

GUSTAV MAHLER

Symphony no.3

Gürzenich-Orchester Köln

François-Xavier Roth



GUSTAV MAHLER (1860-1911)

Symphony no.3

for alto solo, female choir, childrens choir and orchestra
D Minor / *ré mineur* / d-Moll

Part I

1 | No. 1. Kräftig. Entschieden 32'08

Part II

1 | No. 2. Tempo di Minuetto. Sehr mäßig 8'56

2 | No. 3. Comodo. Scherzando. Ohne Hast 16'32

3 | No. 4. Sehr langsam. Misterioso. Durchaus *ppp* 8'51

4 | No. 5. Lustig im Tempo und keck im Ausdruck 4'17

5 | No. 6. Langsam. Ruhevoll. Empfundem 22'39

Sara Mingardo, contralto (II, 4, 5)

Women's choir of Schola Heidelberg (II, 5)

Young singers of the Kölner Dom (II, 5)

Gürzenich-Orchester Köln

François-Xavier Roth

Quand Mahler rencontra pour la première fois le compositeur Jean Sibelius à Helsinki en 1907, il lui déclara : «la symphonie doit être comme le monde. Elle doit tout contenir». Mahler travaillait alors à sa *Huitième symphonie*, mais cette idée n'est nulle part incarnée avec plus de clarté que dans sa *Troisième symphonie*, dont le sujet couvre la totalité du monde naturel. Dans son déploiement colossal, qui comprend six mouvements, cette symphonie présente à l'auditeur un tableau varié et dynamique de la nature sous ses multiples formes, créant un vaste «paysage» musical, voire un «monde» musical à part entière.

Mahler commença à travailler à cette œuvre en 1895, pendant son séjour alpin à Steinbach am Attersee. D'après son épouse Alma, il se mit alors à composer une symphonie à partir du livre de Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* («le gai savoir»). À l'origine, il se proposait de donner à chaque mouvement un thème et un titre différents, inspirés par la nature, comme «Ce que me racontent les fleurs des prés» (deuxième mouvement) ou «Ce que me racontent les animaux dans la forêt» (troisième mouvement), mais il abandonna cette idée par la suite, sentant que ces titres seraient trop contraignants. Quoi qu'il en soit, la façon dont Mahler conçoit une symphonie prenant pour sujet la nature consiste précisément à éviter l'idée de composer une symphonie «pastorale». Pour lui, la notion de «nature» ne renvoie pas à des paysages pittoresques et à des chants d'oiseaux, elle est plutôt centrée sur la figure mythique de Pan, le dieu grec de la nature sauvage. Dans une lettre de 1896, il ne laisse aucun doute à ce sujet : «Cela me frappe toujours comme quelque chose d'étrange que la plupart des gens, quand ils parlent de la 'nature', ne pensent jamais qu'à des fleurs, à des oiseaux, au parfum des forêts, etc. Nul ne connaît le dieu Dionysos, le grand Pan.»

C'est dans le premier mouvement de cette symphonie que cette idée d'une nature «centrée sur Pan» est la plus évidente. Mahler avait d'abord intitulé ce mouvement «*Pan s'éveille. L'été fait son entrée*» et il avait composé une grande partie de sa musique en ayant à l'esprit l'idée d'une procession bachique. Même si ce mouvement comporte évidemment une bonne dose de chants d'oiseaux et d'effets musicaux similaires (comme il est caractéristique du style de Mahler), ces descriptions plus conventionnelles de la nature sont accompagnées d'épisodes musicaux d'un caractère presque primitif. Par deux fois, la voix tonitruante de Pan lui-même s'impose dans l'orchestre sous forme de deux solos dramatiques de trombone, et un interlude inattendu joué par des tambours placés en coulisses souligne, s'il le fallait encore, le constat qu'on est ici très loin d'une œuvre pastorale comme la *Sixième symphonie* de Beethoven.

Outre la dimension révolutionnaire de son approche de l'idée de «nature», ce mouvement est également révélateur de la conception iconoclaste qu'avait Mahler de la symphonie comme genre musical. L'œuvre s'ouvre sur un appel annonciateur joué par huit cors à l'unisson, reposant sur une version en mineur du fameux thème du dernier mouvement de la *Première symphonie* de Brahms. Mahler construisait souvent ses récits musicaux en tissant ensemble des références aux traditions musicales qui l'entouraient. En inaugurant sa *Troisième symphonie* par un pareil pied de nez au répertoire symphonique, il se plaçait clairement en position d'affrontement par rapport au canon auquel il s'efforçait de donner une forme nouvelle.

Dans le sillage de ce premier mouvement dramatique apparaît un menuet plus léger, avec un solo de hautbois montant et descendant, offrant à l'auditeur un moment de répit. De manière typiquement mahlérienne, cette tranquillité s'avère néanmoins de courte durée, la musique se trouvant rapidement déformée en un écho grotesque de ce qu'elle était auparavant. Des glockenspiels et des trompettes avec sourdines ajoutent un éclat métallique inattendu à la musique qui, tout en restant indéniablement enjouée, acquiert un aspect un peu plus sinistre. Le troisième mouvement relève d'une tout autre stabilité. L'inclinaison de Mahler à inclure dans sa musique les sons du monde naturel («*Naturklang*») ressort ici avec évidence, presque tout le mouvement étant construit autour de la description stylisée de chants d'oiseaux. Cette ménagerie musicale est néanmoins interrompue à deux reprises par le son d'un cor de postillon en coulisses, jouant une figure cadencée à la manière d'une fanfare.

Pour les quatrième et cinquième mouvements, Mahler ajoute des voix chantées aux forces déjà gargantuesques de son orchestre. Dans le quatrième mouvement – intitulé à l'origine «*Ce que me raconte la nuit*» –, un contralto solo chante un poème tiré d'*Ainsi parlait Zarathoustra* de Nietzsche. Le texte chanté parle du «profond minuit» et du désespoir de l'humanité, ce que Mahler traduit en musique par un univers sonore étrange. De sinistres harmoniques de cordes, des piccolos graves et une curieuse instruction donnée au hautbois et au cor anglais de tirer leurs notes vers le haut «*wie ein Naturlaut*» («comme un son naturel») donnent à la musique une teinte troublante que l'on s'attendrait à rencontrer dans la musique des successeurs de Mahler, Schoenberg et Berg. Cet univers sonore dérangeant disparaît néanmoins aussi vite qu'il était apparu, rapidement éclipsé par le joyeux cinquième mouvement. Mahler indique ici que la musique doit être «insolente dans son expression» («*Keck im Ausdruck*»), insolence que suscite dans une grande mesure le chœur de garçons imitant les sonorités d'un carillon. Un chœur de femme intervient aussi, chantant un texte tiré du recueil *Des Knaben Wunderhorn* («Le Cor merveilleux de l'enfant»), source d'inspiration à laquelle Mahler a beaucoup puisé.

Étant donné la complexité émotionnelle et musicale des cinq mouvements précédents, il est difficile d'imaginer comment Mahler envisagea de conduire sa symphonie vers une conclusion grandiose et appropriée. Il opta pour un mouvement lent, un *Lento* passionné qui s'épanouit peu à peu dans un immense *crescendo* très étendu. Au fur et à mesure que les groupes instrumentaux de l'orchestre viennent s'adjoindre aux autres, la musique s'enfle au-delà de toutes les proportions symphoniques traditionnelles pour parvenir enfin à l'un des accords en *ré* majeur les plus imposants de tout le répertoire. Pendant treize mesures, la musique ne consiste qu'en un accord de *ré* majeur longuement tenu, pendant que deux timbaliers martèlent le message que la plus longue des symphonies de Mahler a enfin atteint sa conclusion.

WILLIAM FOSTER
Traduction : Laurent Cantagrel

«Bravo. C'est comme ça que je me l'imaginai !»

La création de la *Troisième symphonie* de Mahler par l'Orchestre du Gürzenich de Cologne

Durant l'été 1902, Gustav Mahler réunit les orchestres de Cologne (*Gürzenich-Orchester Köln*) et de Krefeld (*Krefelder Städtische Kapelle*) afin de donner la première audition de sa *Troisième symphonie*. Créée le lundi 9 juin 1902, l'œuvre reçut un accueil triomphal : «Il est impossible de décrire, à la fin de la symphonie, l'explosion d'enthousiasme du public, qui n'eut de cesse de rappeler Mahler sur scène, peut-être une douzaine de fois. Ce n'était plus une liesse, c'était la célébration d'un hommage», relate la critique de la *Neue Zeitschrift für Musik*. Ce succès, dont l'éclat – même pour Mahler – avait de quoi surprendre, devait inaugurer une intense collaboration artistique avec l'Orchestre du Gürzenich de Cologne, dont l'intérêt pour les œuvres du compositeur ne s'est jamais démenti jusqu'à aujourd'hui. À l'issue de sa première séance de travail avec l'orchestre, Mahler réduisit de moitié les douze répétitions originellement prévues. Trois d'entre elles se déroulèrent dans la salle Gürzenich de Cologne, où l'orchestre de la cité donnait habituellement ses concerts.

Cette salle du Gürzenich fut érigée au xv^e siècle sur le terrain de la famille patricienne des Gürzenich et utilisée par la Société des concerts de Cologne à partir de 1857. Le directeur général de la musique de la ville Franz Wüllner ne se contenta pas d'engager les meilleurs musiciens, il élabora des programmes regorgeant de nouvelles compositions, destinées à tracer la voie de l'avenir. Parmi les nombreuses œuvres qui furent créées dans cette salle par l'Orchestre du Gürzenich se distinguent tout particulièrement le *Double Concerto pour violon et violoncelle* de Johannes Brahms (1887) ainsi que les poèmes symphoniques de Richard Strauss *Till Eulenspiegel* (1895) et *Don Quichotte* (1898). La mise en place de programmes originaux ainsi que le lien privilégié entretenu avec Richard Strauss, qui présidait depuis 1901 aux destinées de la Société musicale allemande¹, firent de l'orchestre une des phalanges les plus actives au sein du Festival des compositeurs (*Tonkünstlerfesten*), qui se tenait chaque année dans différentes villes de la Rhénanie.

Après l'exaltante création de la *Troisième symphonie*, les archives font état d'une soirée dans une brasserie, à laquelle Mahler convia l'ensemble des musiciens. Vers la fin de cette joyeuse réunion, le compositeur prit soin, avec Richard Strauss, de remettre à Franz Wüllner, le chef permanent de l'Orchestre du Gürzenich, un mot écrit qui donnait libre cours à son euphorie : «Au vieux maître vénéré entre tous, le créateur et directeur du somptueux orchestre de Cologne, qui, en unissant ses forces à leurs remarquables collègues et frères de Krefeld, ont su enthousiasmer tous les musiciens de bonne volonté. Mon hommage et mes salutations les plus chaleureuses.»

Franz Wüllner n'eut pourtant pas le loisir de se réjouir sans réserve du succès éclatant remporté par ses troupes : Mahler s'efforçait en effet de débaucher les meilleurs éléments de l'orchestre pour les attirer à Vienne. Le compositeur avait été particulièrement impressionné par le talent du tromboniste de Cologne, Franz Dreyer, qui lui avait été recommandé pour l'exécution du difficile solo de trombone dans le premier mouvement. L'instrumentiste, alors âgé de vingt-cinq ans, fit retentir sa première grande intervention *fortissimo* aussi vigoureusement que possible : «J'ai émis un véritable beuglement, et après un bref moment de silence, Mahler s'est écrié : 'Bravo, le trombone, bravo. C'est comme ça que je me l'imaginai ! Excellent !'»

1 NdT : Il s'agit de l'association musicale fondée en 1861 par Franz Liszt et Franz Brendel à Weimar afin d'incarner les idéaux musicaux de la nouvelle école allemande.

Après la répétition, Mahler lui renouvela ses éloges : “Voyez-vous, c’est ça le son du trombone ! Sacredieu, dire qu’il m’a fallu attendre si longtemps pour vous rencontrer !” Le jeune tromboniste ne laissa pas cette chance lui échapper : après deux ans de négociations, il signa un contrat avec l’Opéra d’état de Vienne (*Hofoper*), où Mahler l’aurait accueilli par ces mots : “Voici la Troisième Symphonie !” De fait, l’œuvre connue, peu de temps après, sa première exécution à Vienne, laquelle lui réserva cependant un accueil bien moins triomphal que le public de Krefeld. “Pour avoir commis une chose pareille, notre homme mériterait quelques années de prison” – telle fut la réaction orale d’un critique viennois indigné, juste après avoir découvert cette nouvelle symphonie. Mahler retrouva la même année Cologne et l’Orchestre du Gürzenich pour donner vie, le 18 octobre 1904, à sa *Cinquième Symphonie*. Une lettre adressée à sa jeune épouse, Alma, témoigne de l’enthousiasme du compositeur : “Peut-être ai-je trouvé à Cologne une patrie artistique – l’orchestre est merveilleux, c’est un vrai bonheur !”

Aujourd’hui comme par le passé, l’Orchestre du Gürzenich, qui ne porte officiellement ce nom que depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, s’attache à proposer des interprétations visionnaires et des programmes originaux. Son chef permanent, le *Generalmusikdirektor* François-Xavier Roth, a fait sensation en 2018 avec *Les Soldats* de Bernd Alois Zimmermann à l’Opéra de Cologne. Cet ouvrage saisissant, dont la dimension critique se nourrit d’une exigence de théâtre musical total, avait été créé en 1965 par l’Orchestre du Gürzenich sous la direction de Michael Gielen. L’Orchestre du Gürzenich doit une part de son rayonnement aux différents points de vue artistiques développés par des compositeurs contemporains à partir d’une réflexion sur eux-mêmes et la société. Depuis 2015, Philippe Manoury travaille en tant que “Komponist für Köln” (compositeur pour Cologne) en étroite collaboration avec le chef François-Xavier Roth. Cet échange fécond trouvera son point culminant au printemps 2019, avec la création de *LabOratorium* par les forces réunies de l’Orchestre du Gürzenich (Cologne), de l’ensemble vocal de la SWR (Radio de Stuttgart) et de l’IRCAM (Paris). Cet impressionnant oratorio, qui traite d’émigration et d’exil, permet à Philippe Manoury d’aborder un certain nombre de questions d’une brûlante actualité autour de notre vivre-ensemble.

NINA JOZEFOWICZ
Traduction : Bertrand Vacher

When Mahler first met fellow composer Jean Sibelius in Helsinki in 1907, he famously claimed that 'the symphony must be like the world. It must embrace everything'. At the time, Mahler was working on his Eighth Symphony, but nowhere is this sentiment more clearly captured than in his Third, a symphony which takes as its subject matter the entirety of the natural world itself. In the course of its colossal six-movement span, Mahler's Third presents to the listener a varied and dynamic picture of nature in all its many guises, creating a vast musical 'landscape'; even a musical 'world', in its own right.

Mahler first started work on the symphony at his Alpine retreat in Steinbach am Attersee in 1895, when, according to his wife Alma, he set out to write a symphony based on Nietzsche's *Die fröhliche Wissenschaft* ('The joyful science'). He initially proposed giving each movement a different nature-inspired theme and title, such as 'What the Flowers in the Meadow Tell Me' (movement I), and 'What the Creatures in the Forest Tell Me' (movement III), although he later abandoned this idea, feeling the titles to be over-prescriptive. Nonetheless, what is significant about Mahler's approach to presenting nature in the symphony is that he avidly eschewed the idea of writing a 'pastoral' symphony. For Mahler, the notion of 'nature' did not revolve around picturesque landscapes and birdsong, but rather around the mythical figure of Pan, the Greek god of the wilderness. Writing in 1896, he made this abundantly clear: 'It always strikes me as strange that most people, when they talk about 'Nature', think only of flowers, birds, forest breezes, etc. Nobody knows the god Dionysus, Great Pan!'

It is in the first movement of the symphony that this 'Pan-centric' idea of nature is at its most obvious. Mahler initially gave the movement the title 'Pan Awakes. Summer Marches in', and composed much of the music with the idea of a Bacchic procession in mind. Although the music does of course have its fair share of birdsong and the like (as is typical of Mahler's style), in this movement these more conventional depictions of nature are presented alongside musical episodes which are almost primal in character. Twice in the movement the thunderous voice of Pan himself cuts through the orchestra, in the form of a pair of dramatic trombone solos, and an unexpected interlude from a battery of offstage side drums further emphasises that this is a far cry from a pastoral symphony such as Beethoven's Sixth.

As well as being revolutionary in its approach to the idea of 'nature', this movement also shows signs of Mahler's iconoclastic approach to the symphony as a genre. The symphony opens with a heraldic call played by eight horns in unison, based on a minor-key version of the famous theme from the finale of Brahms's First Symphony. Mahler often constructed musical narratives by weaving together references to the musical traditions that surrounded him, and by opening his Third Symphony with such a brazen nod to the symphonic repertoire, Mahler was clearly squaring up to the canon he was endeavouring to reshape.

In the wake of the dramatic first movement comes a gentler minuet, with an ebbing-and-flowing oboe solo offering the listener a moment of respite. However, in typical Mahlerian fashion the tranquillity is short-lived, and the music quickly becomes warped into a grotesque echo of its former self. Glockenspiels and muted trumpets add an unexpected metallic sheen to the sound, and, though it is undeniably playful, the music nonetheless acquires a somewhat more sinister edge. The symphony's third movement, however, has an altogether much more settled character. Here, Mahler's inclination towards including the sounds of the natural world (*Naturklang*) in his music comes to the fore, as almost all of the movement revolves around stylised depictions of birdsong. However, the musical menagerie is on two occasions interrupted by the appearance of an offstage post horn, playing a lilting fanfare-esque figure.

For the fourth and fifth movements of the symphony, Mahler augments his already gargantuan orchestral forces with voices. In the fourth movement – initially entitled 'What the Night Tells Me' – an alto soloist sings a text taken from Nietzsche's *Also sprach Zarathustra*. The lyrics concern themselves with the idea of midnight and the despair of mankind, and Mahler reflects this in the music with an alien timbral soundworld. Eerie string harmonics, low piccolos, and the curious instruction for the oboe and cor anglais to bend their notes '*wie ein Naturlaut*' ('like a cry of nature') give the music an unnerving hue that one might expect to hear in the music of Mahler's successors, Schoenberg and Berg. However, this unsettling soundworld disappears just as swiftly as it appeared, and quickly becomes eclipsed by the playful fifth movement. Mahler suggests that the music here is 'cheeky in expression' *Keck im Ausdruck*, and this 'cheekiness' is provided in no small part by the boys' choir imitating the sound of pealing bells. A women's choir is also introduced, presenting a text taken from *Des Knaben Wunderhorn*, a much-used source of inspiration for Mahler.

Given the emotional and musical complexity of the preceding five movements, it is difficult to imagine how Mahler thought about drawing the symphony to an appropriately grand close. He opted for an impassioned, slow Lento, which unfolds inch-by-inch in an enormous drawn-out *crescendo*. As more and more sections of the orchestra join in, the music swells beyond all conventional symphonic proportions, eventually arriving at one of the grandest D major chords in the repertoire. For thirteen full bars, the music consists solely of a long sustained D major chord, with two sets of timpani hammering home the message that Mahler's longest symphony has finally reached its conclusion.

WILLIAM FOSTER

'Bravo, that's how I imagined it!'

The world premiere of Mahler's Third with the Gürzenich Orchestra in Cologne

For the premiere of his Third Symphony in the summer of 1902, Gustav Mahler mustered the combined forces of the Gürzenich Orchestra and the Städtische Kapelle (Municipal Orchestra) in Krefeld to sensational effect: 'It is not possible to describe the jubilation that broke out after the symphony and repeatedly called Mahler back to the platform, probably a dozen times. It was no longer a mere celebration, it was a homage', reported the reviewer of the *Neue Zeitschrift für Musik*. This success, surprising even to the composer himself, marked the beginning of an intensive artistic collaboration and laid the foundation for the cultivation of Mahler's music by the Gürzenich Orchestra in Cologne that has continued to the present day. Mahler reduced the originally planned twelve preliminary rehearsals for the Third Symphony by more than half after the first rehearsal. Three of these took place in the Gürzenich-Saal in Cologne, the main venue of the 'Cölner Städtisches Orchester', which only officially received its present name of Gürzenich-Orchester Köln after the Second World War.

The Gürzenich Hall was erected in the fifteenth century on the property of the Gürzenichs, a patrician family, and had been used since 1857 for the concerts of the Cölner-Concertgesellschaft. The Generalmusikdirektor at this time, Franz Wüllner, not only engaged the best musicians, but also programmed groundbreaking new compositions in concert. The *Double Concerto for violin and cello* of Johannes Brahms (1887) and *Till Eulenspiegels lustige Streiche* (1895) and *Don Quixote* (1898) by Richard Strauss are just a few of the works premiered in the Gürzenich Hall. The orchestra's innovative programming and its relationship with Richard Strauss, who had been chairman of the Allgemeiner Deutscher Musik-Verein since 1901, also made it a decisive shaping force in the Tonkünstlerfestival, which took place annually at various locations in the Rhineland.

After the heady premiere of the Third Symphony on 9 June 1902, the orchestra's chronicler records a beer evening to which Mahler invited all the musicians. He and Strauss then sent a euphoric message to Franz Wüllner: 'To the highly esteemed old master, the director and creator of the magnificent Cologne orchestra, which, along with its excellent brethren from Krefeld, thrilled the audience tonight with a wonderful performance of Mahler's symphony in the circle of fine musicians. Homage and warmest greetings.'

Wüllner could not delight in this grandiose success without mixed feelings, however, for Mahler tried to lure some of the orchestra's best musicians to Vienna. He was particularly impressed by the Cologne trombonist Franz Dreyer, who had been recommended to him for the difficult trombone solo in the first movement. The twenty-five-year-old played his first prominent *fortissimo* as forcefully as he could: 'I really blew into the thing, and after a brief pause Mahler cried: "Bravo, trombone, bravo. That's how I imagined it! Excellent!"' After the rehearsal Mahler congratulated him a second time: 'Yes, see now, that's a real trombone sound! For God's sake, why have I only met you now?' The young trombonist seized the opportunity and, after two years of negotiations, signed a contract with the Vienna Hofoper, where Mahler is said to have greeted him with the words: 'Here comes the Third Symphony!' Mahler's Third Symphony actually had its Vienna premiere only a short time after this, albeit far less triumphantly than in front of the Krefeld audience. 'The man deserves a couple of years in gaol for something like this', wrote an incensed Viennese critic. In the same year, on 18 October 1904, Mahler returned to Cologne and gave the first performance of his Fifth Symphony with the Gürzenich Orchestra in the opening concert of the new season. He wrote enthusiastically to his young wife Alma: 'Perhaps I have found an artistic home here in Cologne – the orchestra is delightful; it's a true joy!'

Today as in those days, the Gürzenich-Orchester Köln still means groundbreaking interpretations and innovative programming. In 2018, Generalmusikdirektor François-Xavier Roth created a sensation with Bernd Alois Zimmermann's *Die Soldaten* at the Oper Köln. This overwhelming music theatre work filtered through Zimmermann's critical intellect was premiered in 1965 by the Gürzenich Orchestra with Michael Gielen conducting. The orchestra's high profile is further enhanced by the artistic statements of contemporary composers who reflect on themselves and society. Since 2015, Philippe Manoury has worked alongside François-Xavier Roth as 'Komponist für Köln' (Composer for Cologne). In May 2019, the Gürzenich-Orchester, the SWR Vokalensemble and IRCAM (Paris) will host the climax of this three-year creative exchange: in his imposing *LabOratorium* on migration and exile, Manoury will focus on burning questions of our shared existence in today's world.

NINA JOZEFOWICZ

Translation: Charles Johnston

Bei seiner ersten Begegnung mit seinem Komponistenkollegen Jean Sibelius 1907 in Helsinki tat Gustav Mahler den berühmten Ausspruch: „Die Sinfonie muss wie die Welt sein. Sie muss alles umfassen.“ Zu der Zeit arbeitete Mahler zwar gerade an seiner Achten Sinfonie, die hier zum Ausdruck gebrachte Empfindung ist allerdings nirgendwo so deutlich eingefangen wie in der Dritten – einem Werk, das den gesamten natürlichen Kosmos zum Thema hat. Im Verlauf ihrer kolossalen sechssätzigen Anlage präsentiert Mahlers Dritte dem Hörer ein vielseitiges und dynamisches Bild der Natur in all ihren Erscheinungsformen und kreiert eine überwältigende musikalische ‚Landschaft‘, ja eine ganz eigene musikalische ‚Welt‘.

Mahler nahm die Arbeit an dem Werk im Jahr 1895 in seinem alpinen Feriendomizil in Steinbach am Attersee auf, wo er – wie seine Frau Alma berichtet – sich vorgenommen hatte, eine auf Nietzsches *Die fröhliche Wissenschaft* basierende Sinfonie zu schreiben. Er plante zunächst, jeden Satz mit einem anderen von der Natur inspirierten Thema und Titel zu versehen – zum Beispiel „Was mir die Blumen auf der Wiese erzählen“ (zweiter Satz) oder „Was mir die Tiere im Walde erzählen“ (dritter Satz) – verwarf diese Idee aber später, da ihm die Titel zu sehr einzuengen schienen. Gleichwohl ist in Bezug auf Mahlers Vorstellungen von der Darstellung der Natur in dieser Sinfonie wesentlich, dass er den Gedanken, eine „pastorale“ Sinfonie zu schreiben, vehement ablehnte. Für Mahler kreiste der Naturbegriff nicht um pittoreske Landschaften und Vogelgezwitscher, sondern eher um die mythische Figur des Pan, des griechischen Gottes der Wildnis. Dies brachte er 1896 unmissverständlich zum Ausdruck: „Mich berührt es ja immer seltsam, dass die meisten, wenn sie von Natur sprechen, nur immer an Blumen, Vögelin, Waldesluft denken. Den Gott Dionysos, den großen Pan, kennt niemand!“

Am deutlichsten tritt diese „Pan-zentrische“ Idee im ersten Satz der Sinfonie hervor. Mahler gab diesem Satz zunächst den Titel „Pan erwacht. Der Sommer marschiert ein“ und komponierte einen Großteil der Musik mit dem Gedanken an eine bacchantische Prozession. Obwohl die Musik natürlich ein gewisses Maß an Vogelgesang und dergleichen für Mahlers Stil typische Elemente enthält, stehen die eher konventionellen Darstellungen der Natur in diesem Satz neben musikalischen Episoden von geradezu elementarem Charakter. Zweimal in diesem Satz übertönt die donnernde Stimme des Gottes Pan das Orchester in Form zweier dramatischer Posaunensoli, und ein unerwartetes Zwischenspiel einer Batterie von hinter der Bühne platzierten Kleinen Trommeln stellt noch deutlicher heraus, dass es sich bei dem Werk um etwas ganz anderes handelt als um eine pastorale Sinfonie im Stil von Beethovens Sechster.

Das revolutionäre Element dieses Satzes beschränkt sich allerdings nicht auf die Art der Annäherung an das Prinzip ‚Natur‘, es finden sich auch Anzeichen von Mahlers ikonoklastischem Umgang mit der sinfonischen Gattung. Die Dritte Sinfonie beginnt mit einem von acht Hörnern unisono ausgeführten Heroldsruf, der auf einer Moll-Fassung des berühmten Themas aus dem Finale von Brahms' Erster Sinfonie basiert. Mahler konstruierte häufig musikalische Narrative, indem er Anspielungen an die ihn umgebenden musikalischen Traditionen miteinander verwob; und indem er seine Dritte Sinfonie mit einer solch metallischen Verneigung vor dem sinfonischen Repertoire eröffnete, stellte er sich offenbar dem Kanon, an dessen Umformung er sich zugleich versuchte.

Auf den dramatischen ersten Satz folgt ein sanfteres Menuett mit einem an- und abschwellenden Oboensolo, das dem Hörer eine Atempause gewährt. Typisch für Mahler, ist die Ruhe allerdings nur von kurzer Dauer und die Musik wird rasch zu einem grotesken Echo ihrer selbst verzerrt. Glockenspiele und gedämpfte Trompeten fügen den Klängen einen unerwartet metallenen Glanz hinzu, und auch wenn sie noch eindeutig verspielt daherkommt, entwickelt die Musik nun auch einen recht düsteren Ton. Der dritte Satz der Sinfonie ist allerdings von insgesamt ruhigerem Charakter. Hier setzt sich Mahlers Vorliebe für die Einbindung von Klängen der natürlichen Welt in seiner Musik durch („Naturklang“), da nahezu der gesamte Satz sich um stilisierte Darstellungen von Vogelgesang dreht. An zwei Stellen wird die musikalische Menagerie allerdings von einem hinter der Bühne erklingenden Posthorn unterbrochen, das eine trällernde fanfarenartige Figur spielt.

Im vierten und fünften Satz erweitert Mahler seine eh schon gigantischen Orchesterkräfte um Vokalstimmen. Im vierten Satz – der anfangs mit dem Titel „Was mir die Nacht erzählt“ versehen war – singt eine Altstimme einen Text, der Friedrich Nietzsches *Also Sprach Zarathustra* entnommen ist. Der Text handelt von der Zeit um Mitternacht und der Verzweigung der Menschheit, welche Mahler in seiner Musik mit einem verfremdet klingenden Timbre umsetzt. Gespenstische Streicherharmonien, tiefe Piccoloflöten und die eigenwillige Anweisung für Oboen und Englischhorn, ihre Töne „wie einen Naturlaut“ zu biegen, verleihen der Musik eine enervierende Färbung, die man eher in den Kompositionen von Mahlers Nachfolgern Schönberg und Berg vermuten würde. Doch ebenso schnell wie diese beunruhigende Klangwelt aufgetaucht ist, verschwindet sie auch wieder und wird rasch von dem spielerischen fünften Satz verdrängt. Mahler gibt an dieser Stelle die Anweisung, die Musik solle „keck im Ausdruck“ sein, und diese „Keckheit“ besteht vor allem darin, dass der Knabenchor den Klang läutender Glocken nachahmt. Auch ein Frauenchor wird eingeführt, der einen Text aus *Des Knaben Wunderhorn* vorträgt, einer von Mahler häufig verwendeten Inspirationsquellen.

In Anbetracht der emotionalen und musikalischen Komplexität der vorangehenden fünf Sätze ist schwer vorstellbar, wie Mahler einen der Sinfonie angemessenen grandiosen Schluss erfinden konnte. Er entschied sich für ein leidenschaftliches langsames *Lento*, welches sich Schritt für Schritt in einem enorm ausgedehnten *crescendo* entfaltet. Indem mehr und mehr Teile des Orchesters in die Musik einstimmen, schwillt diese zu einer Lautstärke an, die sämtliche konventionellen sinfonischen Proportionen sprengt, und erreicht schließlich einen der großartigsten D-Dur-Akkorde des gesamten musikalischen Repertoires. Dreizehn ganze Takte lang besteht die Musik ausschließlich aus einem lang ausgehaltenen D-Dur-Akkord, während zwei Pauken die Botschaft heraushämmern, dass Mahlers längste Sinfonie nun ihren Schluss erreicht hat.

WILLIAM FOSTER
Übersetzung: Stephanie Wolny

„Bravo, so hab' ich mir das gedacht!“

Die Uraufführung von Mahlers Dritter mit dem Gürzenich-Orchester Köln

Für die Uraufführung seiner Dritten Sinfonie versammelte Gustav Mahler im Sommer 1902 die vereinten Kräfte des Gürzenich-Orchesters sowie der Städtischen Kapelle in Krefeld mit sensationellem Erfolg: „Den Jubel zu schildern, der nach der Sinfonie ausbrach, und Mahler immer wieder hervorrief, wohl ein Dutzend Mal, ist nicht möglich. Das war kein bloßes Feiern mehr, das war eine Huldigung“, berichtet der Rezensent der Neuen Zeitschrift für Musik. Dieser selbst für Mahler überraschende Erfolg markiert den Beginn einer intensiven künstlerischen Zusammenarbeit und legte den Grundstein für die bis heute andauernde Mahler-Pflege beim Gürzenich-Orchester Köln. Die ursprünglich geplanten zwölf Vorproben zur Dritten Sinfonie reduzierte Mahler bereits nach der ersten Probe um mehr als die Hälfte. Drei davon fanden im Kölner Gürzenich-Saal statt, der Hauptspielstätte des „Cölner Städtischen Orchesters“, das seinen heutigen Namen offiziell erst nach dem Zweiten Weltkrieg erhielt.

Der Gürzenich-Saal wurde im 15. Jahrhundert auf dem Grundstück der Patrizierfamilie von Gürzenich errichtet und seit 1857 für die Veranstaltungen der Cölner-Concertgesellschaft genutzt. Der damalige Generalmusikdirektor Franz Wüllner engagierte nicht nur die besten Musiker, sondern realisierte Konzertprogramme mit neuen wegweisenden Werken. Das *Konzert für Violine, Violoncello und Orchester* von Johannes Brahms (1887), *Till Eulenspiegels lustige Streiche* (1895) sowie *Don Quixote* (1898) von Richard Strauss sind nur einige der im Kölner Gürzenich-Saal uraufgeführten Werke. Die innovative Programmgestaltung und die Beziehung zu Richard Strauss, der seit 1901 Vorsitzender des Allgemeinen Deutschen Musikvereins war, machten das Orchester auch zu einer maßgeblichen gestaltenden Kraft bei den Tonkünstlerfesten, die jährlich an wechselnden Orten im Rheinland stattfanden.

Nach der berauschenden Premiere der Dritten am 9. Juni 1902 berichten die Annalen von einem Bierabend, zu dem Mahler sämtliche Musiker einlud. Im Anschluss daran übermittelte er dem Chefdirigenten des Kölner Orchesters Franz Wüllner gemeinsam mit Richard Strauss eine euphorische Botschaft: „Dem hochverehrten Altmeister, dem Leiter und Schöpfer des herrlichen Cölner Orchesters, das im Verein mit den trefflichen Crefelder Brüdern heute Abend der Mahlerschen Sinfonie durch eine wundervolle Prachtleistung im Kreise der braven Musiker begeisterte. Huldigung und wärmste Grüße.“

Franz Wüllner konnte sich über den grandiosen Erfolg jedoch nicht ausnahmslos freuen, denn Mahler versuchte, einige der besten Musiker des Orchesters nach Wien zu locken. Besonders beeindruckt war Mahler von dem Kölner Posaunisten Franz Dreyer, der ihm für das schwierige Posaunen-Solo im ersten Satz empfohlen worden war. Der damals 25-jährige Dreyer blies seinen ersten prominenten fortissimo-Einsatz so stark wie er nur konnte: „Ich habe richtig hineingebloßt, und nach kurzer Pause rief Mahler *Bravo Posaune, bravo. So hab' ich mir das gedacht! Ausgezeichnet!*“ Nach der Probe gratulierte Mahler ihm ein zweites Mal: „Ja sehen Sie, das ist ein Posaumenton! Herrgottnochmal, dass ich erst so spät auf Sie gekommen bin.“ Der junge Posaunist ergriff die Gelegenheit und unterschrieb nach zweijähriger Verhandlungszeit einen Vertrag mit der Hofoper Wien, wo Mahler ihn mit den Worten begrüßt haben soll: „Jetzt kommt die dritte Sinfonie!“ Tatsächlich erlebte Mahlers Dritte nur kurze Zeit später ihre Wiener Erstaufführung, allerdings weit weniger triumphal als vor dem Krefelder Publikum. „Für sowas verdient der Mann ein paar Jahre Gefängnis“, soll ein aufgebrachter Wiener Kritiker gesagt haben. Noch im selben Jahr, am 18. Oktober 1904, kehrte Mahler nach Köln zurück und erweckte

mit dem Gürzenich-Orchester im Eröffnungskonzert der neuen Saison seine 5. Sinfonie zum Leben. An seine junge Frau Alma schrieb Mahler enthusiastisch: „Vielleicht habe ich hier in Köln eine künstlerische Heimat gefunden – das Orchester ist entzückend, es ist eine wahre Freude!“

Heute wie damals steht das Gürzenich-Orchester Köln für wegweisende Interpretationen und innovative Programmgestaltung. 2018 sorgte Generalmusikdirektor François-Xavier Roth mit Bernd Alois Zimmermanns *Die Soldaten* an der Oper Köln für Furore. Das überwältigende Musiktheaterwerk des kritischen Denkers Zimmermann war 1965 vom Gürzenich-Orchester mit Michael Gielen am Dirigentenpult uraufgeführt worden. Zur Strahlkraft des Gürzenich-Orchesters tragen auch künstlerische Positionen gegenwärtiger Komponisten bei, die sich selbst und die Gesellschaft reflektieren. Als „Komponist für Köln“ wirkt seit 2015 Philippe Manoury an der Seite von François-Xavier Roth. Den Höhepunkt des dreijährigen kreativen Austauschs gestaltet das Gürzenich-Orchester im Frühling 2019 zusammen mit dem SWR Vokalensemble und dem IRCAM Paris: In seinem eindrucksvollen *Lab.Oratorium* über Migration und Exil rückt Manoury brennende Fragen unseres aktuellen Zusammenlebens ins Zentrum.

NINA JOZEFOWICZ

4 | Also sprach Zarathoustra

O Mensch! Gib Acht!
Was spricht die tiefe Mitternacht?
„Ich schlief, ich schlief –,
Aus tiefem Traum bin ich erwacht: –
Die Welt ist tief,
Und tiefer als der Tag gedacht.
Tief ist ihr Weh –,
Lust – tiefer noch als Herzeleid.
Weh spricht: Vergeh!
Doch all' Lust will Ewigkeit –,
– Will tiefe, tiefe Ewigkeit!“

5 | Lustig im Tempo und keck im Ausdruck (Des Knaben Wunderhorn)

Bimm, bamm, bimm, bamm...
Es sungen drei Engel einen süßen Gesang,
Mit Freuden es selig in dem Himmel klang.
Sie jauchzten fröhlich auch dabei:
Daß Petrus sei von Sünden frei!
Und als der Herr Jesus zu Tische saß,
Mit seinen zwölf Jüngern das Abendmahl aß,
Da sprach der Herr Jesus: „Was stehst du denn hier?
Wenn ich dich anseh', so weinest du mir!“
„Und sollt' ich nicht weinen, du gütiger Gott?
*Du sollst ja nicht weinen,
Sollst ja nicht weinen!*
Ich hab' übertreten die zehn Gebot!
Ich gehe und weine ja bitterlich!
*Du sollst ja nicht weinen,
Sollst ja nicht weinen!*
Ach komm und erbarme dich über mich!“
„Hast du denn übertreten die zehen Gebot,
So fall auf die Knie und bete zu Gott!
Liebe nur Gott in all Zeit!
So wirst du erlangen die himmlische Freud'.“
Die himmlische Freud' ist eine selige Stadt,
Die himmlische Freud', die kein Ende mehr hat!
Die himmlische Freude war Petro bereit't,
Durch Jesum und allen zur Seligkeit.

Also sprach Zarathoustra

Ô homme, prends garde !
Que dit minuit profond ?
"J'ai dormi, j'ai dormi –,
D'un rêve profond je me suis éveillé : –
Le monde est profond,
Et plus profond que ne pensait le jour.
Profonde est sa douleur –,
La joie – plus profonde que l'affliction.
La douleur dit : Passe et finis !
Mais toute joie veut l'éternité –
– Veut la profonde éternité !"

Traduction : Henri Albert

Lustig im Tempo und keck im Ausdruck (Le Cor merveilleux de l'enfant)

Ding, dong, ding, dong...
Trois anges chantaient un doux chant,
Qui bienheureux résonnait plein de joie dans le ciel.
Ils se réjouissaient gaiement en même temps
Parce que Pierre était libéré du péché !
Et lorsque le seigneur Jésus était assis à table,
Et prenait le repas du soir avec ses douze disciples,
Alors il dit : "Que fais-tu donc ici ?
Quand je te regarde, tu te mets à pleurer !"
"Et ne faut-il pas que je pleure, Dieu bienveillant ?
*Tu ne devrais pas pleurer,
Ne pleure pas !*
J'ai transgressé les dix commandements !
Je m'en vais et pleure amèrement !
*Tu ne devrais pas pleurer,
Ne pleure pas !*
Ah, viens et prends pitié de moi !"
"Si tu as transgressé les dix commandements,
Tombe à genoux et prie Dieu !
Aime Dieu seul en tout temps !
Ainsi tu obtiendras la joie céleste."
La joie céleste est une ville bienheureuse,
La joie céleste qui n'a plus de fin !
La joie céleste a été accordée à Pierre
Par Jésus et à tous les hommes pour la béatitude.

Traduction : Laurent Cantagrel

Also sprach Zarathoustra

O man! Take heed!
What does deep midnight say?
'I slept, I slept –
I have awoken from a deep dream.
The world is deep,
And deeper than the day has ever thought.
Deep is its woe;
Joy – deeper still than heartsickness.
Woe says: Pass away!
But all joy desires eternity –
Desires deep, deep eternity!"

Lustig im Tempo und keck im Ausdruck (Des Knaben Wunderhorn)

Bimm, bamm, bimm, bamm . . .
Three angels sang a sweet song,
With blissful joy it rang out in heaven.
They also cried in merry exultation
That Peter was freed from sin!
And when Lord Jesus sat down at table
And ate supper with His twelve disciples,
Lord Jesus said: 'Why are you standing here?
When I look at you, you weep!'
'And should I not weep, gracious God?
*You shouldn't weep,
Shouldn't weep!*
I have broken the Ten Commandments!
I go out and weep bitterly!
*You shouldn't weep,
Shouldn't weep!*
Ah, come and take mercy on me!
'If you have broken the Ten Commandments,
Then fall down to your knees and pray to God!
Love God alone for evermore!
Thus you will gain heavenly joy.'
Heavenly joy is a blessed city,
Heavenly joy that has no end!
Heavenly joy was granted to Peter
Through Jesus, and to all of us for our salvation.

Translation: Charles Johnston

RAPPEL DISCOGRAPHIQUE



GUSTAV MAHLER
Symphony no.5
Gürzenich-Orchester Köln
François-Xavier Roth
HMM 905285



harmonia mundi musique s.a.s.
Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2019
Licence Gürzenich-Orchester Köln
Enregistrement : Octobre 2018, Kölner Philharmonie
Direction artistique, prise de son, montage & mixage : Jiří Heger
Ingénieur du son : Jens Schünemann
Illustration : Cologne, Germany, 1890-1905.
Blick auf die Christuskirche mit Umgebung - akg-images / arkivi
© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions
Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com