



MAHLER Symphony No. 9 ADAM FISCHER


**TONHALLE
DÜSSELDORF**
Einfach fühlen

GUSTAV MAHLER (1860-1911)

Symphony No. 9 in d-Moll / in D Minor

1 I. Andante	25:44
2 II. Im Tempo eines gemächlichen Ländlers	15:15
3 III. Rondo – Burleske: Allegro assai. Sehr trotzig	12:58
4 IV. Adagio. Sehr langsam und noch zurückhaltend	25:04
Total Time	79:03

DÜSSELDORFER SYMPHONIKER
ADAM FISCHER conductor



Based on live recordings (11-13 & 24 January 2019) | Recording Location: Tonhalle Düsseldorf / Germany
Executive Producer: Jochen Hubmacher (DLF) | Recording Producer: Holger Urbach | Recording Engineer:
Michael Morawietz | Editing, Mix & Mastering: HOLGER URBACH MUSIKPRODUKTION, RATINGEN
www.humusic.de | Verlag / Publisher: Kalmus | www.tonhalle.de | www.adamfischer.at

© 2019 Deutschlandradio / Avi-Service for music © 2020 Avi-Service for music, Cologne/Germany | LC 15080
All rights reserved | STEREO | DDD | GEMA | Made in Germany | 42 6008553979 6 | Design: www.BABELgum.de
Translations: Stanley Hanks | Fotos: © Susanne Diesner | www.avi-music.de | www.dradio.de


Einfach fühlen

Eine Co-Produktion mit



Vom Sterben – Adam Fischer zu Mahlers 9. Symphonie

Gustav Mahler hatte ein Leben lang Angst vor dem Tod. Es ist bekannt, dass er nach der *Achten* sein nächstes symphonisches Werk vorsorglich das *Lied von der Erde* genannt hat, weil er fürchtete, wie Beethoven, Schubert und Bruckner nach einer Neunten zu sterben. Später hat er dann doch seine *Neunte* geschrieben – und diese handelt fast von nichts anderem als vom Tod, der 1909 in seinem Körper auch tatsächlich schon schlummerte. Er hat den Tod regelrecht herbeigefürchtet.

Genau genommen handelt die *Neunte* nicht vom Tod, sondern vom Sterben. Tod und Sterben sind etwas völlig Verschiedenes. Während ich mich mit der *Neunten* beschäftigte, wurde mir klar, dass ich außer der Deutschen keine andere Sprache kenne, in der die Worte „Tod“ und „Sterben“ etymologisch nichts miteinander zu tun haben. Gleich am Anfang der Symphonie spürt man schon den Keim und den Anfang der tödlichen Krankheit. Der Mensch hat keinen Kontakt mehr zur Außenwelt. Im Verlauf des ersten Satzes gibt es dann diese drei dramatischen Höhepunkte, die wie Herzinfarkte wirken. Und immer nach diesen Infarkten ist es so, als ob der Anästhesist mit seiner Spritze kommt und für den Kranken die Welt versinkt. Das „Ich“ schwebt in einer ganz anderen Dimension, aus der es in diesem Satz aber immer wieder zurückkommt. Es ist „nur“ die Krankheit, es geht noch weiter.

Das ist im letzten Satz anders. Das Finale ist ein einziges, lang hingezogenes Sterben, die Auflösung des Lebens. Ich habe das bei mir sehr nahestehenden Menschen auch selber erlebt: Das Sterben zieht sich sehr lange hin, viel länger, als man denken würde. Man weiß gar nicht, ob der Mensch bereits tot ist oder noch nicht. Er kommt auf einmal ein bisschen ins Leben zurück, verschwindet wieder ... Der letzte Abschnitt dieses Satzes, vor allem die allerletzte Partiturseite, ist eine so perfekte Beschreibung dieses Zustands, wie ich sie nirgendwo sonst erlebt habe, auch nicht in der Literatur oder in der Bildenden Kunst.

Für meine Empfindung schwingt in dieser Musik auch eine Versöhnung mit. Das ist bei Mahler nicht immer so. Es gibt Stücke, die ich deswegen nicht ertragen kann. Ich habe zum Beispiel Probleme,

die *Kindertotenlieder* zu dirigieren oder zu hören, weil ich nicht die Kraft habe, mich mit dieser intensiven Darstellung über den Schmerz nach dem Verlust eines Kindes auseinanderzusetzen. Bei der *Neunten* ist das nicht so: Das Auflösen des Lebens ist hier vielleicht noch präziser beschrieben, aber hier geht es um den Tod als unvermeidliches Schicksal des Menschen, das ich nicht verdrängen möchte. Wenn ein Musikstück ein Beispiel dafür ist, dass Musik in andere Dimensionen vordringen kann als die anderen Kunstformen, weil hier vieles gezeigt wird, was man nicht in Worte fassen kann, dann ist es der letzte Satz der *Neunten*.

Was mir bei der *Neunten* auch sehr wichtig ist, ist Mahlers Verbindung mit der Wiener Klassik und besonders mit Franz Schubert. Wenn ich Mahler dirigiere, suche ich immer nach den Wienern, vor allem nach Schubert. Mahler hat Schubert sein Leben lang bewundert, er ist sein Meister. Beweisen kann ich das nicht, es ist nur eine Empfindung, aber in der *Neunten* spüre ich das besonders.

In diese Live-Aufnahme ist auch die Erfahrung eingeflossen, wie wichtig das Ambiente und die Akustik des Saals sind, in dem wir spielen. Der Raum ist Teil der Interpretation. Jeder Saal verleitet uns zu musikalischen Lösungen, die man andernorts vielleicht nicht machen würde. Es ist wie mit einem schönen neuen Kleid: Man bewegt sich in jedem Kleid auch unbewusst ein bisschen anders. Es verändert die Bewegungen. Die Akustik des Raumes hat die gleiche Funktion, bei Mahler ganz besonders. Mir ist das bei der Erarbeitung dieser *Neunten*, die wir auf einer Spanien-Tournee in fünf verschiedenen Sälen fünfmal unterschiedlich gespielt haben, besonders klar geworden.

© 2020 Adam Fischer

On Dying – Adam Fischer on Mahler’s Ninth Symphony

For all of his life, Gustav Mahler was afraid of death. After having finished his *Eighth Symphony*, it is well known that he preventively called his next orchestral work *The Song of the Earth*, afraid he might pass away, like Beethoven, Schubert, and Bruckner, after having composed a Ninth. Later he indeed wrote his Ninth Symphony, which is about almost nothing else other than death – and death was already slumbering in his body in 1909. One could say that Mahler was so afraid of death that he summoned it.

To be precise, Mahler’s *Ninth Symphony* is not about death, but about dying. Death and dying are two entirely different matters. While working on the *Ninth*, I realized that I know of no other language apart from German in which the words “death” (*Tod*) and “dying” (*Sterben*) have entirely different etymologies. Right at the start of this symphony we can already feel its seed, the onset of mortal illness. The subject has lost contact with the outside world. The three dramatic climaxes in the course of the first movement sound like three heart attacks. After each one of them, the anesthetist visits the ill patient with his syringe, and the surrounding world sinks into oblivion. The subject travels to another dimension, and returns from it several times in the course of the movement. This is “only” illness, and “life” goes on a while longer.

Things are entirely different in the last movement: the finale is just one sole extended act of dying, the disintegration of life. That is how I experienced it with people who were close to me: the process of dying goes on much longer than one would have expected. You don’t know if the person has already passed away. They briefly return to life, then they disappear again. The last section, particularly the last page in the orchestra score, describes that situation so perfectly that it surpasses any other depiction, whether it be in literature or the fine arts.

The way I see it, the music in the *Ninth* likewise contains an aspect of reconciliation throughout. That is not always the case elsewhere in Mahler, which is why I cannot bear certain pieces of his. For instance, I almost cannot endure conducting or even listening to the *Kindertotenlieder* because

I do not feel I have the strength to deal with such an intense depiction of suffering after the loss of a child. Nevertheless, I do not feel the same way with the *Ninth Symphony*. Although the disintegration of life is depicted here more precisely, this is about death as our inevitable destiny – a fact I do not want to repress. If any piece of music can surpass other art forms by exploring other dimensions and showing much that would be verbally inexpressible, then it is the last movement of Mahler’s *Ninth*.

What I also find important in the *Ninth* is Mahler’s connection with Viennese Classicism, particularly with Franz Schubert. When I conduct Mahler, I’m always looking for that special Viennese, Schubertian touch. Mahler admired Schubert for all of his life: Schubert was his master. I cannot offer proof for this: it is just a feeling, but something I feel especially intensely in the *Ninth*.

In this live recording we once more noted the important role played by the atmosphere and the acoustics, depending on the auditorium where we perform. The hall is part of our interpretation. Each concert hall suggests a series of musical solutions we perhaps would not have attempted elsewhere. It is like putting on a new piece of clothing: you unconsciously start to move differently when you have tried it on for the first time. Clothing modifies our movement. Concert hall acoustics have the same function, particularly in Mahler. This became particularly clear to me as we fine-honed our work on the *Ninth* during our tour of Spain, where we travelled to five halls and performed this symphony differently each time.

© 2020 Adam Fischer

Mahlers 9. Symphonie

Die Musikgeschichte kennt Momente, in denen die Entwicklung einer musikalischen Gattung, die schöpferische Biographie eines Künstlers und die kulturgeschichtliche und gesellschaftliche Situation derart ineinander spielen, dass Werke von allergrößter Vollkommenheit zu entstehen vermögen. Solch eine Konstellation dürfte in den späten Werken Mahlers wirksam geworden sein, insbesondere in seiner 1909 entstandenen *Neunten Symphonie*, die am 26. Juni 1912 in Wien mit den Wiener Philharmonikern unter Leitung von Bruno Walter uraufgeführt wurde. Eine Epoche wurde damals verabschiedet – jene, die später als die „gute alte Zeit“ sehnsüchtig beschworen wurde. Mahlers Heimat, die Habsburger Monarchie, hatte eine lange Friedenszeit mit beachtlicher wirtschaftlicher Prosperität und – zumal in der Metropole Wien – eine einzigartige kulturelle Blüte erlebt. Mahler war im Wiener Kulturleben der Jahrhundertwende eine, wenn nicht die zentrale Gestalt. Freilich erwiesen sich die glanzvollen Fassaden des Wiener Fin de Siècle als zunehmend brüchig, kündigte sich von fern das Donnern der großen globalen Verteilungskämpfe an, die wenige Jahre später die Welt in Trümmer legen sollten. Vorboten dieser Erschütterungen wurden von manchen Künstlern durchaus erspürt, zumal von denen, die in den Jahren vor 1914 den Aufbruch in die Moderne wagten.

In jenen Jahren, welche die Blüte- und Endzeit einer Epoche markierten, durchlebte Mahler krisenhafte Jahre. Der Tod der geliebten Tochter, die Diagnose der eigenen Krankheit, die antisemitisch gefärbten Angriffe, die ihn aus dem Amt des Hofoperndirektors gejagt hatten, die Konfrontation mit dem so anders gearteten, ganz nach kapitalistischen Gesetzen funktionierenden Leben in Amerika dürften Mahler damals besonders sensibilisiert haben für die endzeitlichen Symptome jener Zeit. Noch in seiner *Achten Symphonie* hatte er den Versuch einer universalen, aus idealistischem Geist geborenen Zusammenschau unternommen. Die späten Werke aber verabschieden den messianischen Idealismus als Illusion. Wenn Alban Berg mit Blick auf den Kopfsatz der *Neunten Symphonie* meinte, „dieser ganze Satz ist auf die Todesahnung gestellt“, so bezeichnet das nicht nur ein biographisches

Moment, sondern ein strukturelles, der Musik immanentes: Der ganzheitliche Anspruch, die Behauptung des auf Geschlossenheit zielenden Werkes wird aufgehoben. Anstelle der Integration treten Tendenzen der Auflösung, des Zerfalls – die aber auch ein Öffnen, ein Loslösen, ein Befreien implizieren können. Die Hüllen tradierten symphonischen Komponierens werden gesprengt, die Konturen eines Sonatensatzes etwa sind im Kopfsatz nur noch als verwiterte Trümmer erahnbar.

I

Die ersten Takte wirken, als kondensierten sich die Klänge zaghaft, so wie sich Worte den Lippen eines Träumenden entringen. Sie siedeln in jenem Raum, in den die abschließende Partie des *Liedes von der Erde* geleitete: ein stockender Rhythmus, gleich einem unregelmäßigen Pulsschlag, sodann ein glockenartiges Motiv der Harfe, eine vom gedämpften Horn intonierte Fanfare, eine knappe Figur der Viola. Dann entspinnt sich ein Gesang zwischen Horn und zweiten Geigen, der vom ruhig schreitenden Puls der Begleitfiguren getragen wird. Mit einer Wendung nach Moll beginnt die Musik zu reden wie einer, dem die Zunge sich löst: Die Musik gibt die Distanz auf, mit der sie begann. Die Energien werden in einer merkwürdig „todestrunkenen“ Fanfare entladen, bevor die Musik zurückflutet in den Gesang. Damit ist eine Bewegung vorgezeichnet, die der Satz in mehreren Wellen durchläuft. Immer, wenn die Musik sich zu dynamischer Anspannung versammelt, sich auf Ziele hinzubewegen scheint, sie nahende Erfüllung suggeriert, greift sie „wie die Hand eines stürzenden Bergsteigers ins Leere“ (Jens-Malte Fischer). In einer dieser Passagen des Zusammenbruchs erscheint der am Beginn der Symphonie kaum hörbare Rhythmus nunmehr „mit höchster Gewalt“ von den Posaunen intoniert, wird das zarte Harfenmotiv von der Pauke gemeißelt, als verwirklichte sich nun, „was verborgen dem Ganzen schon vorangeht, das Urteil übers unmittelbare Leben. Wo es ganz gegenwärtig ist, ganz für sich, enthüllt es sich als todverfallen“ (Adorno). Aus dem Trümmerfeld erhebt sich ein Kondukt, führt in eine repressenähnliche Passage, in der sich der Gesang des Beginns nochmals verdichtet gleich einer

Flamme, die aus verlöschender Glut auflodert. Der einst energisch zupackende Moll-Teil hingegen wandelt sich zu einer Musik, wie sie in keiner Symphonie je gehört ward: eine Trauermusik für Flöte, Horn sowie Celli und Bässe. Aus der leidenschaftlich ausbrechenden Passage, die am Beginn die Fanfare entließ, „wird am Ende des Satzes, gesänftigt, der schillernde Trost. Einem, von dem man weiß, dass er sterben muss, wird, als wäre er ein Kind, versichert, dass alles gut werde“ (Adorno).

II
Der zweite Satz gibt sich zunächst naiv: „Etwas täppisch und sehr derb“ spricht er österreichischen Dialekt und beschwört Ländler- und Walzeridiome. Habakuk Traber hat diese Musik treffend charakterisiert: „Was der Satz an Themen bietet, hat man alles irgendwo einmal gehört; in einem Fall, dem dritten Teil, einem langsamen Ländler, ist das Vorbild sogar greifbar: das Liedchen vom böhmischen Wind, das die Weizensaat verweht hat. Nichts ist in Ordnung an diesem Satz. Da werden Abschnitte verkürzt, Themen übereinandergeworfen, harmlose Harmonien böse verbogen, Balancen zerstört, die ursprünglichen Tempi – jedes der drei Themen hat sein eigenes – verzogen, bis das Zeitmaß schließlich ins Eigenleben flieht. Verkehrte Welt herrscht hier, und sie lässt sich nicht einmal auflösen. Die Integration der verschiedenen Motive bewirkt die Desintegration des motivischen Verlaufs. Die Anstrengung zur Synthese, die alles unter einen Hut bringen will, verstärkt das Chaos, denn sie löst die Bindung der Zeit an die melodisch-harmonischen Gestalten. Das Banale mit österreichischem Zungenschlag wird durch den halben Strawinsky gejagt, durch Parodie, Grotteske, Montage. Was bleibt? Ermattung. Das Stück verschwindet ähnlich wie der erste Satz, löst sich auf. Man könnte seine Form in ein Schema bringen, als Scherzo mit zwei Trios, man könnte Durchführungsteile benennen. Solche Begriffe aber sind indifferent gegenüber dem, was sich unter ihnen abspielt. Genau das aber, die forcierte Vergärung leicht abgestandener Substanzen, ist das Wesentliche.“

III
Zwei seiner Symphonien beschloss Mahler mit Rondo-Sätzen: die *Fünfte* und die *Siebte*. Beide Sätze sind affirmativ gehalten, schließen mit glanzvollen Apotheosen – wobei dahingestellt sei, ob Mahler dem theatralischen Jubel, mit dem die *Siebte* endet, selbst Glauben schenkte. Die Rondo-Burleske der *Neunten Symphonie* freilich wirkt wie das Gegenbild aller Mahlerschen Jubelsätze. Sie kündigt deren schönem Schein. Das Lachen (burla = der Spaß) gefriert ihr zur Maske, schlägt um in Entsetzen. Fast durchweg verströmt die Musik den Eindruck des Gehetzten. Schon zu Beginn japsen die kurzatmigen Motive. Oft sind sie Trümmer einer Musik, in der es einst besonders hoch her ging: Der Radetzky-Marsch quäkt in einem Solo der Klarinette kurz nach Beginn auf, in den sich im Windschatten der dahinjagenden Hauptpartien ansiedelnden Episoden erkennt man das demolierte „Weibschanson“ aus der *Lustigen Witwe* von Lehár in trauter Nachbarschaft mit ordinären Schlagermelodien, die scheppernd vom Horn intoniert werden, als sei sein Schalltrichter der eines Grammophons.
In den Hauptpartien wird die Musik an die Kandare des Fugenwesens genommen. Fugen eignete bis dahin zumeist „Erhabenheit“; hier wirken sie erbarmungslos, zwingen sie die Motive in das kontrapunktische Getriebe, bis eine der Gestalten die Gefolgschaft verweigert und desertiert wie der „Tambours’ sell“ oder der bei den „schönen Trompeten“ begrabene Soldat, der nachts an die Tür der Geliebten pocht. Wie so oft bei Mahler haftet der Gestalt eine Spur geschichtlichen „Schmutzes“ an. Sie ist durch einen Doppelschlag gefärbt, ein Ornament, das man seit barocker Zeit als Verzierung der folgenden Hauptnote benutzte. Wagner gebrauchte die Wendung häufig, verließ damit einer melodischen Geste besondere Emphase. Fragil, gefährdet und von einer Zartheit, die einem die Kehle zuschnürt, erscheint diese Partie, die mit der einsam singenden Trompete, den in höchster Lage flirrenden Tremoli der Geigen und Flatterzungen-Klängen der Flöten einsetzt. Theodor W. Adorno hat diese Passage mit jenem Moment am Ende von Kafkas *Prozess* verglichen, wo für einen Moment kurz vor der Hinrichtung Joseph K.s Hoffnung aufzuleuchten scheint: „Seine

Mahler's 9th Symphony

Blicke fielen auf das letzte Stockwerk des an den Steinbruch angrenzenden Hauses. Wie ein Licht aufzuckt, so fuhren die Fensterflügel eines Fensters dort auseinander, ein Mensch, schwach und dünn in der Ferne und Höhe, beugte sich mit einem Ruck weit vor und streckte die Arme noch weiter aus. Wer war es? Ein Freund? Ein guter Mensch? Einer, der teilnahm? Einer, der helfen wollte? War es ein einzelner? Waren es alle? War noch Hilfe? ...“ Wie bei Kafka zerrinnt auch bei Mahler die Hoffnung, wird der Deserteur am Ende eingeholt wie ein vergebens Flüchtender.

IV

Ihm, dem Verlorenen, versucht das Finale Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Der Doppelschlag wird zu Essenz des Gesanges, der diesen Satz eröffnet. Sein Gestus – der des Innehaltens, des Hinauszögerns, man könnte auch sagen: des Zurückblickens, Erinnerns – trägt weite Teile des Satzes. Ihnen gegenüber stehen Passagen, in denen sich die Musik einem noch Unbekannten, Zukünftigen entgegentastet, wenn die Klänge ausgedünnt und in ihre extremsten Register aufgespreizt werden. Immer größer aber wird die Sehnsucht, dem Erinnerten eine zweite Unmittelbarkeit, neues Leben zu verleihen, bis die Musik „heftig ausbrechend“, sich verschenkend und wie entfesselt strömend auf einen Höhepunkt zutreibt und auf einem pfeifenden Unisono der ersten Geigen kollabiert: Der Rhythmus des gepressten Tones ist jener des Symphoniebeginns. Was dann folgt, ist ein nicht enden wollender Abgesang, ein Zurückfluten zunächst, dann ein allmähliches Aufspannen, eine Entkörperlichung des Klanges, ein Aufheben der Zeit. Ganz zart wird auf die *Kindertotenlieder* angespielt: „Der Tag ist schön auf jenen Höh'n“ lautet der zu unterlegende Text. „Die Abschied nehmende Musik kommt nicht los. Aber nicht, weil sie aneignen, sich selbst behaupten wollte. Vom Unwiederbringlichen vermag das Subjekt die anschauende Liebe nicht abzuziehen. Ans Verurteilte heftet sich der lange Blick“ (Adorno).

© 2019 Der Text ist ein Originalbeitrag für diese CD von Jens Schubbe

There are moments in music history when the interplay between the evolution of a musical genre, the creative biography of a composer, and the general situation in culture and society all work together to create works of utter perfection. That is the kind of constellation that seems to have led to Mahler's late works, particularly the *Ninth Symphony* he wrote in 1909 and which was premiered under Bruno Walter with the Vienna Philharmonic on 26 June 1912. An era that would later be yearningly evoked as “the good old days” was coming to an end. Mahler's home country, the Habsburg Empire, had enjoyed a long period of peace combined with impressive prosperity and unique cultural effervescence in Vienna, its capital. And Mahler had been one of the main figures, if not the main one, on Vienna's turn-of-the-century cultural scene. Nevertheless, the fin-de-siècle façade was beginning to crumble. From afar one could hear the rumbling of major global battles of hegemony that would soon leave the world in ruins. Certain artists could already recognize the first signs – particularly those artists who dared to adventure into modernity before 1914. In those years which marked the end of the flowering of an age, Mahler experienced distressing crisis. The death of his beloved daughter, the diagnosis of his own illness, the anti-Semitic attacks against his person that drove him away from his post as director of the Vienna Hofoper, the confrontation with life in America with its different set of capitalist rules – all of those factors must certainly have sharpened Mahler's sensitivity for the symptoms that revealed that he was living “the end of days”. In the *Eighth Symphony* he had still attempted to paint a global vision grounded in a spirit of universal idealism. The later works, however, say goodbye to the illusion of Messianic idealism. Alban Berg noted that the entire first movement of the Ninth “is permeated with the premonition of death”; the observation is not merely biographical, but structural, based on the music's own immanent tendencies. The pretension of unity, the positing of a work aspiring to wholeness, is now abandoned. Instead of integration, tendencies toward disintegration and collapse now appear. Yet they also imply a kind of opening, letting go, freeing oneself from chains. The protective mantle of symphonic composition is blown asunder. Contours of sonata form remain barely recognizable as debris, and only in the first movement.

I

In the first bars, sonorities seem to condense hesitantly, like words escaping from the lips of someone who is dreaming. They occupy the same space in which the final section of *The Song of the Earth* had ended: a rhythm stagnating like an irregular heartbeat, followed by a bell-like motif from the harp, a fanfare intoned by the muted horn, a brief figuration on the viola. A song emerges as an exchange between the horn and the second violins, supported by a steadily pulsating accompaniment. Shifting to minor, the music starts to speak like someone whose tongue has been loosened, abandoning its initial aloofness and unloading its energies into a strange fanfare “inebriated with death”, before the music floods back into song. This kind of to-and-fro oscillation will occur again and again in the course of the movement, coming in waves. Whenever the music seems to gather its forces for dynamic build-up, heading towards a certain goal and suggesting that fulfillment is at hand, it inevitably falls back, “like the hand of a mountain climber grasping for thin air as he falls into the abyss” (Jens-Malte Fischer). In one such implosion, the rhythm barely audible at the symphony’s onset now blares out of the trombones “with utter violence” while the timpani chisel away at the formerly delicate harp motif, as if fulfilling “that which was hidden to the universe, the judgment that condemns our concrete life. Whenever it attains presence and seems to be at one with itself, it reveals itself as doomed” (Adorno). From the field of ruins a dirge arises, leading to a passage akin to a reprise where the song from the beginning seems to gather its forces like a small flame flaring up from the embers. The minor section, formerly packed with energy, is now transformed into a kind of music never heard in any previous symphony: funeral music for flute, horn, cellos and double basses. The passion unleashed in the initial fanfare “is now appeased and becomes a glowing consolation for someone who, knowing he must die, is comforted like a child with the promise that everything will turn out well” (Adorno).

II

The second movement starts in a naïve tone. “Somewhat awkwardly, quite crudely”, it speaks in Austrian dialect, evoking the idioms of *Ländler* and waltzes. Habakuk Traber provides a fitting characterization of this music: “The themes in this movement sound as if we had already heard them somewhere else. In one case, in the third section, a slow *Ländler*, we can even pin down the original model, a little folk song about the wind in Bohemia that blows away the wheat harvest. Nothing is orderly in this movement. Sections are cut off, themes are strewn on top of one another, and supposedly harmless harmonies are given a mischievous twist. Balance is thrown off kilter, and the original tempi – one for each of the three themes – are warped until rhythmic pulse seems to abandon the playing field to save its own life. Here, the world is topsy-turvy, and nothing can be unraveled. By integrating the motifs, the musical progression ultimately disintegrates. Any attempt to achieve synthesis only reinforces the chaos by unfastening the connection between melodic-harmonic motifs and musical time. Banal utterances in Austrian dialect are sent through the Stravinsky tunnel, subjecting them to grotesque parody and collage. What is left of all this? Exhaustion. This piece dies out just like the first movement. It disintegrates. We could describe its structure: a scherzo with two trios. We could pin down which are the development sections. But such terms are indifferent to what goes on under their guise. And that is what is essential here: the forced fermentation of substances that had only started to decay.”

III

Mahler concluded two of his symphonies, the *Fifth* and the *Seventh*, with rondo movements. Both movements were affirmative and closed as a brilliant apotheosis, although we cannot be sure whether Mahler still believed in the theatrical jubilation that closed the Seventh. The rondo farce in the *Ninth Symphony*, however, is the opposite of all previous jubilations. It revokes the pretty

façade. Laughter (burla = joke) freezes into a mask and suddenly switches into horror. The music almost always sounds driven here, forced into a rush. The brief initial motifs are panting, as if already out of breath. They are often only the ruinous remains of a music that used to be a brilliant spectacle: shortly after the onset, we hear the Radetzky March quacking from a clarinet solo. In the lee of the scampering main motifs, musical episodes feature the demolished “bride chanson” from Lehár’s *Merry Widow* in proximity with vulgar turn-of-the-century hit tunes dragged in by the horn, which acts and looks like a phonograph bell.

In the main rondo sections, music is led like a dog on an implacable *fugato* leash. Fugues used to be something sublime: here they only seem merciless. They force motifs into the cogs of counterpoint until one of them refuses to obey and becomes a deserter like the “Tamboursg’sell” from the well-known song, or the soldier buried with the sound of “pretty trumpets” who awakens at night to knock menacingly on the door of his former beloved. As often in Mahler, a patina of historical grime clings to his musical quotes, colored by the *gruppetto* turn, an ornament used since the Baroque age to adorn the following main note in a melody; Wagner used it quite often for melodic emphasis. Beginning on the lonely song of the trumpet atop a shimmering bed of violin tremolos in the highest range and flutter-tonguing flutes, this section sounds so frail and endangered that it moves us to tears. Theodor W. Adorno compared this passage to the end of Franz Kafka’s *Trial*, where just before the execution of Joseph K a gleam of hope seems to shine. “His gaze fell upon the upper story of a house next to the quarry. Like a light shining through, the casements of a window opened toward the outside; a feeble, thin man, way up there, leaned down and spread out his arms. Who was it? Was it a friend? A good person who had pity and wanted to help? Was it just one person, or was it everyone? Could help finally have arrived?” Just as in Kafka, hope in Mahler’s music melts away. The deserter is hunted down.

IV

To him, the lost one, Mahler’s finale attempts to do justice. The *gruppetto* turn becomes the essence of a songlike melody that opens the last movement, mainly characterized as an attempt to stop in one’s tracks, delay the inevitable, while looking back and remembering. In other passages, the music starts to grope for something unknown, lying in the future; the sonorities thin out and spread out in the extreme registers. But the longing to breathe new life and concreteness into what is long gone becomes unbearable, until the music, in a “violent outbreak”, loses its nerve and surges upward to a climax before it collapses on a whistling unison in the first violins. The rhythm of that pressed sonority is the same as the one we heard at the beginning of the symphony. This is followed by a final song of farewell that does not seem to want to end: at the beginning it is like water flowing back into its causeway, then it gradually starts to build up tension again; the sonority becomes ethereal, and time stands still. The *Kindertotenlieder* are timidly quoted, referring to the text “The day is gorgeous on those mountaintops”. As Adorno describes it, “the farewell music does not manage to say goodbye. Not because it is too self-affirming. The subject cannot bring itself to abandon what is irretrievably lost. Its gaze clings longingly to that which is doomed.”

© 2019 The liner notes are an original text written by Jens Schubbe

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 Danish Chamber Orchestra 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 finden sich das gesamte symphonische Werk Haydns (ausgezeichnet mit dem Echo Klassik) und Mozarts sowie die Symphonien Beethovens. 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") and Mozart as well as the symphonies of Beethoven. 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 Concertgebouw. Im Mai 2015 wurden sie bei neun Konzerten in Tokio gefeiert. 2017 folgten Gastspiele in Arnheim (Einweihung des neuen Konzertsaaes), in Moskau und erneut im Concertgebouw Amsterdam. 2018/19 gastierte das Orchester in Budapest und unternahm eine Spanientournee.

Düsseldorfer Symphoniker

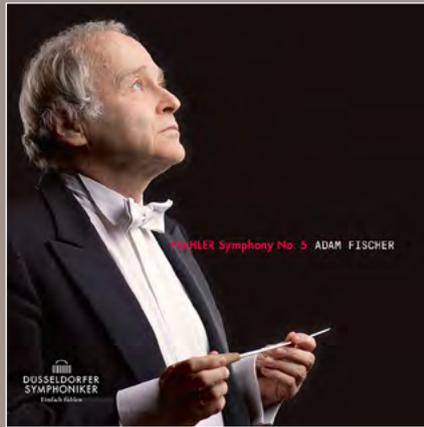
“An orchestra for Düsseldorf”: that is the objective and the high standard that the Düsseldorfer Symphoniker set for themselves – 250 times a year. This orchestra has an uncommon profile, since it performs not only in the Tonhalle, but also for the Deutsche Oper am Rhein in Düsseldorf and in Duisburg. 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. 2018/19 the orchestra was guest in Budapest and played a tour in Spain.

Ebenfalls verfügbar / Also available

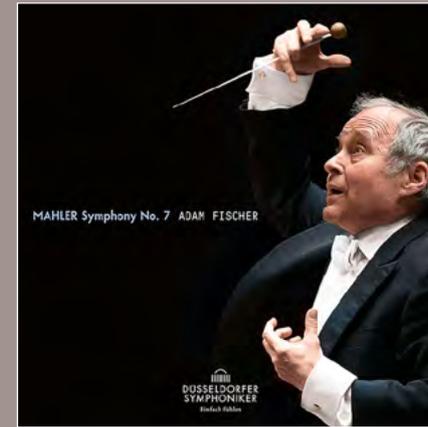
MAHLER
Symphony No. 5



MAHLER
Symphony No. 4



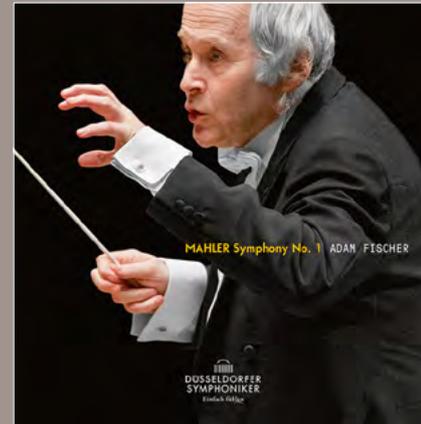
MAHLER
Symphony No. 7



MAHLER
Das Lied von der Erde



MAHLER
Symphony No. 3



MAHLER
Symphony No. 1



MAHLER
Symphony No. 8