



WARNER
CLASSICS

2 MAHLER

'RESURRECTION'

**KATE ROYAL
MAGDALENA KOŽENÁ
RUNDFUNKHOR BERLIN**

**BERLINER
PHILHARMONIKER
SIMON RATTLE**



Gustav Mahler 1860–1911

Symphony No.2 in C minor ‘Resurrection’

- 1** I. Allegro maestoso
- 2** II. Andante moderato
- 3** III. In ruhig fließender Bewegung
- 4** IV. Urlicht. Sehr feierlich, aber schlicht *aus ‘Des Knaben Wunderhorn’*
- 5** V. Im Tempo des Scherzos. Wild herausfahrend –
- 6** Wieder sehr breit –
- 7** Ritardando... Maestoso –
- 8** Wieder zurückhaltend –
- 9** Langsam. Misterioso *Klopstock/Mahler* –
- 10** Etwas bewegter –
- 11** Mit Aufschwung, aber nicht eilen

Kate Royal *soprano*

Magdalena Kožená *mezzo-soprano*

Rundfunkchor Berlin *chorus master* Simon Halsey

Berliner Philharmoniker

Sir Simon Rattle

Whose Resurrection? Mahler's Second 'Symphony'

For an unknown composer to write one vast symphony with no immediate prospect of performance might be regarded as a misfortune; to begin a second straight after it, as Oscar Wilde might have said, looks like carelessness. This, however, was precisely what Gustav Mahler did in 1888. He was developing a reputation as a conductor – after studies in Vienna and minor jobs in Prague and Kassel he had landed a plum post at the Leipzig Opera – but as a composer he remained a near-nobody. Ironically, his first composing success was with an opera that was not even his own: a reconstruction of Carl Maria von Weber's *Die drei Pintos* premiered in Leipzig in January 1888. Thus emboldened, he embarked on his First Symphony. But he faced the same problem as all Austro-German symphonists of the era: how to cope with the legacy of Beethoven.

The problem was for Mahler even more acute, for he was a devoted Wagnerian to boot with a pilgrimage to Bayreuth already behind him, whose later productions of the music dramas would be hailed for both their spirit of innovation and their fidelity to the text. Wagner had famously declared that Beethoven's Ninth signified the 'end' of the symphony, with music drama the only aesthetically valid genre of the future. As a nod to his friend Franz Liszt, however, Wagner had left open a metaphorical door for the symphonic poem, which is perhaps one of the reasons why this is what Mahler first called his new symphony. Upon its completion, he immediately sketched out a further 'symphonic poem', entitled *Todtenfeier* ('Funeral rite'), though it was not until 1893 that he returned to it, made it the first movement of a 'Second Symphony', and finally called it thus.

Mahler had in the meantime found the aesthetic justification he desired for his symphonic ambitions. Richard Wagner had in his music dramas created his own worlds, so Mahler decided that he could do the same in the symphony, which 'must be like the world, it must contain everything' – a remark he made several times over the next two decades, most notably in conversation with Jean Sibelius. Referring in particular to his Second, he wrote to Max Kalbeck that 'Wagner took for himself the symphony's expressive means, just as now the symphonist will with complete justification ... make full use of the expressive possibilities that were won for music by Wagner.' In other words, Mahler could now write post-Wagnerian symphonies without fearing that he was betraying Wagner's ideals. This did not prevent Mahler from sketching out a narrative for his Second Symphony (a vague tale of a hero's death, memories and resurrection), though he later jettisoned it (and he never sanctioned the 'Resurrection' subtitle which slipped into popular currency).

That sorted Wagner, but the legacy of Beethoven was no less fraught. As he later recalled, Mahler wanted to 'bring in a chorus in the last movement, and only the worry that others might see this as a superficial mimicking of Beethoven made me hesitate!' After moving to Hamburg in 1891, he had become close to Hans von Bülow, the champion of Wagner and Richard Strauss. And it was at von Bülow's Hamburg funeral in early 1894 that Mahler finally received the spark of inspiration that he needed to complete his symphony: 'The choir intoned Klopstock's Chorale "Aufersteh'n" ["Rise up"] from the organ loft! It hit me like a bolt of lightning and everything stood crystal clear before my soul!' Mahler took the first two strophes of Klopstock's poem, added several of his own, lots of exclamation marks, and set the whole as a choral finale.

While other composers since had also written 'choral symphonies' (Mendelssohn's *Lobgesang* and Berlioz's *Romeo and Juliet* being the prime examples), Mahler's debt to Beethoven's Ninth nevertheless remains the most obvious. The finale of each opens with a grinding dissonance, and each quotes earlier material before introducing the voices. But it is the influence of *Parsifal* on Mahler that is perhaps most striking, if less in the music itself (despite the odd hint of a 'Dresden Amen') than in the manner in which he utilises the physical space with his offstage band, the four trumpets 'sounding from opposite directions' and so on. Mahler had attended the Bayreuth performances of *Parsifal* in 1883 and thus experienced at first hand the astonishing spatial effects that Wagner conjures up with offstage voices at the end of Act One, and which surely left their mark on this symphony.

In his first three movements, Mahler generally follows traditional forms. The first is an extended sonata form, the second a ländler with echoes of Schubert and Bruckner, while the third, although an orchestral transformation of a strophic *Wunderhorn* song ('St Anthony preaching to the fishes'), is recognisably a scherzo. As a fourth movement, Mahler inserted 'Urlicht', another *Wunderhorn* setting he had made in 1892. Apart from providing a moment of repose between Scherzo and finale, the entrance already here of a solo voice – quite contrary to the example of Beethoven's Ninth – was perhaps also a means of deflecting potential criticism that Mahler had shadowed the earlier work too closely. The naive religiosity of the poem is underlined by chorale-like passages in which the odd shifts in metre are a composed-out equivalent of the pauses one finds in Bach's chorales. The inclusion of so much ostensibly Christian symbolism in his symphony might seem a little odd when one remembers that Mahler still belonged to the Jewish faith (he did not convert to Catholicism until 1897). But that would be to interpret things far more strictly than Mahler ever did, who found the Nietzschean world view just as attractive, and for whom the 'big topics' dealing with our human existence were never the prerogative of any single, organised religion.

Mahler conducted the first three movements of his Second Symphony on 4 March 1895 in Berlin, less than a month after the suicide of his younger brother Otto; the full symphony was finally heard on the following 13 December, also in Berlin. Despite the immense forces needed to perform it, this symphony proved Mahler's most popular in his lifetime. While it indeed utilises those Wagnerian expressive resources to which Mahler referred, this symphony is striking testimony that its composer has here found his own voice, one that will remain audibly the same, regardless of the expansion of his harmonic palette over the ensuing 15 years.

It is worth considering for a moment the significance of this symphony in Mahler's biography. If a young, unknown provincial composer with a dysfunctional background embarks upon what was arguably the biggest symphony ever yet conceived, then it is surely a testament to a burning ambition to leave his past behind and position himself anew. His approach to his forebears at this time seems to have swung between a desire to do homage and the urge to appropriate. His reconstruction of Weber's *Drei Pintos* was one act of appropriation that led perhaps inevitably to another – an affair and near-elopement with the wife of Weber's grandson. The self-confessed epiphany for his Second Symphony – that Klopstocking moment at von Bülow's funeral – also fits the pattern, for it is in essence an appropriation of the spirit of von Bülow himself. Von Bülow had been not just a champion of Wagner, but a son-in-law of Liszt – the famed recipient as a child of Beethoven's benedictory kiss. In life, von Bülow had always favoured Strauss above Mahler, and Mahler knew it. So this Bülowian benediction from beyond the grave was also, if perhaps subconsciously, a power grab for the apostolic succession in German music, and one that von Bülow – conveniently dead – could no longer oppose.

No wonder Mahler added all those imperatives to Klopstock that the heart must 'believe', for it's himself he is trying to convince. What might sound like a bombastic attestation of faith in the finale is underpinned throughout by many doubts. Yet this might just be a clue to the undying power of this symphony. In someone whom sibling mortality had acquainted closely with death, it is hardly surprising that Mahler needed to assure himself that 'all is not in vain', and that our life's struggles are not for nothing, even if we can hear through it all his fears and doubts that he might be terribly wrong. It is this music's intense emotive power that turns personal obsession into an expression of universal truths about hope, love, fear and loss that are valid not just for Mahler, but for all humanity. There can surely be no more decisive criterion for the greatness of a work of art.

© CHRIS WALTON, 2010

Wessen Auferstehung? Mahlers zweite „Sinfonie“

Wenn ein unbekannter Komponist *eine* Sinfonie schreibt, ohne dass die unmittelbare Möglichkeit zu ihrer Aufführung bestände, könnte man das für einen bedauerlichen Unglücksfall halten. Begönne er danach jedoch sogleich mit einer zweiten, grenzte das mit Oscar Wildes Worten an Schlamperei. Genau das allerdings tat Gustav Mahler im Jahre 1888. Nach seinem Studium in Wien sowie kleineren Aufgaben in Prag und Kassel hatte er ein begehrtes Amt an der Leipziger Oper bekommen und war jetzt dabei, sich als Dirigent einen Namen zu machen. Als Komponist freilich war er noch immer ein Niemand. Wie's die Ironie wollte, verdankte er seinen ersten kompositorischen Erfolg einer Oper, die nicht einmal von ihm stammte: der Rekonstruktion der *Drei Pintos* von Carl Maria von Weber, die im Januar 1888 in Leipzig ihre Premiere erlebt hatte. Derart erkühnt, begann er mit seiner ersten Sinfonie. Dabei stand er demselben Problem gegenüber, das alle deutsch-österreichischen Komponisten der Zeit zu konfrontieren hatten – wie nämlich mit dem Vermächtnis Beethovens zurechtzukommen sei.

Für Mahler stellte sich dieses Problem noch akuter dar, denn er war zugleich ein ergebenen Wagnerianer, hatte eine Pilgerfahrt nach Bayreuth bereits hinter sich und sollte später viel Lob erfahren, wenn er die großen Musikdramen in einem neuartigen Geiste und mit hoher Texttreue produzierte. Wagner hatte bekanntlich in Beethovens neunter Sinfonie das Ende der Instrumentalmusik und im Musikdrama das einzige ästhetisch wertvolle Genre der Zukunft gesehen. Als Zugeständnis an seinen Freund Franz Liszt hatte er jedoch eine metaphorische Hintertür für die sinfonische Dichtung gelassen, weshalb auch Mahler seine neue Sinfonie vielleicht so nannte. Nach ihrer Vollendung begann er sogleich mit den Entwürfen zu einem weiteren Tongedicht, der *Todtenfeier*, die er dann allerdings bis 1893 beiseite legte, bevor er sie zum Kopfsatz einer „zweiten Sinfonie“ machte, die er nun auch als eine solche bezeichnete.

Inzwischen hatte Mahler die gewünschte ästhetische Rechtfertigung für seine sinfonischen Ambitionen gefunden. Richard Wagner hatte in seinen Musikdramen seine eigenen Welten geschaffen, und so beschloss Mahler, dasselbe jetzt auch in der Sinfonik zu tun – nämlich jeweils ganze Welten entstehen zu lassen, in denen, wie er (nicht zuletzt in einem Gespräch mit Jean Sibelius) gern sagte, alles enthalten sein sollte. Gerade im Hinblick auf seine zweite Sinfonie bemerkte er gegenüber Max Kalbeck, dass Wagner sich der expressiven Mittel der Sinfonie bedient habe, während jetzt der Sinfoniker vollständig zu Recht die Ausdrucksmöglichkeiten nutzen könne, die der Musik durch Wagner hinzugewonnen wurden. Mahler konnte nun also mit andern Worten auch nach Wagner Sinfonien schreiben, ohne dass er dessen Ideale hätte verraten müssen. Das hinderte ihn freilich nicht daran, für seine zweite Sinfonie eine Art von Programm zu verfassen (die Geschichte vom Tod eines „geliebten Menschen“ über Erinnerungen bis hin zur Auferstehung), das er allerdings später zurückzog – wie er auch den allgemein verbreiteten Untertitel „Auferstehung“ nie sanktionierte.

Damit war die Wagner-Frage beantwortet, doch das Erbe Beethovens war nicht minder gewichtig. Später äußerte sich Mahler, dass er befürchtet habe, man könne in dem geplanten Schlusschor seines Werkes eine oberflächliche Imitation Beethovens sehen. Nachdem Mahler 1891 nach Hamburg gegangen war, stand er in engem Kontakt zu Hans von Bülow, dem Sachwalter von Richard Wagner und Richard Strauss. Während der Trauerfeier für den großen Dirigentenkollegen Anfang 1894 fand Mahler schließlich die Inspiration, die ihm noch zur Vollendung der Sinfonie gefehlt hatte: „Da intonierte der Chor von der Orgel den Klopstock-Choral ‚Aufersteh'n'! – Wie ein Blitz traf mich dies und alles stand klar und deutlich vor meiner Seele!“ Mahler übernahm aus Klopstocks Ode die beiden ersten Strophen, die er um einige eigene Verse erweiterte und insgesamt als Chorfinale vertonte.

Andere Komponisten hatten zuvor bereits ihre „Chorsinfonien“ geschrieben (Mendelssohns *Lobgesang* und Berlioz' *Romeo und Julia* sind die wichtigsten Beispiele). Doch Mahler ist, wie man deutlich sieht, vor allem Beethovens neunter Sinfonie verpflichtet. Die Schluss-Sätze beider Werke beginnen mit knirschenden Dissonanzen, und beide zitieren frühere Themen, bevor die Singstimmen einsetzen. Indessen macht sich als erstaunlichster Einfluss Wagners *Parsifal* bemerkbar – trotz einer eigenartigen Anspielung auf das „Dresdner Amen“

allerdings weniger in musikalischer Hinsicht als vielmehr in der Art, wie der Aufführungsraum vermöge eines Fernorchesters oder der vier aus verschiedenen Richtungen tönenden Trompeten und anderen Mitteln erweitert wird. 1883 hatte Mahler den *Parsifal* in Bayreuth gehört und so aus erster Hand die erstaunlichen Raumwirkungen miterleben können, die Wagner am Ende des ersten Aktes mit seinen Hinterbühnenstimmen erzeugte und die in der Sinfonie gewiss ihre Spuren hinterließen.

In den drei ersten Sätzen folgt Mahler generell traditionellen Formen. Am Anfang steht ein ausgedehnter Sonatensatz, der zweite bringt als Ländler einen Widerhall von Schubert und Bruckner, und der dritte ist ein unverkennbares Scherzo, wenngleich es sich dabei um die Orchesterfassung des *Wunderhorn*-Liedes von *Des Antonius von Padua Fischpredigt* handelt. An vierter Stelle fügt Mahler ein weiteres *Wunderhorn*-Lied ein, das „Urlicht“ aus dem Jahre 1892. Einerseits entsteht so zwischen dem Scherzo und dem Finale ein Moment der Ruhe, andererseits aber konnte der vorgezogene Einsatz der Solostimme auch den möglichen Vorwurf der Kritik entkräften, Mahler habe Beethovens Neunte zu genau nachgeahmt – denn der Unterschied ist offenkundig. Die naive Religiosität des *Wunderhorn*-Gedichts wird von choralartigen Passagen unterstrichen, in denen die eigenartigen metrischen Wechsel ein auskomponiertes Äquivalent der Pausen innerhalb der Bach'schen Choräle darstellen. Die Einbeziehung der vielen unverkennbar christlichen Symbole könnte ein wenig sonderbar erscheinen, wenn man bedenkt, dass Mahler noch immer jüdischen Glaubens war (er konvertierte erst 1897 zum Katholizismus). Doch das hieße, die Dinge strenger zu interpretieren als Mahler das je getan hat: Er fand die Weltanschauung Nietzsches ebenso anziehend und sah in den „großen Fragen“ des menschlichen Daseins nicht das Vorrecht einer einzigen religiösen Organisation.

Die ersten drei Sätze seiner zweiten Sinfonie dirigierte Gustav Mahler am 4. März 1895 in Berlin, weniger als einen Monat nach dem Selbstmord seines jüngeren Bruders Otto. Die gesamte Sinfonie war schließlich, wiederum in Berlin, am 13. Dezember desselben Jahres zu hören. Trotz der immensen Besetzung, die zur Aufführung nötig ist, erlangte das Werk zu Mahlers Lebzeiten die größte Popularität. Während sie zum einen die Wagner'schen Ausdrucksmittel benutzt, auf die Mahler selbst hingewiesen hat, ist die Sinfonie zugleich ein markantes Zeichen dafür, dass der Komponist hier jene eigene Stimme gefunden hat, die während der nächsten fünfzehn Jahre, unabhängig von der Erweiterung der harmonischen Palette, hörbar sein sollte.

Man sollte für einen Augenblick die biographische Bedeutung dieser Sinfonie für Mahler betrachten. Wenn ein junger, unbekannter Komponist aus der Provinz aus zerrütteten Verhältnissen etwas anfängt, das die wohl größte Sinfonie „aller Zeiten“ werden soll – dann ist das gewiss ein Hinweis auf das glühende Streben, die Vergangenheit abzuschütteln und sich selbst neu zu positionieren. Wie Mahler dabei mit seinen Vorläufern umging, verrät mal den Wunsch nach Würdigung derselben und mal den Drang nach ihrer Inbesitznahme. Eine solche Aneignung war jedenfalls die Rekonstruktion der *Drei Pintos*, aus der beinahe eine zweite gefolgt wäre, als nämlich Mahler mit der Gemahlin des Weber-Enkels eine Affäre begann und beinahe mit ihr durchgebrannt wäre. Auch die Erleuchtung, von der Mahler im Zusammenhang mit seiner zweiten Sinfonie sprach, passt in dieses Bild: Klopstocks Ode bei Bülow's Trauerfeier ist einerseits Hommage und andererseits die Aneignung des Bülow'schen Geistes an sich. Der Verblichene war zwar nicht gerade ein Anwalt Wagners gewesen, doch er war der Schwiegersohn von Franz Liszt, der nun wiederum als Kind den berühmten Beethoven'schen „Weihekuss“ empfangen hatte. Bülow hatte Richard Strauss immer den Vorzug vor Gustav Mahler gegeben, und dieser wusste das. Daher war dieser Bülow'sche Segen aus dem Grabe ein vielleicht unbewusster Griff nach der Macht, eine Klärung der apostolischen Nachfolge in der deutschen Musik, der sich (der praktischerweise dahingegangene) Bülow nicht mehr widersetzen konnte.

Es ist kein Wunder, dass Mahler die Klopstock'sche Imperative durch seine eigene Forderung erweiterte, dass das Herz „glauben“ solle – denn er will sich selbst überzeugen. Was im Finale wie ein bombastisches Glaubensbekenntnis klingen könnte, ist durchweg von vielen Zweifeln unterwandert. Doch gerade das könnte der Schlüssel zu der unvergänglichen Wucht dieser Sinfonie sein. Wenn jemand im Verlust mehrerer Geschwister immer wieder dem Tod begegnet, kann es kaum überraschen, dass er sich selbst zuredet, es sei nicht alles an unsern Lebenskämpfen umsonst und vergebens. Aus den hörbaren Zweifeln und Ängsten spricht freilich auch die Sorge, er könne sich

schrecklich geirrt haben. Durch die intensive emotionale Kraft dieser Musik wird die persönliche Besessenheit in das Zeichen einer universellen Wahrheit von Hoffnung, Liebe, Furcht und Verlust verwandelt – und diese Wahrheit ist nicht nur für Mahler, sondern für die ganze Menschheit wertvoll. Gewiss gibt es kein entscheidenderes Kriterium für die Größe eines Kunstwerkes.

CHRIS WALTON

Übersetzung: Eckhardt van den Hoogen

« Résurrection » (de qui ?) : la Deuxième « Symphonie » de Mahler

Qu'un compositeur inconnu – pour paraphraser Oscar Wilde dans *L'Importance d'être constant* – écrive une vaste symphonie sans perspective immédiate d'exécution, voilà qui peut passer pour un malheur ; mais qu'il en commence une seconde aussitôt après, cela frise la négligence. Ce n'en fut pas moins précisément ce que Gustav Mahler fit en 1888. Si sa réputation de chef d'orchestre n'avait cessé de croître – après ses études à Vienne et des emplois mineurs à Prague et à Kassel, il avait décroché un poste en or à l'Opéra de Leipzig –, en tant que compositeur il était resté pour ainsi dire inexistant. L'ironie de l'histoire voulut que son premier succès dans le domaine de la composition soit un opéra qui n'était même pas de lui – il s'agissait de la reconstitution de l'ouvrage de Carl Maria von Weber *Die drei Pintos*, dont la première eut lieu à Leipzig en janvier 1888. Après quoi, ayant gagné en assurance, il se lança dans sa Première Symphonie. Il ne s'en heurta pas moins au même problème que tous les symphonistes austro-allemands de l'époque : comment affronter l'héritage beethovénien.

Le problème était pour Mahler encore plus aigu car lui-même était un fervent wagnérien, avec de surcroît déjà un pèlerinage à Bayreuth à son actif, lui dont les futures productions des drames musicaux de Wagner seraient par la suite admirées tant pour leur sens de l'innovation que pour leur fidélité au texte. Or Wagner avait déclaré, en une formule demeurée célèbre, que la Neuvième de Beethoven marquait la « fin » de la symphonie, le drame musical s'imposant dès lors comme le seul genre esthétiquement recevable de l'avenir. Telle une concession à son ami Franz Liszt, Wagner avait toutefois laissé entrouverte une porte métaphorique, celle du poème symphonique, ce qui pourrait être l'une des raisons pour lesquelles Mahler, de prime abord, avait choisi cet intitulé pour sa nouvelle symphonie. Après l'avoir achevée, il esquaissa immédiatement un autre « poème symphonique », intitulé *Todtenfeier* (« Cérémonie funèbre »), auquel il ne revint cependant qu'en 1893 : il en fit alors le premier mouvement d'une Deuxième « Symphonie », ainsi qu'il devait finalement l'intituler.

Mahler avait entre-temps trouvé la justification esthétique qu'il désirait pour ses ambitions symphoniques. Richard Wagner ayant créé dans ses drames musicaux ses propres univers, Mahler décida qu'il pouvait en faire autant pour la symphonie, qui « doit être tel le monde et contenir toute chose » – remarque qu'il formula en substance à plusieurs reprises au cours des deux décennies suivantes, notamment lors de ses conversations avec Jean Sibelius. Se référant en particulier à sa Deuxième Symphonie, il écrivit à Max Kalbeck : « Wagner s'est approprié les moyens expressifs de la symphonie tout comme aujourd'hui le symphoniste, de façon absolument justifiée [...] a pleinement recours aux possibilités expressives dont Wagner a enrichi la musique. » En d'autres termes, Mahler pouvait désormais écrire des symphonies post-wagnériennes sans craindre de trahir les idéaux de Wagner. Ceci n'empêcha nullement Mahler d'esquisser un scénario pour sa Deuxième Symphonie (une histoire retraçant de manière assez vague la mort, les souvenirs et la résurrection d'un héros) même s'il devait par la suite le rejeter (et ne jamais approuver le sous-titre « Résurrection » qui allait pourtant finir par s'imposer).

Si côté Wagner les choses étaient réglées, la confrontation avec l'héritage beethovénien restait quant à elle périlleuse. Ainsi qu'il l'évoqua par la suite, Mahler voulait « insérer un chœur dans le dernier mouvement, et ce n'est que la crainte que d'autres puissent y voir une imitation superficielle de Beethoven qui m'a fait hésiter ! ». Après s'être installé à Hambourg en 1891, il était devenu un proche de Hans von Bülow, le champion de Wagner et de Richard Strauss. Et ce fut aux funérailles de Bülow, début 1894 à Hambourg, que Mahler eut finalement l'étincelle, trouvant l'inspiration dont il avait besoin pour achever sa symphonie : « Le chœur entonna le choral de Klopstock "Aufersteh'n" (« Résurrection ») depuis la tribune de l'orgue ! J'en fus frappé comme d'un éclair, tout était devenu limpide, évident ! » Reprenant les deux premières strophes du poème de Klopstock, Mahler en ajouta plusieurs de sa plume ainsi qu'une foule de points d'exclamation, faisant de l'ensemble un final avec chœur.

Alors que d'autres compositeurs avaient eux aussi écrit des « symphonies chorales » (la Symphonie *Lobgesang* de Mendelssohn et *Roméo et Juliette* de Berlioz en étant les premiers exemples), la dette de Mahler envers la Neuvième de Beethoven n'en demeura pas moins des plus manifestes. Le finale de chacune d'elles s'ouvre sur une grinçante dissonance, de même que chacune cite divers éléments entendus dans le cours de l'œuvre avant d'introduire les voix. Mais c'est l'influence de *Parsifal* sur Mahler qui est peut-être la plus frappante, moins sans doute dans la musique elle-même (en dépit d'une étonnante allusion à « l'Amen de Dresde ») que dans la manière dont il utilise l'espace physique occupé par le chœur, les solistes, les cloches, l'orchestre en coulisse ou encore les quatre trompettes entendues de directions opposées. Si Berlioz aurait pu lui aussi servir de modèle, ce fut aux représentations de *Parsifal* à Bayreuth que Mahler assista en 1883, faisant par lui-même l'expérience des singuliers effets spatiaux voulus par Wagner à l'Acte I, plus complexes que les habituelles « musiques en coulisse » que Mahler avait pu entendre jusqu'alors. À un moment donné, Mahler souhaita faire réaliser ses propres cloches pour sa symphonie, tout comme Wagner l'avait fait pour *Parsifal*.

Dans ses trois premiers mouvements, Mahler s'en tient aux genres traditionnels. Le premier est une vaste forme sonate, le deuxième un *Ländler* faisant écho à Schubert et à Bruckner, tandis que le troisième, bien qu'adaptation orchestrale d'un lied strophique du *Knaben Wunderhorn* (« Prêche de saint Antoine de Padoue aux poissons », 1893), est indéniablement un Scherzo. En guise de quatrième mouvement, Mahler inséra *Urlicht* (« Lumière originelle »), autre lied du *Knaben Wunderhorn* remontant à 1892. Outre le fait qu'elle offre un moment de répit entre Scherzo et finale, l'entrée dès cet instant d'une voix soliste – Mahler prenant ainsi le contre-pied de l'exemple beethovénien – était peut-être un moyen d'éviter qu'on ne lui reproche de suivre de trop près la Neuvième de son aîné. La religiosité naïve du poème est soulignée par les passages de type choral, dans lesquels les étranges variations du mètre sont l'équivalent, noté avec précision, des silences que l'on trouve dans les chorals de Bach. L'insertion d'autant de symbolisme ouvertement chrétien dans sa symphonie peut sembler quelque peu étrange si l'on songe que Mahler professait encore la foi israélite (il ne devait se convertir au catholicisme qu'en 1897). Mais ce serait interpréter les choses de manière bien plus stricte que Mahler ne le fit jamais, lui qui trouvait la vision du monde selon Nietzsche tout aussi séduisante et pour qui les « grands thèmes » ayant trait à notre humaine existence ne furent jamais la prérogative d'une seule et unique religion constituée.

Mahler dirigea les trois premiers mouvements de sa Deuxième Symphonie le 4 mars 1895 à Berlin, moins d'un mois après le suicide de son jeune frère Otto ; la symphonie tout entière fut finalement entendue le 13 décembre suivant, également à Berlin. Malgré les forces considérables requises pour son exécution, cette symphonie se révéla de son vivant la plus populaire de Mahler. Tout en mettant à profit ces ressources expressives wagnériennes auxquelles Mahler se réfère, la symphonie témoigne de manière éloquente que le compositeur avait ici trouvé son propre style, lequel allait demeurer sensiblement le même, indépendamment du développement de sa palette harmonique, tout au long des quinze années suivantes.

Il n'est pas inutile de resituer l'importance de cette symphonie dans la vie de Mahler. Si un jeune compositeur inconnu et provincial, dont l'existence jusqu'alors s'est révélée difficile, se lance dans la composition de la symphonie sans doute la plus gigantesque jamais encore composée, sans doute peut-on y voir la marque d'une ardente ambition : laisser derrière soi le passé et prendre un nouveau départ. Son approche de ses devanciers à cette époque semble avoir oscillé entre désir de rendre hommage et nécessité d'appropriation. Sa reconstitution de l'opéra de Weber *Die drei Pintos* était un acte d'appropriation qui, inévitablement peut-être, ne pouvait qu'en induire un autre – sa relation avec la femme du petit-fils de Weber, avec laquelle il faillit partir. La révélation pour sa Deuxième Symphonie dont lui-même s'est fait l'écho – ce moment des funérailles de Bülow où le choral de Klopstock retentit – relève également de cette démarche puisqu'il s'agit en définitive de l'appropriation de l'esprit même de Bülow. Celui-ci n'avait pas seulement été le grand défenseur de Wagner mais aussi le gendre de Liszt – qui enfant, anecdote célèbre, avait reçu un baiser de Beethoven en manière de bénédiction. Il avait toujours favorisé Strauss au détriment de Mahler, et ce dernier le savait. De sorte que cette bénédiction de Bülow par-delà le

tombeau, bien qu'inconsciemment peut-être, était aussi une force pour prétendre devenir chef de file de la musique allemande, force à laquelle Bülow – pour ainsi dire mort à point nommé – ne pourrait désormais plus s'opposer.

Il n'est guère surprenant que Mahler ait ajouté tous ces impératifs à l'hymne de Klopstock pour que le cœur doive « croire », puisque c'est en fait lui-même qu'il essayait de convaincre. Ce qui dans le finale devrait apparaître telle une grandiose affirmation de foi se trouve tout du long sous-tendu par de nombreux doutes. Peut-être n'est-ce là qu'une indication de la force intemporelle de cette symphonie. Pour quelqu'un ayant acquis, avec la disparition de plusieurs de ses frères et sœurs, une telle familiarité avec la mort, il n'est pas étonnant que Mahler ait ressenti le besoin de proclamer pour lui-même que « tout n'est pas vain » et que les luttes que nous menons au cours de notre existence ne sont pas inutiles, même si l'on peut entendre à travers toutes ses craintes et ses doutes qu'il pourrait s'être terriblement trompé. C'est cette puissance intensément émotionnelle de la musique qui permet de passer de l'obsession personnelle à la manifestation de vérités universelles touchant à l'espoir, l'amour, la crainte et l'abandon, recevables non seulement pour Mahler mais pour l'humanité tout entière. Il ne saurait assurément y avoir de critère plus décisif de la grandeur d'une œuvre d'art.

CHRIS WALTON

Traduction : Michel Roubinet

Rundfunkchor Berlin

Winner of a GRAMMY® in both 2008 and 2009 as well as two *Echo-Klassik* prizes in 2009 alone, Rundfunkchor Berlin is a regular guest at all the major festivals and the chosen partner of international orchestras and conductors such as Sir Simon Rattle, Christian Thielemann and Yannick Nézet-Séguin. It is the permanent partner of the Berliner Philharmoniker as well as of Berlin's Deutsches Symphonie-Orchester and Rundfunk-Sinfonieorchester and their conductors.

The exceptional breadth of its repertoire, its stylistic versatility, absolute precision, delight in experimentation, stunning responsiveness and an unmistakable warm, richly nuanced sound all contribute to making it one of the world's outstanding choral ensembles. Rundfunkchor Berlin's experimental series, 'Broadening the Scope of Choral Music', has attracted great worldwide attention. Here, in collaboration with artists from diverse disciplines, the chorus is breaking down the classical concert formation and adopting new modes of choral music for a new audience. Some prime examples: Rodion Shchedrin's *The Sealed Angel* employing five dancers has now been seen in many different countries; the performance of Sir John Tavener's *The Veil of the Temple* in Berlin's museum for contemporary art was visually enhanced and filmed by Boomtown Media in 2009; and in 2010, Gustav Holst's *Sāvitri* was performed with female contortionists in the Berlin techno club Berghain.

With its annual activities for various target groups – the big 'Sing-along Concert' in the Berlin Philharmonie, the 'Berlin LeaderChor' for managers, and the 'Liederbörse' (Song Exchange) for children and young people – Rundfunkchor Berlin invites people of all ages and walks of life to become immersed in the world of professional choral music.

For the first time in 2010, the ensemble is inviting young professional choral conductors to its Berlin International Masterclass. Founded in 1925 and shaped by conductors including Helmut Koch, Dietrich Knothe (1982–93) and Robin Gritton (1994–2001), Rundfunkchor Berlin has been directed since 2001 by Simon Halsey.

Rundfunkchor Berlin is an ensemble of Rundfunk Orchester und Chöre GmbH, Berlin (Shareholders: Deutschlandradio, the Federal Republic of Germany, the State of Berlin and Radio Berlin-Brandenburg).

Simon Halsey

Simon Halsey, principal conductor of Rundfunkchor Berlin since 2001, is internationally in demand as a conductor and lecturer. He holds an honorary doctorate from the University of Birmingham, has been engaged as guest lecturer and conductor at the University of Minnesota (2009) and Yale University (2011), and is International Chair of Choral Conducting at the Royal Welsh College of Music & Drama in Cardiff. Born in 1958 in London, he was appointed director of music at the University of Warwick at the age of 22. From 1982 he has been director of the City of Birmingham Symphony Chorus, and from 1989–94 was director of the Salisbury Festival and chorus master of Flemish Opera, Antwerp. From 1997–2008 he was engaged as guest conductor then principal conductor of the Hilversum Radio Chorus.

IV. URLICHT

Alt

- 3** O Röschen rot!
Der Mensch liegt in größter Not!
Der Mensch liegt in größter Pein!
Je lieber möchte' 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 an das ewig selig Leben!

V. FINALE

Chor und Sopran

- 8** Aufersteh'n, ja aufersteh'n wirst du,
mein Staub, nach kurzer Ruh!
Unsterblich Leben
will der dich rief dir geben.

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

Alt

- 9** O glaube, mein Herz, o glaube,
es geht dir nichts verloren!
Dein ist, was du gesehnt,
dein was du geliebt,
was du gestritten!

Contralto

O red rose!
Mankind lies in greatest need!
Mankind lies in greatest pain!
Much rather would I be in Heaven!

Then I came upon a broad path;
then an angel came and wanted to dismiss me.
Ah no! I would not be dismissed!
I am from God and would go back to God!
Dear God will give me a light,
will light me to blissful everlasting life!

Chorus and Soprano

Rise again, yes rise again you will,
my dust, after brief repose!
Immortal life
will He who called you grant you.

To bloom again you are sown!
The Lord of the Harvest goes
and gathers the sheaves,
even us who died!

Contralto

O believe, my heart, o believe,
nothing of you will be lost!
What you longed for is yours,
yours what you loved,
what you championed!

Alto

Ô rose rouge !
L'homme est dans la plus grande misère,
l'homme est dans la plus grande souffrance.
Ah ! combien j'aimerais mieux être au ciel.

Voici que je marchais sur une large route,
mais un ange vint qui voulut me repousser.
Non, je ne me laisserai pas repousser,
je viens de Dieu et veux retourner vers Lui.
Dieu qui est bon me donnera sa lumière
et m'éclairera jusqu'au seuil de la vie éternelle.

Chœur et Soprano

Tu ressusciteras, oui, tu ressusciteras,
mon corps, après un court repos.
Celui qui t'a rappelé
te donnera la vie éternelle !

C'est pour renaître un jour que tu as été semé.
Le Moissonneur approche
et rassemble les gerbes
de ceux qui sont morts.

Alto

Ô crois, mon cœur, crois
que rien n'est perdu pour toi !
À toi reviendra tout ce que tu as espéré,
tout ce que tu as aimé
et conquis.

Sopran

O glaube,
du warst nicht umsonst geboren!
Hast nicht umsonst gelebt,
gelitten!

Chor

Was entstanden ist,
das muß vergehen!
Was vergangen, aufersteh'n!
Hör auf zu beben!
Bereite dich zu leben!

Sopran und Alt, Chor

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

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

Chor

Sterben werd' ich, um zu leben!

Alle

Aufersteh'n wirst du,
mein Herz, in einem Nu!
Was du geschlagen,
zu Gott wird es dich tragen!

Soprano

O believe,
you were not born in vain!
Have not vainly lived
and suffered!

Chorus

What was created,
that must pass away!
What passed away, must rise!
Cease to tremble!
Prepare yourself to live!

Soprano and Alto, Chorus

O suffering! you that pierce all things,
from you I am wrested away!
O death! you that overcome all things,
now you are overcome!

With wings that I wrested for myself
in the fervent struggle of love
I shall fly away
to the light whither no eye pierced.

Chorus

Die I shall, so as to live!

Tutti

Rise again you will,
my heart, in a trice!
Your pulsation
will carry you to God.

Translation: © William Mann

Soprano

Ô crois-le :
tu n'es pas né en vain.
Pas en vain tu n'as vécu
et souffert.

Chœur

Ce qui a été créé,
devra périr
et ce qui a péri renaîtra !
Cesse de craindre !
Prépare-toi à vivre !

Soprano et Alto, Chœur

Ô souffrance, toi qui embrasses tout,
je t'ai échappé maintenant !
Ô mort, toujours victorieuse,
maintenant tu es vaincue !

Avec des ailes que j'ai conquises,
dans un brûlant élan d'amour,
je m'envolerai
vers la lumière que nul regard n'a pénétrée.

Chœur

Je meurs afin de revivre !

Tous

Tu ressusciteras, oui, mon cœur,
tu ressusciteras bientôt !
Les peines que tu as endurées
te porteront vers Dieu.

Recorded in concert: 28–30.X.2010, Philharmonie, Berlin

Producer and editor: Christoph Franke

Recording engineer: René Moeller

Production manager: Kerry Brown

Photography: Thomas Rabsch except for p.12: Matthias Heyde

Design: Georgina Curtis for WLP Ltd.

© 2010 Warner Classics, Warner Music UK Ltd. A Warner Music Group Company.

© 2010 Warner Classics, Warner Music UK Ltd. A Warner Music Group Company.

www.warnerclassics.com

DDD