Bamberger Symphoniker
Anna Lucia Richter
Jakub Hrůša

Mahler IV

accentus music

CO-PRODUCTION WITH BR KLASSIK

Juli 2020. Ein ganz besonderer Sommer: Covid-19 hält die Welt in Atem, das öffentliche Leben ist zum Erliegen gekommen. Die Pandemie stellt auch die Bamberger Symphoniker vor nicht gekannte Herausforderungen. Von einem regulären Konzertbetrieb sind sie noch immer weit entfernt, aber zumindest können sie als Orchester wieder zusammen spielen, proben – Musik machen! Ein spielbereites Orchester also, und ein Saal in Bamberg mit hervorragender Akustik: Die Voraussetzungen, ein CD-Projekt auch unter derart besonderen Umständen zu realisieren, sind somit grundsätzlich gegeben. In diesen Zeiten aber eine große Mahler-Symphonie im Einklang mit den geltenden Hygieneregeln aufzunehmen, bleibt weiterhin ein ehrgeiziges Vorhaben. Um eine gesundheitliche Gefährdung aller Mitwirkenden auf und hinter der Bühne auszuschließen, wird ein ausgeklügeltes Hygienekonzept erarbeitet. Im Saal werden die vorderen Publikumsreihen ausgebaut, damit das Bühnenpodest um zwei Meter erweitert werden kann. So ist das Orchester in der Lage, die geltenden Mindestabstände zwischen den Musikerinnen und Musikern auch bei groß besetzten Symphonien einzuhalten. Eine neuartige Orchesteraufstellung entsteht, die, so stellt das Orchester mit großer Freude fest, am Ende trotz der deutlich reduzierten Streicherbesetzung eine überzeugende Klanglichkeit anbietet, um ein Werk wie Mahlers 4. Symphonie angemessen abbilden zu können. Das Rotlicht geht an, und die Aufnahme beginnt…

Das Resultat dieser außergewöhnlichen Produktion in einer wahrhaft außergewöhnlichen Zeit halten Sie nun in Ihren Händen. Wir hoffen, dass Ihnen die Musik Mahlers ähnlich viel Freude und Zuversicht schenkt wie uns, als wir sie für Sie eingespielt haben. Auf »dass alles für Freuden erwacht!«

Jakub Hrůša
und die Bamberger Symphoniker

July 2020. A very special summer: Covid-19 holds the world in suspense, public life has come to a standstill. The pandemic also presents the Bamberg Symphony with previously unknown challenges. While they are still a long way from a regular concert schedule, they can at least play together again as orchestra, they can rehearse – make music! In other words, an orchestra prepared to play, and a concert hall in Bamberg with outstanding acoustics: the basic requirements for realising a CD project, even under such exceptional conditions, are basically met. However, in these times, recording a large-scale Mahler symphony in accordance with the current rules of hygiene is still an ambitious plan. A highly elaborate hygiene concept has been developed in order to exclude any health risk to all performers on and off stage. In the hall, the front rows of the auditorium are removed in order to extend the stage by two metres. In this way, the orchestra can maintain the required minimum space between the musicians, even with large symphonies. A novel orchestral line-up is developed, which, the orchestra is very pleased to discover, ultimately and inspite of the significantly smaller string section offers a convincing tonal quality to adequately portray a work such as Mahler's 4th Symphony. The red light comes on and the recording begins…

The result of this extraordinary production in a truly extraordinary time is now in your hands. We hope that Mahler's music will give you as much joy and faith as it gave us when we recorded it for you. Here's to "that everything awakens for joy!"

Jakub Hrůša
and the Bamberg Symphony

Juillet 2020, été très spécial: le Coronavirus tient le monde en haleine, la vie publique est au point mort. A l'Orchestre symphonique de Bamberg aussi. La pandémie pose des défis sans précédent. Cet orchestre est encore loin du fonctionnement habituel, mais du moins ses musiciens peuvent à nouveau jouer ensemble, répéter – faire de la musique! En fait, c'est un orchestre prêt à jouer et cette salle de Bamberg possède une excellente acoustique. Même dans des circonstances aussi particulières, les conditions idéales pour la réalisation d'un projet de CD sont donc en principe assurées. Cependant, enregistrer dans ce contexte une grande symphonie de Mahler, dans le respect des règles sanitaires en vigueur, reste un projet ambitieux. Afin d'exclure tout risque pour la santé de tous ceux impliqués sur scène et dans les coulisses, on a élaboré un concept d'hygiène sophistiqué. Dans la salle, les premières rangées de sièges sont démontées de manière à ce que la plate-forme de la scène puisse être allongée de deux mètres. Cela permet à l'orchestre de respecter les distances minimales entre les instrumentistes, même pour les grandes symphonies. Une nouvelle disposition de l'orchestre est créée qui (et l'orchestre s'en réjouit) offre en fin de compte, malgré une forte réduction du nombre de cordes, une qualité sonore convaincante pour assurer une exécution adéquate d'une œuvre telle que la Quatrième Symphonie de Mahler. Le rouge est mis, l'enregistrement commence…

Et voilà que vous tenez entre vos mains le résultat de cette production extraordinaire réalisée dans une époque elle aussi extraordinaire. Nous espérons que la musique de Mahler vous donnera autant de joie et d'espérance qu'à nous lorsque nous l'avons enregistrée pour vous. Pour que «tout s'éveille à la joie»!

Jakub Hrůša
et l'Orchestre symphonique de Bamberg

Gustav Mahler
(1860–1911)

Symphony No. 4 in G major

I	Bedächtig. Nicht eilen	16:39
II	In gemächlicher Bewegung. Ohne Hast	8:27
III	Ruhevoll. Poco adagio	20:56
IV	Sehr behaglich. “Wir genießen die himmlischen Freuden”	9:13

Bamberger Symphoniker

Anna Lucia Richter, mezzo-soprano

Jakub Hrůša, conductor

Das himmlische Leben

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

Johannes das Lämmlein auslasset,
Der Metzger Herodes d'rauf passet.
Wir führen ein geduldig's,
Unschuldig's, geduldig's,
Ein liebliches Lämmlein zu Tod.
Sankt Lukas den Ochsen tät schlachten
Ohn' einig's Bedenken und Achten,
Der Wein kost kein Heller
Im himmlischen Keller,
Die Englein, die backen das Brot.

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

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

Kein' Musik ist ja nicht auf Erden,
Die uns'rer verglichen kann werden.
Elftausend Jungfrauen
Zu tanzen sich trauen,
Sankt Ursula selbst dazu lacht.
Cäcilia mit ihren Verwandten
Sind treffliche Hofmusikanten!
Die englischen Stimmen
Ermuntern die Sinnen,
Dass alles für Freuden erwacht.

Aus der Gedichtsammlung »Des Knaben Wunderhorn«:
»Der Himmel hängt voll Geigen« (Bairisches Volkslied),
von Gustav Mahler geringfügig gekürzt und geändert.

Kindliche Himmelfahrt ins Paradies

In den letzten Oktobertagen 1907 traf Gustav Mahler, von St. Petersburg kommend, auf einer Europa-Tournee in Helsinki ein, um dort einige Konzerte zu dirigieren. Im Zuge des Besuchs durfte ein Treffen mit Jean Sibelius freilich nicht fehlen. Beim Mittagessen und Spazierengehen unterhielt man sich, unter anderem über das Wesen der Symphonie. Während Sibelius für die Strenge, tiefe Logik und den inneren Zusammenhalt aller Themen plädierte, konterte Mahler entschieden: »Nein, die Symphonie muss sein wie die Welt. Sie muss alles umfassen.« In dieser Aussage erkennen wir seine grundsätzliche Haltung zur Symphonie, ja zum Komponieren überhaupt. Als Erstem war es ihm möglich, mit jeglicher Schönfärberei zu brechen und die Welt »wie sie ist« zu komponieren. Mahler wurde zum kraftvollen Kehraus einer Musikästhetik, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts schon lange den tiefen Graben gezogen hatte zwischen »hoher« Kunst und bloßer Unterhaltung. Diese Kluft überwand Mahler ohne Mühe und mit Freude – wenn die Symphonie »alles umfassen« musste, so war ihr Schöpfer geradezu verpflichtet, niemals wegzuschauen. Im Gegenteil: Was die Welt bereithielt, durfte grundsätzlich verwendet werden im symphonischen Ensemble, mit dem Mahler sein jeweiliges Programm inszenierte. Bemerkenswert ist nicht nur die künstlerische Furchtlosigkeit, sondern auch die spirituelle Freiheit. In einem Brief an Bruno Walter

schrieb Mahler über seine erste Symphonie: »Was ist das für eine Welt, welche solche Klänge und Gestalten als Widerbild auswirft. So was wie der Trauermarsch und der darauf ausbrechende Sturm scheint mir wie eine brennende Anklage an den Schöpfer.« Fast jede Idee in Mahlers Welt hat einen Gegenspieler, eine Kehrseite. Widersprüche und Gegensätze bilden den Humus, aus dem das große Ganze erwächst. Angesichts der gängigen »akademischen« Betrachtungsweise von Musik, die gerne nach logisch-analytischen Verbindungen sucht, ist es wichtig, sich an diesen Wesenszug von Mahlers Musik zu erinnern.

Nur folgerichtig war es auch, die stilistische und formale Palette zu erweitern. Rund sechzig Jahre vor Mahlers Erster hatte Ludwig van Beethoven das gesungene Wort im Finale seiner Neunten eingeführt. Nur wenige folgten dieser Spur; die Vokalmusik als integraler Bestandteil der Symphonie konnte sich im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts nicht etablieren und wurde womöglich im Streit zwischen »Neudeutschen« und »Traditionalisten« aufgerieben. Mahler war es vergönnt, durch seine weit ausgestreckten Arme beide Parteien zu umfassen und die Streitfrage de facto obsolet zu machen: Für ihn war der singende Mensch eine von vielen Stimmen im Weltenklang – die gebräuchlichste aller Gesangsformen wurde geradezu bestimmend für ihn: das Lied. An vorderster Stelle stehen seine Vertonungen aus der Gedichtsammlung »Des Knaben Wunderhorn«, die zwischen 1805 und 1808 von Clemens Brentano und Achim von Arnim veröffentlicht wurde. Mahlers »Wunderhorn«-Lieder für Stimme und Klavier entstanden von 1892 bis 1901 und wurden zu sinnstiftenden Bausteinen seiner frühen Symphonien; die ersten vier werden daher als »Wunderhorn«-Symphonien zu einer Gruppe zusammengefasst.

Als Gustav Mahler 1899 mit der Arbeit an seiner vierten Symphonie begann, war er bereits Direktor der Wiener Hofoper. Zum Komponieren blieben nur die Sommermonate, die er in hochkonzentrierter Atmosphäre und in der ländlichen Abgeschiedenheit verbrachte, umsorgt von seiner Schwester Justine und seiner als Chronistin fungierenden Begleiterin Natalie Bauer-Lechner. Nachdem der Sommer 1899 in Bad Aussee durch schlechtes Wetter und Lärmstörungen wenig erfreulich verlief, ging im darauffolgenden Jahr in Maiernigg am Wörthersee alles leichter von der Hand; hier entstand das Particell der Vierten. Im Frühling 1901 erholte sich Mahler im kroatischen Opatija von einer Operation und überarbeitete die Symphonie, unter anderem wurde dort die Instrumentierung des Finalsatzes beträchtlich erweitert. Dieser Satz nimmt eine Sonderstellung ein, weil das zugrunde liegende Lied bereits 1892 komponiert wurde und als Finale für die dritte Symphonie geplant war. Mahlers Entscheidung, »Das himmlische Leben« zum Schlusspunkt einer eigenen Symphonie zu machen, unterstreicht die Bedeutung für ihn umso mehr. Für die Uraufführung wählte Mahler das Münchner Kaim-Orchester (Vorgänger der heutigen Münchner Philharmoniker), mit dem er 1897 erstmals erfolgreich aufgetreten war und eine gute Zusammenarbeit pflegte. München schien der richtige Ort zu sein, hatte ihm doch die Erstaufführung seiner Zweiten hier zum Durchbruch als Komponist verholfen. Die Entscheidung stellte sich als fatal heraus: Den hohen Ansprüchen der Partitur der Vierten erwies sich das Orchester als nicht gewachsen, wenig schmeichelhaft bezeichnete es Mahler als »toten Schuttkegel«, auf dem er »eine blühende Welt erstehen lassen« sollte. Natalie Bauer-Lechner berichtete über die Uraufführung: »Im ersten Satz wunderten sich […] die Hörer zuerst über die scheinbar zu große Einfachheit der Themen […] Völlig befremdet war das Publikum durch den zweiten Satz,

mit dem es gar nichts anzufangen wußte. Das Zischen wurde hier so stark, daß auch die große, für Mahler warm eintretende jugendliche Anhängerschaft Münchens, welche das Stehparterre des gesteckt vollen Saales in einem erdrückenden Gedränge füllte, es nicht überklatschen vermochte. Am meisten und widerspruchslos wurde der letzte Satz applaudiert, wobei sich Mahler aber lange zum Kommen bitten ließ, immer nur die Sängerin hinausschob und mehr mit Zorn als mit Freundlichkeit endlich dankte.«

In älteren Konzertführern wurde oft behauptet, Mahlers Vierte wäre »klassizistisch« und eine Verneigung vor Mozart und Haydn. Diesem Irrtum konnte man aufsitzen, weil sich das Werk von den übrigen Mahler-Symphonien mit augenscheinlich »klassischen« Eigenschaften abhebt: Eine viersätzige Anlage, das deutlich reduzierte Instrumentarium (kein tiefes Blech und ein zurückgenommenes Schlagwerk) und die unüberhörbare Hinwendung zur einfachen, im Fin de Siècle geradezu kindlich wirkenden, Melodik waren genug, um ein hartnäckiges Trugbild entstehend zu lassen. Auch der von Mahler verwendete Begriff der Humoreske, den er ursprünglich als Gattungsbezeichnung vorsah, ist irreführend. Der Unterschied zwischen unterhaltendem Witz im Gegensatz zum Humor als Haltung ist bei Mahler enorm. Humor ist für ihn ein Zustand, in dem der Mensch seine Endlichkeit begriffen hat und sich dadurch leicht und befreit fühlen kann. Nach der wuchtigen Dritten, in der Mahler den in der Ersten Symphonie geschaffenen Helden in den Himmel auffahren hatte lassen, blieb für die Vierte eine entrückte Betrachtung des Jenseits, ein gelassen-ironischer Blick auf die Dinge. Theodor W. Adorno schrieb: »Ein Meisterwerk wie die Vierte

Sinfonie ist ein Als-Ob von der ersten bis zur letzten Note.« Und der Mahler-Biograph Jens Malte Fischer meinte, die vierte Symphonie »erweist sich als der radikalste Kommentar zum Weltlauf, den Mahler je komponiert hat.«

Den ersten Satz (Bedächtig. Nicht eilen) eröffnen läutende Schellen und zart wispernde Flöten, das »kindliche Element« ist sofort präsent. Im weiteren Verlauf spinnt Mahler in liebenswürdiger Manier filigrane Ideen. Die grazile Schlichtheit ist aber nur Fassade, ein ironisch lächelndes Gesicht – das ganze Werk ist im Grunde doppelbödig angelegt. Aber genau das zu erleben und zu erkennen, ist die eigentliche Aufgabe, die uns gestellt wird. Noch stehen wir am Beginn, noch entzückt uns die Lieblichkeit, noch dürfen wir das markante Geläute als unschuldige Spielerei hören. Unkompliziert ist auch die gesamte Anlage des Kopfsatzes in traditioneller Sonatenform: Exposition, darauffolgend eine Durchführung mit einer komplexen Verarbeitung der Themen und eine abschließende Reprise. Mahler selbst sagte zu diesem Satz: »Der erste Satz beginnt, als ob er nicht bis drei zählen könnte, dann aber geht er gleich ins große Einmaleins und zuletzt wird schwindelnd mit Millionen und aber Millionen gerechnet«. Mitten in der Durchführung erklingt in der Trompete ein Signal, wie man es aus anderen Mahler-Symphonien kennt – daran knüpft leise und kaum merklich die Reprise an. Mahler: »Wo die Verwirrung und das Gedränge der erst geordnet ausgezogenen Truppen zu arg wird, versammelt sie ein Machtruf des Kommandanten mit einem Schlag wieder zur alten Ordnung«. Unweigerlich muss man beim Militärjargon an Zinnsoldaten denken, die zuerst verstreut auf dem Boden liegen und schließlich wieder in Reih und Glied

stehen. Das Haus von Mahlers Vierter hat man damit auf ungewöhnliche Weise durch (s)ein Kinderzimmer betreten.

War die Eröffnung ein Kinderspiel, folgt im zweiten Satz (In gemächlicher Bewegung. Ohne Hast) das Spiel mit dem Tod, der auf einer mittelalterlichen Straße umherzuziehen scheint. Für den Konzertmeister hat Mahler eine besondere Spielanweisung: »Der 1. Sologeiger hat sich mit 2 Instrumenten zu versehen, von denen das eine um einen Ganzton höher, das andere normal gestimmt ist.« Gemeint ist die barocke Technik der Skordatur, bei der die Saiten der Violine auf andere Töne gestimmt wurden als sonst üblich. Auf Darmsaiten war der Effekt noch stärker zu hören als auf den heute gebräuchlichen Stahlsaiten. Mahlers Wunsch war es, die Violine solle »schreiend und roh klingen, wie denn der Tod aufspielt«. Gegen Ende hin gibt sich der Scherzo-Satz lieblicher – doch der Schein trügt. Der schneidende Geigenton, die irrlichternden Holzbläser und sich verlierende Streicher-Spinnweben führen wieder zurück zum unaufgeregten Marsch von Gevatter Tod. Mit einem letzten Zwinkern grinst am Ende dann doch der Schelm hervor. So schwarz das historisch tradierte Sujet des fiedelnden Freund Hein auch sein mag, Mahlers Scherzo hinterlässt keinen geisterhaften Eindruck, sondern verbleibt in der skurrilen Brechung. Der Komponist schrieb: »Mystisch, verworren und unheimlich, daß euch dabei die Haare zu Berge stehen werden, ist das Scherzo. Doch werdet ihr im Adagio darauf, wo alles sich auflöst, gleich sehen, daß es so bös nicht gemeint war.«

Der Ruhepol der vierten Symphonie ist zweifellos der dritte Satz (Ruhevoll. Poco adagio). Formal als Doppelvariation über ein zweiteiliges Thema angelegt, beherrscht ein zartes Strömen die Szene, die mehr als ein Drittel der gesamten Spieldauer einnimmt. Während Mahler selbst seine Musik nicht gerne erklärte und sie lieber für sich sprechen ließ, ist hier der Blick hinter die Noten doch besonders lohnend. Gleichzeitig offenbart sich ein weiterer Wesenszug dieser Symphonie: Man versteht das Vorangehende besser, wenn man das Nachfolgende schon weiß; in diesem konkreten Fall das noch nicht erklungene Finale »Wir genießen die himmlischen Freuden« – darin kommt die Figur der Heiligen Ursula vor, die Mahler schon im dritten Satz musikalisch portraitierte. Natalie Bauer-Lechner wusste zu berichten: »Einmal nannte er das Andante auch das Lächeln der heiligen Ursula und sagte, daß ihm dabei aus der Kindheit das mit tiefer Traurigkeit und wie durch Tränen lachende Antlitz seiner Mutter vorschwebe«. So ist die Musik auch als Verklärung zu verstehen, in der ein Sohn (also wieder das Kind!) die Mutter in Tönen festhalten will. Diese »größte Farbenmischung, die je da war« umfasst tiefe Gefühle und laut Mahler »eine göttlich heitere und tief traurige Melodie […], daß ihr dabei nur lachen und weinen werdet«. Wichtig waren ihm auch die beweglichen Rhythmen und Harmonien, Natalie Bauer-Lechner berichtet über seine Ausführungen zur »Polyphonie in diesem Werke […] Wie wenn uns ein Regenbogen plötzlich in die Milliarden seiner tanzenden, immer wechselnden Tropfen zerfiele und damit sein ganzer Bau zu schwanken und sich aufzulösen schiene. Dies gilt besonders von den Variationen im Andante, über die Mahler sagte, es seien die ersten richtigen, die er geschrieben, d.h. die ersten so durch und durch verwandelten, wie er sich Variationen denke«. Die Musik »fängt sich« selbst immer wieder ein, die wenigen dynamischen Ausbrüche beruhigen sich rasch – nur nicht am Ende, wenn mitten in die Seligkeit ein gleißender Lichtstrahl das Orchester in helle Farben taucht. Alle Instrumente wenden ihre Kräfte auf, um die Wolkendecke zu zerreißen und den Blick auf den Himmel freizugeben – es ist an der Zeit, ins Paradies einzutreten…

Wir stehen an der Himmelspforte. Der Finalsatz (Sehr behaglich) ist das eigentliche Ziel der Symphonie, auf das alle vorangegangenen Sätze vorausgewiesen haben. Mahler greift zurück auf seine früher entstandene »Wunderhorn«-Vertonung »Der Himmel hängt voll Geigen«, von ihm umbenannt zu »Das himmlische Leben«. Zwischen kindlicher Sichtweise auf das Paradies mit allem, was es zu bieten hat und verstörenden Schilderungen vom Leid geschlachteter Tiere schwankt der Text; die lukullischen Freuden im Paradies haben eben ihren Preis. In diesem finalen Orchesterlied begegnen wir auch den anfänglichen Schellenklängen wieder, einer Chiffre für Ironie. Zur klanglichen Palette gehören freilich allerlei Verfremdungen wie col legno-Schläge der Streicher und gedämpfte Blechbläser. Mahler schließt jedes Missverständnis aus: Diese Finale ist keine »Freude schöner Götterfunken« und kein »Lobgesang«, es wandert am schmalen Grat zwischen Freuen und Grausen, Lachen und Weinen. Ein Tonartenwechsel leitet den Abschluss ein, die einzige Stelle der Symphonie ohne doppelten Boden und ohne Maske. Entsprechend nüchtern wirken die letzten Takte, die entfernt an Glockenläuten erinnern. Die letzten Worte «… dass alles für Freuden erwacht« werden vom Orchester weder untermalt oder beantwortet. In die Partitur schrieb Mahler in den letzten Takten »morendo« (»ersterbend«). Das »himmlische Leben« ist etwas anderes – vielleicht eine todesnahe Vision, vielleicht nur ein Traum.

Alexander Moore

The Heavenly Live

We enjoy heavenly pleasures
and therefore avoid the earthly stuff.
No worldly tumult
is to be heard in heaven.
All live in greatest peace.
We lead angelic lives,
yet have a merry time of it besides.
We dance and we spring,
We skip and we sing.
Saint Peter in heaven looks on.

John lets the lambkin out,
and Herod the Butcher lies in wait for it.
We lead a patient,
an innocent, patient,
dear little lamb to its death.
Saint Luke slaughters the ox
without any thought or concern.
Wine doesn't cost a penny
in the heavenly cellars;
The angels bake the bread.

Good greens of every sort
grow in the heavenly vegetable patch,
good asparagus, string beans,
and whatever we want.
Whole dishfuls are set for us!
Good apples, good pears and good grapes,
and gardeners who allow everything!
If you want roebuck or hare,
on the public streets
they come running right up.

Should a fast day come along,
all the fishes at once come swimming with joy.
There goes Saint Peter running
with his net and his bait
to the heavenly pond.
Saint Martha must be the cook.

There is just no music on earth
that can compare to ours.
Even the eleven thousand virgins
venture to dance,
and Saint Ursula herself has to laugh.
There is just no music on earth
that can compare to ours.
Cecilia and all her relations
make excellent court musicians.
The angelic voices
gladden our senses,
so that all awaken for joy.

From the anthology "Des Knaben Wunderhorn":
"Der Himmel hängt voll Geigen" (Bairisches Volkslied),
slightly shortened and changed by Gustav Mahler.

A childlike ascension into paradise

In the last days of October 1907, Gustav Mahler travelled from St. Petersburg to Helsinki, where he was to conduct several concerts as part of a European tour. A meeting with Jean Sibelius formed a "must-do" part of his visit. Over lunch and a walk, the two composers talked about the nature of the symphony among other things. While Sibelius argued for the rigour, profound logic and inner coherence of all themes, Mahler countered decisively: "No, the symphony must be like the world. It must embrace everything." This statement reveals his underlying attitude towards the symphony, indeed towards composing in general. He was the first composer to break with all kinds of prettification and to compose the world "as it is". Mahler vigorously swept aside a musical aesthetic which, by the end of the 19th century, had long since established a deep divide between "high" art and mere entertainment. Mahler overcame this gulf with both ease and delight – if the symphony was to "embrace everything", its creator was in fact obliged never to turn a blind eye. On the contrary: it basically was permissible to use whatever the world had to offer within the symphonic ensemble with which Mahler staged his respective programme. Not only his artistic fearlessness, but also his spiritual freedom is noteworthy. In a letter to Bruno Walter, Mahler wrote about his First Symphony: "What kind of a world is this, which casts such sounds and figures as

a reflection. Something like the funeral march and the storm that breaks out after it seems to me like a burning accusation against the Creator". Almost every idea in Mahler's world has its adversary, a flipside. Contradictions and opposites create the soil from which the greater entity grows. In view of the customary "academic" approach to music, which favours logical and analytical connections, it is essential to bear this characteristic feature of Mahler's music in mind.

It was only consistent to expand the symphony's stylistic and formal scope. Some sixty years before Mahler's First, Ludwig van Beethoven had introduced the sung word in the finale of his Ninth Symphony. Only very few followed this lead; vocal music as an integral element of the symphony was unable to establish itself in the further course of the 19th century and was perhaps ground down in the dispute between the "New German School" and the "traditionalists". Mahler was able to embrace both parties with outstretched arms, making the dispute de facto obsolete. For him, the singing soul was one of the many voices in the sound of the world – the most common of all forms of vocal music, the Lied, became well-nigh defining for him. His most prominent works include his settings of poems from the collection "Des Knaben Wunderhorn", published between 1805 and 1808 by Clemens Brentano and Achim von Arnim. Mahler's "Wunderhorn" Lieder for voice and piano were written between 1892 and 1901 and contributed to the meaning of his early symphonies; the first four therefore are grouped together as the "Wunderhorn" symphonies.

When Gustav Mahler started to work on his Fourth Symphony in 1899, he already was the director of the Vienna Court Opera. Thus he only had the summer months in which to compose, and spent this time in high concentration in remote rural seclusion, cared for by his sister Justine and his companion Natalie Bauer-Lechner, who acted as his chronicler. After the summer of 1899 in Bad Aussee proved not very enjoyable due to bad weather and noise disturbances, the following year in Maiernigg on the Wörthersee everything went more smoothly; here the particell of the Fourth Symphony was created. Mahler spent the spring of 1901 recovering from an operation in Opatija, Croatia, and revised the symphony, among other things by considerably expanding the instrumentation of the finale. This movement is particularly significant because the song underpinning it was composed as early as 1892 and was planned as the finale for the Third Symphony. Mahler's decision to make "Das himmlische Leben" the finale of its own symphony underlines its importance to him all the more. For the world premiere Mahler chose the Munich Kaim Orchestra (predecessor of today's Munich Philharmonic Orchestra), with which he had successfully performed for the first time in 1897 and had a good working relationship. Munich seemed to be the right place, as the first performance of his Second Symphony here had helped his breakthrough as a composer. This decision turned out to be fatal: the orchestra proved unable to meet the high demands of the Fourth's score, and Mahler described it as a "dead pile of rubble" on which he was supposed to "create a flourishing world". Natalie Bauer-Lechner reported on the premiere: "In the first movement, […] the listeners were at first surprised by the seemingly excessive simplicity of the themes […] The audience was completely astonished by the second movement, which they did not know what to think of at all. The hissing became so loud here that even the

large number of Mahler's enthusiastic young supporters from Munich, a crowd of which filled the standing room of the jam-packed hall to bursting, were unable to overpower it. The last movement was applauded the most and without objection, although Mahler took his time to come out, always pushing the singer out and finally thanking the audience with more anger than grace."

Older repertoire handbooks often claimed that Mahler's Fourth was "classical" and a bow to Mozart and Haydn. This misconception was nourished by the fact that the work differs from Mahler's other symphonies in displaying seemingly "classical" characteristics: a four-movement arrangement, the clearly reduced instrumentation (no low brass and a reduced percussion) and the unmistakable turn to simple melodic elements, which in the fin de siècle seemed downright childlike, were enough to create a stubborn cliché. Mahler's use of the term humoresque, which he originally intended as a name for the piece, is misleading as well. There is an enormous difference between an entertaining joke as opposed to humour as an attitude in Mahler's work. For him, humour is a state of mind in which one has realised one's finiteness and can therefore feel light and free. After the weighty Third, in which Mahler had let the hero created in the First Symphony ascend to heaven, the Fourth was left with a tranquil contemplation of the beyond, a serene and ironic view of things. Theodor W. Adorno wrote: "A masterpiece like the Fourth Symphony is an As-If from its first note to its last." And Mahler biographer Jens Malte Fischer said that the Fourth Symphony "proves to be the most radical commentary on the course of the world that Mahler ever composed."

The first movement (Bedächtig. Nicht eilen) is opened by jingling bells and gently whispering flutes, the "childlike element" is instantly present. In the further course of the piece, Mahler spins intricate thoughts in a charming fashion. But this graceful simplicity is only a facade, an ironically smiling face – the whole work is basically ambiguous. But to experience and recognise precisely this is the real task we are facing. For now we are still at the beginning, we are still charmed by this loveliness, we are still left to hear the distinctive ringing as innocent play. The first movement's overall structure in traditional sonata form is also straightforward: an exposition, followed by a development with a complex treatment of the themes and a concluding reprise. Mahler himself said of this movement: "The first movement begins as if it could not count to three, but then it immediately goes into advanced times tables and finally, dizzyingly, calculates millions and millions". In the middle of the development, the trumpet sounds a signal of the kind familiar from other Mahler symphonies – the reprise follows quietly, barely noticeable. Mahler: "Where the confusion and crowding of the troops, who first left in an orderly fashion, become too great, a word of power from the commander at once gathers them back into their old order". Inevitably, the military jargon makes one think of tin soldiers, first strewn about on the floor and finally standing in line again. The house of Mahler's Fourth thus is entered in an unconventional way through the nursery.

If the opening was child's play, the second movement (In gemächlicher Bewegung. Ohne Hast) is followed by playing with death, who seems to be wandering along a medieval street. Mahler has a special playing instruction for the concertmaster: "The 1st solo violinist should equip himself with 2 instruments, one of which is tuned a whole note higher, the other normally".

This refers to the baroque technique of scordatura, in which the strings of the violin were tuned to different notes than usual. This effect was even more prominent on gut strings than on the steel strings commonly used today. Mahler's wish was that the violin should "sound screaming and raw, as if death himself is playing". Towards the end, the scherzo movement becomes more sweet – but appearances are deceptive. The cutting tone of the violin, the will-o'-the-wisp-like woodwinds, and the fading cobwebs in the strings take us back to the calm march of the Grim Reaper. But the prankster gives us a last wink and grin at the end. As dark as the traditional motif of death as a fiddler may be, Mahler's scherzo does not leave a spooky impression, but stays with this bizarre stylistic break. The composer wrote: "The Scherzo is mystical, confused and so uncanny that your hair will stand on end. But in the Adagio, where everything dissolves, you will immediately see that it was not meant in such a sinister way."

The Fourth Symphony's resting point undoubtedly is its third movement (Ruhevoll. Poco adagio). Formally structured as a double variation on a two-part theme, the movement is dominated by a gentle flow, which takes up more than a third of the total playing time. While Mahler himself did not like to explain his music and preferred to let it speak for itself, glancing behind the notes is particularly rewarding here. At the same time, another characteristic feature of this symphony becomes apparent: one understands what has gone before better if one already knows what is to follow; in this particular case, the finale, "Wir genießen die himmlischen Freuden" – in it, the figure of St. Ursula appears, of whom Mahler already creates a musical portrait here in the third movement. Natalie Bauer-Lechner related: "Once he also called the Andante the smile of St. Ursula and said that he had in mind the face of his mother from his childhood, laughing with deep sadness and as if through tears". Thus the music can also be understood as a transfiguration in which a son (the child once again!) wants to capture his mother in music. This "greatest mixture of colours that has ever existed" embraces deep feelings and, according to Mahler, "a divinely cheerful and deeply sad melody […] that will make you laugh and cry". The moving rhythms and harmonies were also important to him. Natalie Bauer-Lechner reports on his comments on "polyphony in this work […] As if a rainbow suddenly broke into the billions of its dancing, ever-changing drops, causing its entire structure to sway and dissolve. This is especially true of the variations in the Andante, of which Mahler said that they were the first ones he wrote, i.e. the first ones transformed through and through in the way he imagined variations". The music "catches" itself again and again, the few dynamic outbursts calm down quickly – except at the end when, in the midst of all this bliss, a glistening beam of light immerses the orchestra in bright colours. All the instruments summon up their strength to break the cloud cover and open up a view of the sky – it is time to enter paradise…

We stand at the gates of heaven. The final movement (Sehr behaglich) is the symphony's ultimate destination, to which all previous movements have pointed. Mahler refers back to his earlier "Wunderhorn" setting of "Der Himmel hängt voll Geigen", which he renamed "Das himmlische Leben". The text oscillates between a child's view of paradise with all it has to offer and disturbing descriptions of the suffering of slaughtered animals; the epicurean pleasures in paradise do have their price. In this final orchestra song we also encounter the jingles heard earlier, a cipher for irony. Of course, the tonal palette includes all kinds of variations such as col legno strokes of the strings and muted brass tones. Mahler eliminates any misunderstanding: this finale is neither an

"Ode to Joy" nor a "Song of Praise"; it walks the fine line between joy and horror, laughter and grief. A change of key introduces the finale, the only part of the symphony without a second layer of meaning and without a mask. The last bars are accordingly sober, remotely reminiscent of ringing bells. The last words "… dass alles für Freuden erwacht" (that everything awakens for joy) are neither underlined nor responded to by the orchestra. Mahler wrote "morendo" (dying) in the last bars of the score. The "heavenly life" is something different – perhaps a vision close to death, perhaps only a dream.

Alexander Moore

La vie céleste

Nous goûtons les joies célestes,
détournés des choses terrestres.
Du ciel on n'entend guère
le tumulte du monde!
Tout vit dans la plus douce paix!
Nous menons une vie angélique!
Mais quelle n'est pas notre gaieté!
Nous dansons et bondissons,
nous gambadons et chantons!
Et Saint Pierre, en ces lieux, nous regarde!

Jean laisse s'échapper le petit agneau.
Hérode, le boucher, se tient aux aguets!
Nous menons à la mort un agnelet docile,
innocent, docile et doux!
Saint Luc abat le bœuf
sans autre forme de procès.
Le vin ne coûte le moindre sou
dans les caves célestes.
Et les anges font le pain.

De bonnes herbes de toutes sortes
poussent au jardin du ciel!
De bonnes asperges, fèves,
et tout ce qu'on désire!
Des jattes entières nous attendent!
De bonnes pommes, poires et délicieux raisins!
Les jardiniers nous laissent toute liberté!
Veux-tu du chevreuil, veux-tu du lièvre?
Les voici qui accourent en pleine rue!

Et si c'est jour de carême,
aussitôt affluent de frétillants poissons!
Là-bas, Saint Pierre se jette
avec filet et appât
dans l'étang céleste.
Sainte Marthe se mettra aux fourneaux!

Nulle musique sur terre
n'est comparable à la nôtre.
Onze mille vierges
entrent dans la danse!
Sainte Ursule en rit elle-même.
Cécile et les siens
sont de parfaits musiciens!
Les voix angéliques
réchauffent les cœurs
et tout s'éveille à la joie.

Tiré du recueil de poèmes «Des Knaben Wunderhorn»:
«Der Himmel hängt voll Geigen» (chant folklorique bavarois),
légèrement raccourci et modifié par Gustav Mahler.

L'ascension d'un enfant vers le paradis

Dans les derniers jours d'octobre 1907, lors d'une tournée européenne, Gustav Mahler arriva de Saint-Pétersbourg à Helsinki pour y diriger plusieurs concerts. Il est vrai que dans le contexte de ce voyage, une rencontre avec Jean Sibelius s'imposait. Au cours d'un déjeuner et d'une promenade, ils parlèrent, entre autres, de l'essence de la symphonie. Alors que Sibelius plaidait pour la rigueur, une logique consistante et la cohésion intérieure de tous les thèmes, Mahler riposta : « Non, la symphonie doit être comme le monde. Elle doit tout englober. » Dans cette déclaration, nous reconnaissons sa position de fond vis-à-vis de la symphonie, voire de la composition en général. Il a été le premier qui fut capable de renoncer à toute complaisance et à composer le monde « tel qu'il est ». Mahler a su énergiquement balayer une esthétique musicale qui, à la fin du XIX^{e} siècle, avait depuis longtemps creusé un profond fossé entre le « grand » art et le simple divertissement. Mahler surmonta ce fossé sans effort et avec joie – si la symphonie devait « tout embrasser », son créateur avait même le devoir de ne jamais détourner le regard. Au contraire, tout ce que le monde contenait, pouvait, en principe, être utilisé dans un ensemble symphonique dans lequel Mahler mettait en scène un programme spécifique. Non seulement sa prise de risque en tant qu'artiste est remarquable, mais sa liberté spirituelle aussi. Dans une lettre à Bruno Walter, Mahler écrivit à propos

de sa première symphonie : « Quel est ce monde qui projette de tels sons et de telles formes comme un reflet de lui-même. Quelque chose comme la marche funèbre et la tempête qui s'ensuit me semble être un réquisitoire brûlant contre le Créateur. » Dans l'univers de Mahler, à chaque idée, presque, correspond une antithèse, un contraire. Les contradictions et les contrastes forment l'humus à partir duquel se développe le tableau d'ensemble. Compte tenu de l'approche « académique » usuelle de la musique, qui aime à rechercher des liens logiques et analytiques, il est important de se souvenir de ce trait caractéristique de la musique de Mahler.

Il était également logique d'élargir la palette stylistique et formelle. Quelque soixante ans avant la Première de Mahler, Ludwig van Beethoven avait introduit la parole chantée dans le finale de sa Neuvième. Rares étaient ceux qui ont suivi cette voie ; la musique vocale en tant que partie intégrante de la symphonie n'a pas pu s'établir dans la suite du XIX^{e} siècle et a peut-être été victime du conflit entre la « Nouvelle école allemande » et les « traditionalistes ». Mahler a eu le privilège d'embrasser les deux parties grâce à sa grande ouverture d'esprit, ce qui a rendu le litige de facto obsolète : pour lui, l'être humain qui chante était l'une des nombreuses voix des sonorités du monde – la plus commune de toutes les formes de chant, le lied, est devenue quasiment déterminant pour lui. Au premier plan se trouvent ses mises en musique de poèmes du recueil « Des Knaben Wunderhorn », publié entre 1805 et 1808 par Clemens Brentano et Achim von Arnim. Les Lieder « Wunderhorn » pour voix et piano de Mahler ont été composés entre 1892 et 1901 et sont devenus des éléments fondamentaux significatifs de ses premières symphonies ; c'est pourquoi les quatre premières sont regroupées sous le nom de symphonies « Wunderhorn ».

Lorsqu'en 1899 Gustav Mahler a commencé à travailler sur sa Quatrième Symphonie, il était déjà directeur de l'Opéra de la Cour de Vienne. Il ne lui restait plus que les mois d'été pour composer, période qu'il passait dans une atmosphère hautement concentrée et dans un isolement rural, aux bons soins de sa sœur Justine et de son accompagnatrice Natalie Bauer-Lechner qui faisait office de chroniqueuse. Après l'été 1899, passé à Bad Aussee, qui avait été peu propice en raison du mauvais temps et de nuisances sonores, il travailla l'année suivante avec plus de facilité à Maiernigg sur les rives du Wörthersee ; c'est là qu'il rédigea le synopsis de la Quatrième Symphonie. Au printemps 1901, Mahler, en convalescence après une opération à Opatija en Croatie, se remit au travail sur sa symphonie et élargit, entre autres, largement l'instrumentation du dernier mouvement. Ce mouvement occupe une position particulière, car le lied qui se trouve au cœur de celui-ci avait été composé dès 1892 et avait été prévu comme finale de la Troisième Symphonie. La décision de Mahler de faire de « Das himmlische Leben » (La vie céleste) le finale d'une symphonie à part, souligne d'autant plus l'importance qu'avait ce lied pour lui. Pour la première mondiale, Mahler choisit l'Orchestre Kaim de Munich (prédécesseur de l'actuel Philharmonique de Munich), avec lequel il s'était produit avec succès pour la première fois en 1897 et avec lequel il entretenait aussi de bonnes relations de travail. Munich semblait être l'endroit idéal puisque la création de sa Deuxième Symphonie dans cette ville l'avait aidé à se faire connaître en tant que compositeur. Mais cette décision devait s'avérer préjudiciable : l'orchestre s'étant révélé incapable de répondre aux exigences élevées de la partition de la Quatrième, Mahler décrit celui-ci en termes peu flatteurs comme un « tas de décombres morts » sur lequel il devait « créer un monde florissant ». Natalie Bauer-Lechner déclara à propos de cette

première : « Dans le premier mouvement […], les auditeurs ont d'abord été surpris par la simplicité apparemment trop grande des thèmes […] Le public a été complètement déconcerté par le deuxième mouvement, incapable d'en comprendre la portée. Les sifflements y devinrent si forts que même les nombreux jeunes supporters munichois de Mahler, qui le soutenaient chaleureusement, s'entassant debout dans le parterre de cette salle archicomble, ne réussirent plus à couvrir ces sifflements de leurs applaudissements. Le dernier mouvement fut le plus ovationné, sans retenue aucune, bien que Mahler se soit fait longuement prier avant d'apparaître sur scène, poussant devant lui avec insistance la cantatrice et remerciant enfin avec plus de colère que d'amabilité. »

Dans les anciennes annales de concerts, il était souvent dit que la Quatrième de Mahler était imprégnée de « classicisme » et qu'elle était un hommage à Mozart et à Haydn. Cette erreur a pu être crédible, car l'œuvre se distingue des autres symphonies de Mahler par des caractéristiques apparemment « classiques » : une disposition en quatre mouvements, l'instrumentation clairement réduite (pas de cuivres graves et une percussion en retrait) et l'indéniable passage à des mélodies simples, ayant l'air presque enfantin en cette fin de siècle, tout cela suffit à créer une fausse idée qui persistait. L'utilisation par Mahler du terme humoresque, qu'il voulait utiliser à l'origine pour désigner un genre, est également trompeuse. La différence entre l'esprit divertissant et l'humour en tant qu'attitude est considérable chez Mahler. Pour lui, l'humour est un état d'esprit dans lequel l'homme a réalisé sa finitude et peut ainsi se

sentir léger et libéré. Après la puissante Troisième, dans laquelle Mahler avait laissé monter au ciel le héros créé dans la Première Symphonie, il ne restait pour la Quatrième qu'une contemplation distanciée de l'au-delà, une vision des choses à la fois sereine et ironique. Theodor W. Adorno déclara : « un chef-d'œuvre comme la Quatrième Symphonie est comme une parodie, de la première à la dernière note ». Et le biographe de Mahler, Jens Malte Fischer, pensait que la Quatrième Symphonie « s'avère être le commentaire le plus radical sur le cours du monde que Mahler ait jamais composé ».

Le premier mouvement (Bedächtig. Nicht eilen / Délibérement. Sans hâte), débute avec des grelots et des flûtes qui chuchotent doucement, « l'élément enfantin » est immédiatement présent. Ensuite, en filigrane, Mahler tisse des motifs d'attachante manière. Mais cette simplicité avenante n'est qu'une façade, un visage au sourire ironique – toute l'œuvre est au fond pleine d'ambiguïté. Cependant, vivre cette expérience, et en être conscient, est précisément la tâche qui nous échoit. Nous en sommes au début, encore sous le charme, encore autorisés à entendre la sonnerie percutante comme un jeu innocent. La disposition générale du premier mouvement, dans la forme sonate traditionnelle, est également facile à aborder : l'exposition est suivie d'un développement avec un traitement complexe des thèmes et une réexposition finale. Mahler lui-même a dit de ce mouvement : « Le premier mouvement commence comme s'il ne savait pas compter jusqu'à trois, mais ensuite il va immédiatement dans la grande table de multiplication et enfin, de façon vertigineuse, on finit par compter en millions et encore en millions. » Au milieu du développement, la

trompette fait retentir un signal, comme nous le connaissons avec d'autres symphonies de Mahler – la réexposition suit tranquillement et avec discrétion. Mahler : « Là où la confusion et l'agitation des troupes, parties de manière ordonnée au départ, prennent le dessus, un rappel à l'ordre du commandant les ramène d'un seul coup à l'ordre ancien. » Inévitablement, le jargon militaire fait penser à des soldats de plomb, d'abord éparpillés sur le sol puis se remettant en rang. En fait, on pénètre cette bâtisse qu'est la Quatrième de Mahler de façon inhabituelle en passant par la (sa) chambre d'enfant.

Si l'ouverture était encore un jeu d'enfant, le second mouvement (In gemächlicher Bewegung. Ohne Hast / A un rythme tranquille. Sans hâte) fait suivre le jeu avec la mort qui semble errer dans une rue médiévale. Mahler donne une indication toute particulière en ce qui concerne le premier violon : « Le 1er violon solo doit s'équiper de deux instruments dont l'un est réaccordé un ton plus haut et l'autre normalement ». Il s'agit de la technique baroque de la scordatura dans laquelle les cordes du violon étaient accordées sur des tons différents de la pratique habituelle. L'effet sur les cordes en boyau était encore plus audible que sur les cordes en acier utilisées actuellement. Mahler souhaitait que le violon « sonne de façon criante et grossière, comme si la mort elle-même conduisait le bal. » Vers la fin, le mouvement Scherzo se donne des airs plus gracieux – mais les apparences sont trompeuses. Le son tranchant du violon, les bois qui errent, tels des feux follets, et les toiles d'araignée disloquées des cordes nous ramènent à la marche imperturbable de la Grande Faucheuse. Avec un dernier clin d'œil, un rictus farceur finit par s'imposer. Aussi funeste que puisse être le sujet traditionnel de Freund Hein jouant du violon (personnification historique allemande de la mort), le Scherzo de Mahler ne produit pas d'effet fantomatique, mais reste dans une sorte de réfraction grotesque. Le compositeur nota : « Le Scherzo est mystique, confus et troublant, de sorte qu'il vous fera dresser les cheveux sur la tête. Mais dans l'Adagio suivant, où tout se dissipe, vous verrez immédiatement que ce n'était pas si sérieux après tout. »

Le troisième mouvement (Ruhevoll. Poco adagio / Paisiblement. Un peu lentement) constitue sans doute le havre de paix de la Quatrième Symphonie. Par sa forme, ce mouvement est conçu comme une double variation sur un thème en deux parties, et un flux caressant domine cette scène qui occupe plus d'un tiers du temps global d'exécution. Si Mahler lui-même n'aimait pas expliquer sa musique et préférait la laisser parler d'elle-même, ici, un regard derrière les notes est particulièrement révélateur. En même temps, un autre trait caractéristique de cette symphonie se manifeste : on comprend mieux ce qui précède si l'on sait déjà ce qui va suivre, dans ce cas particulier, le finale pas encore entendu « Nous goûtons les joies célestes » ; y apparaît la figure de Sainte Ursule dont Mahler avait déjà fait un portrait musical dans le troisième mouvement. Voici ce que Natalie Bauer-Lechner en dit : « Il est arrivé qu'il appelle aussi l'Andante sourire de Sainte Ursule et raconta qu'il vit le visage de sa mère surgir de son enfance, empreint d'une profonde tristesse et souriant à travers ses larmes. » Ainsi, cette musique peut également être comprise comme une transfiguration dans laquelle un fils (c'est-à-dire le compositeur redevenu enfant !) veut retenir sa mère par la musique. Ce « mélange de couleurs le plus grandiose qui ait jamais existé » contient des sentiments profonds et, selon Mahler, « une mélodie divinement gaie et profondément triste […] de sorte que vous ne ferez que rire et pleurer en l'écoutant ». Natalie Bauer-Lechner rapporte ses commentaires sur « la polyphonie dans cette œuvre […] Comme si un arc-en-ciel allait se briser soudainement en milliards

de gouttes dansantes et toujours changeantes, donnant l'impression que toute sa structure devait s'ébranler et se dissoudre». Cela concerne particulièrement les variations de l'Andante dont Mahler a dit qu'elles étaient les premières correctes qu'il ait composées, c'est-à-dire les premières transformées profondément, telles qu'il les imaginait». La musique se «rattrape» encore et encore, les quelques éclats dynamiques se calment rapidement – mais non pas à la fin lorsqu'au milieu de la béatitude, un rayon de lumière étincelant baigne l'orchestre dans une éclatante lumière. Tous les instruments réunissent leurs forces pour briser la couverture nuageuse et ouvrir la vue sur le ciel – il est temps d'entrer au paradis…

Nous sommes à la porte du ciel. Le dernier mouvement (Sehr behaglich / Très à l'aise) est le véritable aboutissement de la symphonie, annoncé par tous les mouvements précédents. Mahler reprend une mise en musique plus ancienne du «Wunderhorn», «Der Himmel hängt voll Geigen» qu'il rebaptise «Das himmlische Leben» (La vie céleste). Le texte hésite entre une vision enfantine du paradis, avec tout ce qu'il a à offrir, et la description troublante de la souffrance des animaux abattus. Eh bien, les plaisirs culinaires du paradis ont leur prix! Dans ce lied orchestral final, nous retrouvons les grelots du début, symboles de l'ironie. Bien sûr, l'éventail sonore comprend toutes sortes de distanciations, telles que les attaques des cordes col legno avec le bois de l'archet et les cuivres en sourdine. Mahler exclut tout malentendu: ce finale n'a rien à voir avec «Joie, étincelle divine» ni avec un «Chant de louange», c'est un exercice d'équilibrisme entre joie et horreur, rire et pleurs. Un changement de tonalité introduit la conclusion, seul passage de la symphonie sans ambiguïté et sans masque. Conformément à cela, les dernières mesures, qui rappellent de loin une sonnerie de cloches, produisent un effet de sobriété.

L'orchestre n'accompagne pas les dernières paroles «Et tout s'éveille à la joie» et n'y répond pas non plus. Sur les dernières mesures de la partition, Mahler nota morendo (en train de mourir). La «vie céleste» est autre chose – peut-être une vision à l'approche de la mort, peut-être seulement un rêve.

Alexander Moore
Traduction: Maria Smaczny-Gonnot

The Bamberg Symphony

The Bamberg Symphony is an extraordinary orchestra in an extraordinary city. Bamberg without the Symphony would be a city missing something essential, something basic, like the air we breathe. Almost ten percent of Bamberg's citizens subscribe to one of the five concert series. There are also quite a few special concerts, almost all of which sold out, so that everybody in the city attends a concert with the orchestra on average once a year.

Yet the Bamberg Symphony is much more than simply the musical hub of the city and the entire region. It is one of Germany's most-travelled orchestras: since its founding 75 years ago, it has been delighting audiences worldwide with its characteristically dark, rounded, radiant sound. With close to 7.500 concerts in more than 530 cities and 63 countries the Bavarian State Philharmonic regularly travels the globe as cultural ambassador to the world for Bavaria and all of Germany

The orchestra has received many prizes and awards, among others for its countless record and CD productions. In 2018 Bamberg Symphony was awarded with the German Music Publishers' Association's award for "Best Concert Series".

The circumstances surrounding its birth make the Bamberg Symphony a mirror of German history. In 1946, ex-members of Prague's German Philharmonic Orchestra met fellow musicians who had likewise been forced to flee their homes by the war and its aftermath. Together they founded the "Bamberg Musicians' Orchestra", soon after renamed the Bamberg Symphony. Its lineage can be traced back through the Prague Orchestra to the 19th and 18th centuries, so that the Bamberg Symphony's roots reach back to Mahler and Mozart.

Now, more than seventy years after it was founded, and with Czech-born Jakub Hrůša, the Orchestra's fifth Chief Conductor, at the helm since September 2016, once again there is a living link from the Bamberg Symphony's historic roots to its present.

Jakub Hrůša

In September 2016 Jakub Hrůša assumed musical direction of the Bamberg Symphony. He is the fifth Chief Conductor in the history of the Orchestra. "Even before I had a chance to conduct this jewel among European orchestras, I had been a huge admirer," says Jakub Hrůša. "With the Bamberg Symphony, every phrase can turn to be a little miracle, and every concert is a transfiguration."

Born in the Czech Republic, Jakub Hrůša is also Principal Guest Conductor of the Philharmonia Orchestra and of the Czech Philharmonic. He is also a frequent guest with many of the world's greatest orchestras. Recent performing highlights include debuts with the Vienna Philharmonic, Bavarian Radio Symphony, Munich Philharmonic and NHK Symphony, to all of which he was immediately re-invited. In addition to his titled positions, he also enjoys close relationships with the Berlin Philharmonic, Royal Concertgebouw Orchestra, Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Leipzig Gewandhaus Orchestra, Mahler Chamber Orchestra, Zurich Tonhalle Orchestra, Orchestre de Paris, The Cleveland Orchestra, New York Philharmonic, and the Chicago Symphony.

As a conductor of opera, he has been a regular guest with Glyndebourne Festival and served as Music Director of Glyndebourne On Tour for three years. Elsewhere he has led productions for the Royal Opera House, Vienna State Opera, Zürich Opera and Opéra National de Paris.

Jakub Hrůša studied conducting at the Academy of Performing Arts in Prague, where his teachers included Jiří Bělohlávek. He is currently President of the International Martinů Circle and The Dvořák Society. He was the inaugural recipient of the Sir Charles Mackerras Prize, and in 2020 was awarded the Antonín Dvořák Prize by the Academy of Classical Music in Prague. In the same year he and the Bamberg Symphony received the Bavarian State Prize for Music.

Anna Lucia Richter

Anna Lucia Richter hails from a large family of musicians. As a long-standing member of the girls' choir at Cologne Cathedral, she received singing lessons from her mother Regina Dohmen from the age of nine. Subsequently she was trained by Prof. Kurt Widmer in Basel and graduated with distinction from the class of Professor Klesie Kelly-Moog at the Cologne Academy of Music. She received further coaching from Edda Moser, Christoph Prégardien, Edith Wiens and Margreet Honig. In the spring of 2020, the artist initiated a change of repertoire to mezzo-soprano in close consultation with the vocal expert Prof. Tamar Rachum, who will continue to coach her.

The multiple award-winning soloist Anna Lucia Richter has frequently worked together with Teodor Currentzis and MusicAeterna, including a concert performance of Mozart's "La Clemenza di Tito", with the London

Symphony Orchestra and Bernard Haitink, Giardino Armonico and Giovanni Antonini, the Orchestre de Paris and Thomas Hengelbrock, and the Budapest Festival Orchestra under Iván Fischer. With these ensembles she has also repeatedly appeared at major festivals such as the Lucerne Festival, the BBC Proms in London, the Schleswig-Holstein Music Festival or, as "Artist in Residence", at the Rheingau Music Festival 2018 and the Cologne Philharmonie 2018/19.

In the lieder field, Anna Lucia Richter is presenting her extensive repertoire at all major venues, including Schubertiade Schwarzenberg, Schubertiada Vilabertran, Rheingau Music Festival, Heidelberger Frühling, or the Wigmore Hall London. She made her US debut with three recitals in New York's Park Avenue Armory, accompanied by Gerold Huber, followed by another US recital in the Weill Hall of Carnegie Hall where, together with Michael Gees, she performed her highly acclaimed, extraordinary Liederkreis programme with Eichendorff settings and improvisations. The works of Johann Sebastian Bach are part of the artist's core repertoire: her recording of songs from Schemelli's Hymnal and Little Music Book for Anna Magdalena Bach with Georg Nigl and others was released on CD.

In the 2018/9 season, Anna Lucia Richter commenced a three-year residency as "Junge Wilde" at the Konzerthaus Dortmund, kicked off by a Schubert recital together with Gerold Huber in early 2019. The programme "Heimweh" was released on CD shortly afterwards. In spring 2020, she performed a Monteverdi concert with the title "Il delirio della passione" together with Ensemble Claudiana. The programme is featured on a new album to be released in spring 2021.

Gustav Mahler
Symphony No. 4 G major
revised new edition by Renate Stark-Voit (2019)
© Universal Edition A.G., Wien
with kind permission of SCHOTT MUSIC, Mainz

Recorded at Konzerthalle Bamberg / Joseph-Keilberth-Saal
July 2020

Recording Producer: Sebastian Braun
Recording Engineer: Bastian Schick

Produced by Paul Smaczny
Producer BR: Eckhard Glauche
Label Manager: Christin Linße

Cover photo: Andreas Herzau
Booklet photos: Marian Lenhard
Design: Heidi Falk

A production of Accentus Music
in co-production with BR Klassik

℗© 2021 Accentus Music
www.accentus.com

accentus music

bamberger symphoniker

CO-PRODUCTION WITH BR KLASSIK