Gustav Mahler Symphonie No. 4

Rosemary Joshua – *Orchestre des Champs-Elysées*

Philippe Herreweghe

ALESSANDRO MOCCIA (1st violin solo), ROBERTO ANEDDA, CATHERINE ARNOUX,
ILARIA CUSANO, ASSIM DELIBEGOVIC, VIRGINIE DESCHARMES, PHILIPPE JEGOUX,
MARION LARIGAUDRIE, CORRADO MASONI, MARTIN REIMANN, NICOLE TAMESTIT,
SEBASTIAAN VAN VUCHT, 1st violins
BÉNÉDICTE TROTEREAU, MARIEKE BOUCHE, ADRIAN CHAMORRO, ISABELLE CLAUDET,
FEDERICA DELLA JANNA, JEAN-MARC HADDAD, PASCAL HOTELLIER, THÉRÈSE KIPFER, CLARA LECARME,
CORRADO LEPORE, GIORGIO OPPO, ENRICO TEDDE, 2nd violins
JEAN-PHILIPPE VASSEUR, MARIE-ELSA BEAUDON, AGATHE BLONDEL, LAURENT BRUNI,
MAÏLYSS CAIN, BRIGITTE CLEMENT, AUDREY LECLERC, LUIGI MOCCIA, JOEL OECHSLIN, violas
AGEET ZWEISTRA, MICHEL BOULANGER, HAGER HANANA, VINCENT MALGRANGE,
HILARY METZGER, ANDREA PETTINAU, GESINE QUEYRAS, HARM-JAN SCHWITTERS, celli
AXEL BOUCHAUX, JOE CARVER, DAMIEN GUFFROY, MICHEL MALDONADO,
MIRIAM SHALINSKY, MASSIMO TORE, double basses
MATHIAS VON BRENNDORFF, AMÉLIE MICHEL, JANE MITCHELL, GEORGIA BROWNE, flutes
MARCEL PONSEELE, TAKA KITAZATO, BENOIT LAURENT, oboes
NICOLA BOUD, DANIELE LATINI (2nd clarinet, bass clarinet), VINCENZO CASALE, clarinets
JULIEN DEBORDES, JEAN-LOUIS FIAT, ROBERT PERCIVAL (3rd bassoon, contrabassoon), bassoons
LUC BERGÉ, FRANCK CLARYSSE, RAFAEL VOSSELER, EMMANUEL PROU, French horns
ALAIN DE RUDDER, LEIF BENGTSSON, STEVEN VERHAERT, trumpets
MARIE-ANGE PETIT, timpani
HÉLÈNE BRANA, BERNARD HEULIN, DAVID JOIGNAUX, ANTOINE SIGURE, percussion
PASCALE SCHMITT, harp

Recording: Grenoble, MC2, 11-12.03.2010 – Sound Engineer: Andreas Ruge (Tritonus)
Producer, Editing, Mastering: Andreas Neubronner (Tritonus) – Photograph cover: Michel Dubois - Courtesy 9T9 Art Gallery
Design: Casier/Fieuws – Executive Production: Michel Stockhem

Gustav Mahler (1860-1911)

Symphonie Nr. 4 in G Dur

Bedächtig. Nicht eilen 15'31

In gemächlicher Bewegung. Ohne Hast 8'55

Ruhevoll 20'05

Sehr behaglich 6'41

Total Time 53'28

Rosemary Joshua, soprano
Orchestre des Champs-Elysées
Philippe Herreweghe

FRANÇAIS

À la première de la Quatrième Symphonie de Mahler, le 29 novembre 1901 à Munich sous la direction du compositeur, l'accueil du public et de la presse fut globalement négatif. On reprochait à l'œuvre son manque d'idées et de goût. Après les grandes envolées de la Deuxième (la Troisième ne fut créée que plus tard), le retour à la forme classique et à une légèreté mal comprise fut interprété comme un manque d'inspiration et de grandeur.

Depuis cette date la symphonie a connu le destin que l'on sait. C'est l'une des œuvres du grand répertoire les plus jouées. Elle a été enregistrée d'innombrables fois par des orchestres magnifiques sous la direction des chefs les plus prestigieux. Certains d'entre eux comme Mengelberg, Klemperer ou Walter eurent le privilège d'assister aux répétitions et aux concerts dirigés par Mahler lui-même, et de l'entendre expliciter ses intentions. Dès lors on peut se demander d'où vient l'ambition de l'Orchestre des Champs-Élysées d'aborder l'œuvre à son tour.

Il faut d'abord noter que malgré leurs informations de première main, les interprétations de Klemperer ou de Walter par exemple diffèrent sensiblement jusqu'à s'opposer à bien des égards. Ceci est loin d'être regrettable, car c'est le propre des chefs-d'œuvre de ne livrer leur infinie beauté qu'à travers de multiples lectures, fussent-elles divergentes. Aujourd'hui notre monde mental, artistique et spirituel est très éloigné de celui du compositeur et depuis 1901, l'approche de la musique de Mahler n'a cessé d'évoluer. Il suffit de comparer les enregistrements des années trente, ceux d'après-guerre et ceux de la fin du siècle dernier pour se rendre compte des différences majeures concernant des paramètres aussi fondamentaux que les tempi, le phrasé et l'articulation, le (non-)respect des indications pourtant très précises du compositeur, la sonorité générale, les instruments utilisés, la conduite de l'archet, le vibrato, les *portamenti*, pour ne parler que du "contenant" musical et non du "contenu" spirituel. La diversité de ces approches a néanmoins donné lieu à plusieurs lectures magnifiques et profondes.

L'Orchestre des Champs-Élysées quant à lui s'inscrit dans une mouvance qui attache une grande importance au respect de la partition et au contexte musical, artistique et culturel de l'époque de la genèse de l'œuvre, notamment aux aspects organologiques et surtout de "style" de la pratique instrumentale. Ce parti pris du "retour aux sources" peut sembler paradoxal dans le cas de Mahler, qui ne s'interdisait pas lui-même "d'améliorer" les partitions de Beethoven et de les adapter à l'usage de ses contemporains. (Nous serions

néanmoins très curieux d'avoir la réaction du chef autoritaire et du compositeur pointilleux qu'il était si l'on infligeait à ses partitions la moindre modification.) Comme à l'époque concernée, le quatuor de l'Orchestre des Champs-Élysées utilise des cordes en boyau. La "culture d'archet" est d'avantage modelée sur la conduite d'une ligne vocale que sur l'idéal d'une égalisation. Les bois et les cuivres produisent moins de volume mais offrent par contre une transparence plus grande et une richesse harmonique différente. Par conséquent, l'équilibre des cordes et des vents a tendance à s'établir plus naturellement. Dans son ensemble la culture musicale des membres de l'Orchestre des Champs-Élysées est nourrie par une pratique intensive de la musique classique et baroque, et par une grande curiosité stylistique et organologique.

L'Orchestre des Champs-Élysées propose donc un "cadre sonore" assez différent, plus proche peut-être de ce qu'on pouvait entendre à la toute fin du XIXe siècle. Cependant, nous ne sommes que trop conscients d'une évidence: l'essentiel n'est pas là. Comme tout un chacun abordant la quatrième symphonie de Mahler, nous devons nous poser les questions fondamentales.

Tout d'abord il faut situer cette œuvre par rapport aux trois symphonies précédentes, puisque la tétralogie qu'elles constituent reflète l'évolution spirituelle de leur auteur dans cette première période. Suivons donc Bruno Walter dans ses *Réflexions* qui traduisent sans nul doute des conversations avec Mahler lui-même. « *Dans la Première, la musique reflète les émotions orageuses d'une expérience subjective. La Deuxième cherchait le sens que peut avoir la tragédie de la condition humaine. La réponse, fort claire, est la justification par l'immortalité. Dans la Troisième, le musicien parvient à la conviction que la réponse est dans l'amour tout-puissant, qui forme tout et embrasse l'univers. Dans la Quatrième, un joyeux rêve de félicités et de la vie éternelle lui promet, et à nous également, que nous sommes sauvés* ». La Quatrième Symphonie est donc une musique d'extase jubilatoire, sur fond des derniers relents d'angoisses existentielles. Il est ensuite primordial de s'immerger profondément dans le texte et la musique du *Knaben Wunderhorn*, sa fraîcheur, sa poésie, sa cruauté, son ironie particulière très proche de l'esprit romantique de Jean Paul, l'écrivain que Mahler (tout comme Schumann) adulait. Il faut analyser la forme "classique", à l'exception du dernier mouvement, inspiré de la IXe Symphonie de Beethoven que Mahler révisait à la même époque. Il faut précieusement recueillir tous les témoignages de première main, et tout d'abord ceux de Mahler lui-même dans ses conversations avec Nathalie Bauer-Lechner, notamment lorsqu'il parle « *d'une symphonie profondément bleue* », lorsqu'il reproche au premier violon solo du *Scherzo* de ne pas être « *suffisamment âpre* » ou lorsqu'il indique que l'*Andante* doit faire « *pleurer et rire, et qu'il ne doit pas être joué trop lentement* ».

Au-delà du respect primordial des indications très précises du texte, il faut déterminer la nature de l'expression requise, tout lyrisme débridé, toute sentimentalité étant à proscrire comme tout excès de distanciation trop apollinienne.

Un *Adagio* de Bruckner nous plonge dans notre Être le plus absolu, au moment de notre sommeil le plus profond, loin du monde. La musique de Mahler reflète nos rêves fantasques lors de l'endormissement, quand la cruauté du réel et la consolation de l'impossible s'interpénètrent de manière insaisissable. C'est dire combien il est difficile de ne pas la trahir.

Philippe Herreweghe

La Quatrième Symphonie de Gustav Mahler

Comment percer au mieux les secrets de la Quatrième Symphonie de Mahler ? À la grande consternation des premiers auditeurs, le compositeur n'a pas fourni de programme explicatif, alors qu'il inclut un texte chanté dans le finale, « Das himmlische Leben », « La vie céleste ». Bien qu'il se fût tourné vers une forme symphonique plus conventionnelle en quatre mouvements, il y convoquait et subvertissait une pratique et un langage classiques, d'une manière frappante et sémantiquement insaisissable. Orchestrant toujours pour une phalange de type « romantique tardif », à l'embonpoint caractérisé bien que sans trombones et tuba, il lui donne ici une transparence et une légèreté qui renvoient plutôt à la musique de chambre ou aux modèles orchestraux du XVIIIe siècle, et donnent aux climax des tutti une force d'autant plus grande qu'ils sont rares. Les répétitions pour la première à Munich en 1901, avec l'Orchestre Kaim de Weingartner (qui devait plus tard emporter l'œuvre en tournée) s'avérèrent difficiles : la moindre défaillance technique était surexposée par la délicatesse de la trame contrapuntique, et ces instrumentistes du tournant du siècle se voyaient demander de jouer non plus seulement comme des musiciens de rang, mais aussi par intermittence comme de véritables solistes, pour qui s'envolait ainsi la capacité à se fondre discrètement dans la masse luxuriante des textures romantiques.

Les audiences et les critiques du temps étaient, eux aussi, poussés dans leurs retranchements, car à ce stade de sa carrière, Mahler devait encore essentiellement sa réputation de compositeur aux exécutions

de son immense et apocalyptique Deuxième Symphonie. Celles-ci s'étaient en effet succédé depuis la première à Berlin en 1895 ; quant à la Troisième Symphonie, avec laquelle la Quatrième partage certains traits thématiques et conceptuels communs, elle ne sera pas exécutée avant 1902. On attendait donc généralement de Mahler qu'il retrouvât, voire dépassât dans sa nouvelle symphonie les hauteurs atteintes dans son œuvre la plus renommée. Les attentes assez sommaires d'un auditoire bourgeois et conditionné furent naturellement déçues lorsqu'il découvrit, à travers la Quatrième Symphonie, une autre manière, légère, aux apparences ironiques. Oui : il s'agit bien, ici, d'une « humoresque » symphonique, représentant l'aboutissement d'une démarche inachevée entamée dans la Troisième Symphonie ; c'est pour cette dernière, en guise de finale, que le compositeur avait conçu « Das himmlische Leben » sous le titre « Was das Kind erzählt », « Ce que conte l'enfant ».

La ligne générale et l'esprit de la Quatrième traduisent les diverses préoccupations esthétiques d'un compositeur ancré dans la culture austro-germanique, tentant de négocier un virage qui honorerait ce pan d'histoire de la culture, mais ouvrirait dans le même temps les portes d'une nouvelle ère post-wagnérienne. Ce qui choqua les auditeurs contemporains réside en cette tentative de se détacher des confortables tendances romantiques à la mode et de se réorienter vers le passé pour nourrir le futur. Pour Nietzsche, le paysage musical après Wagner devait se caractériser par « *la gaya scienza* », « *fröhliche Wissenschaft* », cette « *science joyeuse* » – un titre que Mahler, un temps, voulut donner à sa Troisième Symphonie – « *au pied léger, agile, toute de feu et de grâce : la logique suprême* ». Admirant davantage Goethe chaque jour de la fin de sa vie active, Nietzsche devait être familier, comme le fut Mahler, des catégories que l'auteur de *Werther* avaient dessinées entre le « romantique », « *faible, morbide, maladif* » et le « classique », « *fort, frais, joyeux et sain* ». Dans sa Quatrième Symphonie, Mahler nous fait toucher à de telles polarités, ancien/nouveau, sérieux/humoristique, naïf/mûr et – pour reprendre des formules néo-helléniques nietzschéennes – apollinien (ordonné, contrôlé)/dionysiaque (passionné, instinctif) ; par là, il bousculait les normes de compréhension culturelles et historiques.

Dans le premier mouvement, le souvenir des modèles de forme sonate chers au cœur des Viennois n'est évoqué que pour être un réceptacle : celui d'une prolifération organique d'idées thématiques anticipant le finale (ainsi que la marche funèbre de la Cinquième Symphonie). Mahler y plonge sa propre sophistication harmonique dans les modèles haydniens, schubertiens et le style salonnard de Thomas Koschat. La « gravitas » symphonique est d'emblée mise en péril par l'appel d'ouverture, en chapeau de fou, et, à l'instar des digressions fantasques qui parsèment *Tristram Schandis Leben und Meynungen*

de l'Anglais Laurence Sterne, un des livres favoris de Mahler, les procédés formels sont, d'une plume ludique, mis en avant et malmenés : virtuosité des jeux instrumentaux dans les développements, introduction de nouveaux motifs, naïveté feinte d'un faux départ de réexposition (quand le thème principal entre dans la précipitation).

Le deuxième mouvement combine les formes du scherzo avec trio et du rondo plus libre en une pantomime de caractère funèbre, dont le ton elfique est plus mutin que véritablement effrayant. Son solo de violon (en *scordatura*) présente des doubles cordes diaboliques et évoque un instrument de rue ; s'opposant au chromatisme acidulé des sections principales, le diatonisme des trios et des épisodes venant s'y insérer les transforme en Ländler qui ne voudraient pas dire leur nom.

De même, le ton de berceuse sereine du mouvement suivant, en forme de variation double (ou triple), se délite progressivement en de brusques éruptions, changements de texture, appoggiatures enflammées, changements de tempo, le tout oscillant entre majeur et mineur, simplicité et sophistication, tragédie et farce. C'est une recherche de consolation – construite sur une ligne de basse en pizzicato à la solennité beethovénienne – dans laquelle l'explosion impromptue, par anticipation thématique, d'un radieux *mi* majeur vers la fin ne peut être comprise, rétrospectivement, qu'après le début du dernier mouvement.

Le motif arpégé en question ouvre en effet et conclut délicatement « Das himmliche Leben », finale inspiré d'un texte du fameux recueil de poésies traditionnelles remises au goût romantique au début du XIXe siècle, *Des Knaben Wunderhorn*. Mahler y demande à l'exécutante de chanter « *avec une expression sereine et enfantine ; tout-à-fait sans parodie !* ». La musique voyage de la tonalité de départ de la symphonie, *sol* majeur, vers un lumineux *mi* majeur, endossant avec des yeux d'adultes la vision du ciel par un enfant, avec une « naïveté » désarmante et un sens de l'amoralité le plus pur, la danse et les ripailles coexistant sans problème avec le massacre d'Hérode, de même que le rappel des clochettes du premier mouvement ou les véhéments interludes en chapeau de fou (et en mineur) se transmuent en une vision édénique et un chant strophique limpide.

En s'allégeant d'un certain nombre d'impératifs pesants pour atteindre son but, cette Quatrième Symphonie évoque l'image d'Héraclite, citée par Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie* : un enfant joue à monter des murets de pierre puis élève des buttes de sable dans le seul dessein de les faire s'écrouler. L'insoutenable légèreté de l'être était part intime de la philosophie de Mahler et de cette quête spiri-

tuelle dans laquelle, comme pour Ernst Bloch, « *la véritable genèse n'est pas au début, mais à la fin… une fois que [l'homme créateur] se sera pris en main… quelque chose arrivera, qui illumine l'enfance de chacun mais auquel personne n'a encore atteint : l'être chez soi (Heimat)* ».

Jeremy Barham
traduction Michel Stockhem

Mahler chef d'orchestre: les retouches à la Neuvième Symphonie de Beethoven

En même temps qu'il composait sa Quatrième Symphonie et en donnait sa première exécution (1899-1901), Mahler retouchait avec acharnement la partition de la Neuvième Symphonie de Beethoven qu'il avait travaillée une première fois en 1895 à Hambourg. Il devait en donner trois exécutions avec la Philharmonie de Vienne en 1900 et 1901, à la grande satisfaction du public mais en se heurtant à une violente opposition de la critique. Pourquoi altéra-t-il cette partition et de quelle nature furent ses interventions ?

Pour Mahler et pour beaucoup de musiciens du XIXe siècle, la Neuvième de Beethoven (1824) était un phare de la culture musicale romantique. Elle marquait un point de rupture, quand la capacité de la musique – et plus particulièrement de la symphonie – à communiquer des idées philosophiques profondes se trouva établie. Comme Wagner avant lui, Mahler considérait que Beethoven avait été réfréné par un orchestre complètement inadéquat, dont les limitations techniques (en tessiture, en puissance et en agilité) ne pouvaient rencontrer les conceptions expansives du musicien. Il se référa également à la surdité de Beethoven, à l'accroissement des effectifs et à l'agrandissement des salles de concert pour justifier ses actions. À l'opposé des mouvements plus récents à la recherche d'authenticité, Mahler croyait fermement qu'en transgressant le « texte » original, il se montrait le plus fidèle à « l'œuvre ». Dans ce but, il eut recours à un orchestre étendu, avec des bois par quatre pour doubler ceux de Beethoven ; huit cors quand le compositeur en utilisait quatre ; quatre trompettes au lieu de deux ; un tuba, instrument apparu après la mort de Beethoven ; et deux jeux de timbale pour un dans l'original. L'ef-

fectif de cordes était aussi considérablement accru : 30-36 violons, 10-12 altos, 10 violoncelles et huit ou neuf contrebasses. Les modifications au texte allaient de l'utilisation d'indications dynamiques plus marquées aux indications « à la touche » pour les cordes, « avec sourdine » pour les cors (début de l'*Adagio*), « jeu de cloches » pour les bois, sans compter les « divisi » de cordes (premier mouvement), de brèves mises au repos d'instruments avant leur entrée, la doublure à l'octave de parties de bois (premier et dernier mouvements), la réécriture de partie de cuivre en doublure de bois ou de cordes (scherzo et finale), et des parties supplémentaires de cuivre et de timbale (premier mouvement et début du finale).

Toutes ces altérations furent réalisées pour atteindre à un brillant orchestral accru, une clarté et une transparence améliorées, et non seulement pour augmenter le volume – ce qui fut bien sûr aussi le cas. Dans la foulée, elles apportèrent un évident sang neuf à l'orchestration des œuvres propres de Mahler : celui-ci, à partir de la Quatrième Symphonie, fit preuve en cette matière d'une nouvelle forme de lucidité. Qu'on les approuve ou non sur un plan moral, ou que l'on pense que Beethoven eût choisi la même voie s'il en avait eu le choix, l'audace et la conviction dont témoigne l'approche de Mahler (qui fut mieux accueillie hors de Vienne) devraient en tout cas être admises comme un fait. Par ironie de l'histoire, des générations de chefs d'orchestre, de Bülow à Kleiber en passant par Weingartner, Nikisch, Furtwängler, Klemperer, Toscanini, Stokowski, Karajan et Bernstein, ont agi de même dans une relative impunité, et les changements opérés par Mahler dans des œuvres d'autres compositeurs ont rencontré bien moins d'opposition. Cette combinaison d'une puissante imagination créatrice et d'une compréhension intime et pratique des ressources de l'orchestre, de l'acoustique des salles avec le texte musical, porte en elle une validité qui n'est pas que le fruit de son époque mais constitue bien, aussi, un maillon de l'exploration continue des pratiques d'interprétation.

Jeremy Barham
traduction Michel Stockhem

Rosemary Joshua

Parmi les rôles que Rosemary Joshua a tenus à l'opéra, on peut citer Adèle, *Die Fledermaus* (Metropolitan Opera) ; le rôle-titre de *The Cunning Little Vixen* et Tytania, *Le Songe d'une nuit d'été* (La Scala), Anne Trulove, *The Rake's Progress* (Covent Garden, Glyndebourne, La Monnaie), Oscar, *Un ballo in maschera*, Vixen (Netherlands Opera) et Susanna, *Les Noces de Figaro* (Glyndebourne, Bayerische Staatsoper, Welsh National Opera, Cologne).

Elle est surtout reconnue pour son interprétation des opéras de Haendel, ayant chanté Ginevra, *Ariodante* (San Diego, Bolchoï); Angelica, *Orlando* (Covent Garden, Bayerische Staatsoper, Aix-en-Provence); Poppée, *Agrippina* (Cologne, La Monnaie, Paris); Cléopâtre, *Giulio Cesare* (Paris, Netherlands Opera, Florida) et le rôle-titre dans *Semele* (Aix-en-Provence, Innsbruck, Flanders, Cologne, BBC Proms, English National Opera). Elle a également chanté Nitocris, *Belshazzar* (Deutsche Staatsoper, Toulouse, Innsbruck, Aix-en-Provence) et le rôle-titre de *Partenope* (English National Opera).

Parmi ses récentes apparitions en concert, on a pu l'entendre avec l'Orchestra of the Age of Enlightenment avec Mackerras, Rattle, Norrington et Jacobs ; le Scottish Chamber Orchestra avec Denève; le London Philharmonic Orchestra avec Elder ; l'Orchestre des Champs-Élysées avec Herreweghe, le Concentus Musicus Wien avec Harnoncourt, la Deutsche Kammerphilharmonie Bremen avec Harding ; le Netherlands Philharmonic avec McCreesh, et le New York Philharmonic sous la direction de McGegan.

Ses enregistrements comptent les rôles-titres de *Partenope* et de *Semele* de Haendel, Emilia, *Flavio*, Sophie, *Der Rosenkavalier*, un disque de duos avec la mezzo-soprano Sarah Connolly (Chandos), le rôle-titre dans *Esther* de Haendel (Somm), *Angelica* (Erato), *Saul, Venus et Adonis* et *Didon et Énée* (Harmonia Mundi)

Philippe Herreweghe

Après des études de piano au Conservatoire de Gand, sa ville natale, Philippe Herreweghe se consacre à des études de médecine et de psychiatrie. C'est durant ces années universitaires qu'il fonde le Collegium Vocale Gent et se fait remarquer par Nikolaus Harnoncourt et Gustav Leonhardt qui l'associent à la gravure de l'intégrale des Cantates de Bach.

Afin de servir de façon adéquate un répertoire s'étendant de la Renaissance à la musique moderne et contemporaine, Philippe Herreweghe a été amené à créer plusieurs ensembles «à géométrie variable» avec lesquels il a enregistré pour harmonia mundi plus d'une soixantaine de disques : l'Ensemble Vocal Européen, le Collegium Vocale Gent (musique de Bach et de ses précurseurs), la Chapelle Royale (musique baroque française) et l'Orchestre des Champs-Élysées (répertoires classique et romantique).

Philippe Herreweghe dirige en tant que chef invité d'autres formations telles que l'Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam, le Mahler Chamber Orchestra, l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, la Radio Kamer Filharmonie-Hilversum et l'Orchestre Royal Philharmonique des Flandres dont il est directeur musical.

Directeur artistique du festival de Saintes de1982 à 2002, il a été élu Personnalité Musicale de l'année 1990, Musicien Européen de l'année 1991 et Ambassadeur culturel de la Flandre avec le Collegium Vocale Gent depuis 1993. Il est nommé officier des Arts et Lettres en 1994 et Docteur Honoris Causa de l'Université de Louvain en 1997 et Chevalier de la Légion d'Honneur en 2003. En octobre de cette même année, Philippe Herreweghe a été anobli par le Roi des Belges.

ENGLISH

The premiere in Munich of Mahler's Fourth Symphony, on 29 November 1901 in a performance conducted by the composer, had a generally negative reception from both public and press. The work was criticised for a lack of ideas and of taste. After the grandiose sweep of the Second (the first performance of the Third had not yet taken place), a return to classical form and to a misunderstood lightness of touch was interpreted as an absence of inspiration and of grandeur.

Since this date the symphony has experienced its well-known destiny. It is one of the most frequently performed works in the mainstream repertory. It has been recorded countless times by magnificent orchestras with the most prestigious conductors. Some of them, such as Mengelberg, Klemperer and Walter, had the privilege of attending rehearsals and concerts conducted by Mahler himself, and they heard him make his intentions clear. Given this, one may ask where the Orchestre des Champs-Élysées found its ambition in turn to tackle this work.

First one should note that, despite the first-hand information, the interpretations of Klemperer and Walter, for example, are noticeably different, indeed they are opposite in many respects. This is far from being regrettable, as it is quite natural that masterpieces only reveal their infinite beauty through very many performances, however divergent they may be. Our mental, artistic and spiritual world of today is very distant from that of the composer, and since 1901 attitudes towards Mahler's music have constantly evolved. One only has to compare the recordings of the 1930s with those from after the War and those from the end of the last century in order to realise there are major differences in parameters as fundamental as tempo, phrasing and articulation, the (non-)respect of the composer's indications despite these being highly precise, the general sonority, the instruments used, the way the bow is used, vibrato, *portamenti*, to mention only the purely musical 'contents' and not the inherent spiritual 'content'. The diversity of these approaches has, nonetheless, given rise to several magnificent and profound interpretations.

The Orchestre des Champs-Élysées forms part of a movement that attaches great importance to respecting the score and the musical, artistic and cultural context of the time when the work was born, notably with regard to the organological aspects and, above all, to the 'style' of instrumental practice. This deliberate commitment to a 'return to the source' may seem paradoxical in the case of Mahler, who never stopped 'improving' scores of Beethoven and adapting them to contemporary use. (We should

nonetheless be curious to know the reaction of the authoritarian conductor and punctilious composer that he was if *his* scores were subjected to the slightest modification.) Just as at the period in question, the quartet of the Orchestre des Champs-Élysées uses gut strings. The 'bowing culture' is closely modelled on the way a vocal line is maintained, rather on an ideal of equalisation. The woodwind and the brass produce less volume but offer, by contrast, greater transparency and a different harmonic richness. In consequence, the balance of the strings and the winds tends to establish itself more naturally. On the whole the musical culture of the members of the Orchestre des Champs-Élysées is nurtured by an intensive practice of classical and baroque music, as well as by great stylistic and organological curiosity.

And so the Orchestre des Champs-Élysées offers a somewhat different 'sound setting', closer perhaps to what could have been heard at the very end of the nineteenth century. However, we are only too aware of one blatant fact: the essential is elsewhere. Like anyone coming to grips with the Fourth Symphony of Mahler, we have to ask ourselves the fundamental questions.

First of all this work must be set in context with the three preceding symphonies, as the tetralogy they form reflects the spiritual evolution of their composer in this first period. Let us therefore follow Bruno Walter in his *Reflections* as they no doubt point towards conversations with Mahler himself. "*In the First, the music reflects the stormy emotions of a subjective experience. The Second seeks a possible meaning of the tragedy of the human condition. The very clear answer is justification through immortality. In the Third, the composer becomes convinced that the answer lies in that all-powerful love that forms everything and embraces the world. In the Fourth, a joyous dream of happiness and of eternal life promises him, and us also, that we have been saved*". The Fourth Symphony is thus music of jubilant ecstasy, over a background of the ultimate writhings of existential anguish. It is subsequently essential to immerse oneself deeply in the text and the music of *Des Knaben Wunderhorn*, in its freshness, its poetry, its cruelty, its particular irony so close to the romantic spirit of Jean Paul, the writer whom Mahler (like Schumann) venerated. The 'classical' form must be analysed, with the exception of the last movement, inspired by Beethoven's Ninth Symphony, a work Mahler was revising at that time. The point is, precisely, to gather all firsthand witnesses, and first and foremost those of Mahler himself in his conversations with Nathalie Bauer-Lechner, notably when he speaks of "*a deeply blue symphony*", when he criticises the first solo violin of the Scherzo as not being "*sufficiently bitter*", or when he indicates that the Andante must make people "*cry and laugh, and it must not be played too slowly*".

Beyond the primordial respect for the music's highly precise indications, it is the nature of the requisite expression that must be determined, any unrestrained lyricism, any sentimentality being proscribed, just like any excess of Apollinian alienation.

An *Adagio* of Bruckner plunges us into our most absolute Being, at the moment of our deepest sleep, far from the world. Mahler's music reflects the fantastical dreams we have as we fall asleep, when the cruelty of the real and the consolation of the impossible intertwine quite inextricably. It goes to show how difficult it is not to betray it.

Philippe Herreweghe
translated by Jeremy Drake

Mahler's Fourth Symphony

How can we best understand Mahler's Fourth Symphony? Much to the consternation of early audiences, the composer provided no explanatory programme, yet he did include a sung text in the final movement, 'Das himmlische Leben'. Although he reverted to a more conventional four-movement symphonic plan, he invoked and subverted classical practices and idioms in startling and semantically elusive ways. While he still scored for a typically large, late-romantic ensemble (though without trombones and tuba), he deployed his forces with a transparency and lightness more akin to chamber music or 18th-century orchestral models, rendering occasional tutti climaxes all the more telling through their rarity. Rehearsals for the Munich premiere in 1901 with Weingartner's Kaim Orchestra (who subsequently toured with the work) proved difficult not least because the slightest technical deficiency was exposed within the music's contrapuntal tracery, and because many of these turn-of-the-century instrumentalists were being asked to play not only as rank-and-file ensemble members but also as intermittent soloists for whom there were fewer opportunities to blend inconspicuously in lush romantic textures.

Audiences and critics of the time were similarly tested, for by this point in Mahler's career his reputation as a composer had largely rested on performances of the vast, apocalyptic Second Symphony since its premiere in Berlin 1895. The Third Symphony, with which the Fourth shares some common thematic

and conceptual content, was not performed until 1902. Widespread expectations that in this new Symphony Mahler would somehow repeat or even outdo the lofty achievements of his best-known work were therefore summarily thwarted when the light-hearted and apparently mocking gestures of the Fourth Symphony emerged to affront conditioned bourgeois ears. For this was Mahler's symphonic 'Humoresque', a working-through of some of the unfinished business of the Third Symphony for which he had originally planned 'Das himmlische Leben' as a finale labelled 'What the Child Tells Me'. The trajectory and spirit of the Fourth reflected the diverse aesthetic concerns of a composer steeped in Austro-German culture and attempting to negotiate a path which both honoured that culture's history and forged ahead in a post-Wagnerian era. It was the work's resultant stripping away of the pretensions of comfortable modish romanticism and its re-orientation towards the past for the sake of the future that caused such bewilderment among contemporary listeners. For Nietzsche, the musical landscape after Wagner would be characterized by 'la gaya scienza' ('the happy science' or 'die fröhliche Wissenschaft' – a title Mahler temporarily gave to the Third Symphony) comprising 'light feet, wit, fire, grace: the great logic'. As an increasingly avid admirer of Goethe towards the end of his active life, Nietzsche may well have been familiar, as was Mahler, with his great forbear's categorization of the 'romantic' as 'weak, morbid and sickly' and the 'classic' as 'strong, fresh, joyous and healthy'. In the Fourth Symphony Mahler brings to bear similar polarities of old/new, serious/humorous, mature/naïve, and, to borrow a formulation re-worked by Nietzsche from the ancient Greeks, Apollonian (ordered, controlled)/Dionysian (passionate, instinctual) modes, thereby challenging norms of cultural and historical understanding.

In the opening movement the poise of cherished Viennese sonata-form models is invoked only to be subjected to a superabundance of organically proliferating thematic ideas that anticipate the finale (and the funeral march of his Fifth Symphony) and combine Mahler's own harmonic sophistication with the Haydnesque, the Schubertian and the folkloric salon style of Thomas Koschat. Symphonic gravitas is jeopardized by the opening jingle of the fool's cap, and, like the capricious digressions in Sterne's *Tristram Shandy* (one of Mahler's favourite books), formal procedures are playfully foregrounded and twisted in the development's timbral virtuosity and insertion of new themes, and the *faux-naif* false-start recapitulation where the main theme enters 'too early'.

The second movement combines scherzo-and-trio with freer rondo formats in a pantomime 'dance of death' whose elfin tone is more mischievous than frightening. Its scordatura solo violin doubles as devil's fiddle and rustic street instrument, and against the sour chromaticism of the main sections the

resolute diatonicism of the intervening trios or episodes render them forms of Ländler in all but name.

The berceuse-like serenity of the next movement's double (or triple) variation form is increasingly undone by incursions of passionate appoggiatura-driven yearning, textural eruptions and changes of pace, which teeter between major and minor, simplicity and sophistication, tragedy and farce. This is an exploratory search for solace – built over a reassuring plucked bass line of Beethovenian solemnity – whose unbidden, thematically pre-emptive explosion into a radiant E major near the end can only be understood retrospectively once the finale is underway.

The arpeggio motive in question delicately opens and closes the last movement's setting of 'Das himmlische Leben' (taken from the early 19th-century collection of romanticized folk poetry *Des Knaben Wunderhorn*) in which Mahler instructs the vocalist to sing 'with serene, childlike expression; completely without parody!'. The music journeys from the Symphony's opening key of G to a transcendent E, taking in an adult's view of a child's view of heaven with a disarming 'naivety' and sense of pure amorality where the pleasures of music, dance and eating coexist unproblematically with Herod's slaughter of the lambs, just as recurrences of the first movement's sleighbells and vigorous fool's cap interludes in the minor merge into the Edenic vision and simple refrain structure of song.

In divesting itself of certain weighty imperatives on the way to reaching its goal, this Symphony evokes Heraclitus's image of 'a playing child that places stones here and there and builds sand hills only to overthrow them again', as cited in Nietzsche's *The Birth of Tragedy*. The unbearable lightness of its being was part of Mahler's philosophical and spiritual quest in which, as for Ernst Bloch 'the true Genesis is not at the beginning, but at the end … Once the [creative human] has grasped himself and that which is his … so there will arise in the world something that shines into everyone's childhood, but where no one has yet been: Heimat'.

Jeremy Barham

Mahler as conductor: re-touching Beethoven's 9th Symphony

During the same period in which Mahler was composing his Fourth Symphony and giving its first performance (1899-1901), he was also busy revisiting and revising the alterations he had made in Hamburg 1895 to the score of Beethoven's 9th Symphony. He performed his re-touched version of the work three times with the Vienna Philharmonic in 1900 and 1901 to public acclaim but vehement critical opposition. Why did he make the alterations and what were they?

For Mahler and many other 19th-century musicians Beethoven's 9th (1824) was a cornerstone of romantic musical culture. It marked a watershed moment when the power of music, and more specifically of the symphony, to communicate profound philosophical ideas was cemented. Like Wagner before him, Mahler considered that Beethoven was constrained by a completely inadequate orchestral body whose technical limitations (restrictions in range, power and agility) meant it was no match for the composer's expansive ideas. He also invoked Beethoven's deafness and the increased size of late-19th-century performance spaces and orchestral numbers as further justifications for his actions. In complete contrast to the latter-day movement towards historical authenticity, Mahler firmly believed that through transgressing the original 'text', he was being faithful to the 'work'. To this end he employed an expanded orchestra with quadruple woodwind to Beethoven's double woodwind; eight horns to Beethoven's four; four trumpets to Beethoven's two; a tuba, an instrument invented after Beethoven's death; and two pairs of timpani to Beethoven's one. His string complement was also larger: 30-36 violins, 10-12 violas, 10 cellos and 8 or 9 double basses. Textual alterations ranged from the use of more extreme dynamic marks, instructions such as 'am Griffbrett' for strings, horn mutes (opening of Adagio), woodwind 'bells in the air', and the dividing up of material between desks of strings (first movement), through to briefly resting instruments prior to an entry, raising woodwind parts an octave (first and last movements), rewriting brass parts to double woodwind or string melodies (scherzo and finale), and adding extra brass and timpani parts (first movement and opening of finale).

All of these alterations were carried out in order to achieve greater brilliance, clarity and transparency of texture, and not simply for increased power or volume, though the latter was inevitably the case. As such, they clearly informed the scoring of Mahler's own music which attained even greater lucidity

from the Fourth Symphony onwards. Whether or not we morally approve of Mahler's actions, or believe that Beethoven would have done something similar had he been in the same position, the boldness and conviction of Mahler's approach (which was met with greater acceptance outside Vienna) should nevertheless be acknowledged. Ironically, generations of conductors including von Bülow, Weingartner, Furtwängler, Klemperer, Nikisch, Toscanini, Karajan, Stokowski, Bernstein and Kleiber have employed similar procedures with comparative impunity, while Mahler's alterations to other composers' music met with far less opposition. His combination of a powerful creative imagination with profound practical understanding of orchestral resources, concert hall acoustics, and the notated musical text carries a validity that not only was peculiar to its time but also is part of the continuing legacy of interpretative exploration in performance.

Jeremy Barham

Rosemary Joshua

Rosemary Joshua's operatic appearances have included Adèle, *Die Fledermaus* (Metropolitan Opera), Vixen, *The Cunning Little Vixen* and Tytania, *A Midsummer Night's Dream* (La Scala); Anne Trulove *The Rake's Progress* (Covent Garden, Glyndebourne, La Monnaie); Oscar, *Un ballo in maschera* and Vixen (Netherlands Opera) and Susanna, *Le nozze di Figaro* (Glyndebourne, Bayerische Staatsoper, Welsh National Opera, Cologne).

She is especially regarded for her Handel roles, having sung Ginevra, *Ariodante* (San Diego, Bolshoi); Angelica, *Orlando* (Covent Garden, Bayerische Staatsoper, Aix-en-Provence); Poppaea, *Agrippina* (Cologne, La Monnaie, Paris), Cleopatra, *Giulio Cesare* (Paris, Netherlands Opera, Florida) and the title-role in *Semele* (Aix-en-Provence, Innsbruck, Flanders, Cologne, BBC Proms, English National Opera). She has also sung Nitocris, *Belshazzar* (Deutsche Staatsoper, Toulouse, Innsbruck, Aix-en-Provence) and the title-role in *Partenope* (English National Opera).

Equally busy on the concert platform, her appearances include Orchestra of the Age of Enlightenment with Mackerras, Rattle, Norrington and Jacobs; the Royal Scottish National Opera with Denève; the London Philharmonic Orchestra with Elder; Orchestre des Champs-Elysées with Herreweghe; Con-

centus Musicus Wien with Harnoncourt; Deutsche Kammerphilharmonie Bremen with Harding; the Netherlands Philharmonic with McCreesh and the New York Philharmonic with McGegan.

Her recordings include the title roles in Handel's *Partenope* and *Semele*, Emilia, *Flavio*, Sophie, *Der Rosenkavalier* and a disc of Handel duets with mezzo soprano Sarah Connolly (Chandos); the title role in Handel's *Esther* (Somm); *Angelica* (Erato) and *Saul*, *Venus and Adonis* and *Dido and Aeneas* (Harmonia Mundi).

Philippe Herreweghe

Philippe Herreweghe was born in Ghent. He studied piano at the local Conservatory before going on to study medicine and psychiatry, graduating in 1975. It was during his time at university that he founded the Collegium Vocale and it was then that he caught the attention of Nikolaus Harnoncourt and Gustav Leonhardt. They subsequently invited him to join them in their recording of the complete Cantatas of Bach.

In an endeavour to do adequate justice to a repertory ranging from the Renaissance to modern and contemporary music, Philippe Herreweghe felt the need to create several ensembles of variable composition with whom he has made more than sixty recordings for harmonia mundi : l'Ensemble Vocal Européen, Collegium Vocale Gent (Bach and his forerunners), la Chapelle Royale (French Baroque music) and the Orchestre des ChampsElysées (Classical and Romantic music).

Philippe Herreweghe has appeared as guest conductor of ensembles like the Amsterdam Concertgebouw Orchestra, the Mahler Chamber Orchestra, the Rotterdam Philharmonic Orchestra, the Stavanger Symphony Orchestra, Radio Kamer Filharmonie-Hilversum and the Royal Flanders Philharmonic Orchestra, of whom he is the musical director since 1997.

He was the Artistic Director of the Saintes Festival from 1982 to 2002. He was named Musical Personality of the Year in 1990, European Musician of the Year in 1991, Cultural Ambassador of Flanders with his Collegium Vocale in 1993. Philippe Herreweghe was awarded the order of Officier des Arts et Lettres in 1994, and named Doctor Honoris Causa of Louvain University in 1997. In 2003 he was appointed Chevalier de la Légion d'Honneur, and in October of that same year he was knighted by the King of the Belgians.

DEUTSCH

Bei der Uraufführung der Vierten Symphonie von Mahler am 29. November 1901 in München unter der Leitung des Komponisten war die Reaktion des Publikums und der Presse allseits negativ. Vorgeworfen wurde dem Stück Mangel an Ideen und Geschmack. Nach dem großen Erfolg der Zweiten Symphonie (die Dritte wurde erst später uraufgeführt) wurde der Rückgriff auf die klassische Form und eine falsch verstandene Leichtigkeit als fehlende Inspiration und Größe interpretiert.

Das Schicksal dieser Symphonie ist bekannt: Sie gehört zu den meist gespielten Werken des großen Repertoires. Sie wurde unzählige Male von wunderbaren Orchestern unter den bedeutendsten Dirigenten eingespielt. Einige von ihnen, wie Mengelberg, Klemperer oder Walter hatten das Privileg, Proben oder Konzerten mit Mahler selbst am Pult beiwohnen zu können und dabei zu erleben, wie er selbst seine Intentionen unmissverständlich erklärte. Daher mag man sich fragen, woher die Ambition des Orchestre des Champs-Elysées stammt, sich mit dem Werk auseinander zu setzen.

Man muss zunächst sagen, dass sich die Interpretationen zum Beispiel von Klemperer und von Walter trotz ihrer Informationen aus erster Hand deutlich voneinander unterscheiden, an manchen Stellen sogar gegensätzlich sind. Dies ist jedoch nicht bedauerlich, denn Meisterwerke entfalten ihre wahre Schönheit erst durch eine Vielzahl von Auslegungen, so unterschiedlich sie auch sein mögen. Heute ist unsere mentale, künstlerische und spirituelle Welt weit von der des Komponisten und von 1901 entfernt, und der Zugang zu Mahlers Werk hat nie aufgehört, sich weiter zu entwickeln. Man muss nur die Aufnahmen aus den dreißiger Jahren, der Nachkriegszeit und jene, die Ende des letzten Jahrhunderts entstanden sind, vergleichen, um die großen Unterschiede bezüglich der grundsätzlichen Parameter zu verstehen: Tempi, Phrasierung und Artikulation, der (Nicht-)Respekt vor den doch sehr präzisen Angaben des Komponisten, der Gesamtklang, die verwendeten Instrumente, der Bogenstrich, das Vibrato, die portamenti, um nur von dem musikalischen „Rahmen" und nicht von dem spirituellen „Inhalt" zu sprechen. Die Unterschiedlichkeit dieser Betrachtungsweisen hat dennoch verschiedene wunderbare und tiefgründige Interpretation hervorgebracht.

Das Orchestre des Champs-Elysées verschreibt sich einer Bewegung, die großen Wert auf den Respekt vor der Partitur und dem musikalischen, künstlerischen und kulturellen Kontext der Epoche hat, in

der ein Werk entstanden ist, vor allem vor den Möglichkeiten der Instrumente sowie deren Spielpraxis. Dieser Einsatz für die „Rückkehr zum Ursprung" könnte im Fall von Mahler, der sich selbst erlaubt hat, die Partituren von Beethoven zu „verbessern" und sie für den zeitgenössischen Gebrauch zu adaptieren, paradox erscheinen. (Wir wären trotzdem sehr neugierig auf die Reaktion des autoritären Dirigenten und übergenauen Komponisten, wenn wir an seinen Partituren auch nur die kleinste Veränderung vornehmen würden.) Wie damals verwendet das Quartett des Orchestre des Champs-Elysées Darmsaiten. Die „Bogenkultur" orientiert sich mehr an der Führung einer Gesangslinie als an dem Ideal einer Egalisierung. Die Holz- und Blechbläser haben weniger Tonfülle, bieten aber dafür mehr Transparenz und eine andere harmonische Vielfalt. Aus diesem Grund kann sich das Gleichgewicht zwischen Streichern und Bläsern natürlicher darstellen. Insgesamt verfügen die Mitglieder des Orchestre des Champs-Elysées über umfassende praktische Erfahrung mit der Musik der Klassik und der Barockzeit und über großes Interesse an stilistischen und instrumentenspezifischen Fragen.

Das Orchestre des Champs-Elysées stellt uns einen anderen „Klangrahmen" vor, der wahrscheinlich dem Orchester des späten 19. Jahrhunderts sehr nahe kommt. Wir sind uns jedoch einer Sache sehr bewusst: entscheidend ist dies nicht. Wie jeder, der sich einer Mahlersymphonie annimmt, müssen auch wir uns einige ganz grundsätzliche Fragen stellen.

Zunächst muss man das Werk im Zusammenhang mit den drei vorangegangenen Symphonien sehen, denn die Tetralogie, die sie bilden, reflektiert die spirituelle Entwicklung des Autors in dieser ersten Phase. Betrachten wir also die Erinnerungen von Bruno Walter, die ohne Zweifel seine Gespräche mit Mahler wieder geben: „In der Ersten Symphonie gibt die Musik die stürmischen Emotionen einer subjektiven Erfahrung wieder. Die Zweite sucht nach dem Sinn, den die Tragödie der Lebensbedingungen des Menschen haben kann. Die Antwort, ist, ganz klar, die Rechtfertigung durch die Unsterblichkeit. In der Dritten kommt der Musiker zu der Überzeugung, dass sich die Antwort in der allmächtigen Liebe findet, die alles formt und das Universum umfasst. In der Vierten ist es ein fröhlicher Traum von Glückseligkeit und ewigem Leben, der ihm und uns die Rettung verspricht."

Die Vierte Symphonie ist also eine Musik von jubelnder Extase, vor dem Hintergrund der jüngsten Gefühle existentieller Angst. Es ist nun wichtig, intensiv in den Text und die Musik des Knaben Wunderhorn einzutauchen, in die Frische, Poesie, Unbarmherzigkeit und die besondere Ironie, die dem romantischen Geist von Jean Paul, den Mahler (wie auch Schumann) vergötterte, sehr nahe kommt.

Man sollte die „klassische" Form analysieren, mit Ausnahme des letzten Satzes, der von Beethovens Neunter Symphonie inspiriert war, welche Mahler im gleichen Zeitraum überarbeitete. Man muss alle Aussagen aus erster Hand vorsichtig zusammen tragen, zu allererst die von Mahler selbst in seinen Gesprächen mit Nathalie Bauer-Lechner, insbesondere, als er von einer „tief-blauen Symphonie" spricht, als er der Solovioline im Scherzo vorwirft, nicht „herb genug" zu spielen oder als er angibt, das Andante solle zum „weinen und lachen" anregen und „nicht zu langsam gespielt" werden.

Über den notwendigen Respekt gegenüber den präzisen Anweisungen im Text hinaus muss man die Natur der übermittelten Erkenntnisse beachten, die jegliche zügellose Lyrik und Sentimentalität sowie jegliches Übermaß an zu apollinischer Distanzierung verbietet.

Ein Adagio von Bruckner taucht uns in unser absolutestes Sein, in den Moment des Tiefschlafs, von der Welt weit entfernt. Die Musik von Mahler gibt unsere fantastischen Träume während des Einschlafens wieder, wenn sich die Grausamkeit des Realen und der Trost des Unmöglichen auf unfassbare Weise vermischen. Das zeigt, wie schwer es ist, sie nicht zu verraten.

Philippe Herreweghe
Übersetzung: Monika Winterson

Mahlers Vierte Symphonie

Wie können wir die Vierte Symphonie von Mahler am besten verstehen? Sehr zum Bedauern der ersten Zuhörer hat der Komponist das Werk nicht mit einem erklärenden Programm versehen, er fügte jedoch einen gesungenen Text in den Finalsatz ein, „Das himmlische Leben". Obwohl er auf eine eher konventionelle viersätzige Form zurückgreift, verfremdet er klassische Techniken und Idiome auf erstaunliche und semantisch schwer fassbare Weise. Während er immer noch für ein typisches großes spät-romantisches Orchester schreibt (wenn auch ohne Posaunen und Tuba), verwendet er seine Kräfte mit einer Transparenz und Leichtigkeit, die eher an Kammermusik oder an Orchestermusik des 18. Jahrhunderts erinnert, und gestaltet gelegentlich Tutti-Steigerungen, die wegen ihrer Seltenheit besonders wirkungsvoll sind. Die Proben für die Münchner Premiere 1901 mit Weingartners Kaimor-

chester (der anschließend mit dem Werk auf Tournee ging) zeigten sich schwierig, nicht zuletzt, weil auch der kleinste technische Fehler innerhalb des kontrapunktischen Geflechts der Musik auffiel, und auch, weil viele dieser Instrumentalisten der Jahrhundertwende gebeten werden mussten, nicht wie gewöhnlich als reine Ensemble-Mitglieder zu spielen, sondern zwischendurch auch als Solisten zu wirken, mit weniger Möglichkeiten, unauffällig in üppigen romantischen Strukturen unter zu tauchen.

Auch das Publikum und die Kritiker der Zeit wurden auf die Probe gestellt, denn zu diesem Stadium seiner Karriere verdankte Mahler seine Reputation vor allem den Aufführungen seiner großen, apokalyptischen Zweiten Symphonie seit ihrer Uraufführung in Berlin 1895. Die Dritte Symphonie, die mit der Vierten einige thematische und konzeptionelle Gemeinsamkeiten hat, wurde erst 1902 aufgeführt. Die verbreiteten Erwartungen, dass Mahler mit seiner neuen Symphonie an sein bekanntestes Werk anknüpfen oder es noch übertreffen würde, wurden nun durchkreuzt, als der Komponist die konditionierten bürgerlichen Ohren mit den fröhlichen und scheinbar spottenden Gesten der Vierten Symphonie konfrontierte. Es handelt sich hier tatsächlich um eine symphonische „Humoreske", das Ergebnis eines für die Dritte Symphonie geplanten, aber nicht vollendeten Vorhabens. Dort hatte er für den Finalsatz „Das himmlische Leben" unter dem Titel „Was das Kind erzählt" vorgesehen.

Das Konzept und der Geist der Vierten Symphonie reflektieren die verschiedenen ästhetischen Bemühungen eines Komponisten, der in der österreichisch-deutschen Tradition verankert ist und versucht, einen Weg zu finden, der sowohl dieser Kulturgeschichte gerecht wird als auch die Tore für eine neue postwagnerianische Ära öffnet. Was die zeitgenössischen Zuhörer schockierte, war sein Bestreben, sich von dem bequemen modischen Stil der Romantik zu lösen und sich an der Vergangenheit zu orientieren, um in die Zukunft zu weisen. Für Nietzsche war die musikalische Landschaft nach Wagner durch „la gaya scienza" geprägt („die fröhliche Wissenschaft" – ein Titel, den Mahler zeitweise für die Dritte Symphonie in Erwägung gezogen hatte): „leichtfüßig, geistreich, feurig, anmutig: die höchste Logik". Nietzsche war gegen Ende seines aktiven Lebens ein immer größerer Bewunderer von Goethe und wird, ebenso wie Mahler, mit dessen bedeutender Kategorisierung der Romantik als „schwach, morbid und kränklich" und der Klassik als „stark, frisch, fröhlich und gesund" vertraut gewesen sein. In seiner Vierten Symphonie konfrontiert uns Mahler mit ähnlichen Gegensätzen wie alt/neu, ernst/humorvoll, reif/naif, und – in Anlehnung an eine von Nietzsche übernommene altgriechische Formulierung – apollinisch (geordnet, kontrolliert)/dionysisch (leidenschaftlich, instinktiv). Damit stellte er die Normen des kulturellen und historischen Verständnisses auf den Kopf.

Im ersten Satz dient die Erinnerung an die von den Wienern so geschätzte Sonatenform nur als Sammelbecken für eine organische Vermehrung thematischer Ideen, die das Finale antizipieren (sowie auch den Trauermarsch der Fünften Symphonie). Mahler kombiniert sein eigenes harmonisches System mit dem von Haydn und Schubert sowie dem folkloristischen Salonstil von Thomas Koschat.

Die symphonische „gravitas" ist durch das Klingeln des Narrenhutes gefährdet, und es werden, so wie in den launenhaften Abschweifungen in Laurence Sternes *Tristam Schandis Leben und Meynungen*, eines von Mahlers Lieblingsbüchern, formale Vorgehensweisen spielerisch hervorgehoben und verfremdet: Virtuosität in der Durchführung, Einführung neuer Motive, gespielt-naiver Fehlstart der Reprise, in der das Hauptthema „zu früh" eintritt.

Der zweite Satz verbindet Scherzo und Trio mit freieren Rondo-Formen in einer „Totentanz"-Pantomime, deren elfenhafter Ton eher schelmisch als beängstigend ist. Der Ton der Solo-Violine (in Skordatur) wird diabolisch verdoppelt und klingt wie ein Straßeninstrument. Entgegen der herben Chromatik der Hauptteile verwandelt die entschiedene Diatonik der eingeschobenen Trios und Episoden diese in Ländler, die so jedoch nicht bezeichnet werden.

Die Heiterkeit einer Berceuse in der Doppel- (oder Tripel-) Variation des nächsten Satzes schwindet nach und nach durch Einbrüche sehnsuchtsvoller Appoggiaturen, Struktur- und Tempoveränderungen, die zwischen Dur und Moll, Einfachheit und Komplexität, Tragödie und Farce schwanken. Dies ist eine Suche nach Trost – konstruiert auf einer beruhigenden gezupften Basslinie von beethovenscher Feierlichkeit – deren unerwartete, Themen antizipierende Explosion in ein strahlendes E-Dur gegen Ende erst später, nach Beginn des Finales, retrospektiv verstanden werden kann.

Das besagte Arpeggio-Motiv öffnet und schließt auf empfindsame Weise den Finalsatz „Das himmlische Leben" , inspiriert durch einen Text der Sammlung „Des Knaben Wunderhorn", romantische Volksdichtung aus dem frühen 19. Jahrhundert. Mahler bittet hier den Interpreten, „mit heiterem, kindlichem Ausdruck" zu singen, „vollkommen ohne Parodie!". Die Musik wandert von der Anfangstonart der Symphonie, G-Dur, zu einem leuchtenden E-Dur, und überträgt mit den Augen eines Erwachsenen die Sicht eines Kindes auf den Himmel, mit einer entwaffnenden Naivität und einem Sinn für Amoralität, wo die Lust an Musik, Tanz und Essgelage problemlos neben den Schlachten von Herodes existieren kann, ebenso wie die Wiederkehr der Schlittenschelle und der kraftvollen Zwischen-

spiele mit der Narrenkappe des ersten Satzes (in Moll) sich in eine hedonistische Vision und ein einfaches Strophenlied verwandeln.

Um sich um einige schwere Imperative zu erleichtern, um ihr Ziel zu erreichen, evoziert diese Vierte Symphonie das Bild von Heraclitus, das Nietzsche in „Die Geburt der Tragödie" zitiert: ein spielendes Kind stellt Steine aufeinander und baut Sandhügel mit dem einzigen Ziel, diese wieder umstürzen zu lassen. Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins war Teil von Mahlers philosophischen und spirituellen Suche, in der, wie für Ernst Bloch, „die wahre Genesis nicht am Anfang, sondern am Ende steht… in dem Moment, in dem (der schaffende Mensch) sein Leben in die Hand nimmt … wird auf der Welt etwas entstehen, das in die Kindheit eines jeden Licht bringt, aber wo niemand bisher gewesen ist: die Heimat".

Jeremy Barham
Übersetzung: Monika Winterson

Mahler als Dirigent: Überarbeitung der Neunten Symphonie von Beethoven

In der Zeit, in der Mahler die Vierte Symphonie komponierte und zum ersten Mal aufführte (1899-1901), war er außerdem damit beschäftigt, die Veränderungen, die er an der Partitur von Beethovens Neunter Symphonie in Hamburg 1895 vorgenommen hatte, noch einmal zu überarbeiten. Er dirigierte 1900 und 1901 drei Aufführungen mit den Wiener Philharmonikern, vom Publikum sehr gelobt, von der Presse jedoch heftig kritisiert. Warum hat er die Partitur verändert und worin genau bestehen seine Veränderungen?

Für Mahler und für viele Musiker des 19. Jahrhunderts war die Neunte Symphonie von Beethoven ein Meilenstein in der Musikkultur der Romantik. Sie markierte einen Wendepunkt, als die Musik, insbesondere die Symphonie, die Kraft bekam, philosophische Gedanken zu kommunizieren. Wie schon Wagner vor ihm war Mahler der Meinung, dass Beethoven durch ein völlig inadäquates Orchester, dessen technische Einschränkungen (weniger Stimmumfang, Tonarten und Klappen bei den Blasinstrumenten) nicht zu seinen ausschweifenden Ideen passten, gebremst war. Er spricht ebenso Beethovens

Taubheit sowie die immer größer werdenden Konzertsäle und Orchester des späten 19. Jahrhunderts an, um seine Arbeit an der Symphonie zu rechtfertigen. Im Gegensatz zu den späteren Recherche-Bewegungen hinsichtlich der historischen Autentizität glaubte Mahler fest daran, dass er mit dem Eingriff in den originalen „Text" dem „Werk" gerecht würde. Mit diesem Ziel setzte er ein größeres Orchester ein, mit vierfachen Holzbläsern, um die von Beethoven zu verdoppeln; acht Hörner statt vier bei Beethoven, vier Trompeten statt zwei; eine Tuba, ein Instrument, das erst nach Beethovens Tod erfunden wurde sowie zwei Paukenpaare gegenüber einem bei Beethoven. Bei den Streichern fügte er noch mehr hinzu: 30-36 Violinen, 10-12 Bratschen, 10 Celli und 8 oder 9 Kontrabässe. Die Veränderungen an der Partitur reichten von dem Gebrauch extremer dynamischer Zeichen, Instruktionen wie „am Griffbrett" für die Streicher, Dämpfer für die Hörner zu Beginn des Adagios, Schallbecher für die Holzbläser bis zu den „divisi" der Streicher (erster Satz), kleinen Pausen für Instrumente vor ihrem Einsatz, Oktavverdopplung bei Holzblaspartien (erster und letzter Satz), das Neuschreiben von Blechblaspartien als Verdopplung von Holzblas- oder Streichermelodien (Scherzo und Finale) sowie das Hinzufügen von Blechblas- und Paukenstimmen (erster Satz und Beginn des Finales).

All diese Veränderungen wurden vorgenommen, um den Orchesterklang brillianter, klarer und transparenter zu machen, und zwar nicht nur, um Kraft und Lautstärke zu steigern, auch wenn letzteres selbstverständlich der Fall war. Dies hatte auch Einfluss auf die Orchestrierung Mahlers eigener Werke, die ab der Vierten Symphonie eine neue Form von Klarheit aufwiesen. Ob wir nun Mahlers Vorgehensweise moralisch vertreten können oder nicht, oder glauben, dass Beethoven Ähnliches getan hätte, wenn er in derselben Lage gewesen wäre, so sollte doch die Kühnheit und die Überzeugung, die hinter Mahlers Haltung steht (die außerhalb Wiens besser angenommen wurde) als eine Tatsache anerkannt werden. Ironischerweise haben Generationen von Dirigenten, darunter Bülow, Weingartner, Furtwängler, Klemperer, Nikisch, Toscanini, Karajan, Stokowski, Bernstein und Kleiber ähnliche Methoden relativ ungestraft angewendet, und die Bearbeitungen, die Mahler an Werken anderer Komponisten vorgenommen hat, stießen auf weit weniger Missgunst. Seine Kombination von kreativer Schaffenskraft mit einem tiefen praktischen Verständnis für die Möglichkeiten des Orchesters, die Akustik der Säle und die Partitur trägt in sich eine Gültigkeit, die nicht nur ein Produkt ihrer Zeit, sondern auch Teil einer kontinuierlichen Erforschung der historischen Aufführungspraxis ist.

Jeremy Barham
Übersetzung: Monika Winterson

Rosemary Joshua

Rosemary Joshua war auf der Bühne als Adele in *Die Fledermaus* (Metropolitan Opera), Vixen in *The Cunning Little Vixen* und Tytania in *A Midsummer Night's Dream* (La Scala) zu hören, außerdem als Anne Trulove in *The Rake's Progress* (Covent Garden, Glyndebourne, La Monnaie), Oscar in *Un ballo in maschera* sowie Vixen (Netherlands Opera) und Susanna in *Le nozze di Figaro* (Glyndebourne, Bayerische Staatsoper, Welsh National Opera, Köln).

Sie wird vor allem für ihre Händelrollen geschätzt, wie z.B. Ginevra in *Ariodante* (San Diego, Bolshoi), Angelica in *Orlando* (Covent Garden, Bayerische Staatsoper, Aix-en-Provence), Poppea in *Agrippina* (Köln, Brüssel, Paris), Cleopatra in *Giulio Cesare* (Paris, Netherlands Opera, Florida) und die Titelrolle in *Semele* (Aix-en-Provence, Innsbruck, Flanders, Köln, BBC Proms, English National Opera). Sie sang ebenso Nitocris in *Belshazzar* (Deutsche Staatsoper, Toulouse, Innsbruck, Aix-en-Provence) und die Titelrolle in *Partenope* (English National Opera).

Auch als Konzertsängerin ist sie sehr aktiv - so trat sie auf mit dem Orchestra of the Age of Enlightenment unter Mackerras, Rattle, Norrington und Jacobs, dem Royal Scottish National Opera unter Denève, dem London Philharmonic Orchestra unter Elder, dem Orchestre des Champs-Elysées unter Herreweghe, mit Concentus Musicus Wien unter Harnoncourt, mit der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen unter Harding, den Netherlands Philharmonic unter McCreesh und den New York Philharmonic unter McGegan.

Ihre Aufnahmen umfassen Händels *Partenope* und *Semele*, Emilia in *Flavio*, Sophie in *Der Rosenkavalier*, eine CD mit Händel-Duetten mit Mezzosopranistin Sarah Connolly (Chandos), die Titelrolle in Händels *Esther* (Somm), *Angelica* (Erato) sowie *Saul*, *Venus und Adonis* und *Dido und Aeneas* (Harmonia Mundi).

Philippe Herreweghe

Philippe Herreweghe wurde in Gent geboren. Er verband ein Universitätsstudium der Medizin und Psychiatrie mit einer musikalischen Ausbildung am Konservatorium, wo er von Marcel Gazelle am Klavier

ausgebildet wurde. Zur selben Zeit begann er seine Karriere als Dirigent und gründete das Collegium Vocale Gent. Nicolaus Harnoncourt und Gustav Leonhardt nahmen bald Notiz von seinem außerordentlichen Zugang zur Alten Musik und luden ihn ein, an der Gesamtaufnahme der Bach-Kantaten mitzuwirken. Herreweghes erfrischender, authentischer und kompetenter Umgang mit der Musik des Barock brachte ihm schnell die Anerkennung der Kritik ein.

1977 rief er in Paris La Chapelle Royal ins Leben, mit der er Werke des 'Goldenen Zeitalters' Frankreichs aufführte. Bis heute hat er weitere Ensemble gegründet: das Ensemble Vocal Européen, das Orchestre des Champs Elysées und jüngst die *Accademia Chighiana* in Siena. Er nutzt die Klangkörper – mal einzeln, mal gemeinsam –, um in angemessener Weise ein Repertoire zu interpretieren, das von der Renaissance bis zu Kompositionen der Moderne reicht.

Über die Zeit ist eine umfangreiche und äußerst vielfältige Discographie entstanden, die Herreweghes Zusammenarbeit mit seinen Ensembles dokumentiert und Musik von Josquin Desprez bis Arnold Schönberg umfasst. Jüngste Aufnahmen für Harmonia Mundi beinhalten Gustav Mahlers Des Knaben Wunderhorn, Anton Bruckners 5. Symphony, eine Einspielung mit Bach-Kantaten, und die Cantiones Sacrae sex vocum von Orlando di Lasso. Für das Label Pentatone nahm Herreweghe Strawinskys Psalmensymphonie auf; Beethovens Violinenkonzert erschien bei Naïve.

Auf der Suche nach immer neuen musikalischen Herausforderungen hat sich Philippe Herreweghe in letzter Zeit mit dem größeren symphonischen Repertoire von Schumann bis Mahler auseinandergesetzt. Er ist regelmäßig Gastidirigent bei renommierten Orchestern wie dem Concertgebouw Orchester Amsterdam, dem Gewandhausorchester Leipzig und dem Mahler Chamber Orchestra. Seit 1997 ist er Musikdirektor von deFilharmonie (Royal Flemish Philharmonic). Seit 2008 ist er ständiger Gastdirigent der niederländischen Radiokammerphilharmonie.

Philippe Herreweghe hat zahlreiche Preise und Ehrungen für seine beständigen künstlerischen Visionen und sein unermüdliches Engagement für die Musik erhalten. 1990 ernannte ihn die europäische Musikkritik zur Musikerpersönlichkeit des Jahres, 1993 wurde mit seinem Collegium Vocale zum Kulturbotschafter Flanderns ernannt. Ein Jahr später erhielt er den belgischen Orden eines Officier des Arts et Lettres und die berühmte Universität Leuven verlieh ihm 1997 die Ehrendoktorwürde. Die französische Regierung ernannte in 2003 zum Kavalleristen der Ehrenlegion.

Rosemary Joshua © Peter Warren

Philippe Herreweghe © Michel Garnier

LPH 001