

A portrait of Adam Fischer, a middle-aged man with grey hair, wearing a black tuxedo and a white bow tie. He is holding a baton in his right hand and looking directly at the camera with a serious expression. The background is dark.

MAHLER Symphony No. 3 ADAM FISCHER

GUSTAV MAHLER (1860-1911)

Symphony No. 3 in D Minor

Erste Abteilung | Part I

- 1 I. Kräftig. Entschieden* 33:50

Zweite Abteilung | Part II

- 2 II. Tempo di Menuetto. Grazioso 09:16
3 III. Comodo. Scherzando. Ohne Hast 16:37
4 IV. Sehr langsam. Misterioso 08:51
5 V. Lustig im Tempo und keck im Ausdruck 04:21
6 VI. Langsam. Ruhevoll. Empfunden 22:53

Total Time 95:51

ANNA LARSSON Alto

Clara-Schumann-Jugendchor
(cond. by Justine Wanat)

Women's Choir of Städtischer Musikverein
Düsseldorf (cond. by Marieddy Rossetto)

DÜSSELDORFER SYMPHONIKER

***POSTHORN SOLO Frank Ludemann**

ADAM FISCHER conductor


TONHALLE
DÜSSELDORF
Einfach fühlen

Eine Co-Produktion mit



Deutschlandfunk



Based on live recordings (9-13 November 2017) | Recording Location: Tonhalle Düsseldorf / Germany | Executive Producer: Jochen Hubmacher (DLF) | Recording Producer: Holger Urbach | Recording Engineer: Michael Morawietz | Editing, Mix & Mastering: HOLGER URBACH MUSIKPRODUKTION, RÄTINGEN www.humusic.de | Publisher: Kalmus | www.tonhalle.de | www.dradio.de | www.avi-music.de

© 2017 Deutschlandradio / Avi-Service for music © 2018 Avi-Service for music, Cologne/Germany | LC 15080
All rights reserved | STEREO | DDD | GEMA | Made in Germany | 42 6008553913 0 | Design: www.BABELgum.de
Translations: Stanley Hanks | Fotos: © Susanne Diesner (A. Fischer), Anna Thorbjörnsson (A. Larsson)

Mahler
Edition
Vol. V

Adam Fischer zu Mahlers 3. Symphonie

Das ganze Werk Mahlers ist für mich ein großer Abschied: Ein Abschied von der Vergangenheit *und* von der Zukunft, denn Mahler hatte große Furcht vor dem Tod. Am Ende der Symphonien gibt es immer wieder Utopien, wie hier im *Adagio* der Dritten und besonders auch viel später in der Neunten. Da kommt etwas Neues, aber es bleibt ein Abschluss. Das Neue wird auf jeden Fall nicht mehr in dieser Welt stattfinden.

Die dritte Symphonie ist insgesamt eine der reichsten, denn die einzelnen Sätze sind so unterschiedlich, dass sie aus unterschiedlichen Zeiten von Mahler stammen könnten. Die Dritte hat ihre eigene Welt. Da ist allein schon der erste Satz, der länger ist als die meisten Beethoven-Symphonien. Dann taucht Mahler in die *Wunderhorn*-Welt, in die Einfachheit, in der sich sein Stil von Schubert inspirieren lässt. Er zitiert sich selbst, macht seine eigene Mythologie. Die gleichen Figuren tauchen, wie in einem Roman, in unterschiedlichsten Geschichten wieder auf. Der zweite und der dritte Satz gehören zusammen, ab dem vierten kommt dann mit der Singstimme eine neue Dimension hinzu. Mit dem ersten Ton der Sängerin schließt Mahler wirklich eine neue Welt auf. Es ist eine neue Art von Komposition: Die Takte fließen fast ineinander, Mahler befreit sich vom Metrum. Da gibt es diese Bemerkungen in der Partitur: „in fortlaufender Bewegung, ohne Rücksicht auf den Takt“, und: „Rhythmus dirigieren“. Man müsste in dieser Passage eigentlich Sieben gegen Vier dirigieren. Genau dirigieren ist hier schwer, und das ist ein Dilemma, weil die Orchestermusiker eine genaue Zeichengebung erwarten, und es gibt auch Dirigenten, die das genau so unterteilen, wie es Mahler will. Ich bin aber dafür, dass man hier das Taktschema nur als Rahmen nimmt. Wenn man diese Stelle ganz genau rhythmisch spielt, verliert sie ihren künstlerischen Sinn als Loslösung von den Fesseln. Dieser Abschied vom Diktat des Taktes ist eine Herausforderung für jeden Dirigenten.

Je mehr ich darüber nachdenke, desto bewusster wird mir, wie durch den Ersten Weltkrieg die ganze Kunstgeschichte verändert wurde. Die letzten 600 Jahre wurden zerstört. Diese Abschiedsstimmung, die in Mahlers Musik drin ist, war in der Luft, das haben die Politiker aber wahrscheinlich noch

nicht gemerkt. Überspitzt formuliert: Hätten die Menschen damals mehr Mahler gehört, wären sie vielleicht nicht so ahnungslos in die Katastrophe reingeschlittert.

Ich glaube auch, dass die Interpretation, die Art, wie wir heute Mahler spielen, vom Ersten Weltkrieg beeinflusst worden ist. Zum Beispiel ist es so, dass die Produktion der damals üblichen Darmsaiten im Krieg immer weiter eingeschränkt wurde und sich so die Stahlsaiten zunehmend durchgesetzt haben, die viel leichter herzustellen waren und länger halten. Der Wechsel auf Stahlsaiten hat die Klangfarbe natürlich sehr verändert. Ich würde Mahler am liebsten mit sehr wenig Vibrato und auf Darmsaiten spielen. Das gäbe der Musik einen ganz anderen Klang. Wir müssen das heute nicht unbedingt so machen. Aber gerade im letzten Satz der dritten Symphonie muss ich diesen Klang von Darmsaiten haben, diese spezielle Weichheit einfordern. Die kann man auch mit den hiesigen Instrumenten erreichen, dafür muss man aber diese Klangvorstellung haben. Dabei geht es vor allem darum, wo man auf den Instrumenten spielt, also am besten mehr in Richtung Griffbrett. Wirklich gute Musiker können auch dann noch wild und laut spielen, was bei Mahler elementar ist. Man muss nicht immer die Instrumente benutzen, die damals benutzt wurden. Man muss nur wissen, wie sie geklungen haben, um so ihre Funktion in der Musik zu verstehen.

Eine andere wichtige klangliche Sache ist das Vibrato, das meines Wissens auch durch die Stahlsaiten verstärkt aufgekommen ist. Wagner und Mahler schreiben in ihren Partituren immer wieder extra die Anweisung „Vibrato“, und das bedeutet ja, dass es im Normalfall eben kein Vibrato gibt. Das vergisst man heute oft. Wichtig ist, dass die Musiker auch den Mut haben, diese interpretatorischen Ideen wirklich umzusetzen. Und da ist meine Erfahrung, dass die Mikrofone die Musiker vorsichtiger und ängstlicher gemacht haben. So besteht die Gefahr, den natürlichen Rhythmus der Musik zu verlieren. Diese Angst muss ich den Musikern nehmen. Es ist immer besser, ein bisschen auseinander zu spielen als zu vorsichtig zu sein. Meine Erfahrung ist sogar: Wenn man sich von dem Zwang befreit, zusammen spielen zu müssen, ist man viel mehr zusammen, als wenn man verkrampft ist.

Adam Fischer on Mahler's third Symphony

Mahler's entire output seems like one long farewell to me: it is as if he was bidding farewell to the past and likewise to the future, since he had a great fear of death. At the end of his symphonies we often encounter utopias, as here in the *Adagio* of the Third, and many years later, particularly, in the Ninth. Something new sets in, but the movement is still a closure. From it we learn that whatever is new will no longer occur in this world.

The Third Symphony, on the whole, is one of Mahler's richest: the individual movements are so different from one another that they almost seem to stem from different periods of Mahler's life. The Third contains its own world in itself – already in the first movement, longer than most Beethoven symphonies. Then Mahler plunges into the *Wunderhorn* world: the world of simplicity, where his style seems inspired by Schubert. He quotes from his own works and creates his own mythology. Just as in a grand novel, the same figures appear in different stories. The second and third movements belong together; then, a new dimension is introduced in the fourth one with the human voice. With the contralto's first note, Mahler truly opens up a new world. This is a new kind of composition altogether. The measures almost seem to flow into one another; Mahler is freeing himself from the rigors of rhythmic bars. In the score we find corresponding instructions: "In flowing movement, without paying heed to meter", and: "Conduct the underlying rhythm". In the latter passage, one would normally have to conduct a rhythm of seven against four: here it is difficult to do so exactly. The result is a dilemma: the musicians expect a precise gesture – and certain conductors indeed subdivide the rhythm as indicated by Mahler. But I find it preferable to adopt the metric scheme as a mere framework. Played exactly, the passage loses its artistic meaning: liberation from chains. This abandonment of the rigorous diktat of meter represents a challenge for every conductor.

The more I think about it, the clearer I see the extent to which the First World War changed art history forever. The previous 600 years were destroyed. That mood of farewell is present in Mahler's music – it was in the air of the times, although the politicians had probably not yet noticed it. One could

overstate the situation by saying: if people had listened to more Mahler back then, perhaps they would have not let themselves slip so unnoticeably into catastrophe.

I also believe that our interpretation – the way we perform Mahler today – has been influenced by the First World War. For instance, due to the war, the production of gut strings was further curbed, and steel strings gradually became the norm. They were much easier to fabricate and lasted longer. Of course, the change from gut to steel strings considerably modified the timbre of the orchestra. If it were possible, I would play Mahler with very little vibrato, and on gut strings. The music would acquire an entirely different sonority. We don't necessarily have to do so today. But in the Third Symphony's last movement I need to have that gut string timbre, that special softness. You can attain it on our usual modern instruments, but you have to imagine what it sounded like. The best way to achieve that sound is to place the bow in the appropriate place, playing closer to the fingerboard. Even in that position the best musicians can still produce a ferocious, loud sound – something essential in Mahler. You don't always have to use the instruments of Mahler's day; you just have to know what they sounded like to grasp their role in this music.

Another essentially important element is vibrato: to my knowledge, it became more widespread due to the preponderance of steel strings. In Wagner's and Mahler's scores one finds the specific instruction "vibrato" – which implies that normally there was none. That is something we often tend to forget today.

The most essential factor is that the musicians should muster the courage to truly apply the conductor's ideas in terms of interpretation. In my experience, musicians have become much too timid and careful in the presence of recording microphones. The music's natural rhythm can be lost. It is my role to take away their fear. It is always preferable to be "not exactly together" than too timid. In fact, in my experience, once we free ourselves from the compulsion to play exactly together, we are actually much more "together" than if we remained cramped and rigid.

Zu Mahlers Dritter Symphonie

„... **weit, weit über Lebensgröße**“: Mahler hat sich über seine 3. Symphonie in einer ganzen Reihe von Briefen und Gesprächen geäußert, insbesondere während der Entstehungszeit des Werkes, die hauptsächlich die Sommermonate der Jahre 1895/96 umfasste. Demnach schwebte ihm eine Art rönende Kosmogonie vor, eine „alle Stufen der Entwicklung in schrittweiser Steigerung umfassende musikalische Dichtung. – Es beginnt bei der leblosen Natur und steigert sich bis zur Liebe Gottes!“ (Brief an Anna von Mildenburg vom 1. Juli 1896) Die verschiedenen Aussagen zur Anlage des Werkes und dessen programmatischen Implikationen differieren zum Teil erheblich und lassen erkennen, dass sich die endgültige Gestalt der Symphonie erst allmählich herauskristallisierte. Schließlich verzichtete Mahler auf alle poetisierenden Satzbezeichnungen, die sich noch in verschiedenen Entwürfen finden. Zunächst plante Mahler einen nicht weniger als sieben Sätze umfassenden symphonischen Zyklus. Der ursprünglich an letzter Stelle vorgesehene Gesang vom „Himmlischen Leben“ (auf einen Text aus *Des Knaben Wunderhorn*) schied alsbald aus und wurde zur Keimzelle der 4. Symphonie, als deren Finalsatz er schließlich fungierte. Auch die Charakterisierung und die Reihenfolge der anderen Sätze zeigten manche Metamorphose. Schließlich gliederte Mahler das Werk in zwei „Abteilungen“, deren erste einzig durch den Kopfsatz von „vorweltlichen“ (Adorno) Proportionen repräsentiert wird, während die zweite Abteilung die Sätze 2 bis 6 umfasst, welche schon 1895 fertiggestellt wurden. Der Kopfsatz hingegen gewann erst im folgenden Jahr seine endgültige Gestalt.

Mahler hat gegenüber Natalie Bauer-Lechner geäußert, was die Komposition einer Symphonie für ihn bedeute: „mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine Welt aufbauen. Der immer neue und wechselnde Inhalt bestimmt sich seine Form von selbst.“ Die inneren und äußeren Dimensionen der 3. Symphonie haben Mahler freilich selbst erschrocken. Bezogen auf den ersten Satz sagte er wiederum zu Natalie Bauer Lechner: „Es ist furchtbar, wie dieser Satz mir über alles, was ich je gemacht habe, hinauswächst [...]. Zu meinem wahrhaften Schrecken habe ich heute gesehen, dass dieser Satz eine halbe Stunde, vielleicht noch länger dauern wird [...] Wenn sie wüssten, wie wenig es Kühnheit ist von mir, wie

es mich nur widerstrebend dazu zwingt, dass ich nichts weniger als froh darüber bin, diesen Weg gehen zu müssen, weil das Werk ihn unweigerlich fordert.“

Mit rund 100 Minuten Aufführungsdauer ist Mahlers Dritte eine der längsten Symphonien überhaupt. Der gigantische erste Satz öffnet gleichsam die Perspektive auf das Tableau der zweiten Abteilung, deren zunächst folgende je zwei Scherzi und Liedsätze Charakterstücken ähneln, die zwischen den Schwerefeldern des Kopfsatzes und des abschließenden *Adagios* balanciert werden.

Freilich sind nicht nur die äußeren Dimensionen des Werkes ungeheuer, denn was sich in diesem Werk ereignet, könnte man mit einer Formulierung Heinz-Klaus Metzgers beschreiben als „losgelassenen Aufstand der plebejischen Schichten europäischer Musik, hervorbrechend aus den Tiefen des kollektiven Unbewussten der Völker“. Weite Strecken der 3. Symphonie werden von Intonationen geprägt, die aus der Sphäre der „hohen“ Musik eigentlich verbannt sind: von Märschen verschiedener Couleur, Militärsignalen, primitiven oder antiquierten Tanzmodellen, dem Ton trivialer Volks- und Kinderlieder, Posthornmelodien, Glockengebimmel und Naturlauten. „Jakobinisch stürmt die untere Musik in die obere ein“, hatte Adorno das einmal treffend beschrieben. Deren Gestalten besetzen und bevölkern die brüchig gewordenen Hüllen der symphonischen Formen, setzen sie unter Spannung, treiben deren Elemente auseinander. An ihnen haftet gleichsam der Schmutz ihrer Herkunft, die Spuren ihrer Geschichte – das bringt die Musik zum Sprechen, verleiht ihr Subtexte, Untertöne, Abgründe, Doppelbödigkeiten, man könnte auch sagen Welthaltigkeit. Mahler ahnte die provokative Sprengkraft, die von solcher Musik ausgehen sollte, wenn er in einem Brief vom 2. Juli 1896 an Bruno Walter die zu erwartenden Urteile der Kritik parodierte: „Ich glaube, die Herren Rezensenten engagierter und nicht engagierter Art werden wieder einige Anwandlungen von Drehkrankheit bekommen [...]. Das Ganze ist leider wieder von dem schon so übel beleumundeten Geiste meines Humors angekränkt, und findet sich auch oft Gelegenheit, meiner Neigung zu wüstem Lärm nachzugehen. Manchmal spielen die Musikanten auch, ohne einer auf den anderen die geringste Rücksicht zu nehmen und es zeigt sich da meine ganze wüste und brutale Natur in ihrer nackten Gestalt.

Dass es bei mir nicht ohne Trivialitäten abgehen kann, ist zur Genüge bekannt. Diesmal übersteigt es allerdings alle erlaubten Grenzen. Man glaubt manchmal, sich in einer Schenke oder in einem Stall zu befinden.“ Mahler sollte recht behalten. Nachdem im Jahr 1902 der Uraufführung in Krefeld (nach zwei Teilaufführungen in Berlin 1897) großer Erfolg beschieden war, empörte sich nach der Wiener Erstaufführung 1904 ein Kritiker: „Für so was verdient der Mann ein paar Jahre Gefängnis“.

„mit furchtbarer Gewalt“: „Kräftig. Entschieden“ hebt der erste Satz an – so verheißt es zumindest die Vortragsbezeichnung –, und das von acht Hörnern präsentierte Thema scheint diesem Gestus zunächst zu entsprechen. Es parodiert offenbar gleich zwei Modelle: das Burschenschaftslied *Ich hab mich ergeben mit Herz und mit Hand* sowie das Finalthema aus der 1. Symphonie von Brahms. Nach wenigen Takten stockt die entschlossen ausschreitende Bewegung. Ein knappes, wie ein Ruf wirkendes Motiv, das innerhalb der Symphonie leitmotivischen Charakter haben wird, rennt sich fest und mündet schließlich in pendelnd-retardierenden Harmonien. Einzig eine von der großen Trommel etablierte Geräuschkulisse verbindet diese eröffnenden Takte mit dem ersten großen Abschnitt des Satzes. „Schwer und dumpf“ sind versprengte Trümmer eines Trauermarsches gelagert wie gigantische Felsbrocken und formen eine zerklüftete Klanglandschaft, die später von einer einsamen Stimme durchhallt wird: jener des Posthorn-Solos. Wenn erstmals wie ein von Ferne erahnbarer Schemen eine Kontrapartie etabliert wird, ist auch sie wesentlich aus dem Fundus der Märsche geformt: jetzt aber des Militärmarsches und des Marschliedes, dem letztlich auch das Hornthema des Beginns entstammt. Vor allem diese Kontrapartie wird die Geschichte des Satzes schreiben. Bei ihrer ersten Wiederkehr gewinnt sie greifbare Gestalt. Gleichzeitig drängt sich der Eindruck einer räumlich bewegten – nämlich sich nähernden – Schallquelle auf, welche die musikalischen Gestalten ergreift und zum Mitziehen verhält, etwa dann, wenn sie das Hornthema des Beginns gleichsam mit „auf Reisen“ nimmt. Der Marsch suggeriert zielgerichtete Bewegung, treibt in rascher dynamischer Anspannung auf einen Höhepunkt zu, der aber nicht „Ankunft“ markiert, sondern zurücksinkt in das von Trauermarschintonationen geprägte Klangfeld. Allmählich wird die Idee des Satzes

erkennbar als das Gegeneinander zweier kontradiktorischer Prinzipien: Repräsentieren die Trauermarschintonationen Statik, weitgehende Bewegungs- und Entwicklungslosigkeit, so verkörpern die vielgestaltigen Militärmarsch- und Marschliedintonationen Vitalität, Bewegung, Entwicklung – stehen gleichsam Sein und Werden gegeneinander. Die folgenden zentralen Partien des Satzes verlagern das Geschehen auf eine andere Ebene, auf die des Surrealen, Phantastischen. In die zunächst erneut „wie aus weiter Ferne“ erklingende Musik hallen Signale wie von Kindertrompeten, und das einst „kräftig, entschieden“ daher kommende Hornthema wird „weich und ausdrucksvoll hervortretend“ in einer traumverlorenen Episode entrückt. Der Militärmarsch hingegen gerät zur Groteske. Ein entfesselter Klangsturm hetzt den Marsch „mit furchtbarer Gewalt“ (so eine Vortragsbezeichnung) zu Tode. Kurz vor Schluss freilich steht alles auf des Messers Schneide, droht die Musik erneut zurückzusinken und entkommt sie diesem Sog nur in einem wilden Aufbruch, der den Blick freigibt auf das weitläufige Panorama der zweiten Abteilung.

Im alten Stil?: Der zweite Satz gibt sich an der Oberfläche als Idyll und borgt dazu den Tonfall vor allem bei einem zu Mahlers Zeiten längst veralteten Modell, dem Menuett. Keineswegs aber ist dies eine nostalgische Musik im „alten Stil“, sondern der durch die zarte, gläsern zerbrechliche Instrumentation in seiner Fragilität noch betonte, zierliche Tanz wird sublim verfremdet durch irreguläre Periodik sowie durch die chromatischen Nebentöne und fremden Harmonien, die das Thema schon bald nach Beginn durchsetzen. Nicht geheuer erscheinen erst recht die Triopartien, die in rascher Folge Miniaturtänze in divergenten Metren collagieren.

Arme-Leute-Musik: Zum dritten Satz lesen wir Natalie Bauer-Lechners *Erinnerungen an Gustav Mahler*: „Besonders das Scherzo [...] ist das Skurrilste und dazu wieder das Tragischste, was je da war [...]. Dieses Stück ist wirklich, als ob die ganze Natur Fratzen schnitte und die Zunge herausstreckte. Aber es steckt ein so schauerlicher, panischer Humor darin, dass einen mehr das Entsetzen als das Lachen dabei überkommt.“ Ähnlich wie Mahler in der 1. und der 2. Symphonie Lieder ganz oder teilweise in instrumentalen

About Mahler's Third Symphony

Versionen in den Ablauf der Werke integrierte, beruht der erste Hauptteil des Scherzos auf dem Klavierlied *Ablösung im Sommer*. Jedoch ist die Musik bereitet auch ohne Text, und sie spricht gleichsam Dialekt, nämlich den einer „Arme-Leute-Musik“ (Dieter Schnebel), deren absichtsvoll primitive und triviale Floskeln sie zu einer abgründigen Melange verwebt. Als es gerade besonders hoch hergeht, ruft eine Trompetenfanfare die Musik zur Ordnung und vollzieht sich sodann ein Akt irrealer Entrückung.

„Was spricht die tiefe Mitternacht?“: Dem Spuk des Scherzos antwortet eine Nachtmusik, erlauscht gleichsam von einem imaginären symphonischen Subjekt, das der Schreckenslaut am Ende des vorangegangenen Satzes aus tiefstem Traum aufstörte. Vergangene Musik hallt nach: die pendelnden Harmoniefolgen, die im ersten Satz nach dem Hornthema erklangen, ebenso der dreitönige „Ruf“, Motive aus den Trauermarsch-Teilen und der Dur-Moll-Wechsel vom Ende des Scherzos. Als sei der nächtlichen Natur eine mystische Stimme verliehen, intoniert die Alt-Stimme das *Mitternachtslied* aus Nietzsches *Zarathustra* und hallen die zunächst isolierten, aus dem Kontext gelösten Worte wie Beschwörungen durch den imaginierten Klangraum. Die Zeit scheint angehalten – auch dann noch, wenn die melodischen Linien weiter ausschwingen und ein gleichwohl zielloses Fließen suggerieren.

„Himmlische Freud, die kein Ende mehr hat“: Ohne Unterbrechung schließt der 5. Satz an, der das Spiel mit geborgten Tonfällen weitertreibt. Nunmehr redet die Musik in einer Kindersprache. Freilich kündigt der Wunderhorntext *Armer Kinder Bettellied* von ernsten Begebenheiten: Petrus bekennt seine Schuld vor Jesus. Wir erleben ein imaginäres Theater. Ein in der Höhe postierter Knabenchor imitiert nach Kräften das Geläut der ihm beigestellten Glocken, der Frauenchor intoniert das Lied von den himmlischen Freuden, ehe die Szene zwischen Petrus und Jesus in drastischer Weise vorgeführt wird.

„Kein Wesen lass verloren sein“: Eine Vision von Versöhnung dennoch zu entfalten, unternimmt das Finale, ein weit ausschwingendes Adagio. Im Unterschied zu allen vorangegangenen Sätzen artikuliert sich die Musik hier durchweg in „hoher“ Sprache, ist die Vielschichtigkeit der Idiome und damit auch deren Ambivalenz aufgehoben.

© 2018 Der Text ist ein Originalbeitrag für diese CD von Jens Schubbe

Den ausführlichen Text: www.avi-music.de/notes

“Much, much larger than life”: Mahler referred to his 3rd Symphony in many letters and conversations, particularly during the period of its inception (mainly from the summer of 1895 to the summer of 1896). According to those documents, what he imagined was a sort of cosmogony in sound, a “musical poem that progresses through all the stages of evolution, beginning with inanimate Nature and ascending step by step to God’s love!” (in a letter to Anna von Mildenburg dated July 1st, 1896). He made many different sorts of pronouncements regarding the work’s general structure and its programmatic implications, from which we can induce that the symphony only gradually coalesced into its final form. Since he ultimately abandoned the poetic movement titles he had still used in some of his sketches. Mahler initially planned the Third as a symphonic cycle that would feature no less than seven movements. The song evoking “The Heavenly Life” (based on a poem from *Des Knaben Wunderhorn*) was originally foreseen as a closing movement, but soon withdrawn (it ultimately found its place as the nucleus and last movement of the Fourth Symphony). Changes in terms of characterization and sequential order likewise affected the remaining movements, until Mahler finally divided the work into two “Parts” or “Compartments” (*Abteilungen*), the first of which entirely consists of an initial movement of immense, “primeval” proportions (Adorno), whereas the second “Compartment” contains the remaining movements 2 to 6 (which Mahler already finished writing in 1895). The first movement only found its final form the following year.

Mahler once told Natalie Bauer-Lechner what the composition of a symphony meant to him: “With all technical means available, to build an entire world. Constantly metamorphosing and renewing itself, the content determines its own form.” Admittedly, even he was frightened by the Third Symphony’s vast inner scope and outer dimensions. Referring to the first movement in the same conversation, Mahler confessed: “It is terrifying. This movement is growing beyond anything else I have ever written [...]. Today, to my own shocked astonishment, I have noticed that it is going to last half an hour, perhaps longer [...]. If you could only understand that this has nothing to do with boldness! I may put up some resistance, but I am no less

than overjoyed that I am obliged to follow this path. The work inexorably demands it.”

Lasting approximately 100 minutes in total, Mahler’s Third is one of the longest symphonies ever written. The gigantic first movement opens our gaze to the panorama of the Second Compartment (*Abteilung*). In the symphony’s midst, two scherzos and two song movements act as character pieces that lightly poise their weight between two massive gravitational fields: the first movement and the *Adagio* finale.

The work’s outer dimensions are not the only gigantic phenomenon that is gigantic here. Heinz Klaus Metzger aptly describes what is amiss in this symphony: Mahler’s Third represents the “rampant revolt of the underclass of European music as it bursts forth from the depths of the peoples’ collective unconscious”. Indeed, vast portions of the Third Symphony feature several types of music that are normally banned from the “serious” style: marches of different varieties, military bugle calls, primitive or outmoded dance types, a tone reminiscent of trivial popular or children’s songs, post horn melodies, bell chimes, and sounds of nature. “The music from below assails the ‘lofty’ music in a Jacobin attack”, as Adorno fittingly put it. The rebelling figures of low music occupy and populate the brittle shell remnants of symphonic forms, jolting them with a charge of voltage that drives their structural elements even further asunder. These revolutionaries still bear the dirt of their origins, the traces of their history. They make the music eloquent; they imbue it with subtexts, undertones, yawning chasms, frightening ambiguities: *Welthaltigkeit*, as one could say – musical content that comes from the real world.

Mahler foresaw what explosive, provocative power such music could exert. In a letter to Bruno Walter dated 2 July 1896, he parodied the reactions he expected to receive from reviewers. “I think that the critics, be they assigned or self-appointed, will once again suffer from attacks of dizziness [...]. The whole thing is unfortunately tainted by my infamous sense of humour, and I have quite a few occasions to indulge in my predilection for brutal noise. At times the musicians play without the slightest regard for each other, and my chaotic, bestial nature reveals itself in all its vile nakedness. It is also well known that I cannot do without trivialities, but this time all permissible bounds have

been surpassed, and one occasionally believes to have landed in a tavern or a barn.” Mahler’s prediction was correct. After two partial performances in Berlin in 1897, the world première in Krefeld was a resounding success, but the first Vienna performance in 1904 was less warmly received. One of the critics harangued: “For something like that, the man deserves a couple of years in prison!”

“With terrible violence”: “Strong and decisive” is how the first movement is supposed to begin, according to Mahler’s instructions. Presented by eight horns in unison, the initial theme seems to fit this description, at least at first. It is apparently parodying two models at once: the fraternity song *Ich hab mich ergeben mit Herz und mit Hand*, and the finale of Brahms’ 1st Symphony. But the music’s first decisive strides come to a standstill after just a few bars. The theme tails off in a brief motif that sounds like someone who is “calling out”: this will later become a leitmotiv, but here it grinds to a halt, swaying to and fro amidst dawdling, hesitant harmonies. The background noise of a drumroll is the only remaining element that connects these initial bars with the movement’s extended first section, which now follows. The fragmented debris of a funeral march lies “heavily, gloomily” around in the landscape, forming a jagged assemblage of gigantic rock formations. In the midst of them we only hear the echo of a solitary voice: a solo trombone. When a contrasting section of barely discernible structure starts to establish itself, we notice that it also culls its material from military marches and march songs, which likewise must have formed the origin of the initial horn theme. This contrasting section is the main element that will serve to write the movement’s ‘history’. The first time it returns, it becomes more recognizable. We also start to notice a sound source that seems to be moving – it is drawing closer, attracting and dragging the musical elements in its wake: for instance, it takes the initial horn theme on a ‘trip’. A march consists per se in movement that is always target-oriented: here, it heads tensely and rapidly toward a climax which nevertheless cannot be considered an ‘arrival’, since it sinks back into the funeral march domain. Gradually we realize that the movement’s main *raison d’être* is a struggle between two contradictory principles. The funeral marches represent standstill – an

almost total absence of movement and development – whereas the great variety of military marches and march songs stand for vitality, momentum and growth: a confrontation between Being and Becoming. The subsequent sections in the movement's centre transpose this battle onto an entirely different plane of fantasy and surrealism. In music that echoes once again “from afar”, we hear signals that sound like children's trumpets; then the previously “strong and decisive” horn theme now appears in a “gentle, expressive” guise, spirited away into a reverie. The military march, on the other hand, turns grotesque, with harsh, shrieking woodwinds and rough blows coming from the brass section. A ferocious storm of sonorities propels the march “with horrible violence” – those are the instructions – to its death.

Right before the movement's end, however, everything is up for grabs again: the music threatens to sink back once more. It is only able to escape from the quicksand thanks to a violent outbreak: not a concluding affirmation, but a gesture that punctures the movement's own boundaries, thereby opening our view to the broad panorama that is about to be spread out in the symphony's Second Compartment.

In the old style?: On the surface, the second movement seems like an idyll, particularly because it borrows a certain tone from a model that was already quite out-of-date in Mahler's day: the minuet. However, this is certainly not nostalgic music “in the old style”. Sounding even more fragile in Mahler's delicate, almost brittle instrumentation, this graceful dance acquires a sublimely deviant slant thanks to irregular phrase construction, chromatic neighbouring notes, and unfamiliar harmonies, all of which start to pervade the theme soon after its onset. Even less comfort can be found in the trio sections, which amount to hasty juxtapositions of brief miniature dances in divergent meters.

“Poor people's music”: Regarding the third movement, we read the following quote in Natalie Bauer-Lechner's *Recollections of Gustav Mahler*: “The scherzo in particular [...] is music at its most bizarre and at the same time most tragic [...]. It is truly as if all of Nature was making faces and sticking out its tongue. But the humour is so frightening, so panicked, that one is more likely to be overcome by horror than laughter.” Just as Mahler had already incorporated instrumental versions

of his songs into portions of the 1st and 2nd Symphonies, here the scherzo's first main section is based on *Ablösung im Sommer...* The music is eloquent enough without them, and it speaks a sort of dialect: that of “the poorest people” (Dieter Schnebel), weaving an unsettling, enigmatic tapestry from their deliberately primitive, trivial phrases. When the commotion starts getting out of hand, a trumpet fanfare calls the music to order.

“What is deep midnight saying?”: The ghostly scherzo is answered by a nocturne, uttered by an imaginary symphonic subject who seems to have been disturbed and awoken from deepest dreams by the preceding movement's final, frightful howl. We hear the echoes of past music: the swaying harmonies on which the horn theme died out at the beginning of the first movement, as well as the three-note “calling-out” motif, along with quotes from the funeral march sections, and the major-minor alternation from the last bars of the scherzo. As if lending nocturnal nature her mystical voice, the contralto intones the *Midnight Song* from Nietzsche's *Also sprach Zarathustra*. Time seems to stand still. Even when the melodic lines start to sway more amply, they seem to be flowing into nothingness.

“Heavenly joy that knows no end”: The fifth movement sets in without pause, pursuing the previous movement's game with borrowed tunes. Now the music is speaking a children's tongue – but admittedly this “Poor Children's Begging Song” tells of serious occurrences. We are witnesses of an imaginary play: the curtain opens on heavenly scenery. Singing from on high, a boys' choir does its best to imitate the orchestra's bells; a women's choir strikes up the song of “Heavenly Joys” until a drastic portrayal of the scene between Peter and Jesus ensues

“Let no creature be lost!”: The finale nevertheless attempts to spread out an expansive vision of reconciliation. As opposed to all previous movements, the music in this Adagio adheres exclusively to the “lofty” style, thereby abandoning the ambivalent, multi-layered cohabitation of different idioms we encountered in all preceding movements.

© 2017 The liner notes are an original text written by Jens Schubbe

The complete notes: www.avi-music.de/notes

Anna Larsson

Anna Larsson wurde in Stockholm geboren und absolvierte dort ihre musikalische Ausbildung am University College of Opera. Im Jahre 1992 traf sie die Atem- und Gesangslehrerin Anna Sims aus London, mit der sie nach wie vor zusammenarbeitet. Anna Larsson gab ihr Operndebüt in *Tokfurstén / The King of Fools* von Carl Unander-Scharin auf Schloss Vadstena (1996). International ließ sie 1997 als Konzertsängerin in Mahlers 2. Symphonie mit den Berliner Philharmonikern unter Claudio Abbado aufhorchen. Anna Larsson hat sich mit ihrer vollen, fließend-samtigen Stimme u.a. einen weltweiten Ruf in der Rolle der Erda mit Auftritten in den Opernhäusern von Berlin, Wien, Salzburg, Aix-en-Provence und Mailand erworben. Außerdem trat sie als Waltraute, Orphée, Fricka, Dalilah und Zia Principessa an der Königlichen Oper in Stockholm, an der Bayerischen Staatsoper in München, am Palau des Arts Valencia, bei den Salzburger Festspielen, den Festspielen in Aix-en-Provence und an der Finnischen Nationaloper auf – mit Dirigenten wie Daniel Barenboim, Zubin Mehta, Christoph von Dohnányi und Kent Nagano. Im Januar 2011 debütierte sie als Kundry (*Parsifal*) am Théâtre de La Monnaie in Brüssel.

Als Konzertsängerin arbeitet sie regelmäßig mit den großen Orchestern der Welt zusammen, darunter die Berliner und Wiener Philharmoniker, New York und Los Angeles Philharmonics, Chicago Symphony Orchestra, London Symphony und London Philharmonic Orchestra. Die Schwedin singt nahezu das gesamte Konzertrepertoire für Alt und Orchester, wobei sie sich vor allem als Interpretin der Werke von Gustav Mahler profiliert hat. Zudem hat Anna Larsson ein besonderes Faible für die Interpretation von Liedern. Sie ist daher regelmäßig mit internationalen Begleitkünstlern auf Tour und gibt Solo-Rezitate mit einem breiten Repertoire deutscher, englischer und skandinavischer Lieder.

Im Dezember 2010 wurde der Schwedin von König Carl XVI. Gustaf der Titel Königliche Hof­sängerin verliehen. 2011 eröffnete sie ihren eigenen Konzertsaal: „Vattnäs Concert Barn“ im Dorf Vattnäs bei Mora in Dalecarlia.

www.annalarsson.nu

Anna Larsson

Anna Larsson obtained her music diploma at the University College of Opera in Stockholm, her home town. In 1992 she met the British breathing and vocal coach Anna Sims, with whom she continues to work until today. Anna Larsson sang her opera début in 1996 in Carl Unander-Scharin's *Tokfurstén / The King of Fools* at Vadstena Castle. She went on to draw major international attention in her performance of Mahler's *Resurrection Symphony* (No. 2) with the Berlin Philharmonic and Claudio Abbado in 1997. With her rich, velvety, flowing voice, Anna Larson has made herself a worldwide reputation in the role of Erda in Wagner's Ring cycle, with performances in the opera houses of Berlin, Vienna, Salzburg, Aix-en-Provence, and Milan. She has also covered the roles of Waltraute, Orphée, Fricka, Dalilah and Zia Principessa in venues such as Stockholm Royal Opera, Bavarian State Opera (Munich), the Palau des Arts (Valencia), and Finnish National Opera, along with the festivals in Salzburg and Aix-en-Provence, collaborating with conductors including Daniel Barenboim, Zubin Mehta, Christoph von Dohnányi, and Kent Nagano. In January 2011 she sang her début as Kundry (*Parsifal*) at the Théâtre de La Monnaie in Brussels.

As a concert vocalist she has collaborated with some of the world's greatest orchestras, including the Berlin, Vienna, New York and Los Angeles Philharmonics, the Chicago Symphony, the LSO, and the LPO. Anna Larson masters practically all the classical repertoire for contralto and orchestra, and has especially made herself a name as an interpreter of Mahler. She also loves to sing Lieder, going regularly tour with internationally renowned pianists in vocal programmes featuring a wide range of German, British and Scandinavian art song repertoire.

In 2010, King Carl XVI Gustaf of Sweden conferred Anna Larsson the title of Royal Court Singer. In 2011, she inaugurated her own concert hall: the Vattnäs Concert Barn in the village of Vattnäs near Mora in the Swedish province of Dalarna.

www.annalarsson.nu

Clara-Schumann-Jugendchor & Justine Wanat

Die Mitglieder des **Clara-Schumann-Jugendchores** sind zwischen 10 und 17 Jahren alt. Viele von ihnen singen bereits seit ihrem sechsten Lebensjahr im progressiv aufgebauten Vokalbereich der Städtischen Clara-Schumann-Musikschule Düsseldorf, in dem der Jugendchor sozusagen der zentrale „Oberstufenchor“ ist. Die Leiterin Justine Wanat orientiert die chorische Ausbildung nicht nur an einer gründlichen musikalischen Schulung, sondern auch an einer sorgfältigen stimmbildnerischen Erziehung. Regelmäßig präsentiert der Chor seine Leistungen der Öffentlichkeit. 2010 wurde der Jugendchor mit dem 1. Preis des Mercedes-Benz-Chorwettbewerbs ausgezeichnet, 2014 gewann er den 2. Preis im internationalen Kinder- und Jugendchorwettbewerb *Concours International de Choeurs d'enfants* in Paris.

Justine Wanat studierte an der Musikhochschule in Katowice, wo sie 1986 die Magister-Prüfung mit Auszeichnung im Bereich Chorleitung, Chordirigieren und Musikalische Erziehung bestand. Seit 1998 ist sie als Chorleiterin an der Clara-Schumann-Musikschule in Düsseldorf beschäftigt.

The members of the **Clara Schumann Youth Choir** are ages ten to seventeen. Many of them have been singing since the age of six, in progressive training offered at the Clara Schumann Music School in Düsseldorf; the Youth Choir is reserved to pupils who are close to graduation. Choir director Justine Wanat ensures that the choir members' education includes not only basic musical knowledge, but comprehensive vocal training as well. The choir presents its remarkable results to the public at large on a regular basis. In 2010 it won First Prize at the Mercedes Benz Choir Competition; in 2014 it won Second Prize at the International Children's and Youth Choir Competition in Paris.

Justine Wanat studied at Katowice Conservatory, where she obtained her Master's Degree with honors in choir conducting and musical education in 1986. In 1998 she was appointed as choir director at the Clara Schumann Music School in Düsseldorf.

www.claraschumannchor.de

Chor des Städtischen Musikvereins zu Düsseldorf & Marieddy Rossetto

1818, vor 200 Jahren, wurde der **Städtische Musikverein** gegründet. Musikfeste unter wechselnder Leitung von Johannes Schornstein und Friedrich August Burgmüller fanden in Düsseldorf und Wuppertal statt. 1833 leitete der 24-jährige Felix Mendelssohn Bartholdy das 15. Düsseldorfer Musikfest. Für die Jahre 1850 bis 1854 verpflichtete der Verein Robert Schumann. 1864 wurden die Orchestermusiker städtische Bedienstete, die sich 1960 den Namen Düsseldorfer Symphoniker gaben. Die 90 Damen und 40 Herren des Musikvereins führen bis heute die ununterbrochene Tradition des Laienchores mit professionellem Anspruch fort. Auch bei der Düsseldorfer Erstaufführung von Mahlers 3. *Symphonie* unter dem Städtischen Musikdirektor Hans Weisbach standen am 25. Oktober 1928 wie bei dieser Aufnahme die Damen und das Orchester der Stadt auf dem Podium der Alten Tonhalle.

Seit 2001 ist **Marieddy Rossetto** Chorleiterin des Städt. Musikvereins. Die in São Paulo/Brasilien geborene Musikerin erhielt ihre Klavierausbildung am Konservatorium in Santos und an der Universität von Brasília. Dirigieren und Chorleitung studierte sie anschließend an der Musikhochschule in Köln. Ihr künstlerischer Werdegang verlief über Brasilien und Wuppertal. Ihr großes Engagement gilt der Nachwuchsarbeit im Projekt *SingPause* – Singen an Düsseldorfer Grundschulen.

The **Düsseldorf Municipal Music Society** (*Städtischer Musikverein*) is celebrating its 200th birthday in the 2017/2018 season. A performance in Düsseldorf of Haydn's oratorio *The Creation* in 1818 marked the beginning of the Düsseldorf Music Festival, directed alternatively by Johannes Schornstein (Düsseldorf) and Friedrich August Burgmüller (Wuppertal). In 1833, Felix Mendelssohn directed the 15th Düsseldorf Music Festival when he was only 24 years old. Later on, the Municipal Music Society appointed Robert Schumann as Festival Director for the years 1850 to 1854. In 1864, the orchestra musicians acquired the status of municipal employees; they chose the name "Düsseldorfer Symphoniker" for themselves in 1960. In the course of two centuries, the 90 women and 40 men who make up the *Musikverein* choir have continued to uphold the venerable tradition of a lay choir singing on a professional level. For instance, the choir members of the *Musikverein* stood already on the podium of the Alte Tonhalle for the Düsseldorf premiere of Mahler's *3rd Symphony* in 1928 under the baton of Municipal Music Director Hans Weisbach. **Marieddy Rossetto** has been Chief Conductor of the *Städtischer Musikverein* choir since 2001. Born in São Paulo, she studied piano at Santos Conservatory and Brasília University before going on to study orchestral and choir conducting at Cologne Musikhochschule. Her artistic career began in Brazil and continued in Wuppertal before she came to Düsseldorf. Marieddy Rossetto is committed to music education through *SingPause*, an initiative in local music schools.

www.musikverein-duesseldorf.de | www.singpause.de

Adam Fischer

Seit Beginn der Saison 2015/16 ist Adam Fischer Principal Conductor der Düsseldorfer Symphoniker und Künstlerischer Berater der Tonhalle Düsseldorf. Er ist Ehrendirigent der Österreichisch-Ungarischen Haydn Philharmonie, Gründer der Haydn-Festspiele in Eisenstadt sowie Gründer und Leiter der Budapester Wagner-Tage. Adam Fischer ist ein politisch engagierter Künstler, der vielfach für die Menschenrechte eintritt. Zusammen mit András Schiff reichte er 2011 bei der EU eine Petition gegen Rassismus und Ausgrenzung ein.

1949 in Budapest geboren, studierte Adam Fischer Komposition und Dirigieren in Budapest und bei Hans Swarowsky in Wien. Nach Stationen als Erster Kapellmeister in Helsinki, Karlsruhe und an der Staatsoper in München war er Generalmusikdirektor in Freiburg, Kassel und Mannheim sowie Künstlerischer Leiter der Ungarischen Staatsoper in Budapest. Seit 1999 leitet er das Dänische Nationale Kammerorchester Kopenhagen.

Regelmäßige Auftritte führen Adam Fischer an die größten Opernhäuser in Europa und in den USA, darunter die Wiener Staatsoper, Mailänder Scala, Bayerische Staatsoper, Covent Garden, Metropolitan Opera und die Bayreuther Festspiele. Als Konzertdirigent arbeitet er mit Orchestern wie den Wiener Philharmonikern, den Wiener Symphonikern, den Münchner Philharmonikern, dem Orchestre de Paris, dem London Philharmonic, dem Orchestra of the Age of Enlightenment, dem Chicago und Boston Symphony und dem NHK Symphony Tokio.

Unter seinen preisgekrönten CD-Einspielungen findet sich sowohl das gesamte symphonische Werk Haydns (ausgezeichnet mit dem Echo Klassik) als auch Mozarts. Außerdem erhielt er u. a. den Grand Prix du Disque für Goldmarks *Königin von Saba* und Bartóks *Herzog Blaubarts Burg*. 2017 wurde Adam Fischer zum Ehrenmitglied der Wiener Staatsoper ernannt.

Adam Fischer

At the beginning of the 2015/16 season, Adam Fischer was appointed Principal Conductor of the Düsseldorfer Symphoniker and Artistic Consultant of the Düsseldorf Tonhalle. He is also Honorary Conductor of the Austrian-Hungarian Haydn Orchestra, founder of the Eisenstadt Haydn Festival, and founder and director of the Wagner Festival in Budapest. Well-known for his courageous political commitment, Adam Fischer has spoken out often in favor of human rights. Together with András Schiff he initiated and signed a petition against racism and discrimination, which they submitted to the European Union.

Born in 1949 in Budapest, Adam Fischer studied composition and conducting in the Hungarian capital, and with professor Hans Swarowsky in Vienna.

After appointments as Kapellmeister in Helsinki, in Karlsruhe and at Munich State Opera, Fischer held the post of General Music Director successively at the opera houses of Freiburg, Kassel and Mannheim, and was also Music Director of Hungarian State Opera in Budapest. Since 1999 he has been Chief Conductor of the Danish National Chamber Orchestra in Copenhagen.

Regular engagements have led Adam Fischer to perform in the great opera houses of Europe and the US, including Vienna, Milan, Munich, Covent Garden, the New York Met and Bayreuth Festival. In orchestra appearances he also conducts the Vienna Philharmonic, the Vienna Symphony, the Munich Philharmonic, the Orchestre de Paris, the London Philharmonic (LPO), the Orchestra of the Age of Enlightenment, the Chicago and Boston Symphonies and the NHK Symphony in Tokyo.

Fischer's award-winning CD releases include the complete symphonic works of Haydn (distinguished with the German national prize "Echo Klassik") as well as of Mozart. He has also been awarded the Grand Prix du Disque twice: for his recordings of *Die Königin von Saba* (Goldmark) and of *Bluebeard's Castle* (Bartók). In 2017, Adam Fischer was named Honorary Member of Vienna State Opera.

Düsseldorfer Symphoniker

„Orchester für Düsseldorf“ – das ist eine Aufgabe und ein Anspruch, dem sich die Düsseldorfer Symphoniker 250 mal im Jahr stellen. Das Orchester mit dem ungewöhnlichen Profil – es arbeitet sowohl in der Tonhalle als auch in der Deutschen Oper am Rhein mit zwei Opernhäusern – trägt darüber hinaus mit seinen Konzertreisen nach Amsterdam, Salzburg, Wien, China und Japan den Ruf Düsseldorfs als Kulturstadt in die ganze Welt.

Im 18. Jahrhundert arbeiteten international gefeierte Musiker, u.a. Händel und Corelli, mit der „Düsseldorfer Hofkapelle“ bis zur Auflösung des Hofes. 100 Jahre später, 1818, entstand mit der Gründung des Städtischen Musikvereins erneut eine Orchesterkultur in Düsseldorf, die berühmte Musiker und Leiter wie Felix Mendelssohn Bartholdy und Robert Schumann anzog. Wirklich städtisch wurde das Orchester 1864. Es ist damit nach Aachen der zweitälteste kommunale Klangkörper in Deutschland. In den folgenden Jahrzehnten entwickelte es sich zu einem der führenden und größten Orchester Deutschlands, zu deren Leitern nach dem Wiederaufbau 1945 Heinrich Hollreiser und anschließend namhafte Dirigenten wie Eugen Szenkar, Jean Martinon, Rafael Frühbeck de Burgos, Henryk Czyz, Willem van Otterloo, Bernhard Klee, David Shallon, Salvador Mas Conde, John Fiore und zuletzt Andrey Boreyko gehörten. Seit Beginn der Saison 2015/16 leitet Adam Fischer als Principal Conductor die Düsseldorfer Symphoniker.

2011 unternahm das Orchester eine Spanien-Tournee, 2012 gastierte es beim „Beethoven Easter Festival“ (Polen) und begeisterte bei einem Gastspiel in Moskau. 2014 gaben die Düsseldorfer Symphoniker ihr fulminantes Debüt im Wiener Musikverein und gastierten erfolgreich im Amsterdamer Concertgebouw. Im Mai 2015 wurden sie bei neun Konzerten in Tokio gefeiert. 2017 folgten Gastspiele in Arnheim (Einweihung des neuen Konzertsaals), in Moskau und erneut im Concertgebouw Amsterdam.

Düsseldorfer Symphoniker

“An orchestra for Düsseldorf”: that is the objective and the high standard that the Düsseldorfer Symphoniker set for themselves – 250 times a year. This orchestra has an uncommon profile, since it performs not only in the Tonhalle, but also for the Deutsche Oper am Rhein in Düsseldorf and in Duisburg. On its regular tours to Holland, Austria, China and Japan, the orchestra carries Düsseldorf's reputation as a city of culture out into the world.

Already in the 1700's, internationally celebrated artists such as Handel and Corelli collaborated on occasion with the “Düsseldorf Court Orchestra” until the court was dissolved. A century later, in 1818, orchestral culture was re-introduced into Düsseldorf when the Municipal Music Society (Städtischer Musikverein) was founded, attracting celebrated musicians of the likes of Mendelssohn and Schumann to serve as conductors. The orchestra became truly “municipal” in 1864, and after Aachen it is thus the second oldest civic orchestra in Germany. Throughout the following decades it became one of the leading and largest orchestras in the country. Its conductors in the postwar era have been Heinrich Hollreiser, Eugen Szenkar, Jean Martinon, Rafael Frühbeck de Burgos, Henryk Czyz, Willem van Otterloo, Bernhard Klee, David Shallon, Salvador Mas Conde, John Fiore and Andrey Boreyko. Starting in the 2015 season, Adam Fischer has taken up the post of Principal Conductor.

The orchestra went on tour to Spain in 2011, guested at the Beethoven Easter Festival in Warsaw in 2012, and enjoyed resounding success in Moscow that same year. In 2014, the Düsseldorfer Symphoniker gave a superb début performance at the Musikverein in Vienna, and were likewise well-received at the Concertgebouw in Amsterdam. In May 2015 they made nine acclaimed appearances in Tokyo. In 2017 the orchestra was invited to open the new concert hall in Arnheim, guested in Moscow and played again at the Concertgebouw in Amsterdam.



Ebenfalls verfügbar / Also available

MAHLER Symphony No. 7
MAHLER Symphony No. 5

MAHLER Symphony No. 4
MAHLER Symphony No. 1

