



PENTATONE

TRACK INFORMATION

EN

DE

FR

ARTISTS

LYRICS

ACKNOWLEDGMENTS

MORE

Gustavo Gimeno

mahler

symphony no. 4
nicht zu schnell

Miah Persson

Orchestre
Philharmonique
du Luxembourg



Gustav Mahler (1860–1911)

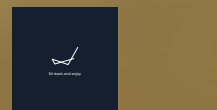
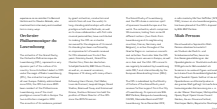
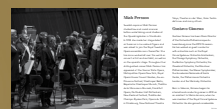
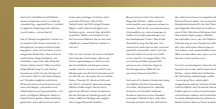
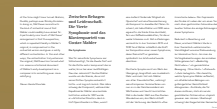
Symphony No. 4 in G major (1899–1900)

1	Bedächtig, nicht eilen	16. 16
2	In gemächlicher Bewegung, ohne Hast	9. 12
3	Ruhevoll, poco adagio	20. 18
4	Sehr behaglich	8. 16

5	Piano Quartet in A minor: 1. Nicht zu schnell orch. Colin Matthews (1876–78/2008–09)	12. 55
---	---	--------

Total playing time: 67. 12

Miah Persson Soprano
Orchestre Philharmonique du Luxembourg
Gustavo Gimeno Conductor





Gustav Mahler, Symphony No. 4 in G major

Gustav Mahler wrote his *Fourth Symphony* on the threshold of the twentieth century. Much of the work was completed in the summers of 1899 and 1900, and the fair copy of the full score was finished early in 1901 (although Mahler kept making changes until right before the premiere in Munich in the fall of that year). This chronology is symbolic for the position of the *Fourth* in Mahler's œuvre: it is a work that stands at the crossroads between the largely «Romantic» early *Symphonies* N° 1–3 and the much more «Modernist» middle-period *Symphonies* N° 5–7. It is also a fundamentally ambivalent piece: its joyous and accessible surface hides a surprising degree of complexity and even contrariness. While still employing

many of the tropes of the traditional nineteenth-century symphony, Mahler at the same time undermines those tropes and distances himself from the symphonic tradition he inherited.

A good place to start exploring this ambivalence is the symphony's finale: the song «*Das himmlische Leben*» for soprano and orchestra. Mahler composed this song, a bucolic and childlike vision of life in heaven, in 1892, long before he started work on the *Fourth Symphony*. Originally it was intended as part of a set of orchestral songs on texts from *Des Knaben Wunderhorn*, an early-nineteenth-century collection of German folk poetry (or imitations thereof). Incorporating the human voice in the traditionally instrumental genre of the symphony was in itself not new, of course (even though in 1900 it was still a rarity): Beethoven—to name only the most

famous precedent—had included four soloists and a chorus in the finale of his *Ninth Symphony*, and Mahler himself had used vocal elements (including songs) in both his *Second* and his *Third Symphony*.

What is special about the *Fourth* is the position of the song in the symphony. When nineteenth-century composers included the human voice in the finale of a symphony—like Beethoven in his *Ninth*, or also Mahler himself in his *Second Symphony*—this vocal element invariably involved a chorus. The human voice was used to go beyond what the orchestra could do on its own, thus not only turning the finale into the overwhelming highpoint of the entire symphony (literally the «grand finale»), but also contributing to the idea of the symphony as an imposing, monumental genre that could be perceived, in the words of the musicologist Mark Evan

Bonds, «as an all-embracing, cosmic drama that transcended the realm of sound alone.»

The implications of a song (and especially of a folk-inspired song like «*Das himmlische Leben*») are entirely different. As a musical genre, the song stands not for monumentality, but for lyricism, intimacy, and simplicity; accordingly, all of the songs in Mahler's earlier symphonies are interior movements (more specifically, placeholders for a slow movement), not finales. When a song is used as a symphonic finale, therefore, the effect is decidedly anti-climactic. It is a compositional choice that invokes the model of the nineteenth-century symphony with crowning vocal finale only to subvert it.

This subversion is all the more striking because of the way in which the song-

English







the *Second* and the *Third*, and many of the themes project a simplicity in character and regularity in structure that is altogether uncharacteristic of Mahler. At the same time, nothing in the first movement is what it seems, and the apparent references to the Classical style are alienated as soon as they appear. For instance, while the transparency of the orchestration may be «Classical,» the actual sonorities and instrumental combinations are decidedly Mahler's own; note, for example, the high woodwinds and the sleighbells in the opening measures, the use of the cor anglais, the bass clarinet, and the contrabassoon, or also the prominence of the double basses as melodic instruments. As far as the structure is concerned, it is almost as if the movement is trying too hard to be a well-behaved sonata form; its themes lean towards being clichés. This is true especially of the lyrical theme in the

exposition, which the musicologist Hans Heinrich Eggebrecht aptly described as «the epitome of an «oh so beautiful» subordinate theme.» There is hardly a single moment in the entire movement that could actually have appeared in a classical symphony. If there is any classicism here, it is imaginary rather than real. In that sense, too, Mahler's *Fourth* looks forward to the twentieth century.

Gustav Mahler – Colin Matthews, *Nicht zu schnell*

Whereas the *Fourth Symphony* stands at the threshold of the twentieth century, the other work on this album takes us back to the very beginning of Mahler's career as a composer. *Nicht zu schnell* is an orchestral arrangement of Mahler's *Piano Quartet in A minor* by Colin Matthews, a British composer who is known in the Mahler world for having been part of the team around Deryck Cooke that completed a «performing version» of Mahler's draft for a *Tenth Symphony*. The *Piano Quartet* is Mahler's only surviving chamber music composition, and the movement represented here is the only one he completed. Mahler wrote the piece most likely in 1876 or 1877, when he was still a student at the Conservatoire in

Vienna. What is striking about it is how little it sounds like Mahler; much less, for instance, than *Das klagende Lied*, which Mahler started not much more than a year later and in which he clearly found a more personal voice. On the surface the movement sounds rather like Brahms (unsurprising, perhaps, for a work by a composition student in Vienna in the late 1870s), although the leisurely pace of the musical development and the at times multiple repetitions betray its young author.

Given how important the instrumentation is in Mahler's later music, it seems only natural that someone would have ventured to make an orchestral arrangement of this early work. Yet like the music itself, Matthews's orchestration sounds nothing like Mahler's later works. Instead, it approaches the style of the models to which a budding composer





at the time might have turned: Brahms, Dvořák, perhaps even Rimsky-Korsakov. In doing so, Matthews reconstructs the kind of orchestral sound that Mahler could credibly have aimed for. A particularly nice touch of Matthews' arrangement is that the exposition, which is repeated literally in Mahler's original, is composed out in the orchestral version and given a subtly different orchestration. In this and other ways, the orchestration truly enhances the original; Matthews has turned what is in essence a historical document of Mahler's early development as a composer into something even more satisfying.

Steven Vande Moortele

Zwischen Behagen und Leidenschaft. Die Vierte Symphonie und das Klavierquartett von Gustav Mahler

Die Symphonie

Wer für seine *Erste Symphonie* vier Sätze benötigt, für die *Zweite* fünf und für die *Dritte* sechs: komponiert der so weiter, bis er bei einer zwöfsätzigen *Neunten* ankommt? Gustav Mahler wusste um die Grenze, die er mit seiner *Dritten Symphonie* berührt hatte – und zog sich zurück. Drei Jahre schwieg der Komponist, während der Kapellmeister Mahler eine zentrale Institution eroberte: 1897 wurde er «Artistischer Director» des k.k. Hof-Operntheaters in Wien, womit

eine äußerst fordernde Tätigkeit als Opernchef und eine Neuorientierung als Komponist in dieselbe Zeit fielen. Es scheint, als habe Mahler um 1900 seine eigene Fin-de-Siècle-Krise durchlebt, fern von Kaffeehausdebatten, für die er weder Interesse noch Zeit aufzubringen vermochte. In den Sommern 1899 und 1900 fand Mahler schließlich die Kraft zur Komposition einer neuen Symphonie, deren Reinschrift er geradezu symbolisch zur Jahrhundertwende abschloss.

Die *Vierte Symphonie* ist ein Werk des Übergangs, biografisch wie musikalisch: Mehr und mehr löst sich Mahler von alten Freundschaften, verbringt seine Komponier-Sommerferien von nun an in der Familienresidenz am Wörthersee und taucht zum letzten Mal in die Lieder-Welt aus *Des Knaben Wunderhorn* ein; das Werk schließt mit der Vertonung des Gedichts «Das

himmlische Leben». Das Sopransolo des Finales ist neben der um einen Ton nach oben gestimmten Solovioline des zweiten Satzes die einzige Extravaganz dieser Symphonie.

Reduziert in Besetzung und Dauer, erscheint Mahlers *Vierte* in ihrer thematisch verklammerten Viersätzigkeit wie eine Rückwendung zur klassischen Form – bis man die Vortragsbezeichnungen der einzelnen Sätze gelesen hat: «*Bedächtig. Nicht eilen*» / «*In gemächlicher Bewegung. Ohne Hast*» / «*Ruhevoll*» / «*Sehr behaglich*». Man beachte, welche Synonyme Mahler aufbietet, um altväterisches Behagen von gutbürgerlicher Gemütlichkeit abzugrenzen – Zustände, die für diesen rastlosen, stets als nervös geschilderten Tatmenschen utopisch gewesen sein müssen. Überhaupt schwingt das Gegenteil des Gemeinten

Deutsch





stets mit, schließlich erteilt Mahler seinen Interpreten nicht nur Gebote («bedächtig», «gemächlich»), sondern im gleichen Atemzug auch Verbote («nicht eilen», «ohne Hast»).

Hier ist Skepsis angebracht, zumal uns im zweiten Satz dieser scheinbar so behaglichen Symphonie Monströses begegnet – zwar «ohne Hast» und im wiegenden Dreiertakt, aber auf einer verstimmten Geige kratzend: wie, so Mahler, «wenn der Tod aufspielt». Scherz, Satire, Ironie? Oder vor allem tiefere Bedeutung? In der *Vierten Symphonie* setzt sich der Komponist vom ersten Takt an die Narrenkappe auf: Schellen begleiten solistische Flötenstaccati und verstummen erst, wenn die Geigen – pianissimo und selbstredend «recht gemächlich» – mit einer nostalgisch fallenden Sexte ins Hauptthema gleiten. Diese zärtliche, gleichsam vormoderne Ironie räumt

ihrem sehnsüchtigen Unterton mehr und mehr Platz ein: Das D-Dur-Seitenthema der Cello spiegelt diesen Beginn, hebt überschwänglich zum Sextsprung an, umarmt den glücklich erreichten Zielton und entspinnt von dort aus eine Melodie, die an das Lied «Weißt du, wieviel Sternlein stehen?» erinnert.

Man tut sich schwer mit einer so kindlich anmutenden Humoreske: «Kaum ein Thema, geschweige ein Satz von ihm, der buchstäblich als das genommen werden könnte, als was er auftritt; ein Meisterwerk wie die *Vierte Symphonie* ist ein Als-Ob von der ersten bis zur letzten Note.» Theodor W. Adornos Satz wird viel zitiert, entspricht aber keineswegs Mahlers Äußerungen: Die Ironie ist gewiss ein Element dieser Symphonie, die der Komponist allerdings auch mit einem «Bild auf Goldgrund» verglich. Seine Jugendfreundin Natalie

Bauer-Lechner zitiert ihn dazu mit folgenden Worten: «Was mir hier vorschwebte, war ungemein schwer zu machen. Stell dir das ununterschiedene Himmelsblau vor, das schwieriger zu treffen ist als alle wechselnden und kontrastierenden Tinten. Dies ist die Grundstimmung des Ganzen. Nur manchmal verfinstert es sich und wird spukhaft schauerlich: doch nicht der Himmel selbst ist es, der sich trübt, er leuchtet fort in ewigem Blau. Nur uns wird er plötzlich grauenhaft, wie einen am schönsten Tage im lichtübergossenen Wald oft ein panischer Schreck überfällt.»

Und was ist in diesem Zusammenhang von Mahlers Partitur-Anweisung zu halten, die Sopranistin solle den Finalsatz «mit kindlich heiterem Ausdruck; durchaus ohne Parodie!» vortragen? Gänzlich dem «Als-Ob»-Konzept entzieht sich der dritte Satz,

den selbst der schwer zu begeisternde Richard Strauss liebte – ein hymnischer Doppelvariationensatz, der das Thema des folgenden *Wunderhorn*-Liedes in einer E-Dur-Gloriole aufscheinen lässt. Hier werden Spannungen offenbar, die aushalten muss, wer sich Mahlers Anforderung an eine Symphonie stellen will: «Sie muß etwas Kosmisches an sich haben, muß unerschöpflich wie die Welt und das Leben sein, wenn sie ihres Namens nicht spotten soll.»

So ist es nur konsequent, dass die *Vierte Symphonie* aus der weltumspannenden *Dritten* – deren Sätze den Stufenbau der Schöpfung widerspiegeln wollen – hervorging: Den ursprünglich vorgesehenen siebten Satz der *Dritten* machte Mahler zum Finale der *Vierten*. Freilich geht es in dem hier besungenen «himmlischen Leben» recht krachledern zu; diese altbayerische Jenseitsvision belässt keinen Stein auf dem anderen,





was angesichts der schlaraffischen Zustände jedoch selbst Märtyrerinnen wie «Sanct Ursula» ein Lachen entlockt. Am Ende jeder Strophe steht eine kurze Chormelodie, gefolgt von drastischen Variationen des Schellenmotivs aus dem ersten Satz. Doch allmählich findet die Musik zu ihrer ursprünglichen Ruhe und zum harmonischen Ziel E-Dur zurück. Dieser Tonart ist die *«sehr zart und geheimnisvoll bis zum Schluss»* vorzutragende letzte Strophe vorbehalten: *«Kein Musik ist ja nicht auf Erden, die uns'rer verglichen kann werden...»* – Musik über ihre eigene Unmöglichkeit. So unmöglich, dass Mahler die Sängerin das Wort «Musik» falsch betonen lässt; unmögliche Musik, ersterbend im Kontra-E der Harfen und Kontrabässe; *«sich Zeit lassen!»*, hat Mahler noch einmal über die letzten Takte geschrieben.

Doch welche symphonische Zeiteinheit lässt sich mit der des Himmels verrechnen, wenn unsere Musik nicht mit jener überirdischen *«verglichen kann werden»*? Immerhin: Wenn es je Musiker gab, deren Schöpfungen wenigstens in die Nähe des Himmels reichten, so war Gustav Mahler gewiss einer von ihnen – oder, um es mit Ferdinand Pfohl, einem Hamburger Freund Mahlers zu sagen:

«Er sah aus wie Einer, der an Gott gezweifelt hat und darum aus dem Licht zur Finsternis hinab gestürzt worden war, ein Verbrecher der Erkenntnis, der nun den Weg zum verlorenen Paradies in angstvoller Hast sucht und voll Reue zerknirscht Buße tut, um wieder in den Himmel hinaufsteigen zu können: zu Gott, zu den Engeln, zu seinen Brüdern hinübergehen will auf der schwingenden Brücke der Musik, die das Diesseits mit dem Jenseits verbindet.»

Das Quartett

Die Zeit der Jahrhundertwende markiert einen Höhepunkt in Gustav Mahlers Leben: Als Direktor der Wiener Hofoper konnte er sich als *«Gott der südlichen Zonen»* fühlen, als Privatperson hatte er mit Alma Schindler eine umschwärmte Schönheit des Wiener Kunstlebens geheiratet, als Komponist schuf er mit den *Symphonien 4 bis 7* sowie den zehn Rückert-Vertonungen jährlich Werke, die heute zu den bedeutendsten ihrer Zeit gerechnet werden.

Über die Grundlagen dieser Entwicklung wird seit den 1970er Jahren spekuliert, als aus dem spärlich überlieferten Jugendwerk Mahlers zwei herausragende Kompositionen ins Bewusstsein der Öffentlichkeit traten: die monumentale Kantate *Das klagende Lied* (Erstfassung 1878–1880) und der überraschende

Satz für Klavierquartett (um 1876). So gegensätzlich diese Werke sind, so sehr zeichnen sie doch die musikalischen Lebenslinien ihres Schöpfers vor: Im Fall des *Klavierquartetts* scheint bereits das konsequent verwendete, kaum Modulationen unterworfenen a-moll auf die in der gleichen Tonart stehende *Sechste Symphonie* vorauszuweisen; auch mag man in der radikalen Expressivität des kurzen Werks mit seinen Ausbrüchen, seiner exzentrischen Violinkadenz gegen Satzende und seinem resignativen Verklingen eine Vorahnung dieser *«Tragischen Symphonie»* Mahlers erkennen. 1896 erinnerte er sich im Gespräch mit Natalie Bauer-Lechner an seine Jugendkompositionen: *«Das Beste davon war ein Klavierquartett [...], welches am Schluß der vierjährigen Konservatoriumszeit entstand und das großen Gefallen erregte. [...] Bei einer Preiskonkurrenz, zu der ich das*





Quartett nach Rußland schickte, ist es mir verloren gegangen.» In einer von Alma Mahler mit der Aufschrift «frühe Compositionen» versehenen Mappe tauchte das 234 Takte umfassende Manuskript viel später wieder auf, offensichtlich hatte es als Vorlage eines nie zustande gekommenen Drucks dienen sollen. Ebenfalls überliefert ist die 24 Takte lange Skizze eines *Scherzos* in g-moll für die gleiche Besetzung (Klavier, Violine, Viola, Violoncello). Ob die beiden Stücke zusammengehören, ob es noch weitere Sätze gab oder hätte geben sollen, ist unbekannt. Peter Ruzicka veröffentlichte das Material erstmals 1973 und bereicherte das Bild, das sich die Nachwelt etwas einseitig von Mahler als ausgesprochenem Orchesterkomponisten gemacht hatte, um eine markante Facette.

Dass nun dieses kammermusikalische Rarissimum die Fantasie eines

nachgeborenen Komponisten anregt, hat eine eigene Tradition, denn von Mahlers Werken finden sich Reduktionen für kleines Orchester (Benjamin Britten, Arnold Schönberg) ebenso wie Bearbeitungen für großes (Luciano Berio); und auch das *Klavierquartett* fand 1988 bereits einen prominenten Arrangeur in Alfred Schnittke, der das *Scherzo*-Fragment zur Grundlage einer eigenen Komposition machte. Colin Matthews hat das *Klavierquartett* 2009 im Auftrag des Concertgebouw Orchesters Amsterdam instrumentiert, und er ist in diesem Zusammenhang kein Unbekannter: 1966 war er als Zwanzigjähriger mit seinem Bruder David zum Musikologen-Team um Deryck Cooke gestoßen, das eine Aufführungsfassung von Mahlers unvollendeter *Zehnter Symphonie* erstellte. Diese Erfahrung ist in Matthews' ausladender Orchestrierung zu spüren, werden hier doch die

Eingebungen des frühen Mahler im Gewand des gereiften Symphonikers präsentiert. Dabei hält sich Matthews im Notentext weitgehend an die Vorlage, hebt Stimmverläufe durch Oktavierungen und unterschiedlich gefärbte Instrumentationen bis hin zum Perkussionsapparat hervor. Der verlängerten Violinkadenz – die nach Mahlers Anweisung «*ungemein rubato u. leidenschaftlich*» vorgetragen werden soll – wie auch dem Satzende schreibt Matthews indes Anspielungen an die *Sechste* und *Zehnte Symphonie* ein: Das früheste Zeugnis Mahlers als Vision eines erschütternden Spätwerks.

Olaf Wilhelmer





Gustav Mahler jeune : de ses premiers pas à sa dernière symphonie « de jeunesse »

Symphonie N° 4

En 1899/1900, Gustav Mahler, depuis peu directeur de l'Opéra de Vienne, est au sommet de sa carrière épuisante de chef d'orchestre. Ce « compositeur d'été » consacre ses vacances à sa création personnelle, et c'est ainsi que sa *Quatrième Symphonie* voit le jour à Bad Aussee près de Salzbourg, puis à Maiernigg en Carinthie. Il n'est pas encore marié ; une amie fraternelle l'accompagne, l'altiste Natalie Bauer-Lechner, qui a noté avec soin la genèse et le contenu de cette symphonie. Un esprit joyeux et léger, une sensation de plein air et de vacances est inséparable de cet ouvrage

charmant ; seul l'*Adagio* se montre beaucoup plus sérieux et même, par moments, dramatique. La plus courte des symphonies de Mahler (elle dure moins d'une heure), la plus allégée dans ses effectifs (elle se passe même de trombones) a failli s'appeler « humoresque ». C'est aussi l'œuvre la plus néo-classique du compositeur, son plan est en quatre mouvements traditionnels, à cette singularité près que le finale est un lied pour soprano : en fait Mahler avait déjà écrit ce dernier en 1892.

Les vents, les bois notamment, sont proportionnellement nombreux. La fraîcheur et l'originalité de trois mouvements sur quatre réside dans leur écriture en cellules courtes, petits appels, formulettes, gazouillis en tous genres, à la frontière entre le bestiaire d'onomatopées et la magie du scintillement. Que l'on songe aussi

à la peinture de Klimt avec ses semis de figures géométriques sur fond d'or, même si en ce temps-là Mahler ne le connaissait pas. « *Malgré la teneur égale de l'ensemble, confiait-il à Natalie, il règne la plus grande mobilité de rythmes et d'harmonies dans cette œuvre – et surtout quelle polyphonie ! Oui, les milliers de petites pierres kaléidoscopiques de l'image changent souvent, de façon à ce qu'on ne puisse plus les reconnaître. C'est comme si nous voyions un arc-en-ciel se dissoudre dans ses milliards de gouttelettes toujours dansantes et changeantes* ». Cette écriture a été très mal reçue lors de la création le 25 novembre 1901 à Munich : le public, qui attendait sans doute une nouvelle édition de la *Deuxième Symphonie* et de ses grandeurs, s'est cru moqué, d'où sifflets et bagarres.

Le premier mouvement, champêtre et ensoleillé, regorge d'imagination ; les deux thèmes et le « pont » se partagent en non moins de sept mélodies. Des grelots argentins annoncent tout de suite un esprit de légèreté. Aux thèmes larges, bien viennois et langoureux comme la première mélodie, s'opposent des épisodes en notes piquées, pépiements et répliques entre solistes. Dans le développement, les quatre flûtes bien à découvert ouvrent un large horizon, verdoyant et très respiré ; mais après cette idylle, un brin de pagaille ironique affole bois et grelots, la trompette essaie de remettre tout ce petit monde en ordre... puis on réexpose. La coda, remplie de béatitude, laisse chanter les violons et le cor comblés de grand air après une belle journée d'été ; puis le premier thème boucle le mouvement sur une farandole très enlevée.

François





Dans le deuxième mouvement, l'extrême finesse le dispute à l'étrangeté. « *Il n'y a que des toiles d'araignée dans le scherzo, confie Mahler, ou bien un de ces châles de laine finement ouvragés qui tiennent dans une coquille de noix, mais qui, si on les déploie, s'étendent à l'infini et montrent un motif tissé aussi fin qu'une chevelure* ». Peut-être le compositeur a-t-il été inspiré par la forêt très humide de Maiernigg. Arachnéenne est en effet cette texture où beaucoup de sonorités se déguisent à contre-emploi, cors dans le grave, altos dans leur aigu, sourdines, violons divisés en nombreuses voix... Le premier violon utilise alternativement deux instruments : un violon normal, et un autre accordé un ton plus haut. Ce dernier ne joue pas « faux » pour autant : sa partie est écrite un ton au-dessous ; pour Mahler, ce crincrin en *scordatura* personnifie « *le frère Hein* (la mort) *qui mène la danse* ». Mais

ce mouvement n'est pas si macabre ; il est alambiqué, comme un sous-bois crépusculaire et un peu inquiétant, hanté par un gazouillis répétitif. Deux intermèdes (« trios ») en majeur introduisent de la détente sur des *ländler* autrichiens très doux.

Le mouvement lent tranche avec les trois autres par le lyrisme de ses phrases liées. Comme cinq des adagios mahlériens sur les six, il est bâti sur deux thèmes variés tour à tour. Au premier thème tranquille, d'une intériorité presque religieuse que chantent surtout les cordes, s'oppose un deuxième thème gémissant, confié d'abord au hautbois esseulé, et continué en élans insistants, suppliants, des violons. À mesure que le morceau avance, l'écart entre ces deux mondes thématiques se creuse. Le deuxième thème sera attribué à un trio, hautbois, cor anglais et cor, assortiment de couleurs aussi chagrénées

qu'indépendantes les unes des autres. Les variantes du premier thème mènent à des danses autrichiennes de plus en plus délurées et frénétiques, tandis que le deuxième thème ouvre des gouffres de désespoir de plus en plus profonds : de telles juxtapositions explorent les errances de l'âme humaine, depuis l'horreur du vide jusqu'à la fuite en avant dans le divertissement. Peu avant la fin, un tutti explose dans un mi majeur éblouissant : c'est la révélation de l'ouvrage, étrangeté située ici et non dans la finale, et qui télescope, comme de fulgurantes visions, plusieurs motifs du premier mouvement et du dernier. Les ultimes mesures, apaisées, sont une des méditations les plus éthérées de la plume mahlérienne ; le compositeur voulait traduire une « *musique des sphères* » ; l'ex-deuxième thème, transfiguré, s'abandonne à une subtile extase, à travers une irisation de tonalités.

Le texte du lied final, intitulé « *Das himmlische Leben* » (La vie céleste), est extrait du *Knaben Wunderhorn* (Le cor merveilleux de l'enfant), célèbre recueil de poésies populaires allemandes collectées par Arnim et Brentano. Mahler en a fait son livre de chevet entre 1887 et 1901. Dans ce chant, un enfant, que la soprano incarne « *avec une expression enfantine et sereine mais sans parodie* » est-il indiqué, nous décrit les joies de l'autre monde.

Comme le poème a été rédigé par des paysans il y a plus de deux siècles, des pauvres diables qui ont certainement eu faim, leur bonheur post mortem apparaît sous la forme bien terrestre d'un festin ininterrompu et quelque peu carnassier. Toutefois, la musique et la danse font également partie de leurs plaisirs dans l'au-delà. Dans ces quatre strophes, le compositeur s'adonne alternativement à deux manières :





l'une tendre et liée, évocatrice d'une Arcadie, où la soliste peut prendre le temps de quelques vocalises ; l'autre vive et piquée, à l'écriture serrée, syllabique, où les grelots du premier mouvement refont leur apparition. Cependant, comme nous sommes au Ciel, et sous la protection naïve des saints, trois strophes sur quatre se terminent sur un choral religieux, aux harmonies médiévales, que Mahler comparait à une icône ancienne sur fond d'or. La dernière strophe prend tout son temps sur la vision poétique de Sainte Cécile, bienheureuse organisatrice des célestes concerts : les dernières mesures, sur un bercement de harpe, l'instrument des anges, restent évanescences, en pointillé, ce qui est original pour un final d'œuvre symphonique.

Mouvement de quatuor en la mineur

« *Quatuor avec piano. Premier mouvement. Gustav Mahler 1876* ». Tel est l'intitulé du manuscrit, signé par un élève au Conservatoire de Vienne, âgé de seize ans. Des mouvements suivants, il n'existe que 24 mesures d'un scherzo ; quant aux autres ouvrages de chambre appartenant à la même période, tel un *Quintette* de 1878 récompensé par un prix de composition, ils ont disparu.

Pendant ses trois années d'études, Mahler adolescent est aussi indépendant que conscient de son potentiel. Il fréquente des intellectuels de son âge, avides de littérature et de philosophie, qui modèlent sa personnalité future. Ce vestige de sa période scolaire s'inspire de Schumann et de Brahms, autres auteurs dans la formule un peu rare du quatuor avec piano, ce qui lui aurait valu, semble-t-il, quelque succès auprès des

pontifes de la Vienne musicale. La page, étonnante de la part d'un artiste si jeune, est attachante par son élan d'affectivité chaleureuse et parfois désespérée (les indications « *passionné, avec passion* » apparaissent par trois fois), remarquable par sa sonorité déjà orchestrale, et par ses dimensions, en particulier son développement riche et presque narratif.

Le parti qu'en tire Colin Matthews, qui connaît les partitions mahlériennes sur le bout des doigts, exalte cette petite œuvre en la revêtant de couleurs orchestrales séduisantes, avec élégance, limpidité contrapuntique, et sans surcharge. On dirait un morceau romantique orchestré ou réorchestré par Mahler lui-même, ainsi qu'il le faisait souvent, pour le plaisir purement artistique. On sait que l'orchestre de Mahler adopte des sonorités franches (et non fondues), ses thèmes sont bien soulignés, mais traversés de timbres différents qui se

relaient : cette « patte » si caractéristique du Maître trouve ici une nouvelle vie, avec un amour scrupuleux, dans cette adaptation. Les cordes sont très expressives, un peu ténébreuses à l'aube du morceau, puis d'une chaleur élégiaque pleine de grâce. Par moments, l'orchestrateur semble avoir puisé ses idées dans les pages de Mahler jeune : *Das klagende Lied*, la *Première Symphonie*, si l'on en croit la fraîcheur des bois soli, les fonds arpégés de harpe ; mais le développement, qui dans sa progression dramatique permet un solide crescendo instrumental, s'écroule dans l'aura lugubre de la *Neuvième*, un lamento de trombone meurtri, avec ajout d'un petit motif personnel bien trouvé... La coda, bien que Mahler l'ait voulue très triste, adopte des sons veloutés qui donnent quelque charme à la résignation.

Isabelle Werck





Orchestre Philharmonique du Luxembourg
Gustavo Gimeno
© Anne Dokter

Miah Persson

Swedish soprano Miah Persson studied law and social sciences before undertaking vocal studies at the Operahögskolan in Stockholm. In 1998 she made her stage debut as Susanna in *Le nozze di Figaro* and was asked to join the Royal Swedish Opera ensemble soon thereafter. She has since worked all over the world as concert artist and recitalist, as well as on the operatic stage. Throughout her distinguished career Miah Persson has appeared at the Vienna State Opera, Metropolitan Opera New York, Royal Opera House Covent Garden, Aix-en-Provence Festival, Staatsoper Berlin, Bayerische Staatsoper Munich, Théâtre de la Monnaie in Brussels, Frankfurt Opera, De Doelen Hall Rotterdam, New Zealand Festival, Théâtre des Champs-Élysées Paris, Opera du Rhin in Strasbourg, New National Theatre

Tokyo, Theater an der Wien, Gran Teatro del Liceu and many others.

Gustavo Gimeno

Gustavo Gimeno has been Music Director of the Orchestre Philharmonique du Luxembourg since the 2015/16 season. He has worked as guest conductor with orchestras such as the Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam, the Chicago Symphony Orchestra, the Boston Symphony Orchestra, the Cleveland Orchestra, the Münchner Philharmoniker, the Wiener Symphoniker, the Accademia Nazionale di Santa Cecilia, the Philharmonia Orchestra London and the Mariinsky Orchestra.

Born in Valencia, Gimeno began his international conducting career in 2012 as an assistant to Mariss Jansons, when he was member of the Royal Concertgebouw Orchestra. He also gained considerable

Artists





experience as an assistant to Bernard Haitink and to Claudio Abbado, who mentored him intensively and moulded him in many ways.

Orchestre Philharmonique du Luxembourg

The orchestra of the Grand Duchy, the Orchestre Philharmonique du Luxembourg (OPL), represents a very dynamic part of the culture of its country. Since its brilliant debut in 1933 under the aegis of Radio Luxembourg (RTL), the orchestra has performed all over Europe. Publicly administered since 1996, the OPL has since 2005 been resident at the Philharmonie Luxembourg, one of the most prestigious concert halls in Europe. The two institutions merged in 2012. The acoustics of its residence, praised

by great orchestras, conductors and soloists from all over the world, its long-standing relationships with other prestigious halls and festivals, as well as its close collaboration with first-rate musical personalities, have contributed to making the OPL an orchestra renowned for the elegance of its sound. Its standing has been confirmed by an impressive list of awards received for CDs released over the last few years: Grammy Award, Grand Prix Charles Cros, Preis der deutschen Schallplattenkritik, BBC Music Choice, as well as, on several occasions, Diapason d'Or along with many others.

Following Henri Pensis, Carl Melles, Louis de Froment, Leopold Hager, David Shallon, Bramwell Tovey and Emmanuel Krivine, Gustavo Gimeno has held the position of Music Director of the OPL since the 2015/16 season.

The Grand Duchy of Luxembourg and the OPL share a common spirit of openness towards Europe and the world. The orchestra, which comprises 98 musicians, hailing from some 20 different nations (two thirds from Luxembourg and its neighbouring countries, France, Germany and Belgium), is active throughout the Greater Region in numerous concerts and activities. Tours also take the OPL to many music venues in Europe, as well as in Asia and the USA. OPL concerts are regularly broadcast by Luxembourg radio 100,7 and internationally by the European Broadcasting Union (EBU).

The OPL is subsidised by the Ministry of Culture of the Grand Duchy and receives further support from the City of Luxembourg. Its sponsors are BGL BNP Paribas, Banque de Luxembourg, CACEIS, Mercedes Benz and POST Luxembourg. Since December 2012,

a cello made by Matteo Goffriller (1659–1742), known as «Le Luxembourgeois», has been placed at the OPL's disposal by BGL BNP Paribas.

Miah Persson

Die schwedische Sopranistin Miah Persson absolvierte zunächst ein Studium der Rechts- und Sozialwissenschaften, bevor sie ihre Gesangsausbildung an der Operahögskolan in Stockholm aufnahm. 1998 gab sie ihr Bühnendebüt als Susanna in *Le nozze di Figaro* und wurde kurz darauf zum Ensemblemitglied der Royal Swedish Opera. Seither ist sie auf Opernbühnen und Konzertpodien in der ganzen Welt gefragt. Im Laufe ihrer herausragenden Karriere sang sie u. a. an der Wiener Staatsoper, Metropolitan Opera, Royal Opera House Covent Garden, Aix-en-Provence Festival, Staatsoper Berlin, Bayerische Staatsoper,

Künstler





Théâtre de la Monnaie, Oper Frankfurt, De Doelen Hall Rotterdam, New Zealand Festival, Théâtre des Champs-Élysées, Opera du Rhin in Strasbourg, New National Theatre Tokyo, Theater an der Wien und Gran Teatro del Liceu.

Gustavo Gimeno

Gustavo Gimeno ist seit der Saison 2015/16 Musikdirektor des Orchestre Philharmonique du Luxembourg. Neben der künstlerischen Leitung des OPL führten ihn ausgewählte Gastdirigate zu Orchestern wie dem Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam, dem Chicago Symphony Orchestra, dem Boston Symphony Orchestra, dem Cleveland Orchestra, den Münchner Philharmonikern, den Wiener Symphonikern, der Accademia Nazionale di Santa Cecilia, dem Philharmonia Orchestra London oder dem Mariinsky Orchestra.

Geboren in Valencia, begann Gustavo Gimeno seine internationale Dirigentenkarriere 2012 als Assistent von Mariss Jansons. Zu dieser Zeit war er Mitglied des beim Royal Concertgebouw Orchestra. Maßgebliche Erfahrungen sammelte er zudem als Assistent von Bernard Haitink und Claudio Abbado, der ihn als Mentor intensiv förderte und in vielerlei Hinsicht prägte.

Orchestre Philharmonique du Luxembourg

Das Orchestre Philharmonique du Luxembourg (OPL) verkörpert die kulturelle Lebendigkeit des Großherzogtums. Schon seit seinen glanzvollen Anfängen 1933 bei Radio Luxemburg (RTL) ist das 1996 in staatliche Trägerschaft übernommene Orchester europaweit präsent. Seit der

Eröffnung der Philharmonie Luxembourg 2005, mit der es seit 2012 eine Einheit bildet, ist das OPL in einem der herausragenden Konzerthäuser Europas beheimatet.

Die von den größten Orchestern, Dirigenten und Solisten der Welt geschätzte Akustik seiner Residenz, die lange Verbundenheit mit zahlreichen renommierten Häusern und Festivals sowie die intensive Zusammenarbeit mit herausragenden Musikerpersönlichkeiten haben zum Ruf einer besonders eleganten Klangkultur des OPL beigetragen. Das bezeugt nicht zuletzt die Liste der Auszeichnungen für die in den letzten Jahren erschienenen CDs wie Grammy Award, BBC Music Choice, Grand Prix Charles Cros, Diapason d'Or oder Preis der deutschen Schallplattenkritik.

Nach Henri Pensis, Carl Melles, Louis de Froment, Leopold Hager, David Shallon, Bramwell Tovey und Emmanuel Krivine ist Gustavo Gimeno seit der Spielzeit 2015/16 Chefdirigent des OPL.

Mit seiner Heimat, dem Großherzogtum Luxemburg, teilt das OPL eine sehr europäische und weltoffene Haltung. Das Orchester mit seinen 98 Musikern aus rund 20 Nationen (zwei Drittel stammen aus Luxemburg und seinen Nachbarländern Frankreich, Deutschland und Belgien) ist mit zahlreichen Konzerten und Aktivitäten in der gesamten Großregion präsent. Tourneen führen das OPL darüber hinaus in zahlreiche Musikzentren Europas sowie nach Asien und in die USA. Die Konzerte des OPL werden regelmäßig vom luxemburgischen Radio 100,7 übertragen und über das Netzwerk der Europäischen Rundfunkunion (EBU) ausgestrahlt.





Das OPL wird subventioniert vom Kulturministerium des Großherzogtums und erhält weitere Unterstützung von der Stadt Luxemburg. Sponsoren des OPL sind BGL BNP Paribas, Banque de Luxembourg, CACEIS, Mercedes Benz sowie POST Luxembourg. Seit Dezember 2012 stellt BGL BNP Paribas dem OPL dankenswerterweise das Violoncello «Le Luxembourgeois» von Matteo Goffriller (1659-1742) zur Verfügung.



Miah Persson

La soprano suédoise Miah Persson a étudié le droit et les sciences sociales avant de commencer des études de chant à l'École supérieure d'art lyrique de Stockholm. Elle a fait ses débuts sur scène en 1998, dans le rôle de Susanna dans *Le nozze di Figaro* et est sollicitée peu de temps après pour rejoindre la troupe de l'Opéra royal de Stockholm. Elle s'est depuis produite aussi bien en

concerts et en récitals qu'à l'opéra. Au cours de son impressionnante carrière, Miah Persson est notamment apparue sur les scènes du Staatsoper de Vienne, du Metropolitan Opera de New York, de la Royal Opera House Covent Garden, du Festival d'Aix-en-Provence, du Staatsoper de Berlin, du Bayerische Staatsoper de Munich, du Théâtre de la Monnaie à Bruxelles, de l'Opéra de Francfort, du De Doelen Hall de Rotterdam, du New Zealand Festival, du Théâtre des Champs-Élysées à Paris, de l'Opéra du Rhin à Strasbourg, du New National Theatre de Tokyo, du Theater an der Wien, du Gran Teatro del Liceu à Barcelone.

Gustavo Gimeno

Gustavo Gimeno est, depuis la saison 2015/16, directeur musical de l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg. Au-delà de la direction

artistique de l'OPL, il a été invité par de prestigieux orchestres comme le Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam, le Chicago Symphony Orchestra, le Boston Symphony Orchestra, le Cleveland Orchestra, les Münchner Philharmoniker, les Wiener Symphoniker, l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, le Philharmonia Orchestra London et le Mariinsky Orchestra.

Né à Valence, Gustavo Gimeno a commencé sa carrière internationale de chef en 2012 comme assistant de Mariss Jansons, alors qu'il était encore membre du Royal Concertgebouw Orchestra. Il a acquis son expérience majeure comme assistant de Bernard Haitink et Claudio Abbado qui était son mentor.

Orchestre Philharmonique du Luxembourg

L'Orchestre Philharmonique du Luxembourg (OPL) incarne la vitalité culturelle de ce pays à travers toute l'Europe depuis ses débuts éclatants en 1933 sous l'égide de Radio Luxembourg (RTL). Depuis 1996, l'OPL est missionné par l'État. Il entre en 2005 en résidence à la Philharmonie Luxembourg, une salle parmi les plus prestigieuses d'Europe avec laquelle il forme une seule entité depuis 2012.

L'OPL est particulièrement réputé pour l'élégance de sa sonorité. L'acoustique exceptionnelle de la Philharmonie Luxembourg, vantée par les plus grands orchestres, chefs et solistes du monde, les relations de longue date de l'orchestre avec des maisons et festivals



Artistes





de prestige, ainsi que la collaboration intensive de l'orchestre avec des personnalités musicales de premier plan contribuent à cette réputation. C'est ce dont témoignent les quelques exemples de prix du disque remportés ces dernières années: Grammy Award, BBC Music Choice, Grand Prix Charles Cros, Diapason d'Or ou encore Preis der Deutschen Schallplattenkritik.

Après Henri Pensis, Carl Melles, Louis de Froment, Leopold Hager, David Shallon, Bramwell Tovey et Emmanuel Krivine, Gustavo Gimeno est Directeur musical depuis la saison 2015/16.

En accord avec son pays, le Grand-Duché du Luxembourg, l'OPL s'ouvre à l'Europe et sur le monde. L'orchestre avec ses 98 musiciens, issus d'une vingtaine de nations (dont les deux tiers viennent du Luxembourg ou des pays limitrophes: France, Allemagne

et Belgique) affirme sa présence dans la Grande Région par un large éventail de concerts et d'activités. Ses tournées le mènent dans de nombreux centres musicaux européens, mais également en Asie et aux États-Unis. Les concerts de l'OPL sont régulièrement retransmis par la radio luxembourgeoise 100,7 et diffusés sur le réseau de l'Union européenne de radio-télévision (UER).

L'OPL est subventionné par le Ministère de la Culture du Grand-Duché et soutenu par la Ville de Luxembourg. Ses sponsors sont la BGL BNP Paribas, Banque de Luxembourg, CACEIS, Mercedes Benz et POST Luxembourg. Depuis décembre 2012, l'OPL bénéficie de la mise à disposition par BGL BNP Paribas du violoncelle «Le Luxembourgeois» de Matteo Goffriller (1659-1742).



Orchestre Philharmonique du Luxembourg
© Johann Sebastian Haenel



This album is part of a cycle of Mahler's symphonies, conducted by Gustavo Gimeno. The cycle includes the following tracks:

- Symphony No. 1: "A German Song"
- Symphony No. 2: "Resurrection"
- Symphony No. 3: "A Woman's Song"
- Symphony No. 4: "A Woman's Song"
- Symphony No. 5: "A Hero's Song"
- Symphony No. 6: "A Hero's Song"
- Symphony No. 7: "A Hero's Song"
- Symphony No. 8: "A Hero's Song"
- Symphony No. 9: "A Hero's Song"
- Symphony No. 10: "A Hero's Song"

The album is available on Pentatone and is part of a larger collection of Mahler's works. For more information, visit www.pentatone.com.



Gustav Mahler: Symphony No. 4

Das himmlische Leben

Wir genießen die himmlischen Freuden,
drum tun wir das Irdische meiden,
kein weltlich Getümmel
hört man nicht im Himmel!
Lebt alles in sanfterster Ruh'!
Wir führen ein englisches Leben!
Sind dennoch ganz lustig daneben!
Wir tanzen und springen,
wir hüpfen und singen!
Sankt Peter im Himmel sieht zu!

Johannes das Lämmlein auslasset,
der Metzger Herodes drauf passet!
Wir führen ein geduldig's,
unschuldig's, geduldig's,
ein liebliches Lämmlein zu Tod!
Sankt Lucas den Ochsen töt schlachten
ohn' einig's Bedenken und Achten,
der Wein kost' kein Heller
im himmlischen Keller,
die Englein, die backen das Brot.

Gut' Kräuter von allerhand Arten,
die wachsen im himmlischen Garten!
Gut' Spargel, Fisolen

The heavenly life

We enjoy the heavenly pleasures
and avoid the earthly things.
No worldly tumult
does one hear in Heaven!
Everything lives in the gentlest peace!
We lead an angelic life!
Nevertheless we are very merry:
we dance and leap,
hop and sing!
Meanwhile, Saint Peter in the sky looks on.

Saint John has let his little lamb go
to the butcher Herod.
We lead a patient,
innocent, patient,
a dear little lamb to death!
Saint Luke slaughters oxen
without giving it thought or attention.
Wine costs not a penny
in Heaven's cellar;
and angels bake the bread.

Good vegetables of all sorts
grow in Heaven's garden!
Good asparagus, beans

Les joies célestes

Nous jouissons des joies célestes,
Aussi nous pouvons fuir les choses terrestres.
Aucun tumulte de ce monde
N'est entendu au ciel!
Tout vit dans la paix la plus douce.
Nous menons la vie des anges,
Pourtant nous en sommes tout à fait heureux;
Nous dansons et nous bondissons,
Nous sautillons et nous chantons,
Saint Pierre dans le ciel nous regarde.

Jean laisse sortir le petit agneau,
Hérode le boucher le surveille.
Nous menons un doux,
Innocent, doux,
Petit agneau à la mort.
Saint Luc abat le bœuf
Sans hésitation, sans y prêter attention.
Le vin ne coûte pas un sou
Dans les caves célestes;
Les Anges, ils font cuire le pain.

De bonnes plantes de toutes sortes
Poussent dans le jardin céleste;
De bonnes asperges, de bons haricots verts

Original Text:

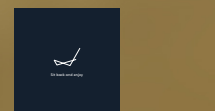
Des Knaben Wunderhorn, Band 1, 1806

English translation:

© Emily Ezust www.lieder.net

Traduction français:

© Guy Laffaille www.lieder.net





Il n'y a aucune musique sur la terre,
Qui pourrait être comparée à la nôtre.
Onze mille vierges
Osent danser.
Sainte Ursule elle-même rit de les voir.
Cécile ainsi que ses parents
Sont d'excellents musiciens!
Les voix des anges
Réjouissent les sens,
De sorte que tout s'éveille à la joie.





Acknowledgments

PRODUCTION TEAM

Executive producer **Renaud Loranger** | Recording producer, Balance engineer and Editor **Karel Bruggeman** | Recording engineer **Kees de Visser**

Cover photography **Sébastien Grébille** | Design **Joost de Boo**
Product management **Kasper van Kooten**

This album was recorded at Philharmonie Luxembourg in February 2017 (tracks 1-4) and June 2017 (track 5).

PENTATONE TEAM

Vice President A&R **Renaud Loranger** | Director **Simon M. Eder** | A&R Manager **Kate Rockett** | Marketing & PR **Silvia Pietrosanti** | Distribution **Veronica Neo**

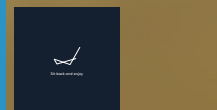
This album is part of a series
in collaboration with

Orchestre Philharmonique du Luxembourg
Gustavo Gimeno



All the covers of the series show a different element of the architecture
of the Philharmonie Luxembourg

Find out more on www.pentatonemusic.com and www.philharmonie.lu





Sit back and enjoy



Conductor: Claudio Abbado
Orchestra: Berlin Philharmonic
Recording: 1988
Label: Pentatone

Conductor: Claudio Abbado
Orchestra: Berlin Philharmonic
Recording: 1988
Label: Pentatone

Conductor: Claudio Abbado
Orchestra: Berlin Philharmonic
Recording: 1988
Label: Pentatone

Conductor: Claudio Abbado
Orchestra: Berlin Philharmonic
Recording: 1988
Label: Pentatone

Conductor: Claudio Abbado
Orchestra: Berlin Philharmonic
Recording: 1988
Label: Pentatone

Conductor: Claudio Abbado
Orchestra: Berlin Philharmonic
Recording: 1988
Label: Pentatone

Conductor: Claudio Abbado
Orchestra: Berlin Philharmonic
Recording: 1988
Label: Pentatone

Conductor: Claudio Abbado
Orchestra: Berlin Philharmonic
Recording: 1988
Label: Pentatone

Conductor: Claudio Abbado
Orchestra: Berlin Philharmonic
Recording: 1988
Label: Pentatone

Conductor: Claudio Abbado
Orchestra: Berlin Philharmonic
Recording: 1988
Label: Pentatone



Conductor: Claudio Abbado
Orchestra: Berlin Philharmonic
Recording: 1988
Label: Pentatone

Conductor: Claudio Abbado
Orchestra: Berlin Philharmonic
Recording: 1988
Label: Pentatone

Conductor: Claudio Abbado
Orchestra: Berlin Philharmonic
Recording: 1988
Label: Pentatone

Conductor: Claudio Abbado
Orchestra: Berlin Philharmonic
Recording: 1988
Label: Pentatone

Conductor: Claudio Abbado
Orchestra: Berlin Philharmonic
Recording: 1988
Label: Pentatone

Conductor: Claudio Abbado
Orchestra: Berlin Philharmonic
Recording: 1988
Label: Pentatone

Conductor: Claudio Abbado
Orchestra: Berlin Philharmonic
Recording: 1988
Label: Pentatone

Conductor: Claudio Abbado
Orchestra: Berlin Philharmonic
Recording: 1988
Label: Pentatone

Conductor: Claudio Abbado
Orchestra: Berlin Philharmonic
Recording: 1988
Label: Pentatone

Conductor: Claudio Abbado
Orchestra: Berlin Philharmonic
Recording: 1988
Label: Pentatone



Conductor: Claudio Abbado
Orchestra: Berlin Philharmonic
Recording: 1988
Label: Pentatone



PENTATONE

TRACK INFORMATION

EN

DE

FR

ARTISTS

LYRICS

ACKNOWLEDGMENTS

MORE

DISCOVER MORE

OPL & GUSTAVO GIMENO

WWW.PENTATONEMUSIC.COM

