



GUSTAV MAHLER
10 SYMPHONIEN
SYMPHONIEORCHESTER
DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS
RAFAEL KUBELIK



GUSTAV MAHLER
(1860 – 1911)
10 SYMPHONIEN
SYMPHONIES

Sopran/sopranos:

Martina Arroyo · Edith Mathis

Elsie Morison · Erna Spoorenberg

Alt/contraltos:

Julia Hamari · Norma Procter

Marjorie Thomas

Tenor:

Donald Grobe

Bariton:

Dietrich Fischer-Dieskau

Bass:

Franz Crass

Chor des Bayerischen Rundfunks

Bavarian Radio Chorus

Chœurs de la Radiodiffusion Bavaroise

Tölzer Knabenchor

Tölz Boys' Choir · Petits Chanteurs de Tölz

Chor des Norddeutschen Rundfunks

North German Radio (NDR) Chorus, Hamburg

Chœurs du NDR de Hambourg

Chor des Westdeutschen Rundfunks

West German Radio (WDR) Chorus, Cologne

Chœurs du WDR de Cologne

Knaben des Regensburger Domchors

Regensburg Cathedral Boys' Choir

Chœur de garçons de la Cathédrale de Ratisbonne

Münchener Motettenchor

Munich Motet Choir · Chœur de Motets de Munich

Symphonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks

Bavarian Radio Symphony Orchestra

Orchestre Symphonique de la Radiodiffusion Bavaroise

RAFAEL KUBELIK

Symphonie Nr. 1 »Titan« [50'00] Symphony no. 1 Symphonie n° 1 [1] 1. Langsam. Schleppend – [14'31] Im Anfang sehr gemächlich [2] 2. Kräftig bewegt, doch nicht zu [6'55] schnell – Trio. Recht gemächlich [3] 3. Feierlich und gemessen, [10'37] ohne zu schleppen [4] 4. Stürmisch bewegt [17'40]	[10] Langsam. Misterioso [13'30] <i>»Auferstehn, ja auferstehn wirst du«</i> (Sopran-Solo, Chor) (Text: Klopstock »Die Auferstehung« und Mahler) <i>»Wieder aufzublühn, wirst du gesät!«</i> (Sopran-Solo, Chor) <i>»O glaube, mein Herz, o glaube«</i> (Sopran-Solo, Alt-Solo, Chor) <i>»O Schmerz! Du Alldurchdringer!«</i> (Sopran-Solo, Alt-Solo, Chor) Edith Mathis, Sopran Norma Procter, Alt Chor des Bayerischen Rundfunks (Einstudierung/Chorus master/ Chef des chœurs: Wolfgang Schubert) Leitung des Fernorchesters/Offstage band directed by/Direction de l'orchestre en coulisse: Otto Freudenthal	[14] 4. Sehr langsam. Misterioso. [9'22] Durchaus <i>ppp</i> <i>»O Mensch! Gib acht!«</i> (Alt-Solo) (Text: Nietzsche, aus/from/tiré de »Also sprach Zarathustra«) [15] 5. Lustig im Tempo [4'16] und keck im Ausdruck <i>»Es sangen drei Engel einen süßen Gesang«</i> (Alt-Solo, Frauen- und Knabenchor) (Text: aus »Des Knaben Wunderhorn«) [16] 6. Langsam. Ruhevoll. Empfundene [22'07] Marjorie Thomas, Alt Frauenchor des Bayerischen Rundfunks Bavarian Radio Women's Chorus Chœur de femmes de la Radiodiffusion Bavaroise (Leitung/Chorus master/Chef des chœurs: Wolfgang Schubert) Tölzer Knabenchor (Einstudierung: Gerhard Schmidt)	Symphonie Nr. 4 [51'50] Symphony no. 4 Symphonie n° 4 [17] 1. Bedächtig. Nicht eilen [15'47] [18] 2. In gemächlicher Bewegung. [9'04] Ohne Hast [19] 3. Ruhevoll [18'47] [20] 4. Sehr behaglich [8'01] <i>»Wir genießen die himmlischen Freuden«</i> (Sopran-Solo) (Text: aus/from/tiré de »Des Knaben Wunderhorn«) Elsie Morison, Sopran Violin-Solo: Rudolf Koeckert Symphonie Nr. 5 [68'15] Symphony no. 5 Symphonie n° 5 Erster Teil/Part I/Première Partie [21] 1. Trauermarsch. In gemessenem [11'38] Schritt. Streng. Wie ein Kondukt [22] 2. Stürmisch bewegt. [13'53] Mit größter Vehemenz Zweiter Teil/Part II/Seconde Partie [23] 3. Scherzo. Kräftig, nicht zu schnell [17'20] Dritter Teil/Part III/Troisième Partie [24] 4. Adagietto. Sehr langsam – attacca: [9'45] [25] 5. Rondo-Finale. Allegro – [15'27] Allegro giocoso. Frisch
Symphonie Nr. 2 [76'24] »Auferstehungs-Symphonie« Symphony no. 2 "Resurrection" Symphonie n° 2 »Résurrection« [5] 1. Allegro maestoso [19'36] [6] 2. Andante moderato [10'32] [7] 3. [Scherzo]. In ruhig fließender [10'06] Bewegung [8] 4. »Ulrich«. Sehr feierlich, aber schlicht [4'56] <i>»O Röschen rot!«</i> (Alt-Solo) (Text: aus/from/tiré de »Des Knaben Wunderhorn«) attacca: [9] 5. Im Tempo des Scherzo. [17'32] Wild herausfahrend	Symphonie Nr. 3 [93'44] Symphony no. 3 Symphonie n° 3 Erste Abteilung/Part I/ Première Partie [11] 1. Kräftig. Entschieden [31'06] Zweite Abteilung/Part II/ Seconde Partie [12] 2. Tempo di Menuetto. Sehr mäßig [9'41] [13] 3. Comodo. Scherzando. Ohne Hast [16'58]		

Symphonie Nr. 6 »Tragische« [74'16]
Symphony no. 6 "Tragic"
Symphonie n° 6 «Tragique»

- [26] 1. Allegro energico, ma non troppo. [21'07]
Heftig, aber markig
- [27] 2. Scherzo. Wuchtig [11'41]
- [28] 3. Andante moderato [14'39]
- [29] 4. Finale. Allegro moderato – [26'37]
Allegro energico

Symphonie Nr. 7 [72'45]
Symphony no. 7
Symphonie n° 7

- [30] 1. Langsam (Adagio) – [19'40]
Allegro risoluto, ma non troppo
- [31] 2. Nachtmusik. Allegro moderato [14'46]
- [32] 3. Scherzo. Schattenhaft [9'23]
- [33] 4. Nachtmusik. Andante amoroso [11'58]
- [34] 5. Rondo-Finale. [16'42]
Tempo I (Allegro ordinario)

Symphonie Nr. 8 [74'24]

»Symphonie der Tausend«
Symphony no. 8
"Symphony of a Thousand"
Symphonie n° 8 «Symphonie des mille»

Erster Teil/Part I/Première Partie
Hymnus »Veni, creator spiritus«

- [35] »Veni, creator spiritus« [21'57]
Allegro impetuoso
(Sopran I/II, Alt I/II, Tenor, Bariton,
Bass, Chor I/II, Knabenchor)

Zweiter Teil/Part II/Seconde Partie
Schlußszene aus Goethes »Faust II«
Final Scene from Goethe's "Faust", Part II
Scène finale du «Faust II» de Goethe

- [36] Poco adagio – Più mosso. [27'52]
(Allegro moderato)
»Waldung, sie schwankt heran«
(Alt I, Tenor, Bariton, Bass, Chor I/II,
Knabenchor)

- [37] Äußerst langsam. Adagissimo [24'23]
»Dir, der Unberührbaren«
(Sopran I–III, Alt I/II, Tenor, Bariton,
Bass, Knabenchor, Chor I/II)

Martina Arroyo,
Sopran I/Magna peccatrix

Erna Spoorenberg,
Sopran II/Mater gloriosa

Edith Mathis,
Sopran III/Una Poenitentium

Julia Hamari, Alt I/Mulier Samaritana

Norma Procter, Alt II/Maria Aegyptiaca

Donald Grobe, Tenor/Doctor Marianus

Dietrich Fischer-Dieskau,
Bariton/Pater ecstaticus

Franz Crass, Bass/Pater profundus

Chor des Bayerischen Rundfunks

(Einstudierung/Chorus master/
Chef des chœurs: Josef Schmidhuber)

Chor des Norddeutschen Rundfunks

(Einstudierung: Helmut Franz)

Chor des Westdeutschen Rundfunks

(Einstudierung: Herbert Schemus)

Knaben des Regensburger Domchors

(Einstudierung: Christoph Lickleder)

Frauenchor des Münchener

Motettenchors

(Einstudierung: Hans Rudolf Zöbele)

Eberhard Kraus, Orgel/organ/orgue

Symphonie Nr. 9 [77'19]

Symphony no. 9
Symphonie n° 9

- [38] 1. Andante comodo [25'57]
- [39] 2. Im Tempo eines gemächlichen [16'01]
Ländlers. Etwas täppisch und
sehr derb
- [40] 3. Rondo-Burleske. Allegro assai. [13'17]
Sehr trotzig
- [41] 4. Adagio. Sehr langsam und [21'46]
noch zurückhaltend

Symphonie Nr. 10: [23'56]

Symphony no. 10:
Symphonie n° 10:

- [42] Andante – Adagio

Recordings: München, Herkules-Saal, 10/1967 (No. 1), 2 & 3/1969 (No. 2), 5/1967 (No. 3), 4/1968 (No. 4),
1/1971 (No. 5), 12/1968 (No. 6), 11/1970 (No. 7), 6/1970 (No. 8), 2 & 3/1967 (No. 9), 4/1968 (No. 10)

Executive Producers: Otto Gerdes (Nos. 1, 3, 4, 9, 10); Dr. Wilfried Daenicke (Nos. 2, 5–8)

Recording Producer: Hans Weber

Balance Engineers: Heinz Wildhagen; Günter Hermanns (No. 1)

© 1967 (Nos. 3, 9)/1968 (Nos. 1, 4)/1969 (Nos. 2, 6, 10)/1971 (Nos. 5, 7, 8) Deutsche Grammophon GmbH, Berlin

© 1971 Prof. Dr. Karl Schumann; © 1971/revised 1989 Prof. Dr. Constantin Floros



GUSTAV MAHLER · 1884

MAHLER AND HIS TIME

KARL SCHUMANN

In the year 1860, on 7 July of which Gustav Mahler was born in the village of Kalischt in Bohemia-Moravia, the “October Diploma” of Emperor Franz Joseph granted his subjects in the Danube monarchy “timely improvements in law-giving and government”, including the right of Jewish citizens to live wherever they pleased. This long-desired concession enabled Mahler’s parents, who belonged to the Jewish lower-middle class, to leave the village, where they had no prospects, and to set up a small distillery in the nearby garrison town of Iglau (Jihlava). There Mahler went to school with his brothers and sisters. From the barracks, the wind carried the sounds of bugle calls, the beat of drums, and in the evenings the melancholy songs sung by homesick soldiers. Those march rhythms, which recur sombrely stylized in Mahler’s symphonies, and the soldiers’ songs filled with a sense of dejection and injustice which bring to mind *Wozzeck*, were the first music he heard as a child. Entirely in the spirit of modern psychology, whose pioneers were Mahler’s contemporaries, he was convinced that the impressions of childhood inevitably exercise a profound influence all through one’s life. To

Mahler songs remained both the starting point and the core of his musical experiences. His earliest surviving important composition, completed when he was 20, was a cantata containing echoes of Wagner and even more pointers to his own later music; it bore the programmatic title *Das klagende Lied* (The Song of Lament).

Mahler longed for an education and to study music. In Vienna, like his friend and contemporary Hugo Wolf, he became a pupil of the pedantic theoretician Robert Fuchs. He came into fruitful contact with the aging Bruckner, but later denied that he had been, in the strict sense, his pupil. The great artistic experience for Mahler was the music of Richard Wagner, which was still the subject of violent arguments; shyness and awe prevented Mahler from approaching his idol, although he would often have been able to do so at the Vienna Opera.

Mahler became a fine pianist, the winner of several prizes. He wanted to become a conductor, but no training in conducting was given at conservatories in those days. Practical experience at provincial theatres was regarded as the best introduction to the conductor’s art. Consequently Mahler made

his debut at Laibach (now Ljubljana) in the autumn of 1881 with Beethoven's "Egmont" Overture, which was given before a play by Bauernfeld on the first day of the season. In Olmütz (now Olomouc), Kassel (where he composed the *Lieder eines fahrenden Gesellen* in 1884–85), Leipzig and Prague, Mahler mastered the entire repertoire, from the operetta *Giroflé-Girofla* by way of Verdi, Mozart and Bizet to Wagner's music dramas. As an interpreter of Wagner in London and Prague, and as an early exponent of Tchaikovsky, Mahler quickly attracted attention. He was quite unlike the leading conductors of the day, such as the elegant Arthur Nikisch or the imperious Hans von Bülow: a small, nervous man with strong eyeglasses, trembling with artistic fanaticism, ecstatic in his conducting gestures, always making the highest artistic demands both of himself and of others. From 1888 until 1891 he was opera director in Budapest, and Brahms said of his *Don Giovanni* there that one would need to go to Budapest to hear the work properly. From 1891 until 1897 he was conductor (1st Kapellmeister) in Hamburg under Pollini. During those strenuous years of his rise to fame, Mahler worked with self-destructive frenzy to complete his education in philosophy and literature. He read Jean Paul, Dostoevsky and Nietzsche, and immersed himself in the collection of folk poems *Des Knaben Wunderhorn*, which was of deep significance for both musical Romanticism and Late Romanticism. In rapid succession

he wrote his early symphonies, the First completed in 1888, the Second in 1894, the Third in 1896. All Mahler's works were written during summer holidays, which he liked to spend in remote mountain chalets in the Austrian Alps. The summer meant freedom from his conducting duties, as the theatres and concert halls were closed, and apart from Bayreuth there were as yet no festivals. It was during similar periods of creative "free time" that most of the works of Strauss and Pfitzner were composed. In May 1897 Mahler went to the Vienna Court Opera as conductor, and on 8 October of that year he became its director. He had arrived. There was no outward goal towards which Mahler had striven with fiercer determination than this exalted yet immensely challenging position. Mahler's first biographer Richard Specht wrote in 1913: "When Mahler arrived he found an entertainment theatre. He made the Opera into an artistic institution. Five years after Mahler's departure it became a business concern." As *generalissimo* of the Court Opera, Mahler geared the entire apparatus to the extreme demands of his impassioned will. He held all the reins of power in his own hands; he engaged the stage designer Alfred Roller, supervised the scenic aspects of the productions, and made the Vienna Court Opera the first music theatre in the modern sense. All autocratically directed opera companies derive from Mahler's régime in Vienna. The impression grew up later that Mahler gave his

exemplary performances only of repertory works by Mozart, Gluck, Beethoven and Wagner; in fact details of premières given during his tenure show that such composers as Pfitzner, Giordano, Thuille, Tchaikovsky, Reznicek, Charpentier, Wolf-Ferrari and d'Albert were introduced to Viennese audiences in that period. Furthermore it was the serious-minded Mahler who decreed that *Die Fledermaus* was suitable for the Court Opera.

While still in Hamburg, Mahler became a convert to Catholicism, not as a mere formality to comply with the convention of the day, but because he was strongly drawn to the Christian teaching on suffering and redemption. In 1902 he married Alma Maria Schindler, who was considerably younger than himself. The daughter of a notable Viennese painter, she had received musical training from Zemlinsky and had become an able composer. Through Alma's circle of friends Mahler came into contact with the artists of the Viennese Secession movement, with Klimt and what were then the modern trends in sculpture and literature. This Viennese period saw the composition of the Fourth Symphony (completed in 1900), with its frequent textures suggesting chamber music, which concludes the group of early vocal symphonies, as well as the three middle-period, purely instrumental symphonies, the Fifth (completed in 1902), Sixth (in 1904) and Seventh (in 1905), together with the *Kinder-totenlieder* and the *Rückert Lieder*.

On 15 October 1907 Mahler conducted for the last time at the Vienna Court Opera – a performance of *Fidelio*. The difficulties and intrigues customary there had proved too much even for his indomitable spirit. A heart complaint, aggravated by overwork, made itself felt to an increasing extent. Mahler, like leading conductors of today, embarked upon the nomadic life of a travelling star of the rostrum. His principal goal was the New York Philharmonic, with whom he was hailed, in 1909–10, mainly as an exponent of Beethoven. The last of his works to receive its première under his own direction was the Eighth Symphony, the so-called "Symphony of a Thousand" (Munich, 1910). The Ninth Symphony and *Das Lied von der Erde*, a symphony composed of settings of Chinese poetry in German translation, were first performed posthumously under Mahler's pupil and friend Bruno Walter. Of the Tenth Symphony only two movements were completed in full score. These were prepared for performance by Mahler's son-in-law Ernst Krenek, and later a performing version of the entire symphony was made by the English musicologist Deryck Cooke.

On 18 May 1911 Mahler died in Vienna. He was buried in the Grinzing Cemetery, where a simple Jugendstil monument marks his grave. Only a few of Mahler's symphonies began to make their mark in Austria and Germany, as in most other countries, but Holland became a Mahler stronghold even during his lifetime. Probably the stylistically

progressive elements in Mahler's symphonies were overlooked amid the bustle of modern musical developments; the fact that Mahler still thought tonally, and even diatonically, caused listeners to fail to recognize the technical and formal innovations of his variation structures, his lines of shifting but related tone-colours, and his mastery of polyphonic thematic writing. The proscription of Mahler during the Third Reich led to the neglect of

his music. After the Second World War it was mainly eminent conductors of the older generation who had received instruction directly from him – Bruno Walter and Otto Klemperer – who began to revive the allegedly anachronistic symphonies. The large-scale Mahler revival, which began around 1960, is still in full flower today.

(Translated from the German)

ON THE INTERPRETATION OF MAHLER'S SYMPHONIES

CONSTANTIN FLOROS

During the years since the Second World War, the music of Gustav Mahler, controversial during its composer's lifetime and later even vilified, has taken the musical world by storm, bearing out the prophecy of Ernst Otto Nodnagel, made in Munich on 25 November 1901 at the first performance of the Fourth Symphony: "The present belongs to Strauss, the future to Mahler." Mahler's symphonies are today enjoying greater popularity than the symphonic poems of his once more celebrated contemporary. It is not surprising, therefore, that Mahler and his music are also the subject of extraordinary interest among

musical scholars. The International Mahler Society since its founding in 1955 has made its principal task the preparation of a critical complete edition of Mahler's works. A vast number of essays, studies and monographs have also appeared, dealing with biographical, stylistic and aesthetic aspects of Mahler research.

Of prime importance are, naturally, the question of Mahler's place in history and the interpretation of his music. Opinions concerning Mahler's historical position have changed substantially. While writers formerly tended to regard him primarily as the summation of the great 19th-century Aus-

trian symphonic tradition, as the successor to Schubert and Bruckner, he is seen today as a precursor of the moderns. Attempts are made to demonstrate Mahler's technical innovations, and his influence on the three composers of the "Second Viennese School" – Schoenberg, Berg and Webern – is emphasized.

Opinions have changed in other areas, too. As early as 1905, Mahler's symphonies already were generally being considered as "absolute music". The fact that authentic programmes exist for the early symphonies is either not mentioned at all or is referred to merely in passing. Mahler's first biographers (Richard Specht, Guido Adler and Paul Stefan) argued that all his music is understandable as music *per se*, that its interpretation has no need of any programmatic help. Even the distinguished writer T.W. Adorno referred to the original descriptive headings for the movements of the Third Symphony as "embarrassing". Only in recent years has the realization gained ground that to consider Mahler's symphonies purely formalistically is quite inappropriate.

Mahler's many utterances on the subject offer not the slightest grounds for the hypothesis that he regarded himself as a composer of "absolute music". On the contrary, his own words show clearly that his aesthetic position was that of an exponent of music as expression. He felt himself to be a "tone poet", his conception of music had nothing to do with formalism, and he acknowledged

frankly that he regarded an "experience" as being a prerequisite of artistic creation. Numerous statements of his leave the autobiographical character of certain works in no doubt.

It should be recalled that authentic programmes exist for the three "Wunderhorn" symphonies (nos. 2, 3 and 4), programmes which date from before or, at latest, during the actual composition. Their credibility seems all the greater when bearing in mind that Mahler detailed the programmes of the Second and Third Symphonies to various people in many conversations and letters. Thus the programme of the Second exists in at least three versions, which differ from one another in the expressions used and in points of detail, but which retain the same images, concepts and trains of thought. The "final version" was sent with a letter to Alma Schindler on 15 December 1901, and reads as follows:

*Programme to the Second Symphony of
Gustav Mahler*

We are standing by the coffin of a loved one. His life, struggles, sufferings and intentions pass for a last time before our mind's eye. And now, in this solemn and profoundly moving moment, when we brush aside all the distractions of everyday life, an awe-inspiring voice reaches our heart, a voice which we do not hear amid the deafening bustle which normally surrounds us: What now?

What is this life – and this death? Is there any continuation for us? Is this all merely a barren dream, or have life and death a meaning?

And we must answer this question if we are to go on living –

The next three movements are conceived as intermezzi.

2nd movement: Andante

A blissful moment from the life of the dear departed, and a sad memory of his youth and lost innocence.

3rd movement: Scherzo

The spirit of scepticism, of negation, has taken possession of him; he gazes at a dizzying mass of images and loses, with the pure spirit of childhood, that firm hold on life which only love can give; he despairs of himself and of God. The world and life become a confused apparition to him; disgust at his very existence seizes him with an iron grip, driving him to cry out in despair.

4th movement: Primeval Light (contralto solo)

The touching voice of naive faith sounds in our ear. "I am from God, and to God I will return! Dear God will give me a light, will light me to eternal, blessed life!"

5th movement

Again we are confronted with all the dreadful questions – and the mood at the end of the first movement.

The summons thunders out: The end of all living things is come – the Last Judgment is upon us, and the full terror of that day of all days breaks loose.

The earth quakes, graves are broken open, the dead rise and stream on in an endless procession. The great and lowly of this earth – kings and beggars, the righteous and the godless – all press on – the cry for mercy and grace sounds dreadful to our ears. The imploring voices grow more and more terrible – our senses fail us and we lose consciousness at the approach of the eternal spirit.

The "Last Trump"

is heard – the trumpets of the Apocalypse ring out; in the dreadful silence we seem to hear a distant nightingale, like a last echo of earthly life! A choir of saints and heavenly beings is heard softly:

"Rise again, thou shalt rise again." The glory of God appears! A wonderful, gentle light reaches our heart – all is still and blessed!

And behold: There is no judgement – there is no sinner, no righteous man, no great – and no humble – there is no punishment and no reward!

An all-powerful sense of love courses through us with blissful knowledge and being.

In a conversation with the Viennese violinist Natalie Bauer-Lechner, Mahler once said of the Fourth that it was closely connected with the first three symphonies, and they were brought to their conclusion by the Fourth. "They are a group of four in both content and construction, a completely self-contained tetralogy." Mahler also said that the Second followed on directly where the First left off, and that the Third could "only exist as their consequence". Exactly what he meant by that is revealed only by comparative study of the programmes of the "Wunderhorn" symphonies.

While the programme of the Second formulates existential, metaphysical questions, the numerous programmatic explanations of the Third show that while composing this work Mahler had in mind cosmological concepts, and the idea of a hierarchy of beings. It could perhaps be expressed as follows: The Second concerns man, the Third the universe.

The Second is, as it were, anthropological, the Third, in contrast, "cosmic".

Concerning the history and programme of the Third, there exist two sketch pages, a thematic table to the *Blumenstück* ("Flower Piece" – which became the symphony's second movement), and various information contained in letters. Mahler first summarized the literary-philosophical idea of the work in "poetic" titles to be given to the individual movements. In Mahler's plans the number of movements varies between six and seven. The final layout of the symphony is very similar to a draft which Mahler included in a letter to the physician Dr. Arnold Berliner on 17 August 1895. The complete letter reads as follows:

Dear Friend!

On the next page is the complete title of my new work. All that matters is to discover what immediate impression this title leaves with the listener – or whether I have succeeded with the title in directing the listener on to the road which I want to journey along with him.

We'll talk about this.

Yours,
Mahler

"The Joyful Wisdom"

A Summer Morning's Dream

- I. Summer marches in.
- II. What the flowers in the meadow tell me.
- III. What the animals in the forest tell me.
- IV. What night tells me.
- V. What the morning bells tell me.
- VI. What love tells me.
- VII. The heavenly life.

(All finished except no. I)

Mahler related this draft programme in numerous letters and conversations. The explanations which follow are so revealing as aids to an understanding of the work that they make any commentary unnecessary. First here is a passage from an account given by Natalie Bauer-Lechner:

He also roughed out the introduction to the first movement of the Third, and told me: "This is virtually no longer music, only sounds of nature. It is awesome how, out of soulless, inanimate material – I could also have called the movement: What the mountain crags tell me – life gradually struggles to emerge, until it rises from step to step in ever higher forms of evolution: flowers, animals, man, until it reaches the spiritual realm, with the angels."

Also extremely instructive is the following passage from a letter which Mahler wrote to the singer Anna von Mildenburg, his fiancée, on 1 July 1896:

... But the Symphony deals with a different love from what you suppose. The motto for this movement (no. 7) is:

"Father, look on my wounds! Allow no being to be lost!" So do you understand what this has to do with? It is to depict the summit and the highest level from which the world can be viewed. I could also give the movement a title such as "What God tells me!", in the sense that God can be comprehended only as "love". Thus my work forms a musical poem covering all stages of evolution, ascending stepwise. It begins with inanimate nature, and rises steadily to the love of God! People will take some time cracking the nut I'm shaking down from the tree for them...

Like the Third, the Fourth Symphony is also based on a poetic-philosophical idea. This is

proved by the existence of a sheet of paper, once in the possession of Paul Bekker, on which Mahler made the following programmatic draft:

Symphony No. 4 (Humoresque)

No. 1 The world as perpetual here and now, G major

No. 2 Earthly life, E flat minor

No. 3 Caritas, B major (Adagio)

No. 4 Morning bells, F major

No. 5 The world without cares, D major (Scherzo)

No. 6 The heavenly life, G major

The final layout of the Fourth Symphony differs considerably from this plan. The completed score consists of only four movements, and only two of these were included in the sketch, the outer movements "The world as perpetual here and now" and the "Wunderhorn" song *Das himmlische Leben* ("The heavenly life"). The two inner movements of the four-movement symphony, the C minor Scherzo and the Poco Adagio in G major, do not appear in the sketch. According to Bruno Walter, Mahler's "apostle", and to Natalie Bauer-Lechner, the evocative titles "Death plays for the dance" and "The smile of St. Ursula", as titles for these inner movements, came from Mahler himself.

Mahler emphasized on a number of occasions that the First Symphony was autobiographical in conception. He gave the work, which was originally in five movements, the title "Titan" and called the first part "From Days of Youth" and the second "Commedia humana". In the autograph, the movements

bear the following titles: "Spring without end; Full sail; Funeral march in the manner of Callot; Dall'Inferno al Paradiso". In a letter to the critic Max Marschall, Mahler indicated that he had "devised" these titles as an afterthought – an assertion which, at least in the case of the Finale, is not borne out. A semantic analysis of the music has shown that the title "Dall'Inferno al Paradiso" was by no means freely invented: Mahler represents heaven and hell with motivic symbols borrowed from Liszt's *Dante Symphony* and Wagner's *Parsifal*. The Finale begins with a piercing dissonance, which Mahler called the "cry of a wounded heart". Moreover, the introduction to the movement is traversed by two motives: one is made up of a chromatically ascending triplet that Mahler took from the "Inferno" movement of the *Dante Symphony*; the other is the so-called "tonic symbol of the Cross", heard here in a minor-mode variant. The beginning of the movement is, in fact, a depiction of the Inferno, the hell of existence.

The end of the movement is deeply impressive. At rehearsal number 51 an enormous intensification begins, at the climax of which the trumpets and trombones intone the Grail Theme from *Parsifal*. For Mahler the Grail Theme symbolizes Paradise, transcendence, the final overcoming of suffering and misery. At the same time, the ending exemplifies the category of a breaking-through, for which Beethoven was the first to create a model in his Fifth Symphony.

The view that Mahler's symphonic works are by nature purely "absolute music" is based principally on the four instrumental symphonies, the Fifth, Sixth, Seventh and Ninth. It is well known that in these works Mahler dispensed with both the human voice and any symphonic adaptation of originally vocal music – two of the most striking features of the "Wunderhorn" symphonies. It is also noteworthy that no authentic programmes to the four purely instrumental symphonies have come down to us. There is, however, no convincing argument for regarding these symphonies as "music for its own sake", or for assuming that Mahler turned his back on programme music. Firstly, in conversation with friends or with his wife Mahler gave individual programmatic pointers to these works; secondly, musical symbols are evident, especially in the Sixth Symphony; and thirdly, in the sketches to the unfinished Tenth there are numerous programmatic indications.

What is particularly strange is Mahler's reluctance in later years to make any "official" statements about the subject matter of the four purely instrumental symphonies. If one seeks an explanation for this reluctance, one must start by asking why the original titles to the individual movements of the "Wunderhorn" symphonies were omitted in the first published versions. What caused Mahler to withdraw the programmes of the Second, Third and Fourth Symphonies?

It is clear from statements by Mahler himself

and from other evidence that there were two main reasons for this decision. The first was the knowledge, from experience, that programmes could be a cause of gross misunderstanding. Particularly revealing is a statement concerning the Fourth, which Natalie Bauer-Lechner noted down during the summer of 1900:

Mahler will have nothing more to do with naming the individual movements of the work, as he used to do: "I could think of the finest names for them, but I won't reveal them to the idiots who wait in judgment and listen in order that they may again most crassly misunderstand and misrepresent me!"

The second reason was Mahler's determination to stand apart from the current trend in programme music, represented above all by Richard Strauss. This is clearly expressed in a letter which he sent on 17 February 1897 to the writer on music Dr. Arthur Seidl:

You have described my aims, in contrast to those of Strauss, very accurately; you are right in saying that my "music finally arrives at a programme as a summary of the ideas embodied in it, whereas with Strauss the programme is set down first". I believe you have touched upon the greatest questions of our time.

The conviction that his music, in its very fundamentals, differed essentially from that of Strauss led Mahler to take up a polemical position opposing "outright" programme music. This is the meaning of what Bruno Walter – probably with Mahler's approval – wrote to the musical historian Ludwig Schiedermair on 5 December 1901: "Mah-

ler rejects any programme most energetically."

Many personal statements prove, however, that Mahler certainly did not go over to the camp of the aesthetic formalists during his later years. What he felt obliged to defend himself against was the danger of being associated with music bound to a rigid external programme. He still believed firmly in the "internal programmes" of all significant musical works since Beethoven. It has been hitherto overlooked that in the summer of 1906, after he had completed the Sixth Symphony, he wrote the following to Bruno Walter, whom he considered had gone too far in making polemical attacks on programme music:

The words of Wagner which you quote seem quite clear to me. I don't know what fallacy you can discover. We must not pour out the baby with the bathwater! The fact that our music is concerned with the "purely human" (and everything associated with that, including "ideas") is not to be denied. As in all arts, the question merely concerns the means of expression, etc. etc. Anyone who intends to make music must not try to paint, write poetry or describe. But *what* one makes music about is the whole (i.e. feeling, thinking, breathing, suffering)

man. There would thus be no objection to raise against a "programme" (even though it is not exactly the highest rung of the ladder) – but it must be a *musician* who expresses himself, and not a *littérateur*, philosopher or painter (all of whom are contained in the musician).

Gustav Mahler understood his symphonic compositions as music of experience, as autobiography in tones and as the expression of his view of the world. The programmes on which his symphonies are based have as their subjects central issues of existence. In numerous manuscript sources (autographs, sketches, short scores, draft full scores and even in the copies prepared for engraving the published works) there are frequently to be found conclusive annotations with hermeneutic significance: programmatic titles and crucial words, mottoes, allusions to literature, associations, sighs and exclamations. They provide a moving documentation of the fact that his symphonic writing should under no circumstances be categorized as "absolute music", rather that it must be regarded as music in which the personal, the biographical, the literary and the philosophical are given expression.

(Translated from the German)



GUSTAV MAHLER · ca. 1890



— RAFAEL KUBELIK —

MAHLER UND SEINE ZEIT

KARL SCHUMANN

Das Jahr 1860, an dessen 7. Juli Gustav Mahler in dem böhmisch-mährischen Dorf Kalischt geboren wurde, brachte für die Länder der Donaumonarchie das »Oktoberdiplom«, in dem Kaiser Franz Joseph seinen Völkern »zeitgemäße Verbesserungen in Gesetzgebung und Verwaltung« zugestand, darunter das Recht der jüdischen Mitbürger, den Wohnsitz nach freiem Willen zu wählen. Für die Eltern Mahlers, die dem jüdischen Kleinbürgertum angehörten, bedeutete die langersehnte Freizügigkeit einen Weg, die Enge des Dorfes aufgeben und in der nahen Garnisonsstadt Iglau eine dürftige Schnapsbrennerei aufmachen zu können. In Iglau ist Mahler mit seinen Geschwistern zur Schule gegangen. Von der Kaserne wehte der Wind Signale, Trommelschlag und abends die schwermütigen Lieder herüber, wie die heimwehkranken Soldaten sie zu singen pflegten. Diese Marschrhythmen (die düster stilisiert in Mahlers Symphonik wiederkehren) und diese Soldatenlieder aus dem Wozzeck-Gefühl der Verlorenheit waren die erste Musik, die das Kind hörte. Ganz im Sinne der modernen Psychologie, deren Väter Mahlers Altersgefährten waren, war der Komponist davon überzeugt, daß die Kind-

heitseindrücke den Menschen unentrinnbar prägen. Für Mahler blieb das Lied Ausgangs- und Zentralpunkt. Die erste bedeutende Komposition des Zwanzigjährigen, eine Kantate mit einigen Wagner-Nachklängen und weit mehr eigenen Vorklängen, heißt schier programmatisch »Das klagende Lied«.

Mahler erhungerte sich Abitur und Musikstudium. In Wien wurde er, wie sein Freund und Altersgefährte Hugo Wolf, Schüler des pedantischen Theoretikers Robert Fuchs. Er kam in fruchtbaren Kontakt zu dem alternden Bruckner, bestritt aber, im eigentlichen Sinne Bruckner-Schüler gewesen zu sein. Das große künstlerische Erlebnis war für Mahler die Musik des noch heftig umstrittenen Richard Wagner; Scheu und Ehrfurcht hielten Mahler ab, sich seinem Idol zu nähern, obgleich sich in der Wiener Oper des öfteren Gelegenheit dazu geboten hätte.

Mahler bildete sich zu einem mehrfach preisgekrönten Pianisten aus. Er wollte Dirigent werden, doch Dirigierunterricht gab es an den Konservatorien noch nicht. Die frisch gewagte Praxis an Provinzbühnen wurde als beste Einführung in die Dirigierkunst angesehen. So debütierte Mahler im Herbst 1881 in Laibach mit der Egmont-Ouvertüre, die am

Tage der Saisonöffnung sinnigerweise einem Schauspiel von Bauernfeld vorangestellt wurde. In Olmütz, Kassel («Lieder eines fahrenden Gesellen», 1884/85), Leipzig und Prag bewältigte Mahler das ganze Repertoire von der Operette »Giroflé-Girofla« über Verdi, Mozart und Bizet bis zu den Musikdramen Wagners. Als Wagner-Interpret in London und Prag wie als Wegbereiter Tschaikowskys hatte Mahler bald auf sich aufmerksam gemacht. Gegen die Pultgrößen von damals, gegen den lässig-eleganten Arthur Nikisch oder den imperatorischen Hans von Bülow, nahm er sich befremdlich aus: ein kleiner, übernervöser Mann mit scharfer Brille, bebend vor Kunstfanatismus, ekstatisch in den Dirigiergesten, stets voll des höchsten künstlerischen Anspruchs an sich selbst wie an andere. 1888 bis 1891 war Mahler Operndirektor in Budapest; über seine Aufführung des »Don Giovanni« urteilte Brahms, man müsse nach Budapest fahren, um das Werk kennenzulernen. Von 1891 bis 1897 war er unter Pollini Erster Kapellmeister in Hamburg. In diesen ohnehin strapaziösen Jahren des Aufstiegs hat Mahler mit selbstzerstörerischer Besessenheit an seiner philosophisch-literarischen Bildung gearbeitet. Er las Jean Paul, Dostojewski und Nietzsche und beschäftigte sich mit der für die Romantik wie für den Jugendstil gleich bedeutsamen Sammlung von Volkspoesie »Des Knaben Wunderhorn«. In rascher Folge entstanden die frühen Symphonien, die Erste 1888, die Zweite 1894 und die Dritte 1896. Sämtli-

che Werke Mahlers entstanden während der Sommerferien, die der Komponist auf abgelegenen Berghütten in den österreichischen Alpen zu verbringen pflegte. Der Sommer bedeutete Freiheit von Amtspflichten. Die Theater und Konzertsäle blieben geschlossen, und außer in Bayreuth gab es noch keine Festspiele. Aus ähnlicher schöpferischer »Freizeitgestaltung« sind auch die meisten Werke Strauss' und Pfitzners erwachsen.

Im Mai 1897 zog Mahler als Kapellmeister in die Wiener Hofoper ein, am 8. Oktober wurde er ihr Direktor. Es war erreicht. Kein äußeres Ziel hatte Mahler begieriger angestrebt als dieses ebenso hochgestellte wie zermürende Amt. Der erste Mahler-Biograph Richard Specht faßte 1913 zusammen: »Als Mahler hinkam, fand er ein Vergnügungstheater. Er hat die Oper zu einem Kunstinstitut gemacht. Fünf Jahre nach Mahlers Weggehen ist ein Geschäftshaus aus ihr geworden.« Als Generalissimus der Hofoper konzentrierte Mahler den ganzen Apparat auf seinen leidenschaftlichen, das Äußerste fordernden Willen. Alle Fäden gingen von ihm aus, er berief den Bühnenbildner Alfred Roller, überwachte die Inszenierungen und machte aus der Wiener Hofoper die erste Musikbühne im modernen Sinne. Alle autokratisch geführten Musiktheater gehen auf Mahlers Wiener Vorbild zurück. Im nachhinein will es scheinen, als habe Mahler nur dem Repertoire Modellaufführungen ange-deihen lassen, den Werken Mozarts, Glucks,

Beethovens und Wagners; die Premierenstatistik ergibt ein anderes Bild und zeigt auf, daß Namen wie Pfitzner, Giordano, Thuille, Tschaikowsky, Reznicek, Charpentier, Wolf-Ferrari und d'Albert damals dem Wiener Publikum nahegebracht wurden. Nicht zuletzt war es der strenge Mahler, der »Die Fledermaus« für hofopernfähig erklärte.

Noch in Hamburg trat Mahler zum Katholizismus über, was nicht nur eine den damaligen Gegebenheiten entsprechende Formalität war, sondern auch einer tiefen Neigung zur christlichen Leidens- und Erlösungsthematik entsprach. 1902 heiratete er die wesentlich jüngere Alma Maria Schindler, die von Zemlinsky zu einer gewandten Komponistin ausgebildete Tochter eines angesehenen Wiener Malers. Über Almas Kreis ergaben sich Beziehungen zur Wiener Sezession, zu Klimt und zur bildnerischen und literarischen Moderne. In die Wiener Zeit fallen die Vierte Symphonie (1900), die in fast kammermusikalischer Anlage die Gruppe der frühen Vokalsymphonien abschließt, ferner die drei mittleren, rein instrumentalen Symphonien, die Fünfte (1902), die Sechste (1904) und die Siebte (1905), sowie die Kindertotenlieder und die Gesänge nach Rückert.

Am 15. Oktober 1907 verabschiedete sich Mahler mit dem »Fidelio« von der Hofoper. Die ortsüblichen Schwierigkeiten und Intrigen hatten ihn zermüht. Ein Herzleiden, durch Überanstrengung verschlimmert, meldete sich. Mahler begann, auch hierin ein moderner Dirigententyp, das Nomadenleben

eines reisenden Pultstars. Hauptziel war die New Yorker Philharmonie, wo er 1909/10 vor allem als Beethoven-Interpret gefeiert wurde. Das letzte seiner Werke, das unter seiner Leitung uraufgeführt wurde, war die vokale Achte, die sogenannte »Symphonie der Tausend« (München 1910). Die Neunte und das nach chinesischer Lyrik in symphonischer Form angelegte »Lied von der Erde« brachte der Schüler und Freund Bruno Walter postum zur Uraufführung; von der Zehnten Symphonie sind nur zwei Sätze in Reinschrift aufgezeichnet worden, die restlichen Skizzen haben erst Mahlers Schwiegersohn Ernst Křenek und vor allem der englische Musikwissenschaftler Deryck Cooke ergänzt.

Am 18. Mai 1911 starb Mahler in Wien. Er wurde auf dem Grinzinger Friedhof beige-setzt. Ein einfaches Jugendstil-Monument kennzeichnet das Grab. Mahlers Musik gewann in Österreich und Deutschland eine auf wenige Symphonien beschränkte Verbreitung, wohingegen Holland noch zu Lebzeiten des Komponisten eine Hochburg der Mahler-Verehrung wurde. Vermutlich ist das Zukunftweisende in Mahlers Symphonik im raschen Tempo der modernen Musikentwicklung übersehen worden; über der Tatsache, daß Mahler tonal, ja diatonisch empfindend, verkannte man das kompositionstechnisch und formal Neue seiner Variationenstruktur, seiner Klangfarbenlinien und polyphon-thematischen Arbeit. Die Ächtung Mahlers nach 1933 unterbrach die Beschäf-

tigung mit seinem Werk. Nach dem Zweiten Weltkrieg haben vornehmlich Bruno Walter und Otto Klemperer, die großen Alten, die noch Mahlers Unterweisung erfahren hatten,

die vermeintlich anachronistische Symphonik weitergepflegt, bis dann um 1960 eine wahre Mahler-Renaissance einsetzte.

ZUR DEUTUNG DER SYMBOLIK MAHLERS

CONSTANTIN FLOROS

In den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg hat Gustav Mahlers Musik, zu Lebzeiten des Komponisten umstritten, ja, verfehmt, die gesamte musikalische Welt gleichsam im Sturm erobert. Ernst Otto Nodnagels anlässlich der Münchener Uraufführung der Vierten am 25. November 1901 gestellte Prognose »Strauss hat die Gegenwart, Mahler die Zukunft« hat sich bewahrheitet. Mahlers Symphonien erfreuen sich heute einer größeren Beliebtheit als die symphonischen Dichtungen seines einst berühmteren Antipoden. Kein Wunder, daß auch die musikwissenschaftliche Forschung Mahler und seiner Musik lebhaftes Interesse entgegenbringt. Die Internationale Mahler-Gesellschaft hat sich seit ihrer Gründung im Jahre 1955 die Kritische Gesamtausgabe des Mahlerschen Œuvres zur vornehmsten Aufgabe gemacht. Daneben sind zahlreiche Aufsätze, Studien

und Monographien erschienen, die biographischen, stilkritischen und ästhetischen Fragen der Mahler-Forschung nachgehen. Überragende Relevanz besitzen naturgemäß die Fragen nach der Stellung Mahlers in der Geschichte und nach der Deutung seiner Musik. Eine Konfrontation des jüngsten Schrifttums mit dem älteren zeigt, daß sich die Auffassungen über die historische Einordnung Mahlers erheblich gewandelt haben. Hatte die ältere Forschung Mahler in erster Linie als Vollender der großen österreichischen symphonischen Tradition des 19. Jahrhunderts, gleichsam als Nachfahren Franz Schuberts und Anton Bruckners zu würdigen versucht, so erblickt man heute in ihm eher einen Wegbereiter der Moderne, geradezu den Ahnherrn Arnold Schönbergs, Alban Bergs und Anton Weberns. Man bemüht sich, die technischen Neuerungen

Mahlers aufzuzeigen, und man hebt seinen Einfluß auf die Komponisten der »Zweiten Wiener Schule« hervor.

Auch in anderer Hinsicht haben sich die Meinungen geändert. Mahlers Symphonik wurde spätestens seit 1905 gemeinhin als »absolute Musik« rubriziert. Daß zu den frühen Symphonien authentische Programme überliefert sind, wurde – wenn überhaupt – nur am Rande, als Nebensächlichkeit erwähnt. Schon die ersten Biographen (Richard Specht, Guido Adler und Paul Stefan) vertraten vehement die Auffassung, daß alle Musik Mahlers rein als Musik verständlich sei, daß sie der Interpretation mit Hilfe der Programme nicht bedürfe. Noch Theodor W. Adorno erachtete die originalen programmatischen Überschriften zu Sätzen der Dritten als »peinlich«. Erst in den letzten Jahren setzt sich immer mehr die Erkenntnis durch, daß eine formalistische Betrachtungsweise der Musik Mahlers nicht gerecht wird.

Als erstes ist dabei zu berücksichtigen, daß Mahlers zahlreiche Äußerungen nicht den geringsten Anhaltspunkt für die Hypothese bieten, er hätte sich als »absoluter Musiker« verstanden. Seine Aussagen lassen im Gegenteil eindeutig erkennen, daß sein musikästhetischer Standort in dem Bereich der Ausdrucksästhetik lag. Er fühlte sich als »Tondichter«, seine Musikauffassung berührte sich mit dem Formalismus in keiner Weise, und er bekannte unumwunden, daß er das »Erlebnis« für eine Voraussetzung des künstlerischen Schaffens hielt. Mehrere Äu-

ßerungen gestatten keinen Zweifel über den autobiographischen Charakter etlicher seiner Werke.

Sodann wäre daran zu erinnern, daß zu den drei »Wunderhorn-Symphonien« authentische Programme existieren, die vor oder spätestens während der Komposition entstanden sind. Ihre Glaubwürdigkeit erscheint um so größer, wenn man bedenkt, daß Mahler die Programme zur Zweiten und Dritten in Gesprächen und Briefen an verschiedene Adressaten immer wieder mitgeteilt hat. So ist das Programm der Zweiten in mindestens drei » Fassungen« überliefert, die in der Diktion und auch in Einzelheiten miteinander voneinander abweichen, aber die gleichen Bilder, Vorstellungen und Gedankengänge festhalten. Die » Fassung letzter Hand« liegt einem Brief an Alma Schindler vom 15. Dezember 1901 bei und hat diesen Wortlaut:

Programm zur Zweiten Symphonie von Gustav Mahler

Wir stehen am Sarge eines geliebten Menschen. Sein Leben, Kämpfen, Leiden und Wollen zieht noch einmal, zum letzten Mal, an unserem geistigen Auge vorüber. Und nun in diesem ernsten und im Tiefsten erschütternden Augenblicke, wo wir alles Verwirrende und Herabziehende des Alltags wie eine Decke abstreifen, greift eine furchtbar ernste Stimme an unser Herz, die wir im betäubenden Treiben des Tages stets überhören: Was nun?

Was ist dieses Leben – und dieser Tod? Gibt es für uns eine Fortdauer? Ist dies Alles nur ein wüster

Traum, oder hat dieses Leben und dieser Tod einen Sinn?

Und diese Frage müssen wir beantworten, wenn wir weiter leben sollen –

Die nächsten drei Sätze sind als Intermezzi gedacht.

2. Satz Andante

Ein seliger Augenblick aus dem Leben dieses theueren Toten und eine wehmütige Erinnerung an seine Jugend und verlorene Unschuld.

3. Satz Scherzo

Der Geist des Unglaubens, der Verneinung hat sich seiner bemächtigt, er blickt in das Gewühl der Erscheinungen und verliert mit dem reinen Kindersinn den festen Halt, den allein die Liebe giebt; er verzweifelt an sich und Gott. Die Welt und das Leben wird ihm zum wirren Spuk; der Ekel vor allem Sein und Werden packt ihn mit eiserner Faust und jagt ihn bis zum Aufschrei der Verzweiflung.

4. Satz Urlicht (Altsolo)

Die rührende Stimme des naiven Glaubens tönt an unser Ohr. »Ich bin von Gott und will wieder zu Gott! Der liebe Gott wird mir ein Lichtchen geben, wird leuchten mir bis in das ewig selig Leben!«

5. Satz

Wir stehen wieder vor allen furchtbaren Fragen – und der Stimmung am Ende desselben Satzes.

Es ertönt die Stimme des Rufers: Das Ende alles Lebendigen ist gekommen – das Jüngste Gericht kündigt sich an, und der ganze Schrecken des Tages aller Tage ist hereingebrochen.

Die Erde bebt, die Gräber springen auf, die Toten erheben sich und schreiten in endlosem Zug daher. Die Großen und die Kleinen dieser Erde – die Könige und die Bettler, die Gerechten und die Gottlosen – alle wollen dahin – der Ruf nach

Erbarmen und Gnade tönt schrecklich an unser Ohr. Immer furchtbarer schreit es daher – alle Sinne vergehen uns, alles Bewußtsein schwindet uns beim Herannahen des ewigen Geistes.

Der

»Große Appell«

ertönt – die Trompeten der Apokalypse rufen; mitten in der grauenvollen Stille glauben wir eine ferne, ferne Nachtigall zu vernehmen, wie einen letzten zitternden Nachhall des Erdenlebens! Leise erklingt ein Chor der Heiligen und Himmlischen:

»Auferstehen, ja auferstehen wirst Du.« Da erscheint die Herrlichkeit Gottes! Ein wundervolles, mildes Licht durchdringt uns bis an das Herz – alles ist still und selig!

Und siehe da: Es ist kein Gericht – Es ist kein Sünder, kein Gerechter, kein Großer – und kein Kleiner – es ist nicht Strafe und nicht Lohn! Ein allmächtiges Liebesgefühl durchleuchtet uns mit seligem Wissen und Sein.

In einem Gespräch mit seiner Freundin, der renommierten Wiener Geigerin Natalie Bauer-Lechner, sagte Mahler einmal über die Vierte, daß sie in einem engen Zusammenhang zu den ersten drei Symphonien stehe und daß diese durch die Vierte ihren Abschluß erhalten. Sie sind »zu viert dem Inhalt und Aufbau nach eine durchaus in sich geschlossene Tetralogie«. Ebenfalls von Mahler stammen die Äußerungen, daß die Zweite unmittelbar an die Erste anknüpfe und daß die Dritte »nur als deren Resultat hervorgehen« konnte. Was Mahler damit genau gemeint hat, deckt erst ein vergleichendes Studium der Programme zu den »Wunderhorn-Symphonien« auf. Formuliert das

Programm der Zweiten Fragen der Metaphysik und Lebensphilosophie, so lassen die zahlreichen programmatischen Erläuterungen zur Dritten erkennen, daß Mahler bei der Komposition dieses Werkes kosmologische Vorstellungen und die Idee einer Hierarchie des Seienden vorschwebten. Man könnte es vielleicht so ausdrücken: Die Zweite gilt dem Menschen, die Dritte aber dem Universum. Die Zweite ist gleichsam anthropozentrisch, die Dritte dagegen »kosmisch«.

Über die Entstehungsgeschichte und das Programm der Dritten geben zwei Skizzenblätter, eine Thementafel zum »Blumenstück« und mehrere briefliche Äußerungen Auskunft. Mahler hatte die literarisch-philosophische Idee des Werkes zunächst in »poetische« Überschriften gefaßt, die die einzelnen Sätze tragen sollten. In den Plänen variiert die Anzahl der Sätze zwischen sechs und sieben. Der endgültigen Disposition der Symphonie kommt ein Entwurf sehr nahe, den Mahler in einem Brief an den Physiker Dr. Arnold Berliner am 17. August 1895 mitteilte. Hier möge der ungekürzte Wortlaut des Briefes folgen:

Lieber Freund!

Auf der nächsten Seite ist der vollständige Titel meines neuen Werkes. Es kommt nur darauf an, zu erfahren, welchen Eindruck zunächst dieser Titel auf den Hörer hinterläßt – resp., ob es mir gelungen, den Hörer durch den Titel auf den Weg zu bringen, den ich mit ihm dann schreiten will. –

Wir sprechen dann darüber

Ihr

Mahler

»Die fröhliche Wissenschaft«
Ein Sommermorgentraum.

I. Der Sommer marschiert ein.

II. Was mir die Blumen auf der Wiese erzählen.

III. Was mir die Tiere im Walde erzählen.

IV. Was mir die Nacht erzählt.

V. Was mir die Morgenglocken erzählen.

VI. Was mir die Liebe erzählt.

VII. Das himmlische Leben.

(Alles fertig bis auf Nr. I)

Mahler hat diesen Programmwurf in zahlreichen Briefen und Gesprächen erläutert. Die nachstehenden Erläuterungen sind für das Verständnis des Werkes so aufschlußreich, daß sie einen Kommentar erübrigen. Angeführt sei zunächst ein Passus aus den Aufzeichnungen Natalie Bauer-Lechners:

Auch die Einleitung zum ersten Satz der Dritten entwarf er und erzählte mir davon: »Das ist schon beinahe keine Musik mehr, das sind fast nur Naturlaute. Und schaurig ist, wie sich aus der unbeseelten, starren Materie heraus – ich hätte den Satz auch nennen können: Was mir das Felsgebirge erzählt – allmählich das Leben losringt, bis es sich von Stufe zu Stufe in immer höhere Entwicklungsformen differenziert: Blumen, Tiere, Mensch, bis ins Reich der Geister, zu den Engeln«.

Sehr instruktiv ist sodann die folgende Stelle aus einem am 1. Juli 1896 geschriebenen Brief an die Sängerin Anna von Mildenburg, Mahlers Braut:

... Aber in der Symphonie handelt es sich doch um eine andere Liebe, als Du vermutest. Das Motiv zu diesem Satz (Nr. 7) lautet:

»Vater, sieh an die Wunden mein! Kein Wesen laß

verloren sein!« Versteht Du also, um was es sich da handelt? Es soll damit die Spitze und die höchste Stufe bezeichnet werden, von der aus die Welt gesehen werden kann. Ungefähr könnte ich den Satz auch nennen: »Was mir Gott erzählt!« Und zwar eben in dem Sinne, als ja Gott nur als »Liebe« gefaßt werden kann. Und so bildet mein Werk eine alle Stufen der Entwicklung in schrittweiser Steigerung umfassende musikalische Dichtung. Es beginnt bei der leblosen Natur und steigert sich bis zur Liebe Gottes! Die Menschen werden einige Zeit an den Nüssen zu knacken haben, die ich ihnen vom Baume schüttele...

Nicht nur der Dritten, sondern auch der Vierten Symphonie liegt eine poetisch-philosophische Idee zugrunde. Das beweist die Existenz eines einst im Besitz von Paul Bekker befindlichen Blattes, auf dem Mahler den folgenden programmatischen Entwurf aufgezeichnet hat:

Sinfonie Nr. 4 (Humoreske)
Nr. 1. Die Welt als ewige Jetztzeit, G-dur.
Nr. 2. Das irdische Leben, es-moll.
Nr. 3. Caritas H-dur (Adagio).
Nr. 4. Morgenglocken, F-dur.
Nr. 5. Die Welt ohne Schwere, D-dur (Scherzo).
Nr. 6. Das himmlische Leben, G-dur.

Die endgültige Disposition der Vierten weicht erheblich von diesem Plan ab. Die fertige Partitur umfaßt nur vier Sätze, und von diesen waren nur zwei in der Skizze vorgesehen, nämlich die Ecksätze »Die Welt als ewige Jetztzeit« und das Wunderhornlied »Das himmlische Leben«. Die beiden Mittelsätze der jetzt viersätzigen Symphonie, das c-moll-Scherzo und das Poco Adagio in

G-dur, erscheinen in der Skizze nicht. Bruno Walter, Mahlers »Apostel«, und Natalie Bauer-Lechner berichten, daß die suggestiven Titel »Freund Hein spielt zum Tanz auf« und »Lächeln der heiligen Ursula« als Bezeichnungen dieser Mittelsätze von Mahler selbst stammen.

Mahler hat bei verschiedenen Anlässen immer wieder betont, daß seine Erste Symphonie autobiographisch konzipiert sei. Er verlieh dem ursprünglich fünfsätzigen Werk den Titel »Titan« und nannte die erste Abteilung »Aus den Tagen der Jugend« und die zweite Abteilung »Commedia humana«. Im Autograph tragen die Sätze die folgenden Überschriften: »Frühling und kein Ende; Mit vollen Segeln; Todtenmarsch in »Callots Manier; Dall'Inferno al Paradiso«. In einem Brief an den Kritiker Max Marschalk gab Mahler an, er habe die Titel nachträglich »ausgesonnen« – eine Angabe, die zumindest für das Finale nicht zutrifft. Eine semantische Analyse der Musik hat nämlich aufgedeckt, daß der Titel »Dall'Inferno al Paradiso« keineswegs frei erfunden ist. Denn Mahler hat das Inferno und das Paradiso mit motivischen Sinnbildern dargestellt, die er der »Dante-Symphonie« von Franz Liszt und dem »Parsifal« von Richard Wagner entlehnte. Das Finale setzt mit einer schrill klingenden Dissonanz ein, die Mahler als den »Aufschrei eines im Tiefsten verwundeten Herzens« deutete. Übrigens wird die Einleitung des Satzes mit zwei Motiven bestritten: Das eine ist ein chromatisch absteigendes Triolenmotiv, das Mahler

dem »Inferno«-Satz der »Dante-Symphonie« entnahm. Das andere ist das sogenannte »tonische Symbol des Kreuzes« von Liszt, das hier in einer Mollvariante ertönt. Der Anfang des Satzes ist tatsächlich als Schilderung des Inferno gedacht, der Hölle des Daseins.

Sehr eindrucksvoll ist dann der Schluß des Satzes. Bei Ziffer 51 setzt eine gewaltige Steigerung ein. Auf deren Höhepunkt intonieren die Trompeten und die Posaunen das Gralsthema aus Wagners »Parsifal«. Bei Mahler symbolisiert das Gralsthema das Paradiso, die Transzendenz, die endgültige Überwindung des Leids und des Elends. Zugleich bietet der Schluß des Satzes ein Beispiel für die Kategorie des Durchbruchs – eine Kategorie, für die zuerst Beethoven in seiner Fünften Symphonie ein vielbewundertes Modell schuf.

Die Auffassung, Mahlers Symphonik sei ihrem Wesen nach rein »absolute Musik«, beruft sich vornehmlich auf die vier instrumentalen Symphonien, die Fünfte, Sechste, Siebte und die Neunte. Bekanntlich verzichtet Mahler in diesen Werken ebenso auf die Einbeziehung der Singstimme wie auf die symphonische Bearbeitung vokaler Vorlagen – zwei der hervorragendsten Kennzeichen der »Wunderhorn-Symphonien«. Recht auffällig ist des weiteren, daß authentische Programme zu den genannten vier Kompositionen nicht vorliegen. Ein stichhaltiges Argument für die Charakterisierung der Symphonien als »Musik an sich« oder für die

vermeintliche Abkehr Mahlers von der Programmmusik läßt sich indessen daraus nicht gewinnen. Man bedenke nämlich erstens, daß Mahler in Gesprächen mit Freunden oder mit seiner Frau auch zu diesen Werken einzelne programmatische Hinweise gegeben hat, zweitens, daß tonsymbolische Züge zumal in der Sechsten offenkundig sind, und drittens, daß in den Skizzen zur nachgelassenen Zehnten zahlreiche programmatische Eintragungen vorkommen.

Merkwürdig ist also vor allem die Scheu des späten Mahler davor, »offiziell« irgendwelche »inhaltlichen« Erläuterungen zu den vier rein instrumentalen Symphonien abzugeben. Sucht man nach einer Erklärung für diese Zurückhaltung, so muß man von der Frage ausgehen, warum die originalen Titelüberschriften zu den einzelnen Sätzen der »Wunderhorn-Symphonien« in den Erstausgaben unterdrückt wurden. Welche Gründe haben Mahler veranlaßt, die Programme zur Zweiten, Dritten und Vierten zurückzuziehen?

Aus den Äußerungen Mahlers und aus anderen Gegebenheiten geht eindeutig hervor, daß zwei Gründe für diese Entscheidung maßgeblich gewesen sind.

Der erste war die Erfahrung, daß Programme der Gefahr grober Mißdeutungen ausgesetzt sind. Besonders aufschlußreich ist sodann eine Äußerung über die Vierte, die Natalie Bauer-Lechner im Sommer 1900 aufgezeichnet hat:

Von einer Benennung des Werkes in den einzelnen Sätzen, wie in früheren Zeiten, will Mahler nichts

mehr wissen. »Ich wüßte mir wohl die schönsten Namen dafür, doch werde ich sie den Trottern von Richtenden und Hörenden nicht verraten, daß sie sie mir wieder aufs albernste verstehen und verdrehen!«

Der zweite Grund war der Wille, sich von der aktuellen Richtung der Programmmusik, wie sie vor allem Richard Strauss vertrat, zu distanzieren. Das wird unmißverständlich in einem Brief vom 17. Februar 1897 an den Musikschriftsteller Dr. Arthur Seidl ausgesprochen:

Ganz zutreffend haben Sie meine Ziele im Gegensatz zu denen Straussens charakterisiert; Sie haben recht, daß meine Musik schließlich zum Programm als letzter ideeller Verdeutlichung gelangt, währenddem bei Strauss das Programm als gegebenes Pensum daliegt. – Ich glaube, damit haben Sie überhaupt an die großen Rätselfragen unserer Zeit gerührt, und zugleich das aut-aut ausgesprochen.

Die Überzeugung, daß seine Musik in ihren Voraussetzungen von der Straussens sich grundsätzlich unterscheide, führte Mahler um 1900 zu einer polemischen Stellungnahme gegen die »platte« Programmmusik. In diesem Sinne will jener Satz verstanden werden, den Bruno Walter – wohl im Einvernehmen mit Mahler – am 5. Dezember 1901 an den Musikhistoriker Ludwig Schiedermair geschrieben hat: »Mahler perhorresziert aufs energischste jedes Programm.«

Zahlreiche Äußerungen beweisen indessen, daß der späte Mahler keineswegs ins Lager der Formalästhetiker hinübergewechselt war. Das, wovor er sich schützen zu müssen

meinte, war nur die Verwechslung mit einer allzu konkret gemeinten Programmmusik. Noch der späte Mahler glaubte fest an die »inneren Programme« aller bedeutenden Musikwerke seit Beethoven. Symptomatisch dafür ist, daß er im Sommer 1906, zu einer Zeit, als er die Sechste vollendet hatte, Bruno Walter wegen allzu polemischer Angriffe gegen die Programmmusik »zurechtweisen« zu müssen meinte, indem er ihm folgendes schrieb:

Das Wort Wagners, das Sie zitieren, leuchtet mir völlig ein. Ich weiß nicht, wo Sie den Irrtum erblicken. Man darf nicht das Kind mit dem Bade ausschütten! Daß unsere Musik das »rein Menschliche« (alles was dazu gehört, also auch das »Gedankliche«) involviert, ist ja doch nicht zu leugnen. Es kommt wie in aller Kunst, eben auf die reinen Mittel des Ausdrucks an, usw. usw. Wenn man musizieren will, darf man nicht malen, dichten, beschreiben wollen. Aber was man musiziert, ist doch der ganze (also fühlende, denkende, atmende, leidende) Mensch. Es wäre ja auch nichts weiter gegen ein »Programm« einzuwenden (wenn es auch nicht grade die höchste Staffel der Leiter ist) – aber ein Musiker muß sich da aussprechen und nicht ein Literat, Philosoph, Maler (alle die sind im Musiker enthalten).

Gustav Mahler verstand seine Symphonik als erlebte Musik, als Autobiographie in Tönen und als Ausdruck seiner Weltanschauung. Die Programme, die er seinen Symphonien zugrunde legte, thematisieren zentrale Fragen der Existenz. In mehreren handschriftlichen Quellen (Autographen, Skizzen, Particellen, Partiturentwürfen und auch in Stich-

vorlagen) finden sich des öfteren aufschlußreiche Vermerke mit hermeneutischer Bedeutung: programmatische Titel und Stichworte, Mottos, Anspielungen auf Dichtungen, Assoziationen, Stoßseufzer und Ausrufe. Sie dokumentieren eindrucksvoll, daß sei-

ne Symphonik unter keinen Umständen als »absolute Musik« rubriziert werden darf, sondern als eine Musik aufgefaßt werden muß, in der Persönliches, Biographisches, Literarisches und Philosophisches zum Ausdruck kommt.

MAHLER ET SON ÉPOQUE

KARL SCHUMANN

L'année 1860, qui vit, le 7 juillet, la naissance de Gustav Mahler à Kalischt, petit village de Bohême-Moravie, signifia pour les pays de la monarchie du Danube l'octroi du «Diplôme d'octobre», par lequel François-Joseph accordait à ses peuples des améliorations opportunes, tant dans le domaine administratif que législatif. Les Juifs se virent ainsi accorder le droit de choisir librement leur domicile. Pour les parents de Mahler, qui appartenaient à la petite bourgeoisie juive, ce droit, ardemment souhaité de longue date, signifiait la possibilité de quitter le monde limité du village pour aller ouvrir une petite distillerie à Iglau, ville de garnison située à proximité. C'est à Iglau que Mahler alla à l'école avec ses frères et sœurs. Le vent qui soufflait de la caserne apportait le son du clairon, le battement du tambour et les mélodies que chantaient les soldats pris de nostalgie pour leur pays natal. Ces rythmes de marche (qui devaient réapparaître plus tard, sombrement stylisés dans les symphonies de Mahler) et ces chansons de soldats issues d'un sentiment de la perte furent la première musique qu'entendit l'enfant. Tout à fait dans le sens de la psychologie moderne, dont les

fondeurs furent les contemporains et les amis de Mahler, le compositeur était convaincu que les impressions de l'enfance marquaient l'homme d'une manière indélébile. Pour Mahler, le lied est resté point de départ et point central. La première œuvre significative du jeune Mahler âgé de vingt ans porte un titre-programme: *Das klagende Lied* (le Chant plaintif); c'est une cantate où l'on entend quelques réminiscences wagnériennes, mais bien plus encore des préfigurations de la propre musique de Mahler. C'est en partageant l'existence besogneuse de sa famille que Mahler prépara son baccalauréat et fit ses études musicales. A Vienne, il fut, comme son ami Hugo Wolf, l'élève de Robert Fuchs, théoricien quelque peu pédant. Il entra en contact fécond avec Bruckner, qui était déjà un vieil homme, mais il a toujours nié avoir été son élève, au sens propre du terme. Mais la grande expérience esthétique venait de la musique encore vivement contestée de Wagner. Respect et timidité empêchèrent Mahler de s'approcher de son idole, en dépit des nombreuses occasions que procurait l'Opéra de Vienne. Mahler étudia le piano et fut récompensé par de nombreux prix. Toutefois il voulait devenir

chef d'orchestre, mais dans les conservatoires de musique on n'enseignait pas alors la direction d'orchestre. On considérait la pratique, qu'on avait le courage d'acquérir sur les scènes de province, comme la meilleure initiation à la direction d'orchestre. Ainsi, Mahler fit ses débuts à Laibach pendant l'automne 1881; il y dirigea l'*Ouverture d'Egmont* qui fut judicieusement donnée en prologue d'une pièce de Bauernfeld, pour l'ouverture de la saison. A Olmütz, Kassel (*Lieder eines fahrenden Gesellen* [Chants d'un compagnon errant], 1884–85), Leipzig et Prague, Mahler acquit la maîtrise de toutes les œuvres du répertoire depuis l'opérette *Giroflé-Girofla* jusqu'aux drames musicaux de Wagner en passant par Verdi, Mozart et Bizet. Il eut tôt fait d'attirer l'attention sur lui, à Londres comme interprète de Wagner, et à Prague comme défenseur de Tchaïkovski. Par rapport à l'élégance nonchalante d'un Arthur Nikisch ou aux gestes impérieux d'un Hans von Bülow, Mahler représentait un étrange contraste: petit homme hypernerveux portant d'épaisses lunettes, frémissant d'un amour fanatique pour l'art, prenant des attitudes extatiques en dirigeant l'orchestre, toujours d'une extrême exigence tant à l'égard des autres que de lui-même. De 1888 à 1891, il fut directeur de l'Opéra de Budapest. A propos de ses exécutions de *Don Giovanni*, Brahms disait qu'il fallait aller à Budapest pour connaître vraiment cet opéra. En 1891, Pollini l'emmena à Hambourg où il resta comme premier chef d'orchestre jusqu'en

1897. Pendant ces harassantes années d'ascension, Mahler entreprit, avec une sorte de frénésie autodestructrice, de se donner une formation littéraire et philosophique. Il lut Jean Paul, Dostoïevski et Nietzsche; il étudia le recueil de poésies populaires *Des Knaben Wunderhorn* (le Cor merveilleux de l'enfant) d'une grande importance aussi bien pour le romantisme que pour le Jugendstil. Ses premières symphonies se succédèrent, la *Première* en 1888, la *Deuxième* en 1894 et la *Troisième* en 1896. Bien des œuvres de Gustav Mahler sont nées pendant les vacances d'été que le compositeur avait l'habitude de passer dans quelque chalet isolé des Alpes autrichiennes. L'été signifiait la libération des obligations professionnelles. Les théâtres et les salles de concert étaient fermés et mis à part Bayreuth, il n'y avait pas encore de festivals. La plupart des œuvres de Strauss et de Pfitzner sont nées également au cours d'un semblable «temps libre» créateur. En mai 1897, Mahler entra comme chef d'orchestre à l'Opéra de Vienne et il en devint le directeur le 8 octobre de la même année. Enfin! Mahler n'avait désiré plus ardemment rien d'autre qu'occuper ce poste élevé mais épuisant. Richard Specht, le premier biographe de Mahler, résume en quelques mots ce qu'a représenté Mahler pour l'Opéra de Vienne: «A son arrivée, il trouva un théâtre de divertissement; il en fit une institution d'art. Cinq ans après son départ, l'Opéra devint une maison de commerce». Comme «génér-

ralissime» de l'Opéra, Mahler concentra tous les pouvoirs entre ses mains, subordonnant toute la machine à sa volonté passionnée qui exigeait la perfection. Il engagea le décorateur Alfred Roller, supervisa les mises en scène et fit de l'Opéra de Vienne le premier théâtre musical, au sens moderne. Toutes les directions autocratiques d'opéras se réfèrent au modèle mahlérien. Rétrospectivement, il pourrait sembler que Mahler n'a organisé des exécutions-modèles que pour les œuvres du répertoire, pour les opéras de Mozart, de Gluck, de Beethoven ou de Wagner; cependant les statistiques des créations nous donnent une image différente de ses initiatives; on s'aperçoit que grâce à lui le public viennois fit la connaissance de noms comme ceux de Pfitzner, Giordano, Thuille, Tchaïkovski, Režniček, Charpentier, Wolf-Ferrari et d'Albert. Et c'est le sévère Mahler qui déclara *la Chauve-Souris* digne d'être représentée à l'Opéra.

Alors qu'il était encore à Hambourg, Mahler se convertit au catholicisme. Pour lui, il ne s'agissait pas tant d'une formalité exigée par les circonstances de l'époque, que d'une action répondant à son affinité profonde pour les thèmes chrétiens de la souffrance et du salut. En 1902, le musicien épousa Alma Maria Schindler, beaucoup plus jeune que lui; c'était la fille d'un peintre réputé, dont Zemlinsky avait fait une compositrice habile. Par l'intermédiaire du cercle de sa femme, Mahler entra en relation avec la Sécession viennoise, avec Klimt et les écrivains et

sculpteurs modernes. A Vienne virent le jour la *Quatrième Symphonie* (1900) qui conclut la série des premières symphonies précédentes avec voix et est écrite pour un ensemble ne dépassant guère les dimensions d'un orchestre de chambre, les trois symphonies médianes, purement instrumentales, la *Cinquième* (1902), la *Sixième* (1904) et la *Septième* (1905), ainsi que les *Kindertotenlieder* et les *Rückert-Lieder*.

Le 15 octobre 1907, Mahler prit congé de l'Opéra de Vienne par une représentation de *Fidelio*. Les difficultés inhérentes à son poste et les intrigues habituelles de la maison étaient venues à bout de son énergie. On diagnostiqua une maladie de cœur que le surmenage n'avait fait qu'aggraver. Mahler commença alors la vie nomade d'une vedette du pupitre représentant par là aussi le type du chef d'orchestre de notre temps. Son objectif principal était l'Orchestre Philharmonique de New York, où, en 1909–10, il fut fêté surtout comme interprète de Beethoven. La dernière de ses œuvres à être créée sous sa direction fut la *Huitième Symphonie*, surnommée la «Symphonie des mille» (Munich 1910). Ce fut ensuite Bruno Walter, l'élève et l'ami de Mahler, qui dirigea les premières exécutions – exécutions posthumes – de la *Neuvième Symphonie* et du *Chant de la terre*, œuvre symphonique composée d'après un recueil de poésies chinoises. De la *Dixième*, deux mouvements seulement nous sont parvenus, que Mahler avait mis au net lui-même; le reste, constitué

par des esquisses, a été complété par Ernest Křenek, le gendre de Mahler, et surtout par le spécialiste anglais Deryck Cooke.

Mahler mourut le 18 mai 1911 à Vienne; il fut enterré au cimetière de Grinzing; un monument simple en Jugendstil a été érigé sur sa tombe. En Allemagne et en Autriche, sa musique a acquis d'abord une certaine renommée uniquement par la diffusion de quelques symphonies; en revanche, du vivant même de Mahler, la Hollande devint un haut-lieu du culte voué au compositeur. Sans doute en raison de l'évolution rapide de la musique contemporaine, ce qui dans la musique symphonique de Mahler présageait de l'avenir est passé inaperçu. Mahler concevait la musique de façon tonale et même

diatonique, et en cela on a méconnu ce qu'il y a de nouveau, au point de vue compositionnel et formel, dans la structure de ses variations, dans son travail polyphonique et thématique et dans son traitement des couleurs. Le mépris qui a frappé les œuvres de Mahler après 1933 a mis un terme à la recherche les concernant. Après la Deuxième Guerre mondiale, ce sont surtout Bruno Walter et Otto Klemperer – ces grands anciens qui ont connu l'enseignement de Mahler – qui se sont de nouveau attachés à servir son œuvre symphonique prétendument anachronique, provoquant une véritable renaissance mahlérienne vers 1960.

(Traduit de l'allemand)

CONTRIBUTION A L'EXÉGÈSE DE L'ŒUVRE SYMPHONIQUE DE MAHLER

CONSTANTIN FLOROS

Du vivant de Gustav Mahler, sa musique fut vivement contestée et même rejetée; dans les années suivant la Deuxième Guerre mondiale, elle a conquis l'ensemble du monde musical dans un élan impétueux et irrésistible. Le pronostic de Ernst Otto Nodnagel s'est donc réalisé; il avait déclaré au moment de la création de la

Quatrième Symphonie le 25 novembre 1901 à Munich: «le présent appartient à Strauss, l'avenir à Mahler». Les symphonies de Mahler connaissent aujourd'hui auprès du public plus de faveur que les poèmes symphoniques du musicien qui se trouve aux antipodes et dont la réputation fut autrefois plus brillante. Il n'est pas étonnant, dès lors, que

la recherche musicologique s'intéresse vivement à Mahler et à sa musique. La Société Internationale des Amis de Mahler s'est fixé comme tâche, depuis sa création en 1955, de procéder à l'édition critique de l'ensemble de l'œuvre de Mahler. Parallèlement ont paru plusieurs articles, études et monographies qui examinent des problèmes biographiques, stylistiques et esthétiques se posant à la recherche mahlérienne.

Il est du reste normal que les questions concernant la place de Mahler dans l'Histoire et l'exégèse de son œuvre aient pris une importance particulière. En comparant des écrits anciens avec des textes plus récents, on s'aperçoit que les conceptions de la place de Mahler dans l'Histoire se sont notablement modifiées. Autrefois, la musicologie prisait en Mahler avant tout le compositeur qui avait conduit à son terme la grande tradition symphonique autrichienne du XIX^e siècle; elle honorait en lui le descendant de Schubert et de Bruckner. Aujourd'hui, on voit davantage en lui un pionnier de la musique moderne, un précurseur d'Arnold Schoenberg, d'Alban Berg et d'Anton Webern. On cherche à relever les innovations techniques de Mahler et on souligne l'influence qu'il a exercée sur la «Deuxième École de Vienne».

Les opinions ont également varié à propos d'un autre aspect. Depuis 1905 au plus tard, l'œuvre symphonique de Mahler fut généralement cataloguée comme «musique pure». Le fait que, pour les premières symphonies,

d'authentiques programmes aient été transmis, ne fut évoqué – quand bien même il le fut – qu'épisodiquement, que comme détail sans importance. Les premiers biographes (Richard Specht, Guido Adler et Paul Stefan) répandirent déjà avec autorité l'opinion selon laquelle la totalité de la musique de Mahler était compréhensible d'un point de vue purement musical et n'avait besoin pour son interprétation de l'aide d'aucun programme. Theodor W. Adorno jugea lui aussi «génants» les titres-programmes originaux figurant en tête des mouvements de la *Troisième*. C'est seulement au cours des dernières années que s'est imposée l'idée selon laquelle une méthode d'analyse formaliste ne saurait rendre justice à la musique de Mahler.

En premier lieu, n'oublions pas que les innombrables déclarations de Mahler ne fournissent absolument aucun point d'appui à l'hypothèse selon laquelle il se serait considéré lui-même comme «compositeur de musique pure». Bien au contraire, ses dires permettent de reconnaître sans aucune équivoque que l'esthétique mahlérienne est une esthétique de l'expression. Il se percevait lui-même comme un «poète des sons»; ses conceptions musicales n'avaient absolument rien de commun avec le formalisme et il reconnaissait tout net qu'il tenait l'«expérience vécue» pour la condition préalable à la création artistique. Plusieurs des déclarations de Mahler ne laissent aucun doute sur le caractère autobiographique de bien de ses œuvres.

Ensuite, il faudrait rappeler que pour les trois symphonies utilisant le *Wunderhorn*, il existe d'authentiques programmes qui ont vu le jour avant, ou au plus tard pendant, la composition de ces œuvres. Leur crédibilité nous apparaît d'autant plus grande si l'on se souvient que Mahler a communiqué à plusieurs reprises les programmes des *Deuxième* et *Troisième Symphonies* dans ses entretiens et ses lettres à différents destinataires. Ainsi, le programme de la *Deuxième* a été communiqué au moins dans trois «versions» différentes par leur formulation et par quelques détails, mais qui conservent toutes les mêmes images, les mêmes conceptions et les mêmes cheminements de pensée. La «dernière version» est jointe à une lettre du 15 décembre 1901 à Alma Schindler; en voici le texte:

Programme de la Deuxième Symphonie de Gustav Mahler

Nous nous tenons auprès du cercueil d'un être cher. Sa vie, son combat, sa souffrance et son vouloir défilent une fois encore devant notre esprit. Et voici qu'en cet instant où nous sommes ébranlés jusqu'au plus profond de nous-mêmes, où nous nous défaisons comme d'une couverture de tout ce qui nous égare et nous rabaisse dans la vie quotidienne – en cet instant grave, une voix terriblement inquiétante, à laquelle nous ne prêtons jamais attention dans l'étourdissante vie de tous les jours, assaille notre cœur. Elle dit, cette voix: Et après? Qu'est-ce donc que cette vie – que cette mort? Y a-t-il pour nous une survie? Tout cela n'est-il qu'un rêve vain, ou bien cette vie et cette mort ont-elles un sens?

Et il faut que nous trouvions la réponse à cette question pour pouvoir continuer à vivre. –

Les trois mouvements suivants sont conçus comme des intermezzi.

Deuxième mouvement – Andante

Un instant de béatitude de la vie de ce mort chéri, et un souvenir mélancolique de sa jeunesse et de son innocence perdue.

Troisième mouvement – Scherzo

L'esprit du doute et de la négation s'est emparé de lui, il plonge son regard dans le tumulte des apparences et perd avec le cœur pur de l'enfance l'appui solide que seul l'amour peut donner; il doute de lui-même et de Dieu. Monde et existence ne sont plus pour lui qu'apparition confuse; le dégoût de tout Être et de tout Devenir le saisit avec une force invincible et le pousse au désespoir.

Quatrième mouvement – Lumière originelle (voix d'alto solo)

La voix touchante de la foi naïve retentit à notre oreille. «Je procède de Dieu et veux retourner à Dieu! Le bon Dieu me donnera une lueur; il m'éclairera la voie qui conduit à la vie éternelle!»

Cinquième mouvement

Nous nous retrouvons devant toutes les effroyables questions – et dans le climat de la fin de ce même mouvement.

Retentit à nouveau la voix de celui qui appelle: la fin de tous les vivants est venue – le Jugement dernier s'annonce, et le grand effroi du Jour parmi les jours envahit tout.

La terre tremble, les tombeaux s'ouvrent soudainement, les morts se lèvent et s'avancent en un interminable cortège. Les grands et les petits de la terre – rois et mendiants, justes et impies – tous se pressent vers le même but – l'appel implorant

grâce et miséricorde retentit, épouvantable, à nos oreilles. Il se fait toujours plus effroyable – nos sens s'évanouissent, la conscience s'éteint à l'approche de l'Esprit éternel.

Le «Grand Appel»

retentit – les trompettes de l'Apocalypse résonnent – au milieu d'un horrible silence, nous croyons percevoir, venant de loin, de très loin, le chant d'un rossignol comme un dernier et tremblant écho de la vie terrestre! Un chœur de saints et de créatures célestes résonne doucement.

«Ressusciter, oui, tu vas ressusciter.» Alors apparaît la magnificence de Dieu! Une lumière merveilleusement douce nous pénètre jusqu'au cœur – tout est calme et béatitude!

Et voici qu'il n'y a pas de jugement – pas de pécheur, pas de juste, pas de grand – et pas de petit – il n'y a ni châtement ni récompense! Un sentiment d'amour tout-puissant nous illumine de la sainte lumière du Savoir et de l'Être.

Dans un entretien avec son amie la célèbre violoniste viennoise Natalie Bauer-Lechner, Mahler déclara un jour au sujet de la *Quatrième* que cette symphonie était intimement liée aux trois premières dont elle est la conclusion. «Elles forment toutes les quatre ensemble, par leur contenu et leur construction, une tétralogie tout à fait close en elle-même.» C'est encore Mahler qui exprima l'idée que la *Deuxième* se rattache immédiatement à la *Première*, et que la *Troisième* n'a pu «naître que comme leur résultante». Ce que Mahler a exactement entendu par là, on ne peut le découvrir qu'en procédant à une étude comparative des programmés des symphonies du *Wunderhorn*. Si le program-

me de la *Deuxième* formule des problèmes métaphysiques et des questions relatives à la philosophie de l'existence, les innombrables éclaircissements programmatiques relatifs à la *Troisième* nous font comprendre qu'en composant cette œuvre, Mahler était hanté par des représentations cosmologiques et par l'idée d'une hiérarchie de tout ce qui est. On pourrait formuler ceci de la manière suivante: la *Deuxième* concerne l'homme, la *Troisième* l'univers. La *Deuxième* est en quelque sorte anthropocentrique; la *Troisième*, en revanche, «cosmique».

Deux feuilles d'esquisses, une table des thèmes jointe au «Blumenstück» (le deuxième mouvement) et plusieurs lettres nous renseignent sur la genèse et le programme de la *Troisième*. Mahler avait d'abord formulé l'idée philosophique et littéraire de l'œuvre sous forme d'épigraphes «poétiques» qui devaient figurer en tête des différents mouvements. Dans ses projets, le nombre des mouvements variait entre six et sept. L'une de ces ébauches s'avère être très proche de la forme définitive de la symphonie: c'est celle que Mahler exposa dans la lettre du 17 août 1895, adressée au physicien Arnold Berliner. Voici le texte intégral de cette lettre:

Cher ami,
vous trouverez sur la page qui suit l'intitulé complet de ma nouvelle œuvre. Il s'agit simplement pour moi de savoir quelle impression ce titre produit sur l'auditeur. Ai-je réussi à lui indiquer par ce titre le

chemin que je me propose de suivre avec lui?
Nous en reparlerons,

votre

Mahler

«Le Gai Savoir»

Songe d'un matin d'été

- I. L'été fait son entrée.
- II. Ce que me content les fleurs des prairies.
- III. Ce que me content les animaux de la forêt.
- IV. Ce que me conte la nuit.
- V. Ce que me content les cloches du matin.
- VI. Ce que me conte l'amour.
- VII. La vie céleste.

(Tout est prêt sauf le n° I)

Mahler a fait connaître ce projet de programme dans d'innombrables lettres et entretiens. Les éclaircissements qui suivent sont à ce point concluants pour la compréhension de l'œuvre qu'ils rendent superflu tout commentaire. Nous donnons d'abord un extrait des notes prises par Natalie Bauer-Lechner:

Il me présenta aussi l'esquisse de l'introduction du premier mouvement, en ajoutant ces mots: «Ce n'est presque plus de la musique, ce ne sont plus guère là que des sons naturels. On frémit en songeant aux efforts par lesquels peu à peu la vie s'arrache à la matière inerte, inanimée – j'aurais pu aussi appeler ce mouvement: ce que me content les montagnes et les rochers; on frémit en songeant aux efforts par lesquels elle se différencie, par degrés, en des formes d'évolution toujours plus hautes: fleurs, animaux, homme, jusqu'au royaume des esprits, jusqu'aux anges.»

Un autre témoignage significatif est constitué par le passage suivant, extrait d'une lettre adressée le 1^{er} juillet 1896 à la cantatrice Anna von Mildenburg, la fiancée de Mahler:

... Mais dans la symphonie il s'agit d'un autre amour, et pas de celui que tu supposes. Le thème de ce mouvement (n° 7) est le suivant:

«Père, vois mes plaies! Ne souffre pas qu'un être aille à sa perte!» Comprends-tu donc de quoi il s'agit? J'entends désigner par là le sommet, l'échelon le plus élevé à partir duquel on puisse voir le monde. J'aurais presque pu intituler ce mouvement: «ce que me raconte Dieu». Et précisément au sens où Dieu ne peut être en effet conçu que comme «amour». Ainsi mon œuvre est un poème musical qui embrasse tous les échelons de l'évolution dans une montée progressive. Elle commence par la nature inanimée pour s'élever jusqu'à l'amour de Dieu! Il faudra du temps aux hommes pour décortiquer toutes les noix que je fais tomber de l'arbre...

Une idée poétique et philosophique est à la base non seulement de la *Troisième* mais aussi de la *Quatrième Symphonie*. Cela est prouvé par une feuille autrefois en la possession de Paul Bekker, sur laquelle Mahler a esquissé le programme qui suit:

Quatrième Symphonie (Humoresque)

N° 1 Le monde comme éternel présent, sol majeur.

N° 2 La vie terrestre, mi bémol mineur.

N° 3 Caritas, si majeur (Adagio).

N° 4 Cloches du matin, fa majeur.

N° 5 Le monde sans pesanteur, ré majeur (Scherzo).

N° 6 La vie céleste, sol majeur.

La forme définitive de la *Quatrième* s'écarte sensiblement de ce projet. La partition achevée ne comprend que quatre mouvements, dont deux seulement étaient prévus dans l'esquisse ci-dessus: le premier, «Le monde comme éternel présent», et le lied tiré du

Knaben Wunderhorn, «la Vie céleste». Les deux parties médianes de la symphonie actuelle en quatre mouvements, le scherzo en ut mineur et le poco adagio en sol majeur, n'apparaissent pas dans cette esquisse. Bruno Walter, l'«apôtre» de Mahler, et Natalie Bauer-Lechner affirment que les deux titres si suggestifs, «La mort conduit le bal» et «Sourire de sainte Ursule» ont été donnés par Mahler lui-même pour désigner ces deux mouvements.

En différentes occasions, Mahler a toujours souligné le fait que sa *Première Symphonie* avait été conçue de manière autobiographique. Il donna à l'œuvre originale en cinq mouvements le titre de «Titan» et dénomma la première partie «Des heures de la jeunesse» et la seconde «Commedia humana». Dans la partition autographe, les mouvements portent les épigraphes suivants: «Printemps sans fin – A pleines voiles – Marche funèbre “à la manière de Callot” – Dall'Inferno al Paradiso». Dans une lettre adressée au critique Max Marschalk, Mahler indiqua qu'il avait «imaginé» le titre après coup – une déclaration qui, pour le moins, ne vaut pas pour le finale. Une analyse sémantique de la musique a en effet dévoilé que le titre de «Dall'Inferno al Paradiso» n'avait été nullement inventé de toute pièce. Mahler a en effet représenté l'Enfer et le Paradis par des symboles thématiques empruntés à la *Dante-Symphonie* de Franz Liszt et au *Parsifal* de Richard Wagner. Le finale débute par une dissonance stridente que Mahler inter-

préta comme le «cri d'un cœur blessé au plus profond». Du reste, l'introduction du mouvement est partagée entre deux motifs: l'un se présente sous la forme d'un triolet chromatique descendant que Mahler a extrait du mouvement de l'«Inferno» de la *Dante-Symphonie*. L'autre est le dit «symbole musical de la Croix» de Liszt, qui retentit ici en une variante mineure. Le début du mouvement est en effet pensé comme une description de l'Inferno, l'enfer de l'existence.

La conclusion du mouvement est en outre très impressionnante. Au chiffre 51 débute une puissante progression. A son sommet, trompettes et trombones entonnent le thème du Graal de *Parsifal* de Wagner. Chez Mahler, ce thème du Graal symbolise le Paradis, la transcendance, le triomphe définitif sur la souffrance et la misère. La fin du mouvement offre en même temps un exemple de processus de rupture, processus pour lequel Beethoven devait créer le premier, par le biais de sa *Cinquième Symphonie*, un modèle longtemps admiré.

La conception selon laquelle l'œuvre symphonique de Mahler serait de par sa nature de la «musique pure» se réfère notamment aux quatre symphonies instrumentales, la *Cinquième*, la *Sixième*, la *Septième* et la *Neuvième*. Il est notoire que dans ces œuvres, Mahler renonce aux voix humaines et à l'élaboration symphonique de données vocales – deux caractéristiques des symphonies du *Wunderhorn*. Il est en outre frappant que pour ces quatre symphonies, il n'existe

pas d'authentiques programmes. Toutefois, on ne saurait en tirer un argument valable pour définir les symphonies de Mahler comme étant de «la musique en soi», ou pour soutenir que le compositeur se serait détourné de toute musique à programme. Rappelons-nous d'abord qu'à propos de ces œuvres, Mahler a donné quelques indications programmatiques dans des entretiens avec sa femme ou avec des amis. En second lieu, n'oublions pas que des éléments de symbolique sonore se font manifestement entendre dans la *Sixième*; et troisièmement, que dans les esquisses qui nous restent de la *Dixième Symphonie*, nous rencontrons d'innombrables notations programmatiques.

Dès lors, ce qui doit nous étonner, c'est la réticence du dernier Mahler à donner «officiellement» quelque éclaircissement relatif au «contenu» des quatre symphonies purement instrumentales. Pour expliquer cette réserve, il faudrait d'abord se demander pourquoi Mahler a supprimé dans les premières éditions les épigraphes originales mises en tête de chaque mouvement des symphonies du *Wunderhorn*. Pour quelles raisons le compositeur s'est-il décidé à retirer les programmes des *Deuxième*, *Troisième* et *Quatrième Symphonies*?

Il ressort clairement des déclarations de Mahler et d'autres sources que deux raisons ont été décisives à cet égard. Tout d'abord, l'expérience lui avait appris que les programmes sont exposés à de grossiers contresens. Les propos que Mahler a tenus à

Natalie Bauer-Lechner pendant l'été 1900 au sujet de la *Quatrième* sont ensuite particulièrement concluants. Les voici tels que les a notés son interlocutrice:

Mahler ne veut pas entendre parler de donner un nom à chaque mouvement de l'œuvre, comme auparavant. «J'ai trouvé de très beaux titres pour tous ces mouvements, mais je ne veux pas les livrer au bavardage des critiques et des auditeurs qui vont les retourner dans tous les sens et les interpréter de la façon la plus stupide!»

La deuxième raison était sa volonté de prendre de la distance par rapport à l'orientation de la musique à programme de son époque, telle que la représentait Richard Strauss. Cela est exprimé sans ambiguïté dans la lettre du 17 février 1897, adressée au musicologue Arthur Seidl:

Vous avez parfaitement caractérisé mes objectifs en opposition avec ceux de Strauss; vous avez raison: ma musique *parvient* en définitive au programme en tant qu'ultime clarification des idées, alors que chez Strauss, le programme est une sorte de pensum donné dès le départ. Par là, vous avez, à mon sens, soulevé les grandes questions de notre époque et en même temps vous en avez exprimé le dilemme.

La conviction que sa musique se différenciait fondamentalement, dans ses principes mêmes; de celle de Strauss a conduit Mahler, aux environs de 1900, à adopter une position polémique à l'égard de la musique à programme «banale». C'est ainsi qu'il faut comprendre cette phrase que Bruno Walter, en accord avec Mahler, a insérée dans la

lettre du 5 décembre 1901 qu'il écrit à l'historien de la musique Ludwig Schiedermair: «Mahler rejette on ne peut plus énergiquement toute musique à programme».

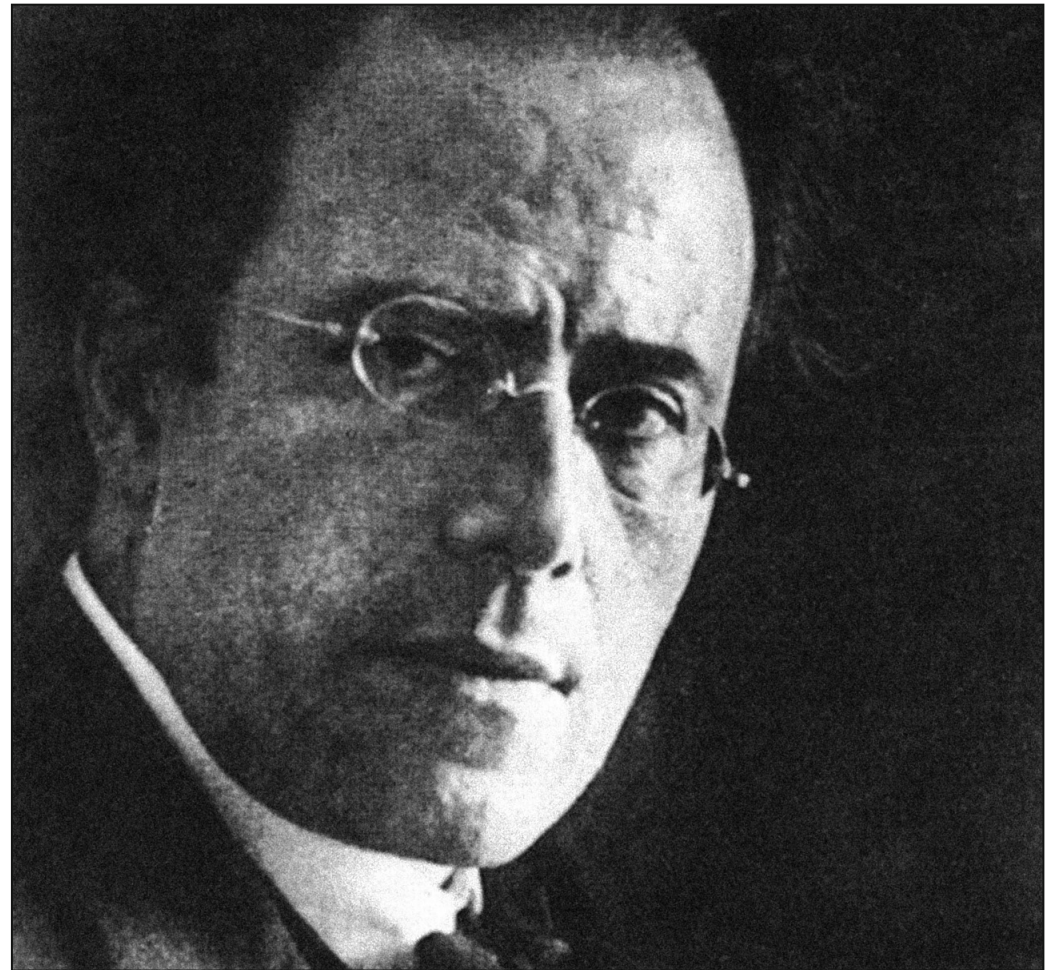
Toutefois, d'innombrables déclarations du dernier Mahler prouvent qu'il n'était pas passé dans le camp du formalisme esthétique. Ce qu'il voulait éviter, c'est que l'on confonde ses positions avec celles d'une musique à programme comprise de façon trop concrète. Dans la dernière période de sa vie, Mahler croyait fermement que toutes les œuvres musicales importantes, depuis Beethoven, comportent un «programme interne». Il est symptomatique que pendant l'été 1906 – à une époque où sa *Sixième* était achevée – il crût devoir adresser des remontrances à Bruno Walter parce que celui-ci avait attaqué trop violemment la musique à programme. Voici ce qu'il écrivit à son élève:

Le mot de Wagner que vous citez me paraît tout à fait clair. Je ne vois pas où vous apercevez une erreur. Il ne faut pas jeter l'enfant avec l'eau du bain! Que notre musique enveloppe l'aspect «purement humain» (tout ce qui en relève et par conséquent aussi l'«élément intellectuel»), comment pourrions-nous le contester? Comme dans tout art, ce qu'il faut considérer, ce sont les purs moyens de l'expression, etc. Si l'on veut faire de la musique, on ne doit pas vouloir peindre, composer des vers, décrire. Mais ce que l'on traduit en musique, c'est tout de même l'homme dans sa totalité (par conséquent

l'homme qui sent, pense, respire, souffre). Il n'y aurait aucune autre objection à un programme (même s'il n'est pas vraiment le plus haut degré de l'échelle) – mais c'est un *musicien* qui doit s'exprimer par lui – et non pas un écrivain, un philosophe ou un peintre (un musicien les contient tous).

Gustav Mahler concevait son œuvre symphonique comme une musique vécue, comme une autobiographie sonore et comme l'expression de sa conception du monde. Les programmes qui constituent la base de ses symphonies ont pour thématique des questions-clés de l'existence. Dans de nombreuses sources manuscrites (autographes, esquisses, particelles, ébauches de partitions et également dans des épreuves d'impression) se trouvent des remarques de signification herméneutique, le plus souvent instructives: titres-programmes et mots-clés, devises, allusions à des poèmes, associations, profonds soupirs et exclamations. Cette documentation impressionnante témoigne du fait que sa musique symphonique ne peut être en aucune circonstance insérée dans la catégorie de la «musique pure» mais qu'elle doit être au contraire comprise comme une musique dans laquelle les éléments personnels, biographiques, littéraires et philosophiques trouvent leur achèvement le plus profond.

(Traduit de l'allemand)



GUSTAV MAHLER

SYMPHONIE N° 2

4^e MOUVEMENT: «LUMIÈRE ORIGINELLE»

Ô PETITE ROSE ROUGE

tiré du «Cor merveilleux de l'enfant»

CONTRALTO SOLO

Ô petite rose rouge,
l'homme est dans la plus grande misère,
l'homme est dans la plus grande souffrance,
ah vraiment, j'aimerais mieux être au ciel.

Comme je marchais sur une large route,
un ange survint qui voulut me chasser,
ah non, je ne me laisserai pas chasser,
je viens de Dieu et je veux retourner à Lui,
le bon Dieu m'éclairera de sa lumière
jusqu'à la félicité éternelle!

(Traduction: Françoise Ferlan © 1988)

5^e MOUVEMENT

RÉSURRECTION

*Friedrich Gottlieb Klopstock
et Gustav Mahler*

CHŒUR ET SOPRANO

Ressusciter, oui, tu vas ressusciter,
ma poussière, après un court repos!
Celui qui t'appela
te donnera la vie immortelle.

Et tu t'épanouiras à nouveau!
Le Seigneur de la moisson passe et nous réunit
comme des gerbes,
nous qui sommes trépassés.

SYMPHONIE NR. 2

4. SATZ: »URLICHT«

O RÖSCHEN ROT!

aus »Des Knaben Wunderhorn«

ALT-SOLO

[8] O Röschen rot!
Der Mensch liegt in größter Not!
Der Mensch liegt in größter Pein!
Je lieber möchte ich im Himmel sein!

Da kam ich auf einen breiten Weg;
Da kam ein Engelein und wollt mich abweisen.
Ach nein! Ich ließ mich nicht abweisen!
Ich bin von Gott und will wieder zu Gott!
Der liebe Gott wird mir ein Lichtchen geben,
Wird leuchten mir bis in das ewig selig Leben!

5. SATZ

AUFERSTEHUNG

*Friedrich Gottlieb Klopstock
und Gustav Mahler*

CHOR UND SOPRAN

[10] Auferstehn, ja auferstehn wirst du,
Mein Staub, nach kurzer Ruh!
Unsterblich Leben
Wird, der dich rief, dir geben.

Wieder aufzublühn, wirst du gesät!
Der Herr der Ernte geht
Und sammelt Garben
Uns ein, die starben!

(Klopstock)

SYMPHONY NO. 2

4th MOVEMENT: "PRIMORDIAL LIGHT"

O RED ROSE!

from "The Youth's Magic Horn"

CONTRALTO SOLO

O red rose!
Man lies in direst need!
Man lies in deepest pain!
I would rather be in heaven!

I came upon a broad path:
an angel came and sought to turn me back.
Ah no! I would not be sent away!
I am from God, and to God I will return!
Dear God will give me a light,
will light me to eternal, blessed life!

5th MOVEMENT

RESURRECTION

*Friedrich Gottlieb Klopstock
and Gustav Mahler*

CHORUS AND SOPRANO

Rise again, yea, thou shalt rise again,
my dust, after brief rest!
He who called thee
will grant thee immortal life.

Thou art sown to bloom again!
The Lord of the harvest goes
and reaps us who died
like sheaves!

CONTRALTO SOLO

Ô crois, mon âme, crois
que rien n'est perdu pour toi!
Tu as maintenant ce que tu as désiré,
ce que tu as aimé, ce pour quoi tu as lutté!

SOPRANO SOLO

Ô crois que tu n'es pas née en vain,
que ce n'est pas en vain que tu as vécu et souffert!

CHŒUR ET CONTRALTO

Ce qui a été engendré doit passer,
ce qui est passé doit ressusciter!
Cesse de trembler! Prépare-toi!
Prépare-toi à vivre!

SOPRANO ET CONTRALTO SOLOS

Ô souffrance qui pénètre toute chose!
J'ai échappé à ton pouvoir!
Ô Mort qui détruis tout,
maintenant, tu es vaincue!

Avec les ailes que j'ai conquises,
dans un brûlant désir d'amour,
je m'envolerai
vers la lumière que nul regard n'a pu atteindre.

ALT-SOLO

O glaube, mein Herz, o glaube:
Es geht dir nichts verloren!
Dein ist, ja dein, was du geseht,
Dein, was du geliebt, was du gestritten!

SOPRAN-SOLO

O glaube: Du wardst nicht umsonst geboren!
Hast nicht umsonst gelebt, gelitten!

CHOR UND ALT

Was entstanden ist, das muß vergehen!
Was vergangen, auferstehen!
Hör auf zu beben!
Bereite dich zu leben!

SOPRAN- UND ALT-SOLO

O Schmerz! Du Alldurchdringer!
Dir bin ich entrungen.
O Tod! Du Allbezwinger!
Nun bist du bezwungen!

Mit Flügeln, die ich mir errungen,
In heißem Liebesstreben
Werd ich entschweben
Zum Licht, zu dem kein Aug gedrungen!

CONTRALTO SOLO

O believe, my heart, believe:
all is not lost with thee!
Thine, yea, thine is what thou hast longed for,
thine what thou hast loved, hast fought for!

SOPRANO SOLO

O believe: thou wert not born in vain,
thou hast not lived and suffered in vain!

CHORUS AND CONTRALTO

What was created must perish,
what has perished, rise again!
Cease trembling!
Prepare thyself to live!

SOPRANO AND CONTRALTO SOLOS

O all-piercing pain,
from thee have I been wrested!
O all-conquering death,
now thou art conquered!

With wings that I have gained
shall I soar aloft
in love's ardent striving
to the light to which no eye has pierced!

CHŒUR

Avec les ailes que j'ai conquises,
je m'envolerai!
Je mourrai afin de vivre!

Ressusciter, oui, tu vas ressusciter,
mon âme, en un instant!
Et ce que tu as vaincu
te mènera vers Dieu!

SYMPHONIE N° 3

4^e MOUVEMENT

CHANT DE MINUIT DE ZARATHOUSTRA

Friedrich Nietzsche
(tiré de «Ainsi parlait Zarathoustra»)

CONTRALTO SOLO

Ô homme! Prends garde!
Que dit le profond minuit?
«Je dormais, je dormais,
je me suis éveillé d'un rêve profond:
le monde est profond,
et plus profond que ne le pensait le jour.
Profonde est sa douleur, –
et la joie, – plus profonde encore que la peine du cœur.
La douleur dit: Péris!
Cependant la joie veut l'éternité,
– elle veut une éternité profonde, profonde!»

(Traduction: Georges-Arthur Goldschmidt © 1972 –
Librairie Générale Française – Livre de Poche n° 987)

CHOR

Mit Flügeln, die ich mir errungen,
Werde ich entschweben!
Sterben werd ich, um zu leben!
Auferstehn, ja auferstehn wirst du,
Mein Herz, in einem Nu!
Was du geschlagen,
Zu Gott wird es dich tragen!

(Mahler)

CHORUS

With wings that I have gained
shall I soar aloft!
I shall die, so as to live!
Rise again, yea, thou shalt rise again,
my heart, in the twinkling of an eye!
What thou hast fought for
shall lead thee to God!

(Translation: Lionel Salter © 1986)

SYMPHONIE NR. 3

4. SATZ

ZARATHUSTRAS MITTERNACHTSLIED

Friedrich Nietzsche
(aus »Also sprach Zarathustra«)

ALT-SOLO

[14] 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 alle Lust will Ewigkeit –
Will tiefe, tiefe Ewigkeit!«

SYMPHONY NO. 3

4th MOVEMENT

ZARATHUSTRA'S MIDNIGHT SONG

Friedrich Nietzsche
(from "Thus Spake Zarathustra")

CONTRALTO SOLO

O man! Take heed!
What does the deep midnight say?
"I slept, I slept!
I have awakened from a deep dream.
The world is deep,
and deeper than the day remembers.
Deep is its suffering.
Joy is deeper yet than heartache!
Suffering speaks: Begone!
All joys want eternity,
want deep, deep eternity."

(Translation: Robert Cushman ©)

5^e MOUVEMENT
TROIS ANGES CHANTAIENT

tiré du «Cor merveilleux de l'enfant»

CHŒUR DE FEMMES ET DE GARÇONS,
CONTRALTO SOLO

(Bimm bamm!)

Trois anges chantaient une douce chanson
qui, de joie, faisait retentir le Ciel.
Ils se réjouissaient, dans leur chant,
que Pierre soit délivré de ses péchés.

Et comme le Seigneur Jésus était à table
pour manger le repas du soir avec ses douze disciples,
ainsi il parla, le Seigneur Jésus: «Que fais-tu là?
Voilà que, lorsque je te regarde, tu pleures.»

«Ah, pourquoi ne pleurerais-je pas, Dieu bon?
J'ai transgressé les Dix Commandements.
Je vais et pleure amèrement.
Ah, viens et aie pitié de moi!»

«Tu as donc transgressé les Dix Commandements?
Alors tombe à genoux et prie Dieu;
n'aime que Dieu toute ta vie,
et tu atteindras la Joie céleste!»

La Joie céleste est une bienheureuse cité,
la Joie céleste ne connaît pas de fin,
la Joie céleste fut accordée par Jésus
à Pierre et à nous tous pour notre félicité.

(Traduction: Robert Cushman ©)

5. SATZ
ES SUNGEN DREI ENGEL

aus »Des Knaben Wunderhorn«

FRAUEN- UND KNABENCHOR,
ALT-SOLO

(Bimm bamm!)

[15] 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 weinst du mir.«

»Und sollt ich nicht weinen, du gütiger Gott:
Ich hab übertreten die zehn Gebot;
Ich gehe und weine ja bitterlich,
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 alle 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.

5th MOVEMENT
THREE ANGELS SANG

from "The Youth's Magic Horn"

WOMEN'S CHORUS, BOYS' CHORUS,
CONTRALTO SOLO

(Bimm bamm!)

Three angels sang a sweet song
that set Heaven ringing with joy;
they rejoiced, in their song,
that Peter was freed of sin.

And while Lord Jesus sat at table
eating the evening meal with his twelve disciples,
thus spake Lord Jesus: "Why are you here?
When I look at you, you weep."

"Should I not weep, my merciful Lord?
I have broken the Ten Commandments;
I go my way weeping bitterly.
Ah, come and have mercy upon me!"

"So you have broken the Ten Commandments?
Then fall on your knees and pray to God;
love God alone all your life
and you shall attain heavenly joy."

Heavenly joy is a happy city.
Heavenly joy knows no end.
Heavenly joy was granted by Jesus
to Peter and us for our eternal felicity.

(Translation: Robert Cushman ©)

SYMPHONIE N° 4
4^e MOUVEMENT
NOUS JOUISSONS DES
JOIES CÉLESTES

tiré du «Cor merveilleux de l'enfant»

SOPRANO SOLO

Nous jouissons des joies célestes
et c'est pourquoi nous fuyons ce qui est d'ici-bas,
on n'entend pas dans le ciel
le tumulte de ce monde,
tout vit dans la plus douce paix;
nous menons une vie angélique
et sommes pourtant remplis de joie,
nous dansons et bondissons,
sautillons et chantons.
Saint Pierre dans le ciel nous observe.
Saint Jean fait sortir l'agnelet,
Hérode le boucher le guette.
Nous menons un patient,
innocent, patient,
un aimable agnelet à la mort.
Saint Luc abat le bœuf
sans hésiter une seconde,
le vin ne coûte rien
dans les caves célestes,
ce sont les anges qui font le pain.
De bonnes herbes de toutes espèces
poussent dans le jardin céleste,
la bonne asperge, la fève
et tout ce que nous voulons,
nous avons tout à profusion!
Bonnes pommes, délicieuses poires et superbes grappes,
les jardiniers permettent tout.

SYMPHONIE NR. 4
4. SATZ
WIR GENIEßEN DIE
HIMMLISCHEN FREUDEN

aus »Des Knaben Wunderhorn«

SOPRAN-SOLO

[20] Wir genießen die himmlischen Freuden,
Drum tun wir das Irdische meiden.
Kein weltlich Getümmel
Hört man nicht im Himmel,
Lebt alles in sanfter Ruh.
Wir führen ein englisches Leben,
Sind dennoch ganz lustig daneben,
Wir tanzen und springen,
Wir hüpfen und singen.
Sankt Peter im Himmel sieht zu.
Johannes das Lämmlein auslasset,
Der Metzger Herodes d'rauf passet.
Wir führen ein geduldigs,
Unschuldigs, geduldigs,
Ein liebliches Lämmlein zu Tod.
Sankt Lukas den Ochsen tät schlachten
Ohn einigs Bedenken und Achten,
Der Wein kost kein Heller
Im himmlischen Keller,
Die Englein, die backen das Brot.
Gut Kräuter von allerhand Arten,
Die wachsen im himmlischen Garten,
Gut Spargel, Fisolen
Und was wir nur wollen,
Ganze Schüsseln voll sind uns bereit!
Gut Äpfel, gut Birn und gut Trauben;
Die Gärtner, die alles erlauben.

SYMPHONY NO. 4
4th MOVEMENT
WE ENJOY HEAVEN'S
DELIGHTS

from "The Youth's Magic Horn"

SOPRANO SOLO

We enjoy heaven's delights,
so can dispense with earthly things.
No worldly turmoil
is to be heard in heaven:
Everything lives in peace and calm.
We lead the life of angels
yet are very gay about it;
we jump and dance,
we skip and sing.
St. Peter in heaven looks on.
St. John lets the lamb go;
Herod the butcher marks it well.
We lead a patient,
innocent, lovable
little lamb to its death.
St. Luke slaughters the ox
without giving it a second thought.
Wine costs not a farthing
in heaven's cellars;
the angels bake the bread.
Tasty vegetables of every kind
grow in heaven's garden:
good asparagus, beans
and whatever we want.
Whole dishfuls are ready for us!
Good apples, pears and grapes;
the gardeners let us have anything.

Veux-tu du chevreuil, veux-tu du lièvre?
 Dans la rue
 ils accourent!
 Y a-t-il un jour de jeûne,
 tous les poissons arrivent joyeusement à la nage!
 Saint Pierre se rend déjà
 avec un filet et des appâts
 à l'étang céleste.
 Sainte Marthe fait office de cuisinière.
 Aucune musique ici-bas
 ne saurait égaler la nôtre.
 Onze mille vierges
 se risquent à danser,
 Sainte Ursule elle-même rit à ce spectacle,
 Cécile et ses proches
 sont d'excellents musiciens,
 les voix angéliques
 réchauffent les cœurs
 et tout s'éveille à la joie!

SYMPHONIE N° 8
PREMIÈRE PARTIE
VIENS, ESPRIT CRÉATEUR

VENI, CREATOR SPIRITUS

^[35] Veni, creator spiritus,
 Mentis tuorum visita,
 Imple superna gratia,
 Quae tu creasti pectora.

Viens, Esprit créateur,
 visiter les âmes de tes fidèles;
 emplis de la grâce d'en haut
 les cœurs que tu as créés.

Willst Rehbock, willst Hasen?
 Auf offener Straßen
 Sie laufen herbei!
 Sollt ein Fasttag etwa kommen,
 Alle Fische gleich mit Freuden ange-
 Dort läuft schon Sankt Peter [schwommen!
 Mit Netz und mit Köder
 Zum himmlischen Weiher hinein.
 Sankt Martha die Köchin muß sein.
 Kein Musik ist ja nicht auf Erden,
 Die unsrer verglichen kann werden.
 Elftausend Jungfrauen
 Zu tanzen sich trauen,
 Sankt Ursula selbst dazu lacht.
 Cäcilia mit ihren Verwandten
 Sind treffliche Hofmusikanten!
 Die englischen Stimmen
 Ermuntern die Sinnen,
 Daß alles für Freuden erwacht.

SYMPHONIE NR. 8
ERSTER TEIL
VENI, CREATOR SPIRITUS

Komm, Schöpfer Geist,
 Nimm Wohnung in den Herzen der Deinen!
 Fülle Gnade von oben
 In die Seelen deiner Geschöpfe!

If you want deer or hare
 on an open spit
 they come running up!
 Should a fast-day occur,
 all fish gladly swim along!
 St. Peter already hurries,
 with his net and bait,
 into the heavenly fishpond.
 St. Martha must be the cook.
 There's no music on earth
 that can be compared to ours.
 Eleven thousand virgins
 set to dancing;
 even St. Ursula laughs to see it.
 Cecilia and her kin
 are the splendid Court musicians!
 The angelic voices
 gladden our senses,
 so that everything awakes to pleasure.

(Translation: Lionel Salter © 1968)

SYMPHONY NO. 8
PART I
COME, CREATOR SPIRIT

Come, Creator Spirit,
 visit our souls,
 fill them with grace,
 Thou, that didst create them.

Qui Paraclitus diceris,
Donum Dei altissimi,
Fons vivus, ignis, caritas
Et spiritalis unctio.

[Veni, creator.]¹⁾

Infirma nostri corporis
Firmans virtute perpeti.
Accende lumen sensibus,
Infunde amorem cordibus.

[Accende lumen sensibus,
Infunde amorem cordibus.]

Hostem repellas longius
Pacemque dones protinus.
Ductore sic te praevio
Vitemus omne pessimum.

Tu septiformis munere
Dextrae paternae digitus.
(Tu rite promissum Patris,
Sermone ditans guttura.)²⁾

Per te sciamus da patrem,
Noscamus (atque) filium,
(Te utriusque) spiritum
Credamus omni tempore.

[Accende lumen sensibus,
Infunde amorem cordibus.

Veni, creator spiritus.

Qui Paraclitus diceris,
Donum Dei altissimi.]

Da gaudiorum praemia.
Da gratiarum munera,
Dissolve litis vincula,
Adstringe pacis foedera.

On te nomme le Conseiller,
le Don du Dieu très-haut,
Source vive, Flamme, Charité,
et l'Onction de la grâce.

[Viens, Esprit.]¹⁾

Fortifie nos faibles corps
de ta vigueur éternelle.
Et allume ta clarté en nos âmes,
emplis d'amour nos cœurs.

[Et allume ta clarté en nos âmes,
emplis d'amour nos cœurs.]

Repousse notre ennemi loin de nous,
procure-nous la paix sans retard,
pour que, sous ta conduite,
nous évitions tout mal.

Tu es l'Esprit aux sept dons,
le Doigt de la dextre du Père,
(promesse authentique du Père
qui rend nos langues éloquentes.)²⁾

Fais-nous connaître le Père,
et révèle-nous le Fils;
(et toi) leur commun Esprit,
fais-nous toujours croire en toi.

[Et allume ta clarté en nos âmes,
emplis d'amour nos cœurs.

Viens, Esprit créateur.

On te nomme le Conseiller,
le Don du Dieu très-haut.]

Donne-nous les joies célestes,
donne-nous tes bonnes grâces,
apaise, où règne la querelle,
et donne-nous la paix!

Tröster heißest du,
Geschenk des höchsten Gottes,
Lebendiger Quell, Feuer und Liebe,
Geistliche Salbung.

[Komm, Schöpfer.]¹⁾

Darum stärke mit göttlicher Kraft
Unseren schwachen Leib!
Mach hell unsere Sinne,
Gieße unseren Herzen Liebe ein!

[Mach hell unsere Sinne,
Gieße unseren Herzen Liebe ein!]

Den Feind vertreibe weit von uns
Und gib uns immerwährenden Frieden!
Führe uns auf unserem Weg,
Damit wir nicht in Gefahr geraten!

Du bist die siebenfache Gabe des Vaters,
Der Finger an seiner rechten Hand,
(Seine Verheißung;
Du machst die Zungen beredt.)²⁾

Offenbare uns
Den Vater und den Sohn!
Alle Zeit laß uns (an dich) glauben,
Den Geist, der von beiden ausgeht!

[Mach hell unsere Sinne,
Gieße unseren Herzen Liebe ein!
Komm, Schöpfer Geist.

Tröster heißest du,
Geschenk des höchsten Gottes.]

Schenk uns die Freuden des Himmels!
Schenk uns deine Gnadengaben,
Schlichte, wo Streit herrscht,
Und stifte Frieden!

Thou, that art called Comforter,
highest gift of God,
living fount, fire, love
and unction of the spirit.

[Come, Creator.]¹⁾

Endow our weak flesh
with perpetual strength,
kindle our senses with light,
pour Thy love into our hearts.

[Kindle our senses with light,
pour Thy love into our hearts.]

Drive the Enemy far from us,
grant us lasting peace,
so, beneath Thy guidance,
we may avoid all ill.

Thou, sevenfold in gifts,
finger of the Father's right hand,
(true promise of God,
that dost endow our tongues with speech.)²⁾

Give us to know Father
and Son through Thee,
(and Thee) emanating of both,
grant we may always believe.

[Kindle our senses with light,
pour Thy love into our hearts.
Come, Creator Spirit.

Thou, that art called Comforter,
highest gift of God.]

Give us joy,
grant us Thy grace,
smooth our quarrels,
preserve us in bonds of peace.

[Pacemque dones protinus,
Ductore sic te praevio
Vitemus omne pessimum.]

Gloria [sit] Patri Domino,
Natoque, qui a mortuis
Surrexit, ac Paraclito
In saeculorum saecula.

[Procure-nous la paix sans retard,
pour que, sous ta conduite,
nous évitions tout mal.]

Gloire à Dieu le Père,
au Fils ressuscité des morts,
et à l'Esprit de Conseil,
pour les siècles des siècles.

SECONDE PARTIE
SCÈNE FINALE DU «FAUST II»

Johann Wolfgang von Goethe

CHŒUR ET ÉCHO

La forêt ondule vers nous,
les rochers y suspendent leur poids,
les racines se cramponnent au sol,
le tronc se serre contre le tronc.
Flot sur flot jette son écume,
la grotte, très profonde, offre un abri.
Des lions rampent, muets
et amicaux, autour de nous,
ils respectent le lieu consacré,
le saint asile d'amour.

PATER EXTATICUS
(*s'élève et s'abaisse en planant*)

Éternel embrasement de félicité,
ardent lien d'amour,
cuisante douleur du cœur,
débordante ivresse divine.
Flèches, transpercez-moi,
lances, abattez-moi,
massues, écrasez-moi,
éclairs, déchirez-moi!

[Und gib uns immerwährenden Frieden!
Führe uns auf unserem Weg,
Damit wir nicht in Gefahr geraten!]

Ehre sei Gott dem Vater
Und seinem auferstandenen Sohn
Und dem Tröster Geist
In alle Ewigkeit!

ZWEITER TEIL
SCHLUSS-SZENE AUS »FAUST II«

Johann Wolfgang von Goethe

CHOR UND ECHO

^[36] Waldung, sie schwankt heran,
Felsen, sie lasten dran,
Wurzeln, sie klammern an,
Stamm dicht an Stamm hinan.
Woge nach Woge spritzt,
Höhle, die tiefste, schützt.
Löwen, sie schleichen stumm-
Freundlich um uns herum,
Ehren geweihten Ort,
Heiligen Liebeshort.

PATER ECSTATICUS
(*auf und ab schwebend*)

Ewiger Wonnebrand,
Glühendes Liebe[s]band,
Siedender Schmerz der Brust,
Schäumende Gotteslust,
Pfeile, durchdringet mich,
Lanzen, bezwinget mich,
Keulen, zerschmettert mich,
Blitze, durchwettert mich!

[Grant us lasting peace,
so, beneath Thy guidance,
we may avoid all ill.]

Glory be to the Father,
to His Son, who rose from the dead,
and to our Advocate and Comforter
for ever and ever.

PART II
FINAL SCENE FROM "FAUST" PART II

Johann Wolfgang von Goethe

CHOIR AND ECHO

Forest sways,
rocks press heavily,
roots grip,
tree-trunk close to tree-trunk.
Wave upon wave breaks, foaming,
deepest cavern provides shelter.
Lions, friendly disposed,
pad silently round us,
honouring the sacred place,
the holy sanctuary of Love.

PATER ECSTATICUS
(*soaring up and down*)

Eternal passion of delight,
love's glowing bond,
seething agony of the breast,
foaming happiness divine!
Arrows, pierce me through,
spears, subdue me,
clubs, crush me,
lightning, flash through me,

Afin que s'évanouisse
tout ce qui est néant,
et que brille l'étoile fixe
de l'amour éternel.

PATER PROFUNDUS
(*région basse*)

Comme l'abîme rocheux à mes pieds
repose pesamment sur un abîme profond,
comme mille ruisseaux s'élancent en jet
vers la chute effroyable des flots écumeux,
comme le tronc, mû par sa force d'impulsion propre,
s'élève de lui-même, rigide dans les airs:
ainsi, fait l'Amour tout-puissant,
qui forme tout et conserve tout.

Autour de moi, c'est un sauvage tumulte,
comme si s'ébranlaient la forêt et les assises de rocher,
et pourtant la masse d'eau s'élance au gouffre,
pleine d'amour dans son mugissement,
conviée à arroser tout à l'heure la vallée;
de même l'éclair qui s'est abattu, fulgurant,
devait assainir l'atmosphère
qui portait en son sein des poisons et des vapeurs.

Ils sont des messagers d'amour, ils annoncent
l'élément qui, éternellement actif, circule autour de nous,
puisse-t-il embraser aussi mon être intime,
où l'esprit, confus et froid,
se tourmente dans la prison des sens obtus,
dans la souffrance des chaînes étroitement rivées.
Ô Dieu! apaise mes pensées,
illumine mon cœur indigent!

Daß ja das Nichtige
Alles verflüchtige,
Glänze der Dauerstern,
Ewiger Liebe Kern!

PATER PROFUNDUS
(*tiefe Region*)

Wie Felsenabgrund mir zu Füßen
Auf tiefem Abgrund lastend ruht,
Wie tausend Bäche strahlend fließen
Zum grausen Sturz des Schaums der Flut,
Wie strack, mit eignem kräft'gen Triebe
Der Stamm sich in die Lüfte trägt:
So ist es die allmächt'ge Liebe,
Die alles bildet, alles hegt.

Ist um mich her ein wildes Brausen,
Als wogte Wald und Felsengrund,
Und doch stürzt, liebevoll im Sausen,
Die Wasserfülle sich zum Schlund,
Berufen, gleich das Tal zu wässern;
Der Blitz, der flammend niederschlug,
Die Atmosphäre zu verbessern,
Die Gift und Dunst im Busen trug –

Sind Liebesboten, sie verkünden,
Was ewig schaffend uns umwallt.
Mein Innres mög' es auch entzünden,
Wo sich der Geist, verworren, kalt,
Verquält in stumpfer Sinne Schranken,
Scharfangeschloßnem Kettenschmerz.
O Gott! beschwichtige die Gedanken,
Erleuchte mein bedürftig Herz!

that all things volatile
should vanish without fail,
that the everlasting star,
nucleus of eternal love, may shine forth!

PATER PROFUNDUS
(*nether region*)

As the rocky precipice at my feet
rests heavily in the deep abyss,
as a thousand streams, sparkling, flow
to the dread cataract of the foaming flood,
as, straight upward, of its own powerful drive
the tree-trunk rears itself in the air,
so it is almighty love
that shapes all and cherishes all.

When around me wild tumult roars,
as if forest and rocky bottom were in upheaval,
and yet the mass of waters, loving in its bluster,
hurls itself into the gorge,
summoned presently to water the valley;
the lightning, which flames downwards
to purify the atmosphere
which carries in its bosom poison and fumes:

these are harbingers of love, they proclaim
that which ever seethes, creating, round us.
Oh, might it kindle also my inmost being,
where my spirit, confused and cold,
agonizes, imprisoned by a dulled brain,
fast locked in fetters of pain.
Oh, God, soothe my thoughts,
enlighten my needful heart!

DES ANGES

(planant dans les cieux et portant l'élément immortel de Faust)

Sauvé du Malin est le noble adepte

du monde des Esprits:

celui qui s'efforce toujours et cherche dans la peine,
nous pouvons le sauver.

Et si, surtout, l'amour

d'en haut intercède en sa faveur,

la troupe bienheureuse vient au-devant de lui

et fête de tout cœur sa bienvenue.

CHŒUR D'ENFANTS BIENHEUREUX

(tournoyant autour des cimes les plus élevées)

Unissez vos mains

dans la joie pour la ronde,

élancez-vous et chantez

pleins de sentiments pieux!

Instruits par la divinité,

vous pouvez avoir foi;

celui que vous vénerez,

vous le verrez.

LES ANGES NOVICES

Ces roses venues des mains

de pénitentes saintement aimantes

nous aidèrent à gagner la victoire,

à accomplir la grande œuvre

de conquérir cette âme, trésor précieux.

Les méchants s'écarterent quand nous les répandîmes.

Les diables s'enfuirent quand nous les atteignîmes.

Au lieu des peines d'enfer accoutumées,

les Esprits ressentaient le tourment d'amour;

ENGEL

(schwebend in der höheren Atmosphäre,

Faustens Unsterbliches tragend)

Gerettet ist das edle Glied

Der Geisterwelt vom Bösen,

Wer immer strebend sich bemüht,

Den können wir erlösen.

Und hat an ihm die Liebe gar

Von oben teilgenommen,

Begegnet ihm die selige Schar

Mit herzlichem Willkommen.

CHOR SELIGER KNABEN

(um die höchsten Gipfel kreisend)

Hände verschlinget

[Euch] freudig zum Ringverein,

Regt euch und singet

Heil'ge Gefühle drein!

Göttlich belehret,

Dürft ihr vertrauen;

Den ihr verehret,

Werdet ihr schauen.

DIE JÜNGEREN ENGEL

Jene Rosen aus den Händen

Liebend-heil'ger Bűßerinnen

Halfen uns den Sieg gewinnen,

Uns [Und] das hohe Werk vollenden,

Diesen Seelenschatz erbeuten.

Böse wichen, als wir streuten,

Teufel flohen, als wir trafen.

Statt gewohnter Höllestrafen

Fühlten Liebesqual die Geister;

ANGELS

(bearing Faust's immortal essence, as they soar in the upper air)

Saved is the noble member

of the spirit world from evil:

that man who endeavours, ceaselessly striving,

him we have power to redeem,

and if love from on high

has also taken its part,

the blessed host will encounter him

with heartfelt greeting.

BLESSED BOYS

(circling the highest peaks)

Clasp hands joyfully

in the circle of union,

bestir yourselves, and may your songs

add holy sentiments thereto.

Divinely instructed

you may rest assured:

He whom you worship

you will behold!

YOUNGER ANGELS

Those roses from the hands

of loving-holy women penitents

helped us to achieve victory

and fulfil the divine purpose,

capture this soul-treasure.

Evil retreated as we strewed,

devils fled as we pelted.

Instead of the accustomed punishments of hell,

the spirits experienced pangs of love;

même le vieux maître satanique
était pénétré d'une douleur aiguë.
Alléluia! Nous avons vaincu!

LES ANGES ACCOMPLIS

Il nous reste un résidu terrestre
pénible à porter,
fût-il même d'asbeste,
il n'est pas pur.
Quand une puissante force spirituelle
a attiré à elle
les éléments,
nul ange ne saurait séparer
la dualité unifiée
des deux natures intégrées,
seul l'Amour éternel
les peut dissocier.

LES ANGES NOVICES

[Tel un brouillard autour des cimes rocheuses,
je pressens à l'instant
un vivant essaim d'Esprits,
qui se meut tout près.
(Les vapeurs s'éclaircissent,)
et je vois la troupe mobile
d'Enfants bienheureux,]
qui, libres de la pesanteur terrestre,
groupés en chœur,
puisent réconfort
au nouveau printemps et à la splendeur
du monde supérieur.
Que pour le début,
pour croître en perfection,
il leur soit adjoind!

Selbst der alte Satansmeister
War von spitzer Pein durchdrungen.
Jauchzet auf! es ist gelungen.

DIE VOLLENDETEREN ENGEL

Uns bleibt ein Erdenrest
Zu tragen peinlich,
Und wär' er von Asbest,
Er ist nicht reinlich.
Wenn starke Geisteskraft
Die Elemente
An sich herangerafft,
Kein Engel trennte
Geeinte Zwiennatur
Der innigen beiden.
Die ew'ge Liebe nur
Vermag's zu scheiden.

DIE JÜNGEREN ENGEL

[Ich spür' soeben
Nebelnd um Felsenhöhen
Ein Geisterleben
Regend sich in der Näh.
(Die Wölkchen werden klar.)
Seliger Knaben
Seh' ich bewegte Schar.]
Los von der Erde Druck,
Im Kreis gesellt,
Die sich erlaben
Am neuen Lenz und Schmuck
Der obern Welt.
Sei er zum Anbeginn,
Steigendem Vollgewinn
Diesen gesellt!

even the old Satan-master himself
was pierced by sharp pain.
Rejoice! It is fulfilled!

MORE PERFECT ANGELS

To us remains an earthly residue
painful to bear,
and though it were made of asbestos,
yet it is not clean.
When the great might of the spirit
has grappled fast
each element to itself,
no angel could put asunder
the two joined natures
of the firmly united pair –
the everlasting love alone
would be capable of dividing them.

YOUNGER ANGELS

[I perceive at this moment
misty round the rocky heights,
a round of spirits
moving nearby;
(the mists disperse,)
I see a stirring host
of blessed children,]
freed from the burden of earth,
in a circle joined,
who delight themselves
in the new springtide and embellishment
of the world above.
Let him, at first, be joined with these
till, ever-increasing, finally he attain
the highest gain.

LES ENFANTS BIENHEUREUX

Avec joie nous le recevons
à l'état de chrysalide;
en lui nous est donnée
la promesse d'un ange futur.
Défaites les flocons
qui l'enveloppent!
Déjà il rayonne et grandit
en vie sainte.

DOCTEUR MARIANUS

(dans la cellule la plus haute et la plus pure)

Ici la vue est libre,
et l'esprit plane.
Voici que passent des femmes,
voguant vers les hauteurs.
Au milieu d'elles,
en sa couronne d'étoiles,
magnifique, la Reine du ciel,
je la reconnais à sa splendeur.

(ravi)

Sublime souveraine du monde!
Laisse-moi contempler
ton mystère sous la tente bleue,
déployée du ciel.
Agrée l'émotion grave et douce
qui pénètre un cœur d'homme
et qu'avec une sainte ardeur
il t'apporte en offrande.

Invincible est notre courage
quand, majestueuse, tu ordonnes;
soudain se calment nos ardeurs,
si tu nous donnes ta paix.

DIE SELIGEN KNABEN

Freudig empfangen wir
Diesen im Puppenstand;
Also erlangen wir
Englisches Unterpfand.
Löset die Flocken los,
Die ihn umgeben!
Schon ist er schön und groß
Von heiligem Leben.

DOCTOR MARIANUS

(in der höchsten, reinlichsten Zelle)

Hier ist die Aussicht frei,
Der Geist erhoben.
Dort ziehen Frauen vorbei,
Schwebend nach oben.
Die Herrliche mitteninn
Im Sternenkranze,
Die Himmelskönigin,
Ich seh's am Glanze.

(entzückt)

Höchste Herrscherin der Welt!
Lasse mich im blauen,
Ausgespannten Himmelszelt
Dein Geheimnis schauen.
Bill'ge, was des Mannes Brust
Ernst und zart bewegt
Und mit heiliger Liebeslust
Dir entgegen trägt.

Unbezwänglich unser Mut,
Wenn du hehr gebietest;
Plötzlich mildert sich die Glut,
Wie [Wenn] du uns befriedest.

BLESSED BOYS

Joyfully we welcome him
in his chrysalis condition;
thus we do receive
an angelic pledge.
Shake off the flakes
that envelop him.
He is already tall and beautiful
through the holy life.

DOCTOR MARIANUS

(in the highest, most pure cell of all)

Here the prospect is free,
the spirit elevated.
Women are passing there,
soaring towards the heights;
in the centre, the all-glorious one,
in a coronet of stars,
the Queen of heaven...
I perceive her splendour!

(enraptured)

Most exalted mistress of the world!
In the blue outspread
vault of heaven,
let me behold thy mystery!
Accept that which moves the breast of man
tenderly and gravely
and which, with love's holy joy,
he offers up to thee.

Indomitable our courage,
when thou, sublime, commandest;
passions at once subside,
when thou dost pacify us.

DOCTEUR MARIANUS ET CHŒUR

Vierge, pure au sens le plus sublime,
mère digne d'hommages,
Reine élue de nos cœurs,
qui vas de pair avec les dieux.

(MATER GLORIOSA *s'approche en planant*)

CHŒUR

Tu peux souffrir,
immaculée,
que les pécheresses aisément séduites
viennent à toi, familières.
Entraînées par leur faiblesse,
elles sont difficiles à sauver;
qui saurait, de sa propre force,
rompre les chaînes des désirs?
Que le pied manque aisément
sur un sol incliné et glissant?
(Qui pourrait échapper à la séduction d'un regard,
d'un salut, d'une haleine caressante?)

CHŒUR DES PÉNITENTES ET
UNE PÉNITENTE (GRETCHEN)

Tu vogues vers les hauteurs
du royaume éternel,
entends donc nos prières,
ô Sans pareille!
ô Reine de grâce!

MAGNA PECCATRIX
(*St' Luc VII, 36*)

Par l'amour, qui sur les pieds
de ton fils divin
fit couler le baume des larmes

DOCTOR MARIANUS UND CHOR

Jungfrau, rein im schönsten Sinn[e],
Mutter, Ehren würdig,
Uns erwählte Königin,
Göttern ebenbürtig.

(MATER GLORIOSA *schwebt einher*)

CHOR

[37] Dir, der Unberührbaren,
Ist es nicht benommen,
Daß die leicht Verführbaren
Traulich zu dir kommen.
In die Schwachheit hingerafft,
Sind sie schwer zu retten;
Wer zerreißt aus eigener Kraft
Der Gelüste Ketten?
Wie entgleitet schnell der Fuß
Schiefem, glattem Boden?
(Wen betört nicht Blick und Gruß,
Schmeichelhafter Odem?)

CHOR DER BÜSSERINNEN UND
UNA POENITENTIU (GRETCHEN)

Du schwebst zu Höhen
Der ewigen Reiche,
Vernimm das Flehen,
Du Ohnegleiche,
Du Gnadenreiche!

MAGNA PECCATRIX
(*St. Lucae VII, 36*)

Bei der Liebe, die den Füßen
Deines gottverklärten Sohnes
Tränen ließ zum Balsam fließen,

DOCTOR MARIANUS AND CHOIR

Virgin, pure in the fairest sense,
mother worthy to be honoured,
queen chosen for us,
equal to gods!

(MATER GLORIOSA *soars into view*)

CHOIR

To thee, virgin-unassailable,
it is not denied
that the easily led- astray
may confidently approach thee.
Carried away in frailty,
they are difficult to save.
Who, of his own strength, can break free
from the chains of desire?
How quickly does the foot slip
upon a smooth, sloping floor!
(Whom does a glance and a greeting not infatuate,
a caressing breath?)

PENITENT WOMEN WITH
UNA POENITENTIU (GRETCHEN)

Thou dost soar to the heights
of the eternal kingdom,
accept our prayer,
thou, rich in mercy,
thou, unparalleled!

MAGNA PECCATRIX
(*Luke VII: 36*)

By the love that on the feet
of thy divinely transfigured Son
let fall tears as balsam,

malgré la raillerie du Pharisien;
par le flacon qui si libéralement
égoutta le parfum,
par les boucles qui si moelleusement
essuyèrent les membres sacrés –

MULIER SAMARITANA
(*St' Jean IV*)

Par le puits où naguère déjà
Abraham faisait conduire son troupeau,
par le seau qui mouilla de sa fraîcheur
la lèvre du Sauveur;
par la source pure et abondante
qui depuis ce jour se déverse de là,
et dont l'onde débordante, éternellement claire,
circule à travers tous les mondes –

MARIA AEGYPTIACA
(*Actes des Saints*)

Par le lieu saintement consacré,
où l'on descendit le Seigneur,
par le bras qui, pour m'avertir,
me repoussa de la porte;
par la pénitence de quarante ans
que j'accomplis fidèlement au désert,
par le bienheureux salut d'adieu
que j'écrivis sur le sable –

LES TROIS

Toi qui ne refuses pas ta présence
aux grandes pécheresses
et les élèves jusqu'à l'éternité
par la bienfaisante pénitence,
daigne aussi à cette âme pure,
qui s'oublia une seule fois,

Trotz des Pharisäerhohnes;
Beim Gefäße, das so reichlich
Tropfte Wohlgeruch hernieder,
Bei den Locken, die so weichlich
Trockneten die heil'gen Glieder –

MULIER SAMARITANA
(*St. Joh. IV*)

Bei dem Bronn, zu dem schon weiland
Abram ließ die Herde führen,
Bei dem Eimer, der dem Heiland
Kühl die Lippen durft' berühren;
Bei der reinen, reichen Quelle,
Die nun dorthier sich ergießet,
Überflüssig, ewig helle
Rings durch alle Welten fließt –

MARIA AEGYPTIACA
(*Acta Sanctorum*)

Bei dem hochgeweihten Orte,
Wo den Herrn man niederließ,
Bei dem Arm, der von der Pforte
Warnend mich zurücke stieß;
Bei der vierzigjäh'gen Buße,
Der ich treu in Wüsten blieb,
Bei dem sel'gen Scheidegruße,
Den im Sand ich niederschrieb –

ZU DREI

Die du großen Sünderinnen
Deine Nähe nicht verweigerst
Und ein büßendes Gewinnen
In die Ewigkeiten steigerst,
Gönn auch dieser guten Seele,
Die sich einmal nur vergessen,

despite the scorn of the Pharisee,
by the vessel which so richly
dropped sweet fragrance,
by the tresses that so softly
dried the holy limbs –

MULIER SAMARITANA
(*John IV*)

By the well to which of old already
Abraham drove his flock,
by the water-pot which was suffered
to touch, refreshing, the Saviour's lips,
by the pure rich spring which,
spilling over, eternally clear,
pours now from thence,
flows round about through all the world –

MARIA AEGYPTIACA
(*Acts of the Apostles*)

By the sublime and holy place
where they laid Our Lord,
by the arms that, from the gate,
warning, thrust me back,
by the forty-year-long penitence
I faithfully adhered to in the desert,
by the sacred farewell
I wrote in the sand –

ALL THREE

Thou who dost not deny thy presence
to penitent women who have greatly sinned,
and to eternity dost raise
the victory gained by repentance,
grant also to this good soul
who fell but once,

ne sachant pas qu'elle faillissait,
accorder un pardon adéquat!

UNE PÉNITENTE
(s'approchant humblement)

Penche, oh penche,
Reine sans égale,
glorieuse et rayonnante,
ta face clémente sur mon bonheur!
L'ami que je chéris à l'aube,
guéri de l'erreur,
il revient aujourd'hui.

LES ENFANTS BIENHEUREUX
(s'approchant en un mouvement circulaire)

Déjà il nous dépasse
de ses membres puissants,
nos soins fidèles par lui
seront amplement payés de retour.
Nous fûmes éloignés de bonne heure
des chœurs de la vie;
mais lui a beaucoup appris,
il nous instruira.

UNE PÉNITENTE
Entouré du glorieux chœur des Esprits,
le nouveau venu revient à peine à lui,
à peine pressent-il la vie nouvelle
que déjà il ressemble à la troupe sainte.
Vois, comme il s'arrache de tout lien terrestre,
dépouille son ancienne enveloppe
et, de son vêtement éthéré,
surgit dans la fraîcheur de sa force juvénile!
Accorde-moi de l'instruire,
le jour nouveau l'éblouit encore.

Die nicht ahnte, daß sie fehle,
Dein Verzeihen angemessen!

UNA POENITENTIUM
(sich anschmiegend)

Neige, neige,
Du Ohnegleiche,
Du Strahlenreiche,
Dein Antlitz gnädig meinem Glück!
Der früh Geliebte,
Nicht mehr Getrübte,
Er kommt zurück.

SELIGE KNABEN
(in Kreisbewegung sich nähernd)

Er überwachst uns schon
An mächt'gen Gliedern,
Wird treuer Pflege Lohn
Reichlich erwidern.
Wir wurden früh entfernt
Von Lebechören;
Doch dieser hat gelernt,
Er wird uns lehren.

UNA POENITENTIUM
Vom edlen Geisterchor umgeben,
Wird sich der Neue kaum gewahr,
Er ahnet kaum das frische Leben,
So gleicht er schon der heiligen Schar.
Sieh, wie er jedem Erdenbände
Der alten Hülle sich entrafft
Und aus ätherischem Gewande
Hervortritt erste Jugendkraft.
Vergönne mir, ihn zu belehren,
Noch blendet ihn der neue Tag.

not suspecting that she erred,
thy just pardon!

UNA POENITENTIUM
(entreating the Virgin)

Incline, incline,
thou unparalleled,
thou richly-radiant,
thy countenance upon my happiness.
The love of long ago,
now free from stain,
is returning.

BLESSED BOYS
(circling near)

He outstrips us already
on mighty limbs,
he will richly requite
the reward of faithful care.
We were snatched early
from the choir of the living;
but this man has learned,
he will teach us.

UNA POENITENTIUM
Encircled by the noble choir of spirits
the newly-arrived is scarcely conscious of himself,
hardly conscious of the new life,
so much does he resemble the sacred host already.
See how he divests himself of every
earthly bond of his erstwhile husk,
and, from ethereal raiment,
steps forth in the first flush of youth!
Allow me to be his tutor,
the new day dazzles him still!

MATER GLORIOSA

Viens! élève-toi vers des sphères plus hautes!
S'il te pressent, il te suivra.

CHŒUR

[Viens!]

DOCTEUR MARIANUS

(prosterné, le visage contre terre)

Levez les yeux vers le regard sauveur,
âmes tendres et repentantes,
afin de vous métamorphoser, reconnaissantes,
et de vous élever à la félicité.
Que tout esprit supérieur
s'offre à te servir;
Vierge, Mère, Reine,
Déesse, reste-nous propice!

CHORUS MYSTICUS

Tout ce qui passe
n'est que symbole;
l'Imparfait
ici trouve l'achèvement;
l'Ineffable
ici devient acte;
l'Éternel-Féminin
nous entraîne en haut.

*(Version française de Henri Lichtenberger –
Avec l'aimable autorisation des Éditions Montaigne, Paris)*

¹⁾ [] = ajouté ou modifié par Mahler
²⁾ () = non repris par Mahler

MATER GLORIOSA

Komm! hebe dich zu höhern Sphären!
Wenn er dich ahnet, folgt er nach.

CHOR

[Komm!]

DOCTOR MARIANUS

(auf dem Angesicht anbetend)

Blicket auf zum Retterblick,
Alle reuig Zarten,
Euch zu sel'gem Geschick [Glück]
Dankend umzuarten.
Werde jeder beßre Sinn
Dir zum Dienst erbötig;
Jungfrau, Mutter, Königin,
Göttin, bleibe gnädig!

CHORUS MYSTICUS

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis;
Das Unzulängliche,
Hier wird's Ereignis;
Das Unbeschreibliche,
Hier ist's getan;
Das Ewig-Weibliche
Zieht uns hinan.

¹⁾ [] = von Mahler hinzugefügt oder im Wortlaut geändert
²⁾ () = von Mahler nicht vertont

MATER GLORIOSA

Còme, raise yourself to higher spheres!
When he apprehends you, he will follow after.

CHOIR

[Come!]

DOCTOR MARIANUS

(bowing in adoration)

Look up, up to the redeeming gaze,
all creatures frail and contrite,
that you may gratefully be translated
to blissful fortune.
May every better impulse
be ready at your service;
virgin, mother, queen,
goddess, be ever gracious!

CHORUS MYSTICUS

All things transitory
are but parable;
here insufficiency
becomes fulfilment,
here the indescribable
is accomplished;
the ever-womanly
draws us heavenward.

*(Translation © 1972/1986
The Decca Record Company Ltd., London)*

¹⁾ [] = added or wording altered by Mahler
²⁾ () = not set by Mahler

Cover: »Wasserschlangen I«, Painting by Gustav Klimt
Österreichische Galerie, Wien · Galerie Welz, Salzburg
»Gustav Mahler«: all illustrations from the
Österreichische Nationalgalerie, Wien
»Rafael Kubelik«: Photos by Gilda Hartmann, München (S./p.11) and
Siegfried Lauterwasser, Überlingen (S./p. 39)
Art Direction: Lutz Bode



RAFAEL KUBELIK
