein Verzeihen angemessen!

UNA POENITENTIUM

(sich anschmiegend)

¹³ Neige, neige,
 du Ohnegleiche,
 du Strahlenreiche,
 dein Antlitz gnädig meinem Glück!
 Der früh Geliebte,
 nicht mehr Getrübte,
 er kommt zurück.

SELIGE KNABEN

(in Kreisbewegung sich nähernd)

Er überwachst uns schon
 an mächt'gen Gliedern,
 wird treuer Pflege Lohn
 reichlich erwidern.
 Wir wurden früh entfernt
 von Lebechören,
 doch dieser hat gelernt:
 Er wird uns lehren.

ALL THREE

Thou who dost not deny thy presence
 to penitent women who have greatly sinned,
 and to eternity dost raise
 the victory gained by repentance,
 grant also to this good soul
 who fell but once,
 not suspecting that she erred,
 thy just pardon!

UNA POENITENTIUM

(entreating the Virgin)

Incline, incline,
 thou unparalleled,
 thou richly radiant,
 thy countenance upon my happiness!
 The love of long ago,
 now free from stain,
 is returning.

BLESSED BOYS

(circling near)

He outstrips us already
 on mighty limbs,
 he will richly requite
 the reward of faithful care.
 We were snatched early
 from the choir of the living,
 but this man has learned:
 he will teach us.

UNA POENITENTIUM

Vom edlen Geisterchor umgeben,
 wird sich der Neue kaum gewahr,
 er ahnet kaum das frische Leben,
 so gleicht er schon der heil'gen Schar.
 Sieh, wie er jedem Erdenbände
 der alten Hülle sich entrafft
 und aus ätherischem Gewande
 hervortritt erste Jugendkraft!
 Vergönne mir, ihn zu belehren!
 Noch blendet ihn der neue Tag.

MATER GLORIOSA

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

CHOR

Komm!

DOCTOR MARIANUS, dann CHOR

(auf dem Angesicht anbetend)

¹⁴ Blicket auf zum Retterblick,
 alle reuig Zarten,
 euch zu sel'gem Glück
 dankend umzuarten.
 Werde jeder bessre Sinn
 dir zum Dienst erbötig;
 Jungfrau, Mutter, Königin,
 Göttin, bleibe gnädig!

UNA POENITENTIUM

Encircled by the noble choir of spirits
 the newly arrived is scarcely conscious of himself,
 hardly conscious of the new life,
 so much does he resemble the sacred host already.
 See how he divests himself
 of every earthly bond of his erstwhile husk,
 and, from ethereal raiment,
 steps forth in the first flush of youth!
 Allow me to be his tutor!
 The new day dazzles him still.

MATER GLORIOSA

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

CHORUS

Come!

DOCTOR MARIANUS, then CHORUS

(bowing in adoration)

Look up to the redeeming gaze,
 all creatures frail and contrite,
 that you may gratefully be translated
 to blissful fortune.
 May every better impulse
 be ready at your service;
 Virgin, Mother, Queen,
 Goddess, be ever gracious!

CHORUS MYSTICUS

15 Alles Vergängliche
ist nur ein Gleichnis;
das Unzulängliche,
hier wird's Ereignis;
das Unbeschreibliche,
hier ist's getan;
das Ewig-Weibliche
zieht uns hinan.

Johann Wolfgang von Goethe

CHORUS MYSTICUS

All things transitory
are but parable;
here insufficiency
becomes fulfilment;
here the indescribable
is accomplished;
the eternal feminine
draws us heavenward.

Johann Wolfgang von Goethe





Berliner Philharmoniker

2011–2020

Kirill Petrenko

Chefdirigent

Chief conductor

Erste Violinen

First violins

Noah Bendix-Balgley

1. Konzertmeister

1st concertmaster

Daishin Kashimoto

1. Konzertmeister

Daniel Stabrawa

1. Konzertmeister

Guy Braunstein

1. Konzertmeister

Andreas Buschatz

Konzertmeister

Krzysztof Polonek

Konzertmeister

Zoltán Almási

Maja Avramović

Helena Madoka Berg

Simon Bernardini

Wolfram Brandl

Peter Brem

Alessandro Cappone

Madeleine Carruzzo

Aline Champion

Felicitas Clamor-Hofmeister

Luiz Felipe Coelho

Laurentius Dinca

Luis Esnaola

Sebastian Heesch

Aleksandar Ivić

Hande Küden

Rüdiger Liebermann

Kotowa Machida

Álvaro Parra

Bastian Schäfer

Rainer Sonne

Dorian Xhoxhi

Zweite Violinen

Second violins

Christian Stadelmann

1. Stimmführer

1st principal

Thomas Timm

1. Stimmführer

Christophe Horák

Stimmführer

Holm Birkholz

Philipp Bohnen

Stanley Dodds

Cornelia Gartemann

Amadeus Heutling

Marlene Ito

Angelo de Leo

Anna Mehlin

Rainer Mehne

Christoph von der Nahmer

Raimar Orlovsky

Simon Roturier

Bettina Sartorius

Rachel Schmidt

Armin Schubert

Stephan Schulze

Christoph Streuli

Eva-Maria Tomasi

Romano Tommasini

Bratschen

Violas

Amihai Grosz

1. Solobratscher

1st principal viola

Máté Szűcs

1. Solobratscher

Naoko Shimizu

Solobratscherin

Wilfried Strehle

Solobratscher

Micha Afkham

Julia Gartemann

Matthew Hunter

Ulrich Knörzer

Sebastian Krunnies

Walter Küssner

Ignacy Miecznikowski

Martin von der Nahmer

Allan Nilles

Kyoungmin Park

Zdzisław Polonek

Neithard Resa

Joaquín Riquelme García

Martin Stegner

Wolfgang Talirz

Violoncelli

Cellos

Bruno Delepeleire

1. Solocellist

1st principal cello

Ludwig Quandt

1. Solocellist

Martin Löhr

Solocellist

Olaf Maninger

Solocellist

Richard Duven

Rachel Helleur-Simcock

Christoph Igelbrink

Solène Kermarrec

Stephan Koncz

Martin Menking

David Riniker

Nikolaus Römisch

Dietmar Schwalke

Knut Weber

Kontrabässe

Double basses

Matthew McDonald

1. Solobassist

1st principal bass

Janne Saksala

1. Solobassist

Esko Laine

Solobassist

Fora Baltacigil

Martin Heinze

Michael Karg

Wolfgang Kohly

Stanisław Pajak

Peter Riegelbauer

Edicson Ruiz

Gunars Upatnieks

Janusz Widzyk

Ulrich Wolff

Flöten
Flutes

Andreas Blau
Solo
Principal
Mathieu Dufour
Solo
Emmanuel Pahud
Solo
Michael Hasel
Jelka Weber
Egor Egorkin
Piccoloflöte
Piccolo

Oboen
Oboes

Jonathan Kelly
Solo
Principal
Albrecht Mayer
Solo
Christoph Hartmann
Andreas Wittmann
Dominik Wollenweber
Englischhorn
Cor anglais

Klarinetten
Clarinets

Wenzel Fuchs
Solo
Principal
Andreas Ottensamer
Solo
Alexander Bader
Walter Seyfarth
Manfred Preis
Bassklarinetten
Bass clarinet

Fagotte
Bassoons

Daniele Damiano
Solo
Principal
Stefan Schweigert
Solo
Mor Biron
Markus Weidmann
Sophie Dartigalongue
Kontrafagott
Contrabassoon
Marion Reinhard
Kontrafagott
Václav Vonášek
Kontrafagott

Hörner
Horns

Stefan Dohr
Solo
Principal
David Cooper
Solo
Stefan de Leval Jezierski
Fergus McWilliam
Paolo Mendes
Georg Schreckenberger
Klaus Wallendorf
Sarah Willis
Andrej Žust

Trompeten
Trumpets

Guillaume Jehl
Solo
Principal
Gábor Tarkövi
Solo
Tamás Velenczei
Solo
Georg Hilser
Martin Kretzer
Andre Schoch

Posaunen
Trombones

Christhard Gössling
Solo
Principal
Olaf Ott
Solo
Jesper Busk Sørensen
Thomas Leyendecker
Stefan Schulz
Bassposaune
Bass trombone

Tuba

Alexander von Puttkamer

Pauken
Timpani

Benjamin Forster
Rainer Seegers
Wieland Welzel

Schlagzeug
Percussion

Raphael Haeger
Simon Rössler
Franz Schindlbeck
Jan Schlichte

Harfe
Harp

Marie-Pierre Langlamet

Gäste
Guests

Tobias Berndt
Orgel
Organ
Holger Groschopp
Celesta
Wolfgang Kühnl
Klavier
Piano
Nikolaus Resa
Harmonium
Detlef Tewes
Mandoline
Mandolin

Über den Künstler

Robert Longo (geb. 1953) ist ein amerikanischer Künstler, Filmmacher und Musiker. Nach Abschluss seines Studiums an der Buffalo State University New York zog er 1977 nach New York City, wo er im selben Jahr an der von Douglas Crimp kuratierten Ausstellung *Pictures* teilnahm: Diese versammelte erstmals die Werke einer Gruppe junger Künstler, die sich vom Minimalismus und Konzeptualismus abwandten und ihre künstlerische Inspiration aus Zeitungen, Werbeanzeigen, Filmen und Fernsehsendungen schöpften. Longo wurde als führender Vertreter der »Pictures Generation« bekannt: In seinen Arbeiten, die Genres wie Zeichnung, Fotografie, Malerei, Skulptur, Performance und Film verbinden, äußert er provozierende Kritik an der betäubenden und verführerischen Wirkung des Kapitalismus, der Mediatisierung der Kriege und dem Geschichtskult in den USA.

Longos bekannteste Werke sind detailreiche, zu monumentalen Dimensionen vergrößerte Zeichnungen, die aus der Ferne extrem realistisch und bei näherer Betrachtung abstrakt und konzeptuell wirken. Obwohl er in erster Linie für seine großformatigen Kohlezeichnungen bekannt ist, betrachtet er sich selbst vor allem als Bildhauer: Als solcher wurde er ursprünglich ausgebildet, und auch beim Erschaffen seiner Zeichnungen verfährt er größtenteils skulptural (er schnitzt seine Bilder aus einer zuvor aufgetragenen Kohlestaubschicht heraus). Sein versierter Einsatz des Chiaroscuro – intensiver Hell-Dunkel-Kontraste – samt intimistischer, monochromer Details verstärkt die emotionale Wirkung seiner Werke.

About the artist

Robert Longo (b. 1953) is an American artist, filmmaker and musician. After attending Buffalo State University New York, he moved to New York City in 1977. That same year, he showed in *Pictures*, curated by Douglas Crimp, the first exhibition to contextualize a young group of artists who were turning away from Minimalism and Conceptualism towards image-making inspired by newspapers, advertisements, film and television. Longo became known as a leading protagonist of the "Pictures Generation", working across drawing, photography, painting, sculpture, performance and film to make provocative critiques of the anaesthetizing and seductive effects of capitalism, mediatized wars and the cult of history in the United States.

The detailed drawings for which Longo is renowned are enlarged to a monumental scale, appearing hyper-realistic from afar and abstract upon closer inspection. Although he is best known for these large-scale charcoal drawings, he regards himself primarily as a sculptor: his drawing process is largely sculptural (he layers charcoal dust before erasing and carving out the image) and he originally trained as a sculptor. Longo's adept use of chiaroscuro – intense light-dark contrast – lends his work a heightened emotionality in intimate, monochromatic detail.

Recorded at the Philharmonie Berlin

Symphony No. 1: 29 March 2019
Symphony No. 2: 15 December 2018
Symphony No. 3: 13 June 2014
Symphony No. 4: 22 March 2014
Symphony No. 5: 27 October 2018
Symphony No. 6: 25 January 2020
Symphony No. 7: 26 August 2016
Symphony No. 8: 18 September 2011
Symphony No. 9: 3 December 2017
Symphony No. 10: 18 May 2011

Audio Production

Director of audio production: Christoph Franke
Recording producers: Christoph Franke (1–7, 9),
Maria Suschke (8), Chris Alder (10)
Sound engineers: Nikolaus Löwe (1), Uli Stielau (2),
Marco Buttgerreit (3), Peter Schladebach (4),
Henri Thaon (5), René Möller (6, 9, 10), Peter Avar (7, 8)
Editing: Sibylle Strobel (1), Leonie Wagner (2), Thomas Bößl (3),
Clémence Fabre (4), Alexander Feucht (5, 8),
Christoph Franke (6, 9), Caroline Siegers (7), Georg Obermayer (10)
Mixing and mastering: René Möller, Christoph Franke

Concert Video Production

Video directors: Michael Beyer, Tilo Krause, Daniel Finkernagel,
Alexander Lück, Andreas Morell
Assistant video directors: Hannah Dorn, Martin Feil, Jörg Thomas Mohr,
Nanna Schmidt, Jan Stoll, Thomas Vogel, Friederike Webel
Directors of photography: Volker Striemer, Matthias Wahle,
Martin Baer, Thomas Kutschker
Camera: Tobias Albrecht, Annett Gierschner, Fabian Meyer
Vision mixer: Uli Peschke

Sound: Peter Avar, Marco Buttgerreit, Sebastian Fischer, Christoph Franke,
Wolfgang Hoff, Nikolaus Löwe, René Möller, Wolfram Nehls, Peter Schladebach,
Uli Stielau, Maria Suschke, Henri Thaon
Video supervisors: Andreas Ulrich, George Nducha, Ralf Bauer-Diefenbach,
Michael Eichten, Stephan Kelch, Erik Koschnik
Production supervisors: Katharina Bernstone, Magdalena Zięba-Schwind
Post production: Sibylle Strobel, Caroline Siegers, Alexander Feucht

Executive producer: Olaf Maninger
Project managers: Felix Feustel, Timo Hagemeister
Art direction: Studio Marek Polewski
Layout: Marek Polewski, Aidin Zimmermann, Erkin Karamemet
Concert photos: Monika Rittershaus (31, 34, 35, 36, 51, 52, 81, 93),
Stephan Rabold (30, 32, 65, 122), Michael Trippel (33, 74),
Cordula Groth (37, 94), Kai Bienert (82)
Historical images: Médiathèque Musicale Mahler (2), Moriz Nähr /
ullstein bild - Imagno (16), Archiv Berliner Philharmoniker (17, 59, 66, 87),
Falkensteinfoto / Alamy Stock Photo (24), The Morgan Library & Museum (44),
Bayerische Staatsbibliothek München (45), Wienbibliothek im Rathaus (60)
Editorial: Geertje Lenkeit, Richard Evidon
Editorial team: Phyllis Anderson, Gerhard Forck, Michaela Neukirch,
Kirsten Peters, Rahel Seidenberg, Markus Zint
Introductions on pages 7–33: Susanne Ziese, translated by Richard Evidon
Foreword translated by Innes Wilson
Longo biography translated by Felix Schoen
Printed and manufactured by Eberl Print
Print production consulting: Holger Schmirgalski
Picture processing: Meike Jäger
Premastering Blu-ray Discs: msm Studios
Subtitles by texthouse, with additional English translations by Stewart Spencer
(Symphonies Nos. 2, 3, 4) and © 1972 The Decca Music Group (Symphony No. 8)

Cover image: Robert Longo. *Untitled (Small Earth)*, 2012.
Charcoal on mounted paper, 65 3/4 × 65 3/4 inches (167 × 167 cm).
Courtesy of the artist and Metro Pictures, New York.


Special thanks to Alexandra Baye, Jan Bremme, Mareile Büscher, Donagh Collins,
Christian Detig, Rona Eastwood, Elisabeth Ehlers, Andreas Flohr, Marianne Karthäuser,
Markus Koch, Nina Koidl-Weidemann, Malte Krasting, Paolo Lazzati, Gaetan Le Divelec,
Michael Lewin, Hans Longo, Nicholas Maw, Sid McLauchlan, Karen McDonald,
Mark Newbanks, Adina Nicolae, Edward Pascall, David Platzker, Stefania Ramacciotti,
Ben Rayfield, Hans Rehberg, Sue Spence, Chloé Steffen, Ian Stones, Kate Sweeney,
Clemens Trautmann, Verena Vetter, Natasha Worsley, Catherine Znak, Claudia Zschoch

Gustavo Dudamel, Andris Nelsons and Yannick Nézet-Séguin
appear courtesy of Deutsche Grammophon

BPHR 20036

© & © 2020 Berlin Phil Media GmbH

Audio for Symphonies Nos. 1, 4, 7, 8 in cooperation

with Rundfunk Berlin-Brandenburg 

Symphony No. 10 © 2011 ZDF, NHK, EuroArts Music

All rights reserved · Made in the EU

Videos produced for the Berliner Philharmoniker's Digital Concert Hall
digital-concert-hall.com

berliner-philharmoniker.de

berliner-philharmoniker-recordings.com