



GUSTAV
MAHLER
SYMPHONY NO. 5

TONHALLE ORCHESTRA
ZÜRICH
DAVID ZINMAN

tonhalle
ZÜRICH

GUSTAV MAHLER
SYMPHONY NO. 5



Super Audio
CD Stereo

DSD
Direct Stream Digital

Super Audio
CD Surround

CD
Audio



TONHALLE ORCHESTRA ZURICH
DAVID ZINMAN

tonhalle
orchestra
zurich

SONY & BMG
MUSIC ENTERTAINMENT

9 86597 31450 2 LC 0036

ALL RIGHTS OF THE PRODUCER AND OF THE OWNER OF THE WORK REPRODUCED RESERVED. UNAUTHORIZED COPYING, HIRING, LENDING, PUBLIC PERFORMANCE AND BROADCASTING PROHIBITED. © & © 2008 SONY BMG MUSIC ENTERTAINMENT CNBH. MADE IN THE EU. (DSD) / (Stereo) BLEN · CEAM · 86597 31450 2 · LC 0036

Caricature of Gustav Mahler
by J. Minnion
© Lebrecht Music & Arts Library



GUSTAV MAHLER (1860–1911)

SINFONIE NR. 5 CIS-MOLL

Symphony No. 5 in C sharp minor · 5^{ème} Symphonie en ut dièse mineur

1. Abteilung:

1 I. Trauermarsch. In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt 13.22

2. Abteilung:

2 II. Stürmisch bewegt. Mit größter Vehemenz 15.25

3 III. Scherzo. Kräftig, nicht zu schnell 18.44

3. Abteilung:

4 IV. Adagietto. Sehr langsam 10.45

5 V. Rondo-Finale. Allegro 15.22

TONHALLE ORCHESTRA ZÜRICH · DAVID ZINMAN

Mischa Greull, Solo-Horn

Recorded: 17–19 April 2007, Tonhalle Zurich, Switzerland

Executive Producer: Trygve Nordwall · Recording Producer: Chris Hazell

Sound Engineer & Editing: Simon Eadon · Assistant Engineer: David Hinitt · CD Mastering: Abbas Records

Cover and booklet design: Christine Schweitzer, Cologne, www.schweitzer-design.de

Cover painting: Ferdinand Hodler: Jüngling vom Weib bewundert · © 2008 Kunsthau Zurich

Photos: Priska Ketterer, Lucerne (Zinman), Anton Adam, Zurich (Tonhalle Orchestra Zurich)

Special thanks to the Kunsthau Zurich, www.kunsthau.ch

Publisher: C.F. Peters; Kritische Gesamtausgabe 2002 (Kubik)

Total time: 73:38

Gustav Mahler: Sinfonie Nr. 5 cis-Moll

Ein Stück Erfüllung: Mit der Fünften Sinfonie beginnt eine neue Periode in Mahlers Schaffen; allmählich bewegt er sich von den *Wunderhorn*-Texten weg.

Ein Mann irrt durch die Gassen von Venedig; die Stadt ist von der Cholera verseucht; der Mann bereits infiziert; er lässt sich zwar beim Friseur kosmetisch verjüngen, aber da wissen wir schon, dass er sterben wird. Und dazu erklingt das Adagietto aus Gustav Mahlers Fünfter Sinfonie. So geschehen 1970/71 auf einem Höhepunkt der Mahler-Renaissance im Film *Morte a Venezia* (Tod in Venedig). Das Adagietto war bereits populär, und es sollte dadurch noch an Popularität gewinnen. Man warf denn auch dem Regisseur Luchino Visconti vor, er missbrauche die Musik Mahlers zu illustrativen Zwecken – zu Unrecht, wie das ingeniose und suggestive Werk zeigt. Dennoch tut es in unserem Zusammenhang gut, sogleich die Assoziationen von venezianischer Morbidität wegzulocken. Das Adagietto verdankt sich, wie der mit Mahler befreundete Dirigent Willem Mengelberg erzählte, glücklicheren Umständen: „Dieses Adagietto war Gustav Mahlers Liebeserklärung an Alma! Statt eines Briefes sandte er

ihr dieses Manuskript; weiter kein Wort dazu. Sie hat es verstanden und schrieb ihm, er solle kommen!!! Beide haben es mir erzählt!“ Die Geschichte ist nicht unwahrscheinlich; Alma Mahler, geborene Schindler, komponierte selber und konnte eine solche Partitur lesen, und für eine solche Thematik spricht auch die *Tristan*-Nähe der Musik. Damit freilich ist kaum das ganze Werk erklärt. Das Adagietto ist – nicht nur innerhalb dieser Sinfonie – ein eigentlich eher untypischer Mahler-Satz mit seiner Beschränkung auf Streicher und Harfe, er erinnert an die *Rückert-Lieder*, die gleichzeitig entstanden. Und das kennzeichnet vielleicht auch einen Aufbruch zu etwas Neuem, nicht nur musikalisch, sondern auch persönlich nach der Heirat am 9. März 1902.

Das Stück bereitete ihm Mühe, in der Rezeption („Die Fünfte ist ein verfluchtes Werk. Niemand capiert sie.“) und im Schaffensprozess. Bereits kurz nach der Uraufführung nahm Mahler Revisionen vor, um alle Details noch deutlicher hervortreten zu lassen, dann 1907 nochmals („eine Unmenge Retuschen“) und schließlich immer wieder bis kurz vor seinem Tod. „Die Fünfte habe ich fertig, sie musste faktisch völlig uminstrumentiert werden“, schreibt er am 8. Februar 1911. Es war die komplexe Satz-

technik, die Kontrapunktik, für die Mahler erst die geeignetste Instrumentationsweise finden musste. Im Gestus nämlich ist das Werk nicht auf Brüchigkeit, Ironie und allenfalls ferne Utopie ausgerichtet wie die vorausgegangenen Sinfonien, sondern auf gleichsam diesseitige Synthese – ja auf „freudige Lebensbejahung“, wie Karl Weigl in seiner Analyse einst schrieb. Man traut sich – im Wissen um die zerrissene Persönlichkeit Mahlers – kaum, derlei so eindeutig zu behaupten. Aber offensichtlich ist schon: Die Linien streben nicht so verzweifelt auseinander (wie etwa in der Dritten und dann in der Sechsten), sondern Mahler versucht mit allen Kunstmitteln der Polyphonie die Kräfte zusammenzuführen, sie zu bündeln auf einem Weg, den man durchaus mit dem Beethoven'schen „Durch Nacht zum Licht“/„Per aspera ad astra“ umschreiben könnte. Die mehrstimmigen Techniken des Chorals (akkordisch) und der Fuge (linear) tauchen auf, aber auch die der Collage, die verschiedene Musiken in einer Verschiedenstimmigkeit zu fassen sucht. Aus dieser Kontrapunktik entsteht orchestrale Virtuosität: „Die einzelnen Stimmen sind so schwierig zu spielen, dass sie eigentlich lauter Solisten bedürften. Da sind mir, aus meiner genauesten Orchester- und

Instrumentenkenntnis heraus, die kühnsten Passagen und Bewegungen entschlüpft“, bekundete Mahler während der Arbeit.

In den Hintergrund tritt damit auch der krasse Gegensatz zwischen dem Naiven und dem Sentimentalischen (um mit Schiller zu sprechen), der in der Sechsten wieder hervorbricht. Dieser Gegensatz, der sich in der Auseinandersetzung mit der Volksliedsammlung *Des Knaben Wunderhorn* ausdrückte, wirkt hier gleichsam abgefedert. Man hat die rein instrumentale Fünfte gelegentlich als Neuanfang (nach den *Wunderhorn*-Sinfonien) bezeichnet. Tatsächlich ist sie aber ein Werk des Übergangs hin zu den *Friedrich Rückert-Gedichten*, die Mahler damals zu vertonen begann. Es finden sich zwar noch thematische Anklänge an die früheren Werke, allein im Trauermarsch des Beginns, der seinen Ursprung im *Wunderhorn*-Lied *Der Tambour'sell* hat. Diese Themen jedoch kommen zu einem Abschluss, werden zu Grabe getragen, sie transformieren sich. Die Metamorphose, die sich vollzieht, zeigt sich in der ungewöhnlichen Formanlage: im Trauermarsch, der auch im zweiten Satz, dem eigentlichen Sonatenhauptsatz, noch weiterwirkt; im Scherzo, das als längster Satz jedes Schema sprengt. Es zeigt sich auch darin, dass die

Einheitlichkeit der Tonartenabfolge aufgegeben wird. Man möge, um Missverständnisse zu vermeiden, keine Tonart angeben, meinte Mahler. Die fünf Sätze stehen (mit zahllosen internen Modulationen) in cis-Moll/a-Moll/D-Dur/ F-Dur/D-Dur. Gerade das zeigt an, dass dieses Werk nicht primär Architektur sein will, sondern einen Weg beschreibt, der in über einer Stunde zurückgelegt wird. Es ist diese Entwicklung, die das Werk zusammenhält.

1. Abteilung: Trauermarsch und Sonatenhauptsatz

Angeführt wird das Werk von einem konduktartigen Trauermarsch, der freilich kühler, objektiver oder gereifter (wie immer man will) wirkt als der ironiegeladene der Ersten. Dieser Marsch, unterbrochen von zwei Trios, wechselt zwischen auffahrendem Schmerz und elegischer Erinnerung hin und her. Die Trompetenfanfare zu Beginn sei „nach Art der Militärfanfaren“ vorzutragen, die Auftakt-Triolen „stets etwas flüchtig“, wie Mahler es von den Blaskapellen kannte. Der militärische Charakter ist wesentlich bis hin zur Wahl der Instrumente: Das eine Becken sei „nach militärischer Art“ an der großen Trommel zu befestigen. Piano setzt nach der Fanfare das eigentliche Marschthema

ein, führt zu dieser zurück, die einen ersten schmerzvollen Akzent setzt. Beim dritten Fanfarensignal wird der Marsch aufgebrochen. Plötzlich eilt eine leidenschaftliche, wilde Bewegung los, angeführt von der Trompetenmelodie, die bald fanfarenartig wieder zur Ordnung zurückruft, zunächst vergeblich, dann erfolgreich. Der Marsch wird noch schwerer und schwerfälliger, wechselt dann aber wie mit einer Erinnerung hinauf ins Hellere. Eine leichte, geradezu tänzerische Melodie (das zweite Trio), verwandt mit dem Trauermarsch-Thema, setzt ein und führt wieder weg zu einem fast *Parsifal*'schen Klageruf. Auch da ruft die Fanfare zur Ordnung. Schließlich wird der Tote, so könnte man sich vorstellen, ins Grab hinab gelassen. Die Musik versinkt.

Es scheint, als wolle der zweite Satz aus dieser Enge einer Trauerbekundung ausbrechen. Mahler hat ihn als den zentralen bezeichnet, als den eigentlich ersten, der konventionellerweise als Sonatenhauptsatz auftritt. Mit prägnanten Bassfiguren und einer überdehnten, hohen, äußerst vehementen Melodie der Holzbläser und dann der Streicher startet die Musik. Wie so oft bei Mahler ist der weitere Verlauf von Varianten dieses Themas bestimmt – bis plötzlich nach einem Höhepunkt bedeutend

langsamer und im Tempo des ersten Satzes wieder der Trauermarsch mit jener tänzerischen Melodie (des zweiten Trios) zurückkehrt. Breit wird sie durchgeführt; fremdes Material flicht sich ein, dringt allmählich hervor und leitet zum Anfangsmotiv des zweiten Satzes zurück. Damit schließt die Exposition. Ein Paukenwirbel und eine *Tristan*-artige Cellolinie leiten in die Durchführung hinüber, die wieder von jener tänzerischen Melodie des ersten Satzes bestimmt ist. Entwicklungen und Steigerungen der Hauptthemen sowie „Rückfälle“ in den Trauermarsch lösen einander ab. Fast unmerklich setzt in diesem Treiben die Reprise ein, sie verschränkt die Themen und strömt weiter in einem immer verschiedenereinstimmigen Geflecht. Eine Coda folgt in der fernsten Tonart es-Moll, aus der plötzlich wie aus der Tiefe ein Choral aufstrahlt: D-Dur – ein geläuterter *Parsifal*? Glücksvision? Weiß man doch, wie brüchig solche Momente bei Mahler sind. Noch misstraut er hier diesem Choral (schließlich stehen wir erst am Ende des zweiten Satzes). Der Schluss nämlich steigert sich nicht zu plakativ-affirmativem Triumph, sondern er verdämmert – fast wie ein Spuk – wieder im Pianissimo.

2. Abteilung: Scherzo

Nach langer Pause folgt ein Scherzo, das mit zwei Trios äußerlich durchaus traditionell angelegt scheint. Aber erstens sprengt der Satz, vor allem im zweiten Trio, alle zeitlichen Dimensionen. Zweitens werden die exponierten Themen dabei ständig auf manchmal verwirrende Weise durcheinandergewirbelt: „Das Scherzo ist so durchgeknetet, dass auch nicht ein Körnchen ungemischt und unverwandelt bleibt. Jede Note ist von der vollsten Lebendigkeit und alles dreht sich im Wirbeltanz. Romantisches und Mystisches kommt nicht vor, nur der Ausdruck unerhörter Kraft liegt darin. Es ist der Mensch im vollen Tagesglanz, auf dem höchsten Punkte des Lebens“, sagte Mahler zu seiner früheren Geliebten Natalie Bauer-Lechner.

Ein Hornruf führt ins ländlerhafte erste Trio hinüber, das vom ersten Scherzothema wieder unterbrochen wird. Ein wildes Streicherfugato setzt ein, in das nun das Trompetenmotiv des zweiten Trios einsetzt und fortfährt. Wieder staut sich die Musik, gleichsam in einem Feld von Hornsignalen. Eine lange an Brahms erinnernde Linie des Corno obbligato entfaltet sich daraus. Abermals kippt die Stimmung; ein Tanz entwickelt sich über einer Pizzicato-

begleitung, alles vermischt und verwandelt sich weiter, auch das Thema des ersten Trios taucht kurz auf, Holzklopfen markieren den Höhepunkt der Ausgelassenheit, auf dem mit einem harmonischen Ruck das Hauptthema des Scherzos zurückkehrt. Nicht genug mit solcher Reprise, eine neuerliche Durchführung des Materials muss sein, die endlich zum Schluss im dreifachen Forte drängt.

Trotz des Gemischs von Motiven und Gesten fehlt hier etwas, das die früheren und späteren Scherzi kennzeichnet: die bittere Ironie, die Groteske. Wir nehmen vielmehr an einem rauschenden Fest teil. Die verschiedenen Elemente zusammenzufügen und zu fassen, ist die große kontrapunktische Kunst dieses Satzes, der tatsächlich so leuchtet wie ein „Kometenschweif“ (Mahler). Das collagehafte Verfahren gleicht jenen, die gleichzeitig der Amerikaner Charles Ives auf noch extensivere Weise erprobte – ein Komponist, den Mahler später in New York entdeckte. Dieses Nebeneinanderstellen verschiedener Musiken beruhte auf einer Kindheitserfahrung Mahlers. Als er einmal bei einem Spaziergang auf einen Rummelplatz gelangte, wo ein Männerchor und eine Militärkapelle „ohne Rücksicht aufeinander ein unglaub-

liches Musizieren vollführten“, rief er aus: „Hört ihr's? Das ist Polyphonie, und da hab' ich sie her! Schon in der ersten Kindheit im Iglauer Wald hat mich das so eigen bewegt und sich mir eingeprägt. Denn es ist gleich viel, ob es in solchem Lärme oder im tausendfältigen Vogelsang, im Heulen des Sturmes, im Plätschern der Wellen oder im Knistern des Feuers ertönt. Gerade so, von ganz verschiedenen Seiten her, müssen die Themen kommen und so völlig unterschieden sein in Rhythmik und Melodik (alles andere ist bloß Vielstimmigkeit und verkappte Homophonie): nur dass sie der Künstler zu einem zusammenstimmenden und -klingenden Ganzen ordnet und vereint.“ Im Schlusssatz findet sich dies in noch gesteigerter Form wieder.

3. Abteilung: Adagietto und Rondo-Finale

In der Art einer Romanze entwickelt sich das Adagietto: Eine Melodie, von freien, manchmal etwas zögerlichen Harfenarpeggien begleitet, verwandt dem Lied „Ich bin der Welt abhanden gekommen“ – dem vierten der fünf *Rückert-Lieder*. „Ich leb allein in meinem Himmel, / in meinem Lieben, in meinem Lied“, heißt es dort zum Schluss. Wenn dieses Adagietto denn eine Liebeserklärung ist, so erzählt sie auch

davon, wie jemand Vertrauen fasst, alles Zaudern hinter sich lässt und (in der Melodik) an Ruhe und Innigkeit gewinnt. Es ist eine Insel. Zu erläutern gibt es da wenig. So steckt in dieser Sinfonie doch ein Aufbruch, eine Hoffnung, die sich Mahler in früheren Stücken kaum zugestanden hätte. Ja vielleicht sogar ein erotischer Blick, der alles zusammenzuschauen vermag, eine Erfüllung – zumindest für ein kurzes Kapitel in diesem „großen sinfonischen Roman“ (David Zinman), bevor sich in der Sechsten, der „Tragischen“, alles wieder zerschlägt.

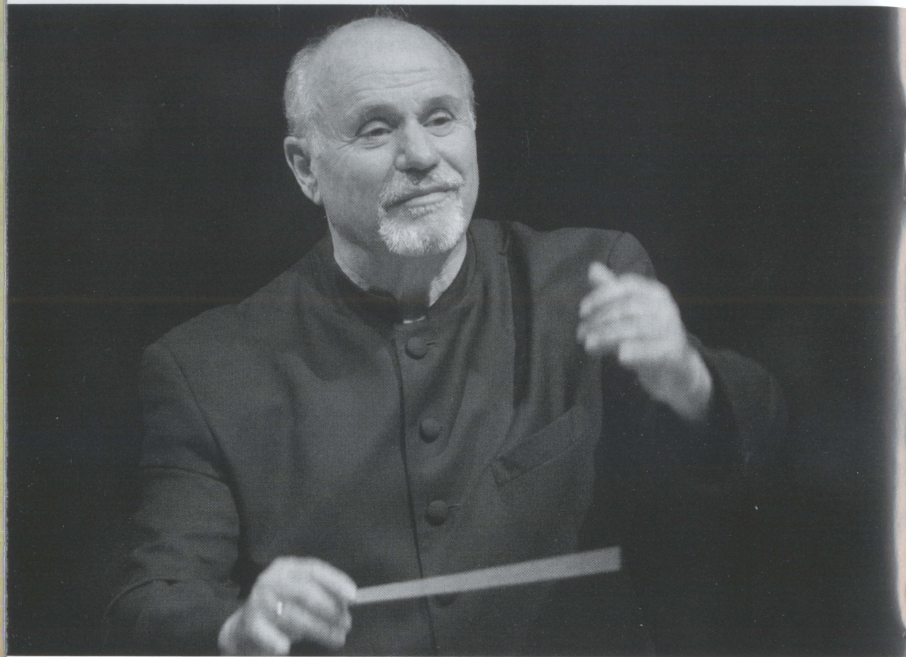
Und scheint es nicht, als würden alle, alle Motive und alle Instrumente, im Rondo-Finale mittanzen, gleichsam in einer kaum getrübbten Ausgelassenheit? Das Horn ruft alle herbei, Fagotte und Oboen melden sich zu Wort, die Hörner intonieren das erste Thema. Tanz. Eine Fuge mit dem zweiten Hauptthema schließt sich an. Weiter geht es mit mal abrupten, mal schleichenden Wechslern. Die Themen sind zuweilen in diesem Gewirr kaum mehr zu erkennen, obwohl man doch ständig bekannte Gesichter zu entdecken glaubt. Schon sind sie vorbei: (Doppel)-Fugenansätze, Tanzfiguren, Vielstimmigkeiten. Ein Treiben auf einer Festwiese; man fühlt sich

an den Schluss der *Meistersinger von Nürnberg* erinnert. Der Blechbläserchoral, der am Ende des zweiten Satzes kurz erstrahlte und wieder versank, erscheint schließlich wieder und steigert sich zum emphatischen Presto-Fortissimo.

© 2008, Thomas Meyer

Quellen:

- Karl Weigl: 5. *Symphonie*, in: *Mahlers Symphonien*, Berlin – Wien, o.J. (ca. 1910).
Theodor W. Adorno: *Mahler*, Frankfurt 1960.
Kurt Blaukopf: *Gustav Mahler oder Der Zeitgenosse der Zukunft*; München 1973.
Donald Mitchell: *Gustav Mahler – The Wunderhorn Years*; London 1975.
Hans Heinrich Eggebrecht: *Die Musik Gustav Mahlers*, München 1982.
Kurt von Fischer: *Gustav Mahlers Adagietto und Luchino Viscontis Film Morte a Venezia*, in: Aufsätze zur Musik, Zürich 1993.



DAVID ZINMAN

David Zinman, in New York geboren, erhielt seine Ausbildung zunächst am Oberlin Konservatorium, dann an der University of Minnesota, die ihm inzwischen die Ehrendoktorwürde verliehen hat. Während seines Dirigierstudiums am Tanglewood Music Center des Boston Symphony Orchestra wurde Pierre Monteux auf ihn aufmerksam, der ihm die ersten bedeutenden Auftritte u. a. beim London Symphony Orchestra und beim Holland Festival vermittelte. Zinman war Chefdirigent beim Niederländischen Kammerorchester, beim Rochester Philharmonic Orchestra, bei den Rotterdamer Philharmonikern und beim Baltimore Symphony Orchestra, das sich unter seiner Leitung zu einem der bedeutendsten amerikanischen Orchester entwickelte. Immer wieder dirigiert Zinman die renommierten amerikanischen Orchester und gastiert in Europa regelmäßig bei den Berliner Philharmonikern, beim Concertgebouw Orchester Amsterdam, beim Londoner Philharmonia Orchestra und bei den Münchner Philharmonikern sowie dem Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Seit der Saison 1995/96 ist David Zinman Chefdirigent des Tonhalle-Orchesters Zürich, mit dem er äußerst erfolgreiche Tourneen in Europa,

in den USA und in Asien unternommen und zahlreiche CDs aufgenommen hat. Ihre viel gelobte Gesamteinspielung der Beethoven-Sinfonien wurde 1999 mit dem begehrten „Preis der deutschen Schallplattenkritik“ ausgezeichnet. Schließlich wurde ihm 2007 der Midem Classical Award für die herausragendste Einspielung eines Solistenkonzerts verliehen (Beethovens Violinkonzert mit Christian Tetzlaff) und im Januar 2008 der Midem Classical Award „Artist of the Year 2007“. Im Mai 2000 wurde David Zinman vom französischen Kulturministerium der Titel eines „Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres“ verliehen; 2002 wurde er mit dem Kunstpreis der Stadt Zürich geehrt und 2006 mit dem Theodore Thomas Award, der alle zwei Jahre von der Conductors Guild verliehen wird.

TONHALLE-ORCHESTER ZÜRICH

Spätestens seit 1999, als dem Tonhalle-Orchester Zürich für seine epochale Gesamteinspielung der Sinfonien Beethovens der „Preis der deutschen Schallplattenkritik“ verliehen wurde, steht dieses älteste Schweizer Sinfonieorchester im Brennpunkt weltweiter Aufmerksamkeit. Inzwi-

schen sind weit über eine Million Beethoven-CDs verkauft worden.

Gegründet 1868, hat sich das Orchester – besonders seit 1895 die neue Zürcher Tonhalle, einer der akustisch besten Konzertsäle der Welt, eröffnet wurde – schnell eine zentrale Position im deutschschweizerischen Musikleben erobert. Berühmte Chefdirigenten-Persönlichkeiten haben das Tonhalle-Orchester entscheidend geprägt, unter ihnen Volkmar Andreae, Hans Rosbaud, Rudolf Kempe, Gerd Albrecht und Christoph Eschenbach. Und die Reihe der regelmäßig auftretenden Gastdirigenten ist so illustert wie lang: Ernest Ansermet, Karl Böhm, Wilhelm Furtwängler, Otto Klemperer, Carl Schuricht, Bruno Walter, Rafael Kubelik oder Georg Solti, und in jüngerer Zeit Frans Brüggen, Ton Koopman, Charles Dutoit, Bernard Haitink, Marek Janowski, Mariss Jansons, Gennady Rozhdestvensky, Mstislaw Rostropowitsch, Kurt Sanderling, Herbert Blomstedt und Wolfgang Sawallisch.

Heute besteht das Tonhalle-Orchester Zürich aus gut hundert Musikern und gibt pro Saison an die hundert Konzerte mit etwa fünfzig verschiedenen Programmen. Gastspiele in der Schweiz, Konzertreisen in die Musikmetropolen der Alten und der

Neuen Welt und vor allem seine zahlreichen CD-Einspielungen unter der Leitung seines Chefdirigenten David Zinman mit Orchesterwerken von Richard Strauss, den Sinfonien Schumanns und sämtlicher Ouvertüren und Solokonzerte Beethovens haben den exzellenten Ruf des Orchesters beim Publikum wie bei der Fachkritik erfolgreich bekräftigt.

Weitere Informationen über das Tonhalle-Orchester Zürich: www.tonhalle-orchester.ch

Gustav Mahler: **Symphony No. 5 in C sharp minor**

Fulfilment: with the Fifth Symphony, a new period begins in Mahler's work; he gradually moves away from the *Wunderhorn* texts.

A man wanders through the alleys of Venice; the city is infested with cholera, the man is already infected; he has himself cosmetically rejuvenated at the hairdresser's, but we are already aware that he will die. And all this is accompanied by the Adagietto from Gustav Mahler's Fifth Symphony. This is the sequence of events at one of the highpoints of the Mahler renaissance – in the 1970/71 film *Morte a Venezia* ("Death in Venice"). The Adagietto was already popular, and was to become even more so thanks to the film. The director Luchino Visconti was accused of abusing Mahler's music for illustrative purposes – wrongfully, as the ingenious and atmospheric work reveals. Notwithstanding, in our context we should do well to lure the listener away from associations with Venetian morbidity. According to the conductor Willem Mengelberg, a friend of Mahler's, the Adagietto is due to happier circumstances: "This Adagietto was Gustav Mahler's declaration of

love to Alma! Instead of a letter, he sent her this manuscript, without any accompanying note. She understood and wrote asking him to come!!! Both of them told me so!" The anecdote is not improbable; Alma Mahler, née Schindler, was herself a composer and capable of reading such a score, and the piece's musical similarity to *Tristan* would also speak in favour of such a situation. However, it can scarcely explain the entire work. With its limitation to the strings and the harp, the Adagietto is – not only within this symphony – in fact a rather atypical Mahler movement. It is reminiscent of the *Rückert Songs*, which were written at the same time, and perhaps also denotes the beginning of a new phase, not only musically, but also in personal terms, following the Mahlers' wedding on 9 March 1902.

The piece troubled Mahler, both due to its critical reception ("The Fifth is a cursed work. Nobody understands it") and during the composition process. Mahler already revised the work shortly after the première so as to make all the details stand out even more clearly, and then again in 1907 ("a vast number of retouches"), and again on several occasions until shortly before his death. "I have finished the Fifth; in fact it had to be completely re-orchestrated," he

wrote on 8 February 1911. Mahler first had to find the most appropriate instrumentation for the compositional technique and complex counterpoint. Unlike the composer's previous symphonies, this work is not concerned with fragility, irony and possibly a distant Utopia, but with what could be termed a temporal synthesis. Indeed, according to Karl Weigl, it is concerned with "joyful love of life". However, considering Mahler's troubled personality, one scarcely dares make such an unequivocal assertion. Yet one thing is clear: the lines of the music do not diverge as desperately as in the Third and then in the Sixth, for example; instead, Mahler attempts to merge the polyphonic forces using all the artistic devices at his disposal, combining them in a way that could certainly be described with the Beethovenian expression "Through hardship to the stars"/"Per aspera ad astra". The polyphonic techniques of the chorale (chordal) and the fugue (linear) emerge, but also that of the collage, which attempts to contain various types of music in a heterogeneous polyphonic structure. This contrapuntal form gives rise to orchestral virtuosity: "The individual voices are so difficult to play that they would in fact need to be performed exclusively by soloists. On the

basis of my most precise knowledge of orchestras and instruments, I came up with the boldest passages and movements," Mahler professed while working on the composition.

The stark contrast between the naïve and the sentimental (to use Schiller's expression), which erupts again in the Sixth, thus fades into the background. In the Fifth, this contrast, which was expressed in the composer's exploration of the *Des Knaben Wunderhorn* collection of folk songs, appears to be cushioned, as it were. The purely instrumental Fifth has occasionally been described as a new beginning (after the *Wunderhorn* symphonies). However, it is in fact a work of transition towards the poems by Friedrich Rückert, which Mahler started setting to music at that time. Although the Fifth is reminiscent of the earlier works, such as the *Trauermarsch* (Funeral march) of the opening, which originated in the *Wunderhorn* song *Der Tambour'sell*, these themes come to a conclusion, are borne to their grave and transformed. The metamorphosis that takes place is revealed in the unusual formal structure: in the *Trauermarsch*, which can still be heard in the second movement, which is the actual first movement;

and in the Scherzo, which, as the longest movement, breaks with all conventions. This metamorphosis is also revealed by the fact that the uniformity of the sequence of keys is abandoned. According to Mahler, no key should be indicated, so as to avoid misunderstandings. With innumerable internal modulations, the five movements are written in C sharp minor/A minor/D major/F major/D major. Precisely this shows that this work is not primarily intended as a piece of architecture, but describes a path that takes more than an hour to cover. It is this development that holds the composition together.

1st section: Funeral march and first movement

The work begins with a *Trauermarsch* that evokes a funeral cortège, which, however, seems cooler, more objective or more mature (depending on one's perspective) than the ironic funeral march in the First Symphony. This march, which is interrupted by two trios, alternates between searing pain and elegiac reminiscence. The trumpet fanfare at the beginning should be performed like a military fanfare and the upbeat triplets always somewhat fleetingly – Mahler was familiar with these stylistic devices from

brass ensembles. The military character is essential, right up to the composer's choice of instruments: one cymbal should be attached to the bass drum in military fashion. After the fanfare, the actual march theme begins *piano*, and then leads back to the fanfare – the first, emphatically painful exclamation. The march is interrupted by the third fanfare signal. Suddenly, the music lurches forward in a gesture of wild passion, led by the melody in the trumpets, which soon call the orchestra to order with a kind of fanfare – initially in vain, then successfully. The march becomes even heavier and threatens to grind to a halt, but then the mood brightens, as if cheered by a memory. A light, almost dance-like melody (the second trio), related with the funeral march theme, is introduced. This in turn leads to an almost Parsifalian lament. The fanfare again calls the orchestra to order. Finally, the deceased, one could imagine, is lowered into his grave. The music fades away.

It seems as if the Second movement were intended to break out of the narrow confines imposed by an expression of grief. Mahler described it as the central, in fact the first movement, which appears conventionally as the first movement in the sonata form. The music begins with laconic bass

figures and an extended, extremely vehement melody in the woodwind and then in the strings. As is so often the case in Mahler's music, the progression of the movement is determined by variations on this theme – until, after a climax, the funeral march suddenly returns significantly more slowly, in the tempo of the first movement, with the dance-like melody (of the second trio). The melody is played broadly; foreign thematic material is woven into it, gradually coming to the fore, and leading back to the initial motif of the second movement. Thus the exposition is concluded. A roll of the timpani and a *Tristan*-like cello line lead into the development section, which is again determined by the dance-like melody of the first movement. The main themes are developed and intensified, alternating with “relapses” into the funeral march. The recapitulation begins almost imperceptibly amid this hullabaloo, interweaving the themes and flowing immediately into an increasingly polyphonic construction. A coda follows in the distant key of E flat minor, from which a chorale suddenly shines forth as if from the depths: D major – a sublimated Parsifal? A vision of happiness? We know how brittle such moments are in Mahler's music. Here he is still suspicious

of this chorale (after all, we are only at the end of the second movement). The conclusion does not rise to an expression of strikingly affirmative triumph, but again fades away in a ghostly *pianissimo*.

2nd section: Scherzo

A long pause is followed by the Scherzo, which with its two trios appears outwardly to be quite traditionally structured. However, firstly, the movement is much longer than normal, particularly in the second trio. Secondly, the themes presented are constantly intertwined, sometimes in a confusing manner: “The Scherzo is so blended that not a single iota of it has remained unadulterated and unchanged. Every note is utterly lively, and everything rotates in a whirling dance. There is nothing romantic or mystical about it, only the expression of unheard-of strength. It is the human being in full daylight, at the highest point of life,” was how Mahler put it to his former lover, Natalie Bauer-Lechner.

A call in the horns leads into the country dance-like first trio, which is again interrupted by the first scherzo theme. A wild fugato in the strings begins, introducing and then developing the trumpet motif of the second trio. Once again, the music almost

grinds to a halt in a field of horn signals. A long *corno obbligato* line reminiscent of Brahms unfurls. Yet again, there is a sudden change of mood; a dance develops above a *pizzicato* accompaniment, everything is intermingled and transformed; the theme of the first trio re-emerges briefly, and whips mark the highpoint of exuberance at which, with a harmonic jolt, the principal theme of the Scherzo returns. This recapitulation does not suffice – the development of the theme is repeated, finally rushing towards the triple *forte* conclusion.

Despite the combination of motifs and gestures, this movement lacks something that characterises the earlier and later scherzos: bitter irony, the grotesque. To the contrary, we are participating in a jamboree. Connecting and capturing the various elements is the great contrapuntal art of this movement, which indeed blazes like a “comet's tail” (Mahler). This collage-like procedure is similar to the approach attempted even more extensively by the American composer Charles Ives – whom Mahler discovered later in New York. This juxtaposition of different types of music was based on Mahler's childhood experience. While out walking, he arrived at a fairground where a men's choir and a military band

“were making incredible music without any consideration for each other.” He exclaimed: “Do you hear? That is polyphony, and that's where I get it from! Already in my earliest childhood in the Iglau Forest, it moved me so strangely and impressed itself upon me. For it is of no consequence whether it sounds in such a noise or in the song of thousands of birds, the howling of the storm, the lapping of the waves or the crackling of the fire. This is precisely how the themes should come, from completely different directions, and should be so completely different in their rhythms and melodies (anything else is merely polyphony and homophony in disguise): only that the artist orders and unites them so that they sound together, as a whole.” In the formal movement, this phenomenon recurs in an even more exalted form.

3rd section: Adagietto and Rondo Finale

The Adagietto develops like a romance: a melody accompanied by free, sometimes rather hesitant arpeggios in the harp, related with the song “Ich bin der Welt abhanden gekommen” – the fourth of the five *Rückert Songs*. “I live alone in my heaven,/ in my love, in my song”, is the final line. If this Adagietto is a declaration of love, it

also describes somebody gaining confidence, leaving all hesitation behind and attaining serenity and intimacy (in the melody). It is an island. There is little to explain. Thus this symphony contains a point of departure, a sense of hope that Mahler would scarcely have allowed himself in earlier compositions. Indeed, the piece could perhaps even be described as an erotic gaze, capable of seeing the world in its entirety, as a self-fulfilment – at least for a brief chapter in this “great symphonic novel” (David Zinman) – before all is annihilated in the Sixth, “Tragic” symphony.

And would it not appear that all the motifs and all the instruments are dancing together in the Rondo-Finale, in a mood of unclouded exuberance? The horn summons all; the bassoons and the oboes pipe up; the horns intone the first theme. Dance. This is followed by a fugue with the second principal theme. The movement continues with changing themes that are sometimes abrupt, sometimes gradual. In this jumble, they are barely recognisable, although we constantly believe that we are catching sight of familiar faces. They have already passed by: the beginnings of (double) fugues, dance figures, polyphony. The hustle and bustle of a fairground; we are reminded of

the end of the *Meistersingers of Nuremberg*. The chorale in the brass section that shone briefly at the end of the second movement – and faded away – reappears, escalating into an emphatic *presto-fortissimo*.

© 2008, Thomas Meyer
English Translation: Toby Alleyne-Gee

Sources:

- Karl Weigl: 5. *Symphonie*, in: *Mahlers Symphonien*, Berlin – Vienna, n.d. (ca. 1910).
Theodor W. Adorno: *Mahler*, Frankfurt 1960.
Kurt Blaukopf: *Gustav Mahler oder Der Zeitgenosse der Zukunft*, Munich 1973.
Donald Mitchell: *Gustav Mahler – The Wunderhorn Years*, London 1975.
Hans Heinrich Eggebrecht: *Die Musik Gustav Mahlers*, Munich 1982.
Kurt von Fischer: *Gustav Mahlers Adagietto und Luchino Viscontis Film Morte a Venezia*, in: *Aufsätze zur Musik*, Zurich 1993.

DAVID ZINMAN

Born in New York, David Zinman initially trained at the Oberlin Conservatory and then at the University of Minnesota, which has since awarded him an honorary doctorate. While studying conducting at the Boston Symphony Orchestra's Tanglewood Music Center, he attracted the attention of Pierre Monteux, who arranged for Zinman's first important performances with the London Symphony Orchestra and at the Holland Festival, to name but a few. Zinman was Chief Conductor of the Chamber Orchestra of the Netherlands, the Rochester Philharmonic Orchestra, the Rotterdam Philharmonic and the Baltimore Symphony Orchestra, which developed into one of the most important American orchestras under his aegis. Zinman frequently conducts the renowned American orchestras and is regularly guest conductor of the Berlin Philharmonic, the Concertgebouw Orchestra in Amsterdam, the London Philharmonia Orchestra and the Munich Philharmonic, as well as the Bavarian Radio Symphony Orchestra. David Zinman has been Chief Conductor of the Tonhalle Orchestra Zurich since the 1995–1996 season, and has undertaken highly successful tours with the orchestra in Europe, the United States and

Asia, as well as recording numerous compact discs. Their much-lauded recording of the complete Beethoven symphonies won the coveted German Record Critics' Award in 1999. The most recent prize was the 2006 Midem Classical Award in 2007 for the most outstanding recording of a solo concerto (Beethoven's Violin Concerto) and 2008 the Midem Classical Award “Artist of the Year 2007”. David Zinman was awarded the title of “Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres” by the French Ministry of Culture in May 2000. In 2002 he won the Art Prize of the City of Zurich, and in 2006 the Theodore Thomas Award, which is presented by the Conductors Guild every two years.

TONHALLE ORCHESTRA ZURICH

Since 1999, when the Tonhalle Orchestra Zurich won the German Record Critics' Prize for its seminal recording of the complete Beethoven symphonies, Switzerland's oldest symphony orchestra has been the focus of considerable international attention, and well over a million Beethoven compact discs have been sold.

Established in 1868, the orchestra quickly occupied a central position in the musical life of German-speaking Switzerland – particularly after 1895, when the new Tonhalle, one of the world's best concert halls in terms of acoustics, was opened in Zurich. Famous chief conductors have had a decisive influence on the Tonhalle Orchestra, including Volkmar Andreae, Hans Rosbaud, Rudolf Kempe, Gerd Albrecht and Christoph Eschenbach. And the list of regular guest conductors is as illustrious as it is long, ranging from Ernest Ansermet, Karl Böhm, Wilhelm Furtwängler, Otto Klemperer and Rafael Kubelik to Carl Schuricht, Bruno Walter to Georg Solti; more recently, from Frans Brüggen, Ton Koopman and Charles Dutoit to Bernard Haitink, Marek Janowski, Mariss Jansons, Gennady Rozhdestvensky, Mstislav Rostropovich, Kurt Sanderling, Herbert Blomstedt and Wolfgang Sawallisch.

Today the Tonhalle Orchestra Zurich consists of just over 100 musicians and gives almost 100 concerts every season, featuring more than 50 different programmes. Guest performances in Switzerland, concert tours of the international musical centres of both the Old and the New Worlds, and especially numerous CD recordings under his Chief Conductor David Zinman – including orchestral works by Richard Strauss, the Schumann symphonies and all of Beethoven's overtures and solo concertos – have successfully consolidated the orchestra's excellent reputation among audiences and critics alike.

Gustav Mahler

Symphonie N° 5 en ut dièse mineur

Un moment de plénitude: la Cinquième Symphonie donne le coup d'envoi à une nouvelle période créatrice dans l'œuvre de Mahler, lequel se distancie peu à peu des textes du *Wunderhorn*.

Un homme erre à travers les ruelles de Venise. La ville est infestée de choléra et l'homme est déjà infecté. Bien qu'il se laisse rajeunir en apparence chez le coiffeur, nous savons déjà qu'il va mourir. Cette scène a pour toile de fond l'*Adagietto* de la 5^e Symphonie de Gustav Mahler, dont la renaissance a atteint un point culminant en 1970/71 avec le film *Morte a Venezia* (Mort à Venise). Déjà populaire, l'*Adagietto* a encore gagné en notoriété avec ce film. On a alors reproché au réalisateur Luchino Visconti d'avoir abusé de la musique de Mahler à des fins d'illustration – à tort, comme le prouve cette œuvre ingénieuse et suggestive. Néanmoins, dans le contexte actuel, il est préférable de se distancer au plus vite des associations avec la morbidité vénitienne. D'après le chef d'orchestre Willem Mengelberg, un ami de Mahler, l'*Adagietto* a vu le jour dans des circonstances plus heureuses. « Cette page était la déclaration d'amour de Mahler à Alma !

En lieu et place d'une lettre, il lui a envoyé ce manuscrit, sans commentaires. Elle a compris le message et, dans sa réponse, l'a prié de venir. Les deux parties me l'ont rapporté ! » L'histoire est crédible. Alma Mahler, née Schindler, se livrait elle-même à la composition et pouvait donc lire une telle partition. La proximité de la musique de Mahler avec celle de *Tristan* plaide également en faveur de cette thèse. Cette explication ne résume pourtant pas à elle seule l'ensemble de l'ouvrage. Avec son instrumentation limitée aux cordes et à la harpe, l'*Adagietto* est de fait un mouvement bien peu typique du langage mahlérien, et ce pas seulement dans le cadre de cette symphonie. Ce morceau rappelle les *Rückert-Lieder*, conçus à la même époque, et marque peut-être le coup d'envoi de quelque chose de nouveau, non seulement au niveau musical, mais aussi dans la vie privée du musicien après son mariage du 9 mars 1902.

L'œuvre a valu à Mahler bien des difficultés, tant au niveau de l'accueil (« La Cinquième est une œuvre maudite. Personne ne la comprend. ») que lors de sa composition. Peu après la création de l'œuvre, Mahler a entrepris des révisions afin de mieux mettre en relief tous les détails ; il s'y est repris une nouvelle fois en 1907 (« une multitude de retouches ») et

n'a cessé de multiplier les reprises jusqu'à peu avant sa mort. « J'ai achevé la *Cinquième*, qui a dû être presque entièrement réinstrumentée » a-t-il écrit le 8 février 1911. Mahler a dû d'abord trouver l'instrumentation la plus appropriée pour une harmonie et un contrepoint complexes. L'intention de cette symphonie ne repose pas sur la fragilité, l'ironie, voire une utopie lointaine, comme dans les symphonies précédentes, mais pour ainsi dire sur un accomplissement dans le monde réel, une « joyeuse reconnaissance de la vie », comme Karl Weigl l'a une fois écrit dans son analyse. On n'ose guère être aussi affirmatif, connaissant la personnalité déchirée de Mahler. Toutefois, les lignes de force ne sont pas aussi désespérément divergentes, comme dans la *Troisième symphonie* (et plus tard dans la *Sixième*) ; Mahler emploie au contraire toutes les astuces de la polyphonie pour tenter de rassembler les forces afin de les engager sur un chemin qu'on pourrait définir, selon une devise beethovenienne, de « traversée de la nuit vers la lumière » (ou selon la locution latine : « Per aspera ad astra », des sentiers ardu jusqu'aux étoiles). Les techniques polyphoniques du choral (par accords) et de la fugue (linéaire) surgissent, tout comme celles du

collage, procédé qui cherche à saisir différentes musiques dans une union différenciée. De ce contrepoint naît une virtuosité orchestrale : « Les voix individuelles sont si difficiles à jouer, qu'elles exigent en fait des solistes confirmés. Grâce à ma connaissance précise de l'orchestre et des instruments, les passages et mouvements les plus audacieux ont vu le jour » a rapporté Mahler au cours de la composition.

L'opposition flagrante entre le naïf et le sentimental (par référence à Schiller, *Sur la poésie naïve et sentimentale*) passe au deuxième plan, alors qu'elle fera à nouveau irruption dans la *Sixième symphonie*. Cette confrontation, qui s'est déjà exprimée dans le traitement du recueil *Le cor merveilleux* de l'enfant, apparaît ici pour ainsi dire amortie. On a parfois décrit la *Cinquième symphonie*, œuvre purement instrumentale, comme un nouveau départ. En réalité, elle marque la transition vers les *Lieder* sur des poèmes de Friedrich Rückert, déjà mis en chantier par Mahler à cette époque. Dans cette *Cinquième* résonnent cependant des échos d'œuvres antérieures, notamment dans la *Marche funèbre* du début, qui renvoie au Lied *Der Tambour'sell* (Le Petit tambour) du *Cor merveilleux*. Ces thèmes parviennent à terme, sont enterrés,

se transforment. La métamorphose qui s'opère se manifeste à travers une forme structurelle inhabituelle : ainsi la *Marche funèbre* imprègne aussi le deuxième mouvement, lequel constitue le vrai mouvement de sonate, alors que le *Scherzo*, le mouvement le plus vaste de la symphonie, fait éclater tout schéma formel. L'abandon de l'unité dans le cheminement tonal est un autre signe de cette transition. Mahler a suggéré de n'indiquer aucune tonalité, pour prévenir tout malentendu. Les cinq mouvements sont respectivement en ut dièse mineur, la mineur, ré majeur, fa majeur et ré majeur (avec d'innombrables modulations internes). Ceci prouve que cette œuvre ne cherche pas en premier lieu à être une construction architecturale, mais décrit un chemin à parcourir en une heure. C'est ce développement qui cimente l'œuvre.

1^{ère} partie : Marche funèbre et mouvement de sonate

L'œuvre débute par une *Marche funèbre* solennelle ; celle-ci est toutefois plus froide, plus objective et plus mûre que le mouvement analogue, plein d'ironie, de la *Première symphonie*. Entrecoupé de deux Trios, le présent mouvement oscille entre une douleur surgissant des profondeurs et des

souvenirs élégiaques. Mahler a précisé que la fanfare de trompettes initiale doit être jouée « à la façon des fanfares militaires », les levées en triolets « toujours un peu bâclées », à la manière des ensembles de cuivres. Le caractère militaire est perceptible jusqu'au choix des instruments : une cymbale doit être fixée à la grosse caisse, « de façon militaire ». Le thème de marche proprement dit succède à la fanfare dans une nuance piano, puis revient à cette dernière, qui impose le premier accent douloureux. Au troisième signal de la fanfare, la marche est interrompue. Un mouvement passionné et sauvage se déclenche subitement, sous la conduite du motif de trompette, qui rappelle à l'ordre avec éclat, d'abord en vain, puis avec succès. La marche s'alourdit et menace de se noyer, avant de s'éclaircir, comme portée par une réminiscence. Une mélodie légère, voire dansante (deuxième Trio), apparentée au thème de la *Marche funèbre*, surgit et mène à un appel plaintif digne de *Parsifal*. Là encore, la fanfare appelle à l'ordre. On peut en fin de compte s'imaginer que c'est le mort qui est déposé dans la tombe. La musique sombre.

Le deuxième mouvement semble vouloir s'échapper de cette étroitesse qu'est l'expression du deuil. Mahler a désigné ce

morceau comme le mouvement principal, correspondant au premier mouvement de sonate d'après les conventions classiques. La musique prend son envol avec des figures caractéristiques de la basse et une mélodie étirée dans une tessiture aigue, exprimée avec véhémence par les bois et reprise par les cordes. Comme souvent chez Mahler, l'évolution ultérieure est régie par des variantes de ce thème jusqu'à un point culminant, après quoi la mélodie dansante (deuxième Trio) de la *Marche funèbre* resurgit, nettement plus lentement (Bedeutend langsamer), dans le tempo du premier mouvement. Dans le vaste développement s'intègrent des motifs étrangers qui s'imposent peu à peu et reconduisent au motif initial du deuxième mouvement. Ainsi s'achève l'exposition. Un roulement de timbales et une ligne de violoncelles évoquant le *Tristan* de Wagner mènent au développement, lequel est à nouveau régi par la mélodie dansante du premier mouvement. Des développements et des amplifications des thèmes principaux, de même que des « rechutes » dans la *Marche funèbre* se relayent. La reprise s'amorce presque imperceptiblement dans cette agitation, en mélangeant les thèmes ; elle poursuit aussitôt son chemin dans un tissu de voix

toujours plus diverses et nombreuses. Suit une coda dans la tonalité éloignée de mi bémol mineur, d'où rayonne subitement un choral qui semble être surgit des profondeurs. Ré majeur : un Parsifal qui a fait sa rédemption ? Une vision du bonheur ? On sait pourtant à quel point des moments pareils sont fragiles chez Mahler. Il ne fait ici pas encore confiance à ce choral (après tout, nous n'en sommes qu'à la fin du deuxième mouvement). La fin ne culmine donc pas sur un triomphe clairement affirmé, mais s'obscurcit à nouveau, de façon presque fantomatique, dans une nuance Pianissimo.

2^e partie : Scherzo

Après une longue pause suit un *Scherzo* ponctué de deux Trios, d'apparence toute traditionnelle. Le mouvement fait toutefois éclater toutes les dimensions temporelles, en particulier dans le deuxième Trio. D'autre part, les thèmes exposés sont continuellement mélangés de manière à induire par moments la confusion. « Le *Scherzo* est à ce point malaxé qu'il ne subsiste pas un grain qui ne soit mélangé et transformé. Chaque note regorge de vitalité et tout tournoie dans un tourbillon dansant. Il n'y a ni romantisme, ni mysticisme, seule l'ex-

pression d'une force inouïe s'y trouve. C'est l'Homme dans toute sa splendeur, au point culminant de sa vie » a indiqué Mahler à l'intention de son ancienne bien-aimée Natalie Bauer-Lechner.

Un appel de cor conduit au premier Trio, à l'allure de Ländler ; celui-ci est à nouveau interrompu par le thème du *Scherzo*. Un fugato sauvage des cordes fait irruption ; il est interrompu par un motif de trompettes qui s'installe pour le deuxième Trio. La musique stagne à nouveau, pour ainsi dire dans un champ d'appels de cor. Une longue ligne de cor obligé, qui fait penser à Brahms, s'en dégage. L'ambiance bascule à nouveau. Une danse se développe sur la base d'un accompagnement de pizzicatos, tout continue à se mélanger et à se transformer, le thème du premier Trio fait une courte apparition, des crécelles marquent le point culminant du déchaînement, sur lequel un à-coup harmonique ramène le thème principal du *Scherzo*. Une telle reprise ne suffit pas : il faut au compositeur un nouveau développement, qui conduit enfin au point final sur un triple Forte.

Malgré le mélange de motifs et de gestes musicaux, l'ironie amère et le grotesque qui caractérisent les Scherzos antérieurs et postérieurs fait ici défaut. L'ambiance, dans

le cas présent, est plutôt celle d'une fête débridée. Le grand art contrapuntique de ce mouvement – « qui brille comme une comète », aux dires de Mahler – consiste à assembler et saisir les différents éléments. Ce procédé de collage ressemble à celui que l'Américain Charles Ives, un compositeur que Mahler a plus tard découvert à New York, employait à la même époque à plus grande échelle. Cette juxtaposition de différentes musiques remonte à un souvenir d'enfance de Mahler. Lors d'une promenade, il est une fois arrivé sur un champ de foire où un chœur d'hommes et une musique militaire « se produisaient ensemble sans tenir compte l'un de l'autre ». Il s'exclama alors : « Vous entendez ? C'est de la polyphonie, c'est de là que je la tiens ! Au cours de ma petite enfance à Iglau, les bruits de la forêt m'avaient déjà émus et marqués de la sorte. Cette polyphonie s'exprime de la même façon dans un tel vacarme musical ou dans le gazouillis des oiseaux, le hurlement de la tempête, le clapotis des cours d'eau ou le crépitement du feu. Les thèmes doivent venir de cette façon, d'une multitude de sources différentes, et être très différenciées sur le plan rythmique et mélodique (tout le reste n'est que superposition de voix et homophonie cachée),

à la différence près que l'artiste les ordonne et les réunit pour former un tout accordé et harmonieux. » Ceci se retrouve dans le mouvement final dans une forme accentuée.

3^e partie : Adagietto et Rondo-Finale

L'Adagietto se développe à la manière d'une romance. Accompagnée d'arpèges librement joués par la harpe, parfois même de façon hésitante, la mélodie qui s'élève est apparentée au *Lied Je suis perdu pour le monde* (Ich bin der Welt abhanden gekommen), le quatrième des cinq *Rückert-Lieder*. « Je vis seul dans mon paradis / dans mon amour, dans mes chants » y est-il dit à la fin du poème. Si cet Adagietto est une déclaration d'amour, il parle aussi de mise en confiance, d'abandon de toute hésitation et de gain (au niveau mélodique) de paix intérieure. C'est une île. Il y a peu à expliquer dans ce mouvement. Cette symphonie comporte donc un nouveau départ, un espoir que Mahler ne se serait guère permis dans ses compositions antérieures. Il y a peut-être même un regard érotique permettant une synthèse, un accomplissement, du moins pour un court chapitre de ce « grand roman symphonique » (selon le chef d'orchestre David

Zinman), avant que tout ne se désintègre à nouveau dans la *Sixième symphonie*, la « Tragique ».

Ne semble-t-il enfin pas que tous les motifs et tous les instruments veuillent participer à la danse exubérante et sans retenue du *Rondo-Finale* ? Le cor sonne l'appel général, les bassons et les hautbois répondent présent et les cors entonnent le premier thème : une danse. Une fugue amène le deuxième thème principal. Le mouvement suit son cours avec des changements tantôt abrupts, tantôt insidieux. Dans cet enchevêtrement, les thèmes sont parfois à peine reconnaissables, bien qu'on croie constamment découvrir des visages familiers. Mais déjà il se sont évanouis dans des amorces de (doubles-)fugues, de figures dansantes, de voix superposées. Cette animation de champ de foire rappelle la fin des *Maîtres chanteurs de Nuremberg* (Wagner). Le choral de cuivres, qui avait brièvement rayonné à la fin du deuxième mouvement avant de s'évanouir, apparaît enfin à nouveau et s'amplifie dans un Presto-Fortissimo emphatique.

© 2008, Thomas Meyer
Traduction: Michelle Bulloch, MUSITEXT

Sources:

Karl Weigl: 5. *Symphonie*, in: *Mahlers Symphonien*, Berlin – Wien, o.J. (ca. 1910).
Theodor W. Adorno: *Mahler*, Frankfurt 1960.
Kurt Blaukopf: *Gustav Mahler oder Der Zeitgenosse der Zukunft*; München 1973.
Donald Mitchell: *Gustav Mahler – The Wunderhorn Years*; London 1975.
Hans Heinrich Eggebrecht: *Die Musik Gustav Mahlers*, München 1982.
Kurt von Fischer: *Gustav Mahlers Adagietto und Luchino Viscontis Film Morte a Venezia*, in: *Aufsätze zur Musik*, Zürich 1993.

DAVID ZINMAN

Né à New York, David Zinman a d'abord étudié au Conservatoire d'Oberlin, puis à l'Université du Minnesota, qui lui a depuis décerné le titre de Docteur Honoris Causa. Pendant ses études de direction d'orchestre au Tanglewood Music Center de l'Orchestre Symphonique de Boston, Pierre Monteux le remarque et lui permet de donner ses premiers concerts importants à la tête de l'Orchestre Symphonique de Londres et au Holland Festival. Zinman a été chef titulaire de l'Orchestre de Chambre des Pays-Bas, de l'Orchestre Philharmonique de Rochester, de l'Orchestre Philharmonique de Rotterdam et de l'Orchestre Symphonique de Baltimore, qui est devenu sous sa houlette l'un des meilleurs orchestres américains. Zinman est régulièrement invité à diriger les orchestres américains les plus réputés ainsi que des formations européennes de renom comme l'Orchestre Philharmonique de Berlin, le Concertgebouw d'Amsterdam, l'Orchestre Philharmonia de Londres, l'Orchestre Philharmonique de Munich ou l'Orchestre Symphonique du Bayerischer Rundfunk. Depuis la saison 1995/96, David Zinman est le chef titulaire de l'Orchestre de la Tonhalle de Zurich, avec lequel il a entrepris des tournées couron-

nées de succès en Europe, aux USA et en Asie et enregistré de nombreux CD. Acclamé par la critique, l'enregistrement de l'intégrale des symphonies de Beethoven a reçu en 1999 le Prix de la critique allemande du disque, très prisé au sein de la profession. Dernière en date des récompenses, pour le concerto pour violon de Beethoven avec Christan Tetzlaff: le « Midem Classical Award 2006 » pour la meilleure interprétation d'une œuvre concertante et en 2008 le Midem Classical Award « Artist of the year 2007 ». En mai 2000, David Zinman a été élevé au rang de Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres par le Ministre de la Culture français. En 2002, il a reçu le Prix des Arts de la Ville de Zurich et en 2006 le Theodore Thomas Award, attribué tous les deux ans par la Conductors Guild.

L'ORCHESTRE DE LA TONHALLE DE ZURICH

Au plus tard depuis 1999, année où l'Orchestre de la Tonhalle de Zurich reçut le Prix de la critique allemande du disque pour un enregistrement de l'intégrale des symphonies de Beethoven qui allait faire date, cet orchestre symphonique, le plus ancien de Suisse, jouit d'une renommée internationale. Entre-temps, plus d'un million d'exemplaires de ces CD ont été vendus.

Fondé en 1868, l'orchestre a rapidement joué un rôle essentiel dans la vie musicale suisse alémanique, surtout à partir de 1895, lorsque fut inaugurée la Tonhalle de Zurich, l'une des salles de concert qui a la meilleure acoustique à l'échelle mondiale. Des chefs titulaires célèbres ont marqué de manière décisive l'histoire de l'orchestre, parmi lesquels on peut citer Volkmar Andrae, Hans Rosbaud, Rudolf Kempe, Gerd Albrecht et Christoph Eschenbach. La liste des chefs régulièrement invités est longue et impressionnante, puisque l'on y retrouve les noms de personnalités comme Ernest Ansermet, Karl Böhm, Wilhelm Furtwängler, Otto Klemperer, Carl Schuricht, Bruno Walter, Rafael Kubelik et Georg Solti ou, plus récemment, Frans Brüggen, Ton Koopman, Charles Dutoit, Bernard Haitink, Ma-

rek Janowski, Mariss Jansons, Gennady Rozhdestvensky, Mstislav Rostropovitch, Kurt Sanderling, Herbert Blomstedt et Wolfgang Sawallisch.

Aujourd'hui, l'Orchestre de la Tonhalle de Zurich est constitué de plus de 100 musiciens et donne une centaine de concerts par saison avec une cinquantaine de programmes différents. Les concerts en Suisse, les tournées dans les métropoles europé-

ennes et mondiales ainsi que les nombreux CD publiés sous la direction de son chef David Zinman, sur lesquels on trouve notamment des enregistrements d'œuvres pour orchestre de Richard Strauss, les symphonies de Schumann ou l'intégrale des ouvertures et des concertos de Beethoven, n'ont cessé d'améliorer encore l'excellente réputation de l'orchestre auprès du public et de la critique.



Orchesterbesetzung / Members of the Orchestra / Membres de l'orchestre

1st Violin

Primož Novšak
Alejandro Rutkauskas

Andreas Janke
Rudolf Bamert
Elisabeth Bundies
Marc Luisoni
David Goldzycher
Oscar Garcia
Elisabeth Harringer
Noriko Yanagita
Andrzej Kilian
Josef Gazsi
Christopher Whiting
Andrea Helesfai
Thomas Garcia
Shinjiro Hirota

2nd Violin

Mary-Ellen Woodside
Kilian Schneider

Cornelia Angerhofer
Sophie Speyer
Keiko Hashiguchi
Mio Yamamoto
Cathrin Kudelka
Ulrike Schumann-Gloster
Yann Passabet-Labiste
Judit Horváth
Fanny Tschanz
Aurélie Banziger
Seiko Morishita
Cornelia Ledergerber

Viola

Gilad Karni
Michel Rouilly
David Greenlees
Michel Willi
Micha Rothenberger
Marius Ungureanu
Richard Kessler
Felix Naegli
Andrea Wennberg
Lea Boesch
Johannes Gürth
Daniel Hess

Violoncello

Rafael Rosenfeld
Thomas Grossenbacher

Alexander Neustroev
Benjamin Grütter
Christian Proske
Mattia Zappa
Robert Merkle
Andreas Sami
Mary Brady Friedrich
Anita Rutz

Double-bass

Frank Sanderell
Ronald Dangel
Peter Kosak
Gallus Burkard
Oliver Corchia
Kamil Losiewicz
Christof Härtl
Harald Friedrich

Flute/Piccolo

Sabine Poyé Morel
Esther Pitschen
Janek Rosset
Haika Lübcke

Oboe

Simon Fuchs
Isaac Duarte
Martin Frutiger (also cor anglais)

Clarinet

Michael Reid
Florian Walser (also D clarinet)
Diego Baroni (also bass clarinet)

Bassoon

Matthias Rácz
Martin Hösli
Gerd Vosseler (also contrabassoon)

Horn

Mischa Greull
Karl Fässler
Nigel Downing
Robert Teutsch
Andrew Hale
Paulo Muñoz-Toledo

Trumpet

Philippe Litzler
Jörg Hof
Heinz Saurer
Herbert Kistler

Trombone

David Bruchez
Seth Quistad
Ernst Meyer

Bass tuba

Simon Styles

Harp

Eva Kauffungen

Timpani

Christian Hartmann

Percussion

Andreas Berger
Christian Löffler
Benjamin Forster
Willi Forster



Ferdinand Hodler (1853–1918)

Jüngling vom Weib bewundert, 1903

Ferdinand Hodler, der in Genf tätige Berner, schuf zunächst ein bedeutendes realistisches Frühwerk, bevor er um 1890 mit großen symbolistischen Kompositionen zur europäischen Avantgarde vorstieß. „Jüngling vom Weib bewundert“, für seine überaus erfolgreiche Ausstellung in der Wiener Secession 1904 geschaffen, zeigt seinen ganz aus Rhythmus und Linienfluss lebenden Monumentalstil auf seinem Höhepunkt; Figurenkonstellation und Gebärdensprache veranschaulichen menschliches Empfinden.

Ferdinand Hodler: Jüngling vom Weib bewundert, 1903. Öl auf Leinwand, 213,5 x 288 cm

Ferdinand Hodler: Youth admired by women, 1903

The Bernese artist Ferdinand Hodler, who worked in Geneva, produced an important body of realist work during his early career before joining the European avant-garde by creating large-scale symbolist compositions as of about 1890. *Youth admired by women*, painted for Hodler's exceedingly successful exhibition at the Vienna Secession in 1904, exemplifies the apotheosis of the artist's monumental style, which is all rhythm and flowing lines; human emotions are expressed through the arrangement of the figures and their gestures.

Ferdinand Hodler: Jüngling vom Weib bewundert (Youth admired by women), 1903 · Oil on canvas, 213,5 x 288 cm

Ferdinand Hodler: Jeune Homme admiré par les femmes, 1903

Peintre bernois actif à Genève, Ferdinand Hodler s'est illustré dans le registre réaliste au cours de sa première période créatrice, avant d'accéder à l'avant-garde européenne aux environs de 1890 avec des grandes compositions symbolistes. *Jeune Homme admiré par les femmes* est une toile peinte pour l'exposition à la Sécession de Vienne, laquelle a remporté un grand succès en 1904. Ce tableau est un point culminant du style monumental de Hodler, animé entièrement par le rythme et le flux de lignes. Des constellations de figures et le langage des gestes sont une illustration de sentiments humains.

Ferdinand Hodler: Jüngling vom Weib bewundert (Jeune Homme admiré par les femmes), 1903 · Huile sur toile, 213,5 x 288 cm

Kunsthau Zürich. Leihgabe der/loaned by/prêt de Gottfried Keller Stiftung
© 2008 Kunsthau Zürich. · Alle Rechte vorbehalten. All rights reserved. Tous droits réservés.



GUSTAV MAHLER (1860–1911) SINFONIE NR. 5 CIS-MOLL

Symphony No. 5 in C sharp minor

5^{ème} Symphonie en ut dièse mineur

1. Abteilung:

- | | | | |
|---|----|---|-------|
| 1 | I. | Trauermarsch. In gemessenem Schritt.
Streng. Wie ein Kondukt | 13.22 |
|---|----|---|-------|

2. Abteilung:

- | | | | |
|---|------|--|-------|
| 2 | II. | Stürmisch bewegt. Mit größter Vehemenz | 15.25 |
| 3 | III. | Scherzo. Kräftig, nicht zu schnell | 18.44 |

3. Abteilung:

- | | | | |
|---|-----|-------------------------|-------|
| 4 | IV. | Adagietto. Sehr langsam | 10.45 |
| 5 | V. | Rondo-Finale. Allegro | 15.22 |

TONHALLE ORCHESTRA ZÜRICH DAVID ZINMAN

Mischa Greull, Solo-Horn

Recorded: 17–19 April, 2007, Tonhalle Zurich, Switzerland

This recording is generously supported by:

F. Aeschbach AG /
U. Wampfler



Stadt Zürich
Kultur



Mercedes-Benz

CREDIT SUISSE



This CD plays on all standard CD players. For Super Audio CD Stereo and surround sound a Super Audio CD Player & compatible surround sound systems are required. "Super Audio CD," "Direct Stream Digital" and their logos are trademarks of Sony Corporation. THIS DISC IS DESIGNED FOR USE IN BOTH CD-COMPATIBLE AND SUPER AUDIO CD PLAYERS.

88697 31450 2 · © & © 2008 SONY BMG MUSIC ENTERTAINMENT. Distributed by SONY BMG MUSIC ENTERTAINMENT. All trademarks and logos are protected. "SONY" and "BMG", as used in the name "SONY BMG MUSIC ENTERTAINMENT", and in the SONY BMG MUSIC ENTERTAINMENT logo, are trademarks of, and are used under licence from Sony Corporation and Bertelsmann AG, respectively. RCA is a registered trademark of RCA Trademark Management S.A. Made in the EU.
Total time: 73:38

CD00316



SONY & BMG
MUSIC ENTERTAINMENT

www.sonybmgmasterworks.com



HYBRID MULTICHANNEL SUPER AUDIO CD
Plays on all standard CD players and Super Audio CD players



88697 31450 2