

MAHLER: SYMPHONIES 7 & 9



MAHLER
SERIES
DIGITAL

CHANDOS

DANISH NATIONAL RADIO SYMPHONY ORCHESTRA / SEGERSTAM

CHANDOS

THE
DANISH
NATIONAL
RADIO
SYMPHONY
ORCHESTRA

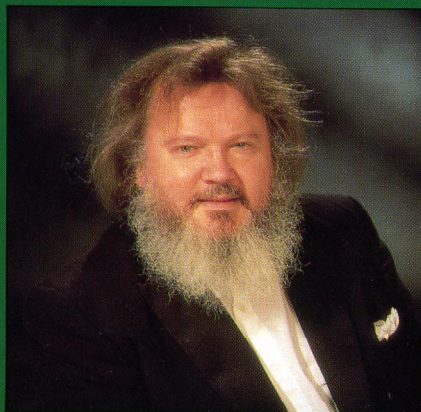
LEIF SEGERSTAM

MAHLER
SYMPHONIES
Nos. 7 & 9

DR

CHAN 9057-59

CHANDOS DIGITAL CHAN 9057-59



Kim Wichmann

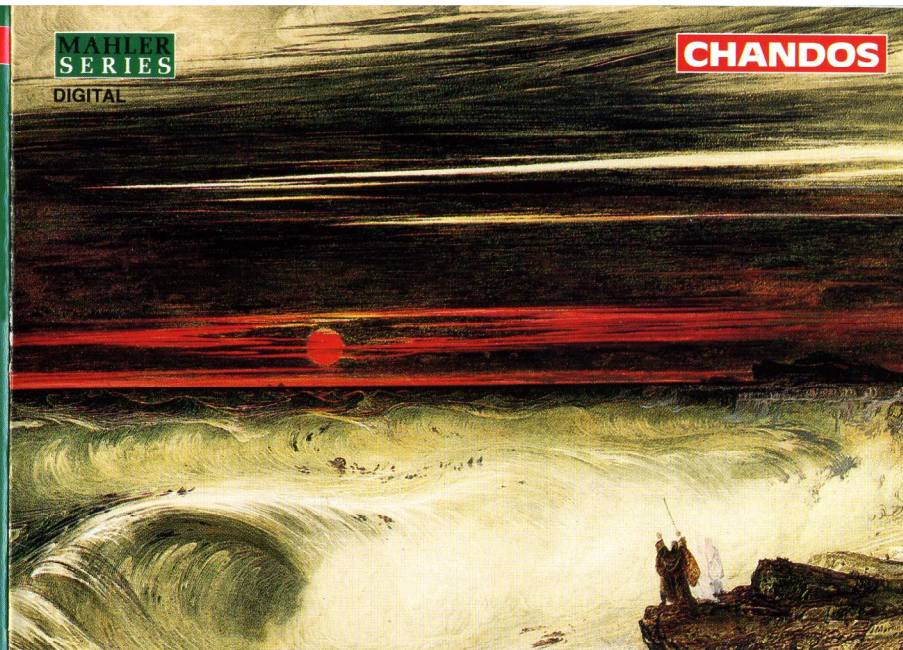
LEIF SEGERSTAM

CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester · Essex · England

© 1992 Chandos Records Ltd.
© 1992 Chandos Records Ltd.

MAHLER
SERIES
DIGITAL

CHANDOS



THE
DANISH
NATIONAL
RADIO
SYMPHONY
ORCHESTRA

LEIF SEGERSTAM

MAHLER
SYMPHONIES
Nos. 7 & 9

DR

GUSTAV MAHLER (1860-1911)

COMPACT DISC ONE

Symphony No. 7 in E minor (1:28:22)

Symphonie Nr. 7 in e-Moll; Symphonie no 7 en mi mineur

- | | | | |
|---|-----|---|------------|
| 1 | I | Langsam (Adagio) - Allegro con fuoco | (25:03) |
| 2 | II | Nachtmusik. Allegro moderato | (17:20) |
| 3 | III | Scherzo. Schattenhaft - Trio - Wieder wie zu Anfang | (10:58) |
| | | | TT = 53:27 |

COMPACT DISC TWO

- | | | | |
|---|----|---------------------------------|---------|
| 1 | IV | Nachtmusik. Andante amoroso | (15:49) |
| 2 | V | Rondo-Finale. Allegro ordinario | (19:04) |

Soloists: Tim Frederiksen, violin; Peter B. Schmidt, tenor horn

Symphony No. 9 in D major (1:30:57)

Symphonie Nr. 9 in D-Dur; Symphonie no 9 en ré majeur

- | | | | |
|---|---|----------------|------------|
| 3 | I | Andante comodo | (31:29) |
| | | | TT = 66:35 |

COMPACT DISC THREE

- | | | | |
|---|-----|--|---------|
| 1 | II | Im Tempo eines gemächlichen Ländlers: Etwas täppisch und sehr derb | (17:37) |
| 2 | III | Rondo - Burleske. Allegro assai. Sehr trotzig | (14:49) |
| 3 | IV | Adagio | (26:57) |

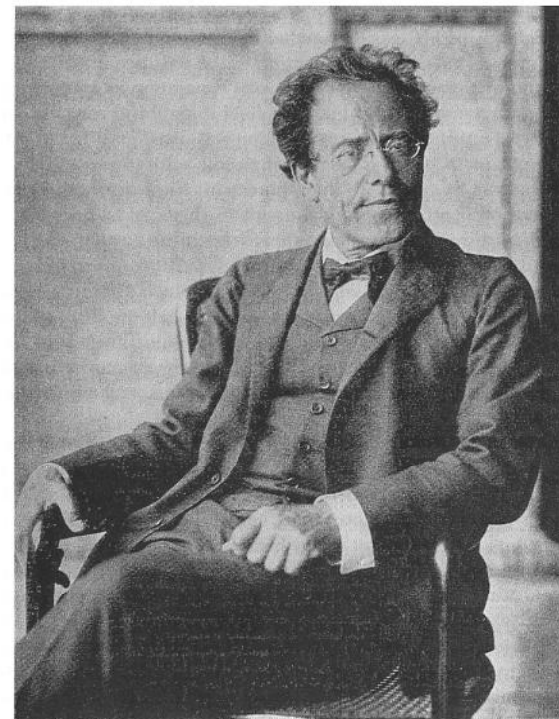
DDD TT = 59:28

**THE
DANISH NATIONAL
RADIO SYMPHONY
ORCHESTRA**

LEIF SEGERSTAM
chief conductor

DR

This recording is made in cooperation with
the Danish Broadcasting Corporation



GUSTAV MAHLER *Royal College of Music*

Although much of Mahler's reputation was founded on works for voices and orchestra, the last decade of his life was dominated by instrumental music in the form of four completed symphonies. Their critical estimation in the past has not always been high, and the Seventh Symphony in particular still retains its reputation as an enigmatic work. More surprisingly, the Ninth Symphony for long was held in doubtful esteem (notably by such a Mahler expert as H. F. Redlich), though an exception was usually made for its first movement, which may well be Mahler's greatest single symphonic achievement. There is a clue to the perception of both Seventh and Ninth Symphonies in this, since each work begins with a powerful extended movement, then slowly dissipates the tension in intermezzo-like middle movements. In neither case does the finale attempt to restate the thematic and harmonic tensions of the opening: in the Seventh, a final rondo veers towards pomp and circumstance, parody and the picaresque; the Ninth ends with an Adagio in which attenuated counterpoint eats into a chorale theme until the textures simply come to a halt in one of the most protracted final pages in the symphonic literature. The two works almost hark back to the eighteenth century in ignoring the convention (developed most notably by Beethoven) of a 'finale' symphony in which there is cumulative growth to some form of crisis and resolution in the last movement.

If the two works are alike in this broad pattern, it must be conceded that the five-movement Seventh is the more radical (and the more problematic) in its questioning of the nineteenth-century symphonic tradition. Like most of Mahler's symphonies, it seems to have links to programme music without having its own programme. This is most visible in the intermezzo-like central movements, where a scherzo marked *Schattenhaft* ('shadowy') is surrounded by two pieces entitled *Nachtmusik* ('serenade'), whose composition in 1904 was accompanied (according to Alma Mahler) 'by Eichendorff-ish visions — murmuring springs and German Romanticism'; some features (the use of cow-bells and horn-calls together with the suggestion of nocturnal processions in the second movement, the sound of mandolin and guitar in the fourth) almost seem to suggest specific poems by Eichendorff. The study of Mahler's sketches and letters has also revealed underlying non-musical ideas in the first movement (composed last in the summer of 1905), which he seems to have conceived with images of landscape in mind: nature roars out in the opening tenor horn theme, the oars of a boat cleave the water in the rhythms of its accompaniment, while 'stones fall into the water', according to an annotation which Mahler added to part of the development.

Although Mahler never fitted such details into a programme, the feeling persists that this opening movement is as much a response to nature as the Third Symphony (which is in many ways a companion 'problem piece' to the Seventh). Mahler himself remained content with providing analogies, such as his comparison of the first *Nachtmusik* to Rembrandt's 'Night Watch'; the frequently-encountered title, 'Song of the Night', did not derive from Mahler, but from the critic Richard Specht. Subsequent writers have not failed to discern extra-musical features in the work, including, according to Constantin Floros, a repetitive structure in the finale which recalls the idea of eternal recurrence in the philosophy of Nietzsche (which had already been an important factor in the genesis of the Third Symphony).

Like several of Mahler's symphonies, the Seventh can hardly be classified as in a single key. Although the first movement is based around E minor, it allocates significant parts to B minor (in which it begins) and C major. The later movements tend to circle around C, in which key the finale ends. This tonal structure in many ways is more radical than the forms which Mahler employs in individual movements: here such norms as sonata, scherzo and rondo prevail, while the serenades resemble 'songs without words', particularly the first, where echoes of the *Wunderhorn* song 'Revelge' stand out of the thematic context. What is common to all the forms is Mahler's ability to cut from one generic context to another with a technique that has often been likened to collage. Thus the first *Nachtmusik* intercuts melodic statements conventional to the point of queasiness with impressionistic montages of birdsong and other outdoor sounds; the first movement seems to have at least two tempi threaded through one another; a slow pace which catches up the characteristic references to chorale and funeral march (to which the tenor horn is confined), and the forward-thrusting main Allegro, which often seems to be a cloak for the underlying massive sonorities established in the introduction.

Even more than in the Sixth Symphony, novelty of sonority seems to add to the sense of a dazzling surface, particularly when Mahler piles up chordal structures of superimposed fourths in the first movement, rather as Schoenberg did in the slightly later first *Chamber Symphony*. This ability to create a double musical argument, founded upon traditional generic types and disintegrating fragments finds its climax in the central scherzo. On the one hand, the thematic material is assembled from folk-like melodies which invariably drift towards grotesquely exaggerated waltz figures and rhythms, even in the trio section which has the most conventionally constructed theme. Opposed to this are links where the 'shadowy' but

explosive fragments border on the grotesque in the sudden drum-strokes, tuba accents and 'snap' pizzicati from the cellos. In the finale by contrast, such elements are less prominent, but paradoxically the argument is more fragmented. Without the disintegrating linking sections, the episodes (march, minuet and operatic parodies) come to seem mere puppets subjected to the caprice of a brilliant orchestrator capable of making even such gestures as the triumphant return of the first movement's thematic material seem a conjuror's illusion. In such moments, Mahler places a particularly severe load on the brass section, which, as in the outer movements of the Sixth, bears an ever greater weight of melodic and thematic writing in addition to the fanfare-like figures which form a staple of Mahler's style. Whether the whole work is an ironic commentary on the symphonic tradition (or even a self-parody) has always been a difficult question to answer; when the Seventh is performed in the four-hand piano version by Alfredo Casella, it seems a less subversive work, more securely anchored in conventional modes of melodic and contrapuntal thinking. Its radical nature is inseparable from Mahler's mastery of effect, his ability to turn the nature of sound-objects into the substance of a symphonic argument.

The interplay of thematic and disintegrating elements is the essence of the opening movement of the Ninth Symphony. So personal is Mahler's approach to symphonic form here that it ceases to be possible to describe it simply as sonata or variations (though a case has been made for a combination of the two). There is a tonal argument, hingeing on D major, D minor and B flat major, but the regularity with which Mahler returns to his tonic key gives the whole process a curious circularity, intensified by the developmental links which act as hypnotic oases of stillness between the various waves of thematic development. Throughout the movement, a song theme, first heard in second violins shortly after the start, interacts with a more passionate chromatic figure in the minor mode which regularly precipitates orchestral climaxes, the most violent of which was likened by Alban Berg to the entry of death at the highest moment of life; the appearance here of funereal strokes on the tam-tam and the blaring 'fate rhythm' of the trombones leads to one of Mahler's characteristic processions. Although usually described as a funeral march, it is also the occasion for the final interpenetration of song theme and chromatic countertheme, a combination that leads to a long disintegrating conclusion in which the motives and lines seem to dissolve the traditionally well-padded sonorities of the nineteenth-century orchestra.

The movements which follow appear to be exemplifications of the process seen in the first. They each tend towards extinction, though second and fourth movements achieve this by dying away, the third by a series of upheavals of increasing vehemence. As in the Seventh, tonal unity is abandoned, though the Ninth's fall of a semitone from D to the D flat major of the finale is harder to explain analytically than the relationship of E to C in the Seventh. By turns, Mahler presents his characteristic musical masks: dance, counterpoint and chorale. In the second movement, Ländler and waltz are present in three different tempi, which betray intermittent motivic connections with the first movement that are too subtle to be embraced by such labels as thematic transformation. As with the first movement, disintegration sets in at the point of greatest animation, and the increasingly veiled coda allots grotesque roles to piccolo and contrabassoon (who have the last word). Such dance movements are to be found in most of Mahler's symphonies, but here the sense of self-parody is particularly strong. In the following *Rondo-Burleske*, traditional counterpoint is furiously parodied, or rendered comical by juxtaposition with a polka-like theme that is founded upon a chromatic progression from the Ländler. A curious episode based on chorale textures anticipates the finale, but surrounds it with bizarre orchestral details, such as the sentimental voice of the lyrical trumpet and the squeak of the E flat clarinet. Nothing is immune in this movement, which harks back to the orchestral style of the opening movements of the Sixth and Seventh Symphonies; the traditional type of symphonic argument is demeaned.

In the finale, Mahler seems to return to something like the mood of the first movement, but textures and melodic material are simplified. The argument between themes and disintegration now seems to be conceded, and the chorale theme is a valedictory gesture. It is almost impossible to see this movement outside of the situation in which Mahler composed it. The death of his daughter and the diagnosis of his own heart condition in 1907 traditionally have been seen as the essential perspective for both *Das Lied von der Erde* and the Ninth Symphony; they are works of farewell, contemplations of both life and extinction. The symphony, begun in the year of *Das Lied* (1908) and mostly composed in 1909, carries the song-symphony's style to a bleaker conclusion; as witness to this, an oscillating figure in harp and woodwind from 'Der Abschied' (the last movement of *Das Lied*) is cited in the Ninth's finale, while the final page of the symphony looks even further back to the two works' common stylistic source, *Kindertotenlieder*, by quoting a melodic figure associated with the words, 'Der Tag ist schön auf jenen Höh'n!' ('The day is fair on that height!'). Both quotations seem

to hint in part at the backdrop of nature which is a central part of Mahler's form of symphony: the harp figure in 'Der Abschied' represents the murmuring of a brook. A valedictory demeanour is common to all three works, but seems most concentrated in the symphony, where nature seems to be rendered parenthetical by quotation. Subsequent knowledge of the sketch of the Tenth Symphony has suggested that the mood of the Ninth's finale was perhaps just a phase, and that the possibility of new symphonic arguments lay within the expanded lyricism of 'Der Abschied'. If the finale of the Ninth seems more particularised than the opening movement, this does not detract, however, from its peculiar charge.

With the Mahler revival of the sixties, the Ninth has achieved a new standing. If the Second remains the popular favourite among Mahler's symphonies, the Ninth and the Sixth have established themselves in the opinions of many critics as the embodiment of the most intense and tragic aspects of Mahler's art. But in many ways they are unlike in structure. The Seventh, fascinating if tantalizing in its sense of dissociation, seems closer to the Ninth in that the relationship of symphonic form to motivic fragmentation becomes explicit, particularly in its later movements. It is hardly surprising that both works were objects of fascination to the Second Viennese School, but their sense of modernity goes beyond arguments about their influence on other composers; as the twentieth-century symphony proves itself a more determined survivor than many critics expected, Mahler's Seventh and Ninth remain as witnesses to the variety which exists within traditional musical types approached with a keenly ironic intelligence.

© 1992 John Williamson

Obwohl sich Mahler seinen Ruf mit Werken für Gesang und Orchester erlangte, wurde das letzte Jahrzehnt seines Lebens von Instrumentalmusik in der Form von vier vollendeten Symphonien dominiert. Diese fanden jedoch nicht von jeher hohe kritische Einschätzung, und besonders die Siebte Symphonie hat nach wie vor den Ruf eines rätselhaften Werkes. Daß die Neunte sich lange eines zweifelhaften Ansehens erfreute (besonders durch einen solchen Mahler-Experten wie H. F. Redlich), überrascht allerdings mehr, wenn auch der erste Satz — der womöglich Mahlers größte symphonische Einzelleistung darstellt — gewöhnlich davon ausgenommen war. Hierin liegt ein Hinweis auf die Perzeption sowohl

der Siebten als auch der Neunten Symphonie, denn beide Werke beginnen mit einem kraftvollen, ausgedehnten Satz, während die Spannung in intermezzoartigen Mittelsätzen langsam abgebaut wird. In beiden Fällen versucht das Finale nicht die harmonischen und thematischen Spannungen des Kopfsatzes wieder aufzunehmen: in der Siebten neigt ein Finalrondo zu pompöser Prachtentfaltung, Parodie und Schelmerei; die Neunte schließt mit einem Adagio, in dem magerer Kontrapunkt an einem Choralthema nagt bis der Satz in einer der am meisten in die Länge gezogenen Schlußseiten im symphonischen Repertoire einfach einhält. In ihrer Mißachtung der (größtenteils auf Beethoven begründeten) Konvention einer "Finale"-Symphonie, die sich zu einer Art Krise und Auflösung im letzten Satz steigert, greifen diese zwei Werke eher auf das 18. Jahrhundert zurück.

Die beiden Symphonien ähneln sich zwar grob in diesem Muster, doch ist die Siebte in ihrer Infragestellung der symphonischen Tradition des 19. Jahrhunderts zugegebenermaßen radikaler (und problematischer). Wie die meisten von Mahlers Symphonien scheint auch sie Verbindungen mit der Programmmusik aufzuweisen ohne jedoch ein eindeutiges Programm zu haben. Dies zeigt sich am deutlichsten in den intermezzoartigen Mittelsätzen, wobei ein Scherzo mit der Anweisung *Schattenhaft* von zwei Stücken mit dem Titel *Nachtmusik* umgeben ist, deren Komposition 1904 laut Alma Mahler von Eichendorffschen Visionen — murmelnden Quellen und deutscher Romantik — durchzogen ist; einige Merkmale (wie der Einsatz von Kuhglocken und Hornsignalen in Verbindung mit der Andeutung einer nächtlichen Prozession im zweiten Satz und dem Klang von Mandoline und Gitarre im vierten) scheinen fast bestimmte Gedichte Eichendorffs heraufzubeschwören. Das Studium der Skizzen und Briefe Mahlers hat außerdem unterschwellige außermusikalische Ideen im (zuletzt, 1905, komponierten) ersten Satz zu Tage gebracht, für den Mahler anscheinend Landschaftsbilder im Sinne hatte: die Natur braust im einleitenden Thema des Tenorhorns, die Ruder eines Bootes durchfurchen das Wasser im Rhythmus seiner Begleitung, während laut einer Anmerkung Mahlers in einem Teil der Durchführung "Steine ins Wasser fallen".

Obwohl Mahler solche Details nie in einem Programm zusammenfaßte, bleibt das Gefühl bestehen, daß dieser Kopfsatz in ähnlicher Weise eine Reaktion auf die Natur darstellt wie die Dritte Symphonie (die in vielerlei Hinsicht ein Begleit-"Problemstück" zur Siebten darstellt). Mahler selbst gab sich damit zufrieden, Analogien anzugeben, wie etwa seinen Vergleich der ersten *Nachtmusik* mit Rembrandts "Nachtwache"; der häufig verwendete Titel "Lied

der Nacht“ stammte nicht von Mahler, sondern von dem Rezensenten Richard Specht. Auch spätere Kommentatoren übersahen die außermusikalischen Elemente in diesem Werk nicht, einschließlich (laut Constantin Floros) einer repetitiven Struktur im Finale, die an die Idee ewiger Erneuerung in der Philosophie Nietzsches erinnert (die bereits für die Entstehung der Dritten Symphonie eine wichtige Rolle gespielt hatte).

Wie mehrere andere Symphonien Mahlers lässt sich auch die Siebte kaum in eine einzige Tonart einordnen. Obwohl der erste Satz um e-Moll angelegt ist, stehen bedeutende Teile in h-Moll (der Tonart, in der er beginnt) und C-Dur. Die späteren Sätze drehen sich meist um C-Dur, die Tonart, in der das Finale schließt. Diese tonale Anlage ist in vieler Hinsicht radikaler als die Formen, die Mahler in den einzelnen Sätzen anwendet: hier herrschen Normen wie Sonate, Scherzo und Rondo vor, während die *Nachtmusiken* Liedern ohne Worte ähnlich sind — besonders die erste, in der Echos des *Wunderhorn*-Lieds „Revelge“ aus dem thematischen Kontext hervorstechen. Allen Formen ist jedoch Mahlers Fähigkeit gemein, in einer Weise, die häufig mit der Collagetechnik verglichen wurde, aus einem Kontext in einen anderen zu wechseln. Die erste *Nachtmusik* unterbricht so nahezu süßlich konventionelle melodische Äußerungen mit impressionistischen Montagen von Vogelgesang und anderen Geräuschen aus dem Freien. Der erste Satz scheint wenigstens ineinander verwobene zwei Tempi aufzuweisen: ein langsames Zeitmaß, das die charakteristischen Anspielungen auf Choral und Trauermarsch (dem das Tenorhorn gewidmet ist) einfängt, und das vorwärtsstrebende Allegro-Haupttempo, das oft eine Art Mantel für die massive Klangwelt zu sein scheint, die in der Introduction etabliert wurde.

Noch mehr als in der Sechsten Symphonie scheint die klangliche Neuheit zum Gefühl einer blendenden Oberfläche beizutragen, besonders als Mahler Akkordklänge von einander überlagerten Quartan auftürmt, ähnlich wie Schönberg in seiner etwas später entstandenen ersten *Kammersymphonie*. Diese Fähigkeit, eine zweifache musikalische Erörterung zu kreieren, die auf traditionellen Genres und disintegrierenden Fragmenten aufbaut, findet im zentralen Scherzo ihren Höhepunkt. Das musikalische Material wird aus volkstümlichen Melodien einerseits zusammengestellt, die unweigerlich zu grotesk übertriebenen Walzerfiguren und -rhythmen tendieren, selbst im Trioabschnitt, der das am konventionellsten entworfene Thema aufweist. Diesen stehen andererseits Überleitungspassagen gegenüber, in denen mit plötzlichen Trommelschlägen, Tuba-Akzenten und „Snap“-Pizzikati der Celli die „schattenhaften“, explosiven Fragmente ans Groteske angrenzen. Im Gegensatz dazu sind im

Finale solche Elemente weniger prominent, doch paradoxerweise erscheint die Verarbeitung fragmentierter. Ohne die zerfallenden Überleitungsabschnitte erscheinen die Episoden (Marsch, Menuett und Opernparodie) bloß als Marionetten, die den Kapricen eines brillanten Orchestrators ausgesetzt sind, der imstande ist, selbst Gesten wie die triumphale Wiederkehr des thematischen Materials aus dem ersten Satz als Illusion eines Zauberers erscheinen zu lassen. In solchen Momenten gibt Mahler dem Blech eine besonders schwere Aufgabe, das wie in den Ecksätzen der Sechsten zusätzlich zu den fanfarenhaften Figuren, die ein wichtiges Element des Mahlerschen Stils darstellen, eine noch größere Last des melodischen und thematischen Materials auf sich nimmt. Ob das Werk als Ganzes einen ironischen Kommentar auf die symphonische Tradition (oder sogar eine Selbstparodie) darstellen soll, war von jeher eine Frage, die schwer zu beantworten ist; wenn die Siebte in der Fassung für zwei Klaviere von Alfredo Casella gespielt wird, scheint sie ein weniger subversives Werk, sicherer in den Konventionen melodischen und kontrapunktischen Denkens verankert. Ihre radikale Natur lässt sich nicht von Mahlers meisterlicher Handhabung des Effekts und seiner Fähigkeit, die Natur von Klangobjekten in die Substanz einer symphonischen Argumentation zu verwandeln, trennen.

Das Wechselspiel von thematischen und disintegrierenden Elementen ist die Essenz des Anfangssatzes der Neunten Symphonie. Mahlers Zugang zur symphonischen Form ist hier so persönlich, daß es nicht länger möglich ist, sie einfach als Sonaten- oder Variationsform zu bezeichnen (wenn auch Argumente für eine Kombination der beiden stark gemacht wurden). Es gibt tonale Verarbeitung, die sich um D-Dur, d-Moll und B-Dur dreht, aber die Regelmäßigkeit, mit der Mahler zur Grundtonart zurückkehrt, gibt dem ganzen Prozeß eine seltsame Kreisform, die durch die durchführenden Überleitungen, die als hypnotische Oasen der Ruhe zwischen den verschiedenen Wellen der thematischen Verarbeitung wirken, intensiviert werden. Den ganzen Satz hindurch findet ein Wechselspiel zwischen einem Liedthema, das kurz nach Beginn in den zweiten Violinen zu hören ist, und einer leidenschaftlicheren chromatischen Figur in Moll statt, die regelmäßig die orchestralen Höhepunkte vorwegnimmt, deren heftigster von Alban Berg mit dem Kommen des Todes auf der Höhe des Lebens verglichen wurde; das Erscheinen düsterer Schläge auf dem Tamtam und der schmetternde „Schicksalsrhythmus“ in den Posaunen an dieser Stelle führen in eine der typisch Mahlerschen Prozessionen. Obwohl gewöhnlich als Trauermarsch beschrieben,

bietet sie außerdem die Gelegenheit zur letztendlichen Verschmelzung des Liedthemas und des chromatischen Gegenthemas, einer Kombination, die zu einem langsam zerfließenden Abschluß führen, in dem Motive und Linien die traditionelle, wohlgepolsterte Klangwelt des Orchesters des 19. Jahrhunderts aufzulösen scheinen.

Die folgenden Sätze scheinen weitere Veranschaulichungen des Prozesses, der im ersten Satz aufgezeigt wurde, darzustellen. Sie neigen jeweils zur Auslöschung; im zweiten und vierten Satz wird dies erreicht, indem sie ersterben, im dritten in einer Reihe von Umbrüchen von zunehmender Vehemenz. Wie in der Siebten wird völlige Einheit aufgegeben, wenn auch das Absteigen um einen Halbton von D nach Des im Finale der Neunten analytisch schwerer zu erklären ist als das Verhältnis zwischen E und C in der Siebten. Mahler präsentiert eine nach der anderen seine verschiedenen charakteristischen musikalischen Masken: Tanz, Kontrapunkt und Choral. Im zweiten Satz treten Ländler und Walzer in drei verschiedenen Tempi auf, die gelegentliche motivische Verbindungen mit dem ersten Satz verraten, welche jedoch zu subtil sind, um unter solchen Begriffen wie thematische Transformation zusammengefaßt zu werden. Wie im ersten Satz setzt die Disintegration im lebhaftesten Moment ein, und die immer stärker verschleierte Koda ordnet Pikkolo und Kontrafagott (die das letzte Wort behalten) groteske Rollen zu. Solche Tanzsätze finden sich in den meisten Symphonien Mahlers, doch hier ist das Gefühl der Eigenparodie besonders ausgeprägt. In seinem Gegenstück, der *Rondo-Burleske*, wird traditioneller Kontrapunkt wild parodiert oder durch die Gegenüberstellung mit einem polkahaften Thema, das sich aus einer chromatischen Tonfolge aus dem Ländler ableitet, lächerlich gemacht. Eine seltsame Episode, die auf Choralatz basiert, antizipiert das Finale, ist jedoch von bizarren Orchesterdetails wie der sentimental Stimme der lyrischen Trompete und dem Quiken der Es-Klarinette umgeben. In diesem Satz, der sich auf den Orchesterstil der Kopfsätze der Sechsten und Siebten Symphonie zurückbezieht, ist nichts immun; traditionelle symphonische Themenverarbeitung wird geringgeschätzt.

Im Finale scheint Mahler zur Stimmung des ersten Satzes zurückzukehren, aber Texturen und melodisches Material sind vereinfacht. Die Verarbeitung von Themen und ihrer Disintegration scheint nun selbstverständlich zu sein, und das Choralthema ist eine Geste des Abschieds. Es ist praktisch unmöglich, diesen Satz unabhängig von der Situation zu sehen, in der sich Mahler befand, als er ihn komponierte. Der Tod seiner Tochter und die Diagnose seines Herzleidens im Jahre 1907 werden traditionell als die ausschlaggebende Perspektive

für *Das Lied von der Erde* und die Neunte Symphonie angesehen; beide sind Werke des Abschieds, Kontemplation des Lebens und der Auslöschung. Die Symphonie, die 1908, im gleichen Jahr wie *Das Lied von der Erde*, begonnen, doch größtenteils 1909 komponiert wurde, führt den Stil der Lied-Symphonie zu einem trostloseren Ende; dies wird durch das Zitat einer Pendelfigur in Harfe und Holzbläsern aus "Der Abschied" (dem Schlußsatz im *Lied von der Erde*) im Finale der Neunten bezeugt, während die Schlußakte der Symphonie noch weiter auf die *Kindertotenlieder*, die gemeinsame stilistische Quelle für beide Werke, zurückgreift, indem eine melodische Figur zitiert wird, die mit den Worten "Der Tag ist schön auf jenen Höh'n" assoziiert ist. Beide Zitate scheinen teilweise auf die Naturkulisse anzudeuten, die in Mahlers Art von Symphonie eine so zentrale Stellung einnimmt: die Harfenfigur in "Der Abschied" repräsentiert einen murmelnden Bach. Allen drei Werken haftet eine Abschiedshaltung an, doch in der Symphonie scheint sie sich am meisten zu konzentrieren, in der die Natur durch die Zitate quasi parenthetisch erscheint. Spätere Kenntnis der Skizzen für die Zehnte Symphonie deutet an, daß die Stimmung des Finales der Neunten womöglich nur eine Phase war und die Möglichkeiten neuer symphonischer Verarbeitung im expansiven Lyrisismus von "Der Abschied" lagen. Wenn das Finale der Neunten ausführlicher erscheint als ihr Kopfsatz, lenkt dies jedoch nicht von seiner besonderen Spannung ab.

Mit der Mahler-Renaissance der 60er Jahre erhielt die Neunte einen neuen Stellenwert. Wenn auch die Zweite der Liebling unter den Symphonien Mahlers bleibt, haben sich die Neunte und Sechste in der Ansicht vieler Kritiker als die Verkörperung der intensivsten und tragischsten Aspekte der Kunst Mahlers etabliert. In vielerlei Hinsicht sind sie sich jedoch strukturell unähnlich. Die Siebte scheint in ihrem faszinierenden und quälenden Gefühl der Absonderung der Neunten näher, indem die Verbindung von symphonischer Form und motivischer Fragmentation, besonders in ihren späteren Sätzen, explizit wird. Es ist kaum überraschend, daß beide Werke Faszination für die Zweite Wiener Schule aufwiesen, aber ihr Gefühl von Modernität führt über Argumente über ihren Einfluß auf andere Komponisten hinaus: indem das 20. Jahrhundert sich als zäher und überlebenswilliger erwiesen hat als viele Kritiker erwarteten, bleiben Mahlers Siebte und Neunte als Zeugen für die Vielfalt zurück, die innerhalb traditioneller Musiktypen existiert, wenn sie mit scharf-ironischer Intelligenz angegangen werden.

© 1992 John Williamson
Übersetzung: Renate Maria Wendel

Bien que la renommée de Mahler reposât largement sur ses œuvres pour voix et orchestre, le compositeur consacra la majeure partie des 10 dernières années de sa vie à écrire de la musique instrumentale, quatre symphonies notamment, et toutes achevées. Les jugements de la critique ne furent pas toujours favorables; la Septième symphonie, par exemple, considérée comme une œuvre énigmatique, reste toujours entachée de cette réputation. La Neuvième — exception faite du premier mouvement qui, de l'avis général, aurait été le plus grand exploit symphonique du compositeur — bénéficia longtemps d'une estime "douteuse", ce qui est tout de même surprenant (surtout de la part d'un expert malhérien, comme H. F. Redlich). Les deux œuvres ont des points communs qui indiquent la façon dont Mahler concevait ses créations. Ainsi, dans les deux ouvrages, la tension engendrée dans le premier mouvement étendu et puissant se dissipe lentement dans le mouvement médian, semblable à un intermezzo; et le dernier mouvement n'essaie pas de reconstituer les tensions thématique et harmonique du premier — le Rondo de la Septième change de cap pour se diriger vers le grand appareil, la parodie, le picaresque; le contrepoint atténué de l'Adagio de la Neuvième mord dans un thème choral jusqu'à ce que les textures disparaissent, entraînant une halte pure et simple sur la page ultime, étirée au maximum. De ce fait, les deux compositions semblent revenir à la coutume du 18^{ème} siècle en ignorant délibérément la convention de la symphonie avec Finale (magnifiquement développée par Beethoven), dans laquelle une crise, quelqu'elle soit, croît de manière cumulative pour se résoudre dans le dernier mouvement.

Si de ce point de vue général les deux œuvres se ressemblent, il ne faut pas manquer de reconnaître que la Septième, en cinq mouvements, est la plus radicale (et la plus problématique) des deux, car elle remet profondément en question les règles symphoniques du 19^{ème} siècle. Comme la majorité des symphonies de Mahler, elle a des liens de parenté avec la musique à programme, mais sans programme qui lui soit propre. Les mouvements médians du genre intermezzo, en sont un parfait exemple; ainsi la Scherzo annoté "*Schattenhaft*" (Ténébreux) est entouré de deux morceaux intitulés *Nachtmusik* (Sérénades) composés en 1904 sous l'influence (selon Alma Mahler) "de visions à la Eichendorff, de sources murmurantes et de romantisme allemand". Par ailleurs quelques détails: les cloches de vaches, les appels de cor, les cortèges nocturnes suggérés au second mouvement; le son d'une mandoline et d'une guitare au quatrième mouvement, font précisément surgir à l'esprit des poèmes d'Eichendorff. L'étude des notes et de la correspondance de Mahler a révélé également, dans le premier

mouvement (le dernier à être composé, pendant l'été 1905) des courants souterrains d'idées non-musicales que Mahler avaient conçues en même temps que les images bucoliques: la nature se fait entendre avec force par la voix du cor alto dans le thème d'ouverture, les rames d'une barque fendent l'eau dans les rythmes de l'accompagnement, tandis que des "pierres tombent dans l'eau" (annotation de Mahler) dans une partie du développement.

Même si Mahler ne fit jamais paraître de tels détails de programme, on ne peut s'empêcher de sentir que le premier mouvement est une réaction à la nature, comme l'était la Troisième symphonie (autre "composition à problèmes" et dans ce sens, compagne de la Septième). Mahler se contenta de fournir des analogies, il comparait, par exemple, la première Sérénade à la "Ronde de nuit" de Rembrandt — à ce sujet, le titre que l'on donne fréquemment à cette Sérénade: "Chant de la nuit", ne provient pas de Mahler mais du critique Richard Specht. Plus tard, divers auteurs ne manquèrent pas de discerner d'autres éléments extra-musicaux; Constantin Floros, entre autres, voyait dans la structure répétitive du finale l'idée d'éternel retour de la philosophie nietschéenne (qui se trouve être un facteur important de la genèse de la Troisième symphonie).

On ne peut attribuer à la Septième — pas plus qu'à d'autres symphonies de Mahler — de ton original unique. Si le premier mouvement semble préférer le ton de mi mineur, il a aussi d'importants passages en si mineur (ton dans lequel il débute) et en ut majeur. Les autres mouvements ont tendance à tourner autour de l'ut, ton dans lequel se termine le finale. Cette structure tonale est beaucoup plus radicale que les formes qu'utilise Mahler pour les mouvements, sonate, scherzo et rondo, dont les normes classiques prédominent toujours. Les Sérénades ressemblent à des "chants sans paroles" — surtout la première, dont le contexte thématique renferme des allusions très nettes au "Revelge" [du cycle *Wunderhorn*]. Dans toutes les formes, on trouve des découpages opérés dans un contexte générique ou un autre — une technique dans laquelle Mahler est fort habile et que l'on a souvent assimilée au collage. Par exemple, la première Sérénade rassemble des découpages d'expositions mélodiques, ordinaires au point d'en être banales, et des montages impressionnistes de chants d'oiseaux et autres sons de plein air. Le premier mouvement a au moins deux tempos, enfilés l'un à la suite de l'autre: un tempo lent qui revêt les particularités d'un choral et d'une marche funèbre (cor alto), et un tempo rapide, le principal Allegro qui se précipite de l'avant, et qui recouvre souvent, comme une cape, les massives sonorités de fond que l'introduction avait mises en place.

Plus encore que dans la Sixième symphonie la nouveauté des sonorités augmente l'impression d'éblouissement en surface. Au premier mouvement, en particulier, Mahler empile les structures d'accord en quarts superposées — comme Schönberg allait bientôt le faire dans sa première *Symphonie de Chambre* (1906). Mahler a la faculté d'inventer un argument musical double, qui repose sur les types génériques traditionnels et sur des fragments qui se désintègrent. L'exemple le plus frappant se situe dans le scherzo médian. D'un côté, les matériaux thématiques sont rassemblés à partir de mélodies genre folklorique, qui glissent inéluctablement vers des figures et des rythmes de valse très exagérés (même dans la section Trio, dont le thème est pourtant construit de la façon la plus classique qui soit). Du côté opposé, on a des liens; les fragments "ténébreux" mais explosifs y frisent le grotesque par les coups de tambour intempestifs, les accents de tuba et les pizzicati 'secs' de violoncelles. Dans le finale ce genre d'éléments ne domine plus, mais, paradoxalement, l'argument est plus fragmenté. Sans les sections de liaison qui se désintègrent, les épisodes (marche, menuet, et parodies d'opéras) sont comme de simples marionnettes, sujettes au caprice d'un orchestrateur brillant, capable d'accomplir des choses extraordinaires, et même de faire en sorte que la reprise triomphale des matériaux thématiques du premier mouvement ressemble à un tour d'illusionniste. Dans ces moments-là, Mahler confie des tâches particulièrement lourdes à la section des cuivres, qui, comme pour les mouvements extérieurs de la Sixième, est responsable d'une partie mélodique et thématique bien plus complexe que d'ordinaire, sans parler des figures de fanfare — une constante du style mahlérien — qu'elle doit encore exécuter. On finit par se demander si l'œuvre est une dissertation ironique sur les conventions symphoniques ou sa propre parodie. C'est une question à laquelle il est bien difficile de répondre. Lorsque la Septième est jouée dans la version pour piano à quatre mains d'Alfredo Casella, elle paraît moins subversive, et on pourrait la croire solidement ancrée dans les modes classiques de concepts mélodiques et contrapuntiques. Son tempérament extrême est inséparable de l'art de créer des effets, et de transformer la nature des objets-sons en substance d'argument symphonique — un art où Mahler est passé maître.

Dans la Neuvième symphonie, les éléments thématiques et les éléments de désintégration jouent réciproquement l'un sur l'autre, et ce jeu constitue l'essence même du mouvement d'ouverture. Ici la méthode de Mahler est si particulière qu'il n'est plus possible de décrire la forme symphonique qu'il adopte, sonate ou variation. (On a tenté de la présenter comme

un amalgame des deux.) Il y a bien un argument tonal entre le ré majeur, le ré mineur et le si bémol majeur, mais la régularité avec laquelle Mahler revient toujours au ton de la tonique donne à tout le procédé une apparence circulaire. Cette apparence est encore renforcée du fait que les traits d'union du développement, comme des oasis de tranquillité, incitent à la détente entre les différentes vagues de développement thématique. Tout au long du mouvement, le thème d'une mélodie, interprété pour la première fois peu après le début par les seconds violons, interfère avec une figure chromatique, passionnée, dans le mode mineur, qui précipite régulièrement l'orchestre vers des points culminants — le plus violent d'entre eux représentant, aux yeux d'Alban Berg, l'arrivée soudaine de la mort au milieu de la vie. Les coups de tam-tams funèbres et le "rythme de la destinée" rendu par des trombones retentissants arrivent à former un de ces cortèges typiques de Mahler. Le passage, nommé habituellement marche funèbre, est aussi l'occasion d'une pénétration du thème de la mélodie dans le contre-thème thématique et vice-versa. Cette manœuvre mène à une longue conclusion destructive, dans laquelle les motifs et les lignes dissolvent les sonorités, dont un orchestre du 19ème siècle est pourtant solidement pourvu.

Les mouvements suivants adoptent le procédé du premier, c'est dire que tous se dirigent vers l'extinction, le second et le quatrième en se laissant mourir doucement, le troisième par une série de commotions d'une véhémence croissante. Là aussi, l'unité tonale est abandonnée, mais la chute d'un demi-ton, de ré à ré bémol majeur, dans le finale de la Neuvième est plus difficile à expliquer que les relations entre le mi et l'ut dans la Septième. A sa musique Mahler fait revêtir tour à tour les masques qui la distinguent: danse, contrepoint et choral. Au second mouvement *Ländler* et Valse co-habitent en trois tempos différents, mais s'ils trahissent des connexions intermittentes avec les motifs du premier mouvement, ces connexions sont trop subtiles pour qu'on puisse y coller l'étiquette de "transformation thématique". Comme dans le premier mouvement, la désintégration s'effectue au moment de la plus grande animation. La coda, de plus en plus voilée, attribue des rôles grotesques au piccolo et au contrebasson (qui a le dernier mot). Des mouvements de danse figurent dans la plupart des symphonies de Mahler, ici aussi, mais sous un aspect "caricature de soi-même" particulièrement poussé. Le troisième mouvement, un *Rondo-Burleske*, parodie furieusement le contrepoint classique ou le rend comique, par la juxtaposition d'un thème semblable à une polka qui progresse chromatiquement à partir du *Ländler*. Un épisode, curieusement basé sur des textures chorales, devance le finale et s'entoure de bizarres détails

orchestral, comme la voix sentimentale d'une trompette lyrique et le cri déchirant d'une clarinette contralto. Rien n'est à l'abri de la contagion dans ce mouvement qui effectue un retour en arrière vers le style orchestral des mouvements d'ouverture des sixième et septième symphonies, et dans lequel le type habituel de l'argument symphonique se dégrade.

Dans le finale Mahler semble reprendre l'humeur du premier mouvement, mais les textures et les matériaux mélodiques sont plus simples. L'argument entre les thèmes et la désintégration a l'air d'être accepté; le thème choral revêt l'aspect d'un geste d'adieu. Il est presque impossible de comprendre ce mouvement si l'on ignore la situation dans laquelle Mahler se trouvait lorsqu'il l'a écrit. On reconnaît habituellement que le décès de sa fille et sa propre maladie cardiaque, diagnostiquée en 1907, assombrissaient l'horizon au moment où *Das Lied von der Erde* (Le Chant de la Terre) et la Neuvième symphonie furent composés; ce sont des œuvres qui disent 'adieu', qui contemplent à la fois la vie et la mort. La symphonie, achevée en 1909, mais commencée en 1908, l'année du *Chant de la Terre* arrive à sa morne conclusion dans un style de symphonie-mélodie. La figure oscillante de la harpe et du hautbois qu'on entend dans 'Der Abschied' ('Le Départ', dernier mouvement du *Chant de la Terre*) apparaît dans le finale de la Neuvième. La dernière page de la symphonie regarde plus en arrière encore, vers une œuvre qui par le style puise à la même source que les deux autres: les *Kindertotenlieder* (Chants pour les enfants morts) et cette page reprend la figure mélodique qui accompagne les mots: *Der Tag ist schön auf jenen Höh'n!* (Le jour est beau sur cette hauteur-là!, dernier vers du quatrième chant). Les deux allusions précitées évoquent la nature, cette toile de fond toujours présente dans la symphonie mahlérienne (la figure interprétée par la harpe dans 'Der Abschied' décrit le murmure d'un ruisseau). L'impression de séparation définitive, commune aux trois ouvrages, se ressent plus fortement encore dans la symphonie, où la nature est rendue par des citations entre parenthèses. Par la suite, après avoir pris connaissance des esquisses de la Dixième symphonie on a avancé l'idée que l'humeur du finale de la Neuvième n'était sans doute qu'une phase temporaire chez Mahler et que le lyrisme expansif de "Der Abschied" aurait pu renfermer d'autres arguments symphoniques. Si le finale de la Neuvième entre davantage dans le détail que le mouvement d'ouverture, cela n'en diminue pas d'autant la tâche spécifique qui lui revient.

Avec le regain d'intérêt porté à Mahler dans les années 1960, la Neuvième symphonie a acquis une nouvelle importance. Si la Seconde reste toujours la favorite du public, la Neuvième et la Sixième incarnent, pour de nombreux critiques, l'aspect le plus tragique et le plus intense

de l'art mahlérien, même si, structurellement, elles diffèrent en bien des points. La Septième, captivante sinon tentante dans son sens de la dissociation, semble plus proche de la Neuvième du fait que les relations entre la forme symphonique et la fragmentation des motifs deviennent explicites, particulièrement dans les derniers mouvements. Il n'est guère surprenant que ces deux symphonies aient séduit les membres de la Seconde Ecole de Vienne. Mais leur sens du modernisme va beaucoup plus loin que les arguments au sujet de leur influence sur d'autres compositeurs. La symphonie du XXème siècle s'est révélée une survivante bien plus vivace que ne le pensaient certains critiques, et les Septième et Neuvième de Mahler sont là pour prouver que la variété existe à partir des types musicaux traditionnels, quand on sait les traiter avec une intelligence aigüe et ironique.

© 1992 John Williamson

Traduction: Paulette Hutchinson

The Danish National Radio Symphony Orchestra, founded in 1925, is one of the oldest radio orchestras in the world and has 98 permanent members. It is now regarded as Denmark's premier symphony orchestra and has an extensive concert, touring and recording schedule.

In the orchestra's early days two renowned conductors, Fritz Busch and Nicolai Malko, exerted a major influence on its development. Since then many great conductors have worked with the orchestra, including Eugene Ormandy, Leopold Stokowski, Rafael Kubelik, Sergiu Celibidache, Sir John Pritchard, Václav Neumann, Daniel Barenboim, Paavo Berglund, Kurt Sanderling, Gennadi Rozhdestvensky, Sixten Ehrling, Herbert Blomstedt (principal conductor from 1967-77) and Neeme Järvi.

Along with Leif Segerstam's appointment as chief conductor, the Russian Dmitri Kitajenko and the Danish conductor Michael Schonwandt have been made principal guest conductors. Following the reorganization of Danmarks Radio in 1988-89 Per Erik Veng has been appointed artistic director and manager of the Danish National Radio Symphony Orchestra and Choir. The principal producer of the orchestra is Niels Wolfgang Peters.

Over the years the DNRSO has toured extensively at home and abroad, including the USA, and has made many recordings, those of the music of Carl Nielsen being of special importance.

Born in 1944, **Leif Segerstam** studied violin, piano, composition and conducting at the Sibelius Academy in Helsinki, followed by post-graduate studies at the Juilliard School in New York under Morel, Persinger, Overton and Persichetti.

He began his conducting career in the opera houses of Helsinki, Stockholm and West Berlin, and early

guest appearances took him to the Metropolitan Opera, New York, and the major European opera houses including La Scala and Covent Garden. He was chief conductor of the Austrian Radio Symphony Orchestra from 1975-82, and of the Finnish Radio Symphony Orchestra from 1977-88, with whom he maintains contact as principal guest conductor. From 1983-89 he served as general music director of the Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz (Germany) and is still their honorary guest conductor. His operatic work has included appearances at the Wiener Staatsoper and the royal theatres of Copenhagen and Stockholm.

Mr Segerstam was appointed chief conductor of the Danish National Radio Symphony Orchestra in 1988.

Das Symphonieorchester des Dänischen Nationalen Rundfunks, das 1925 gegründet wurde, ist eines der ältesten Radiosymphonieorchester der Welt und hat 98 ständige Mitglieder. Als anerkannt führendes Symphonieorchester Dänemarks hat es einen gedrängten Terminkalender für Konzerte, Tourneen und Schallplattenaufnahmen zu bewältigen.

Zwei prominente Dirigenten, Fritz Busch und Nicolai Malko, hatten in den Anfangsjahren einen formenden Einfluß auf die Entwicklung des Orchesters. Seither hat es unter der Leitung vieler großer Dirigenten gespielt, darunter Eugene Ormandy, Leopold Stokowski, Rafael Kubelik, Sergiu Celibidache, Sir John Pritchard, Václav Neumann, Daniel Barenboim, Paavo Berglund, Kurt Sanderling, Gennadi Rozhdestvensky, Sixten Ehrling, Herbert Blomstedt (Chefdirigent von 1967 bis 1977) und Neeme Järvi.

Als Leif Segerstam 1988 zum Chefdirigenten ernannt wurde, wurden gleichzeitig der russische Dirigent Dmitri Kitajenko und der dänische Dirigent Michael Schonwandt zu ersten Gastdirigenten ernannt. Seit der Umgestaltung von Danmarks Radio 1988-89 ist Per Erik Veng Intendant des Symphonieorchesters und Chors des Dänischen Nationalen Rundfunks. Der Hauptproduzent des Orchesters ist Niels Wolfgang Peters.

Im Laufe der Jahre war das DNRSO häufig in Dänemark wie auch im Ausland, einschließlich den USA, auf Tournee und hat viele Schallplattenaufnahmen gemacht, unter denen die Werke von Carl Nielsen einen besonderen Platz einnehmen.

Leif Segerstam wurde 1944 geboren und studierte Violine, Klavier, Komposition und Orchesterleitung an der Sibelius-Akademie in Helsinki. Es folgten weitere Studien an der Juilliard School in New York bei Morel, Persinger, Overton und Persichetti.

Er begann seine Laufbahn als Dirigent an den Opernhäusern von Helsinki, Stockholm und Westberlin und trat als Gastdirigent an der Metropolitan Opera, New York, und an führenden europäischen Opernhäusern einschließlich La Scala und Covent Garden auf. Von 1975 bis 1982 war er Chefdirigent des Symphonieorchesters des Österreichischen Rundfunks und von 1977 bis 1988 Chefdirigent des Symphonieorchesters des Finnischen Rundfunks. Mit diesem Orchester ist er noch immer als erster Gastdirigent verbunden. Von 1983 bis 1989 bekleidete er den Posten des Generalmusikdirektors der

Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz, dessen ehrenamtlicher Gastdirigent er weiterhin ist. Als Operndirigent ist er an der Wiener Staatsoper und den königlichen Theatern von Kopenhagen und Stockholm aufgetreten.

Leif Segerstam wurde 1988 zum Chefdirigenten des Symphonieorchesters des Dänischen Nationalen Rundfunks ernannt.

L'Orchestre symphonique de la Radio danoise a été créé en 1925; c'est l'un des plus anciens orchestres de radio du monde. De nos jours il compte 98 membres permanents; premier des orchestres symphoniques du Danemark, il donne un grand nombre de concerts, effectue des tournées abondantes et enregistre une quantité de disques remarquable.

A ses débuts l'orchestre avait à sa tête deux chefs de grande renommée: Fritz Busch et Nicolai Malko. Depuis, d'autres grands chefs se sont tenus au pupitre: Eugène Ormandy, Leopold Stokowski, Rafael Kubelik, Sergiu Celibidache, (Sir) John Pritchard, Václav Neumann, Daniel Barenboim, Paavo Berglund, Kurt Sanderling, Gennadi Rozhdestvenski, Sixten Ehrling, Herbert Blomstedt (chef principal de 1967 à 1977), et Neeme Järvi.

Au moment où Leif Segerstam prenait la tête de l'orchestre, le russe, Dmitri Kitajenko et le danois, Michael Schonwandt étaient nommés Chefs auxiliaires. A la suite de la réorganisation de la Radio danoise, en 1988-89, Per Erik Veng fut nommé Directeur artistique de l'orchestre symphonique et du chœur de la Radio nationale danoise. Le principal organisateur est Niels Wolfgang Peters.

Au cours de ses années d'existence l'orchestre est souvent parti en tournée, au Danemark et à l'étranger, notamment aux Etats-Unis; il a beaucoup enregistré et s'est fait un grand interprète de la musique de Carl Nielsen.

Né en 1944, **Leif Segerstam** étudia le violon, le piano, la composition et la direction d'orchestre à l'Académie Sibelius d'Helsinki. Il effectua ses études supérieures à la Juilliard School, New York, où il eut pour professeurs Morel, Persinger, Overton et Persichetti.

Ses débuts de chef d'orchestre s'effectuèrent à l'opéra: opéras d'Helsinki, de Stockholm et de Berlin-Ouest. Il fut en outre invité à diriger les orchestres du Metropolitan Opera de New York, de la plupart des plus grands opéras d'Europe, notamment de La Scala et de Covent Garden. Nommé principal Chef de l'Orchestre symphonique de la Radio autrichienne de 1975 à 1982, et de l'Orchestre symphonique de la Radio finlandaise de 1977 à 1988, il maintient toujours des relations avec ce dernier dont il est le Chef auxiliaire principal. De 1983 à 1989 il était Directeur général de la Musique au Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz (Allemagne) et il est maintenant son Chef honoraire et auxiliaire. En même temps, sa direction musicale d'opéra lui valait de prendre la baguette au Wiener Staatsoper, et aux théâtres royaux de Copenhague et de Stockholm.

M. Segerstam a été nommé principal Chef de l'Orchestre symphonique de la Radio danoise en 1988.

*Recent releases featuring the Danish National Radio Symphony Orchestra
with Leif Segerstam:*

MAHLER: Symphony No. 3

with Anne Gjevang/Copenhagen Boys' Choir/DNRSO Choir (Women's voices)

CHAN 8970/71 2-CD set

MAHLER: Symphony No. 6 • Todtenfeier

CHAN 8956/57 2-CD set; DBTD 2029 2-Cassette set

SIBELIUS: Symphony No. 2 • Finlandia

CHAN 9020 CD

SIBELIUS: Symphony No. 4 • The Tempest, Suite No. 1

CHAN 8943 CD; ABTD 1539 Cassette

SIBELIUS: Symphonies 5 & 7 • Valse Triste

CHAN 9055 CD

SIBELIUS: Symphony No. 6 • Pohjola's Daughter • En Saga

CHAN 8965 CD; ABTD 1557 Cassette

• **A Chandos Digital Recording**

• Executive Producer: Brian Couzens

• Recording Producer: Michael Petersen • Assistant Producer: Claus Due

• Sound Supervisor: Ralph Couzens

• Sound Engineers & Editors: Jørn Jacobsen (Symphony 7) & Lars S. Christensen (Symphony 9)

• Artistic Director, DNRSO: Per Erik Veng

• Recorded in the Danish Radio Concert Hall, Copenhagen on 23-25 September (Symphony 9)
& 4-6 November 1991 (Symphony 7)

• Front Cover Painting: *The Destruction of Pharaoh's Host* by John Martin, reproduced by
permission of Christopher Gibbs Ltd, London. Photograph courtesy of Sotheby's.

• Sleeve Design: Penny Olymbios • Art Direction: Steven John

WARNING: Copyright subsists in all recordings issued under this label. Any unauthorised broadcasting, public performance, copying or re-recording thereof in any manner whatsoever will constitute an infringement of such copyright. In the United Kingdom, licences for the use of recordings for public performance may be obtained from Phonographic Performance Ltd, Ganton House, 14-22 Ganton Street, London W1V 1LB.

Printed and made in Germany

MAHLER: SYMPHONIES 7 & 9

CHANDOS

CHANDOS DIGITAL 3-disc set CHAN 9057-59

GUSTAV MAHLER (1860-1911)



COMPACT DISC ONE

Symphony No. 7 in E minor (1:28:22)

Symphonie Nr. 7 in e-Moll; Symphonie no 7 en mi mineur

- | | | | |
|---|-----|---|---------|
| 1 | I | Langsam (Adagio) - Allegro con fuoco | (25:03) |
| 2 | II | Nachtmusik. Allegro moderato | (17:20) |
| 3 | III | Scherzo. Schattenhaft - Trio - Wieder wie zu Anfang | (10:58) |

TT = 53:27

COMPACT DISC TWO

- | | | | |
|---|----|---------------------------------|---------|
| 1 | IV | Nachtmusik. Andante amoroso | (15:49) |
| 2 | V | Rondo-Finale. Allegro ordinario | (19:04) |

Soloists: Tim Frederiksen, violin; Peter B. Schmidt, tenor horn

Symphony No. 9 in D major (1:30:57)

Symphonie Nr. 9 in D-Dur; Symphonie no 9 en ré majeur

- | | | | |
|---|---|----------------|---------|
| 3 | I | Andante comodo | (31:29) |
|---|---|----------------|---------|

TT = 66:35

COMPACT DISC THREE

- | | | | |
|---|-----|--|---------|
| 1 | II | Im Tempo eines gemächlichen Ländlers: Etwas täppisch und sehr derb | (17:37) |
| 2 | III | Rondo - Burleske. Allegro assai. Sehr trotzig | (14:49) |
| 3 | IV | Adagio | (26:57) |

DDD

TT = 59:28

LEIF SEGERSTAM

chief conductor

DR

This recording is made
in cooperation with the
Danish Broadcasting
Corporation

THE
DANISH NATIONAL
RADIO SYMPHONY
ORCHESTRA

CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester · Essex · England

LC7038

© 1992 Chandos Records Ltd. © 1992 Chandos Records Ltd.
Printed and made in Germany

DANISH NATIONAL RADIO SYMPHONY ORCHESTRA / SEGERSTAM

CHAN 9057-59