

GUSTAV MAHLER

# Symphony no. 4

SABINE DEVIEILHE

LES SIÈCLES, FRANÇOIS-XAVIER ROTH

GUSTAV MAHLER (1860-1911)

## Symphony no. 4

(G major / *Sol majeur* / G-Dur (1900-01))

1	Bedächtig, nicht eilen	15'42
2	II. In gemächlicher Bewegung, ohne Hast	9'37
3	III. Ruhevoll, poco adagio	20'56
4	IV. „Wir geniessen die himmlischen Freuden“. Sehr behaglich	8'30

Sabine Devieille, *soprano*<sup>(4)</sup>

Les Siècles

François-Xavier Roth

*Les Siècles (instruments allemands et autrichiens de 1900, cordes en boyaux)*

- Violons I François-Marie Drieux,**  
Benjamine Chavrier, Chloé Jullian, Marion Loevenbruck, Jérôme Mathieu,  
Simon Milone, Jan Orawiec, Emmanuel Ory, Sébastien Richaud,  
Laëtitia Ringeval, Noémie Roubieu, Matthias Tranchant
- Violons II Martial Gauthier,**  
Caroline Florenville, Matthieu Kasolter, Thibaut Maudry, Jin-Hi Paik,  
Ingrid Schang, Jennifer Schiller, Mathieu Schmaltz, Yelena Yegoryan,  
Angelina Zurzolo
- Altos Carole Roth,**  
Hélène Barre, Catherine Demonchy, Hélène Desaint, Marine Gandon,  
Eerika Pynnönen, Jeanne-Marie Raffner, Lucie Uzzeni
- Violoncelles Robin Michael,**  
Josquin Buvat, Pierre Charles, Amaryllis Jarczyk, Lucile Perrin,  
Émilie Wallyn, Vèrène Westphal
- Contrebasses Antoine Sobczak,**  
Rémi Demangeon, Cécile Grondard, Lilas Réglat, Léa Yèche
- Flûtes Marion Ralincourt, flûte V. Kohlert's Söhne Graslitz n°281994, Sudetengau (1909)**  
Giulia Barbini, flûte Carl Schreiber Markneukirchen/S, n°2180 (1918)  
Anna Schwarz, flûte Moritz Max Mönnig, Leipzig (1920-1925) et Piccolo Burkart n°7732  
Naomie Bahon-Gros, flûte Moritz Max Mönnig n°947, Leipzig (1912)  
et Piccolo Haynes n°1208 en argent massif (1905)
- Hautbois Hélène Mourot, hautbois Buffet Crampon n°465 (1894)**  
Rémy Sauzedde, hautbois Cabart n°U120 (ca. 1910)  
Stéphane Morvan, cor anglais Lorée (1890)
- Clarinettes Christian Laborie, clarinette en la Berthold Speyer (1900-1910), clarinette en sib Berthold Speyer (1900-1910) et clarinette en ut Berthold Speyer (1900-1910)**  
Rhéa Rossello, clarinette en sib F. Arthur Uebel n°16528 (1960), clarinette en la F. Arthur Uebel n°11525 (1942), clarinette en sib Berthold Speyer (1900-1910)  
Jérôme Schmitt, clarinette en ut Carl Kruspe (1910), clarinette en sib F. Arthur Uebel n°16665 (1960), clarinette en la F.O. Uebel, Leipzig (1920) et clarinette basse F. Arthur Uebel n°16226 (1959)

- Bassons Michaël Rolland, fagott Heckel (1896)**  
Aline Riffault, fagott Heckel Biebrich n°4404 (1904)  
Antoine Pecqueur, contrebasson Heckel (1900)
- Cors Rémi Gormand, cor viennois Franz Oziack (ca.1900)**  
Cédric Müller, cor viennois Anton Dehmal père (1930)  
Anne Boussard, cor Erste Wiener Productiv, Genossenschaft der Musik-Instrumentenmacher (1900)  
Pierre Véricel, cor viennois, erste Wiener Produktiv, Genossenschaft der Musik-instrumentmacher n°349 (ca. 1900)
- Trompettes Fabien Norbert, trompette à palettes en si bémol, Scherzer Augsburg modell-Spezial, Eckel (1900)**  
Pierre Marmeisse, trompette à palettes en si bémol, Scherzer Augsburg modèle Eckel (1900)  
Rodolphe Puechbroussous, trompette à palettes en si bémol, anonyme, copie Eckel (ca. 1900)
- Harpe Mélanie Dutreil, harpe Érard style Louis XVI en citronnier (1922)**
- Timbales Camille Baslé, timbales Dresdner Apparatebau Spenke & Metzl ø 77, 72, 65, 65, 53 cm**
- Percussions Eriko Minami, Guillaume Le Picard, Florie Fazio, Adrian Salloum**  
Glockenspiel Deagan, Grosse caisse Seimalone, Cymbales K. Zildjian and Co (Istanbul),  
Tamtam Wuhan, Triangle Thein
- Administration Delphine Tissot, directrice de production**  
Enrique Thérain, délégué général  
Vincent Pépin, directeur technique  
Inès Artigala, administratrice de production  
Augustin Javel, chargé de production et assistant de François-Xavier Roth  
Manon Simonin, responsable des actions pédagogiques et sociales  
Cyprien Tollet, responsable de la communication
- Technique Julien Chevalley, Laetitia Lecanu, Mathieu Hébert, régisseurs**

## Entretien avec François-Xavier Roth

### Quelles sont les spécificités de cette *Quatrième Symphonie* ?

C'est d'abord une œuvre singulière dans la trajectoire compositionnelle de Mahler. La première, "Titan", est à l'origine un poème symphonique narratif qui s'est transformé en symphonie. Pour la deuxième, il se projette dans le gigantisme. La troisième aussi, et un peu plus encore, avec une expansion des dimensions pratiquement inconnue jusqu'alors pour une symphonie. Dans la quatrième, il resserre son propos : quatre mouvements *seulement*, si l'on ose dire. On peut la qualifier de symphonie parfaite, comme la *Septième* de Beethoven ou la "Grande" de Schubert. D'un point de vue formel, elle marque un aboutissement inégalable. Sans être dérangement, elle est aussi singulière par ses références à des éléments mélodiques ou harmoniques d'une grande simplicité, presque naïfs, sur une structure complexe et fouillée. À sa création, beaucoup n'avaient pas compris : pourquoi Mahler ressasse-t-il ? Pourquoi ce caractère enfantin des ritournelles ? Mahler s'était insurgé, se demandant si les gens allaient finir par comprendre son œuvre comme ce qu'elle est : de la musique pure. Cette symphonie énigmatique qui ne ressemble à aucune autre me trouble.

### Pourquoi ?

Le premier mouvement est un coup extraordinaire : avec ses innombrables ritournelles ou bouts de mélodies, Mahler redessine la structure formelle d'un *allegro* de sonate. On ne sait pas ce qui est transitoire, thématique, c'est un tourbillon dans la hiérarchie des idées musicales. Je n'ai pas d'exemples de compositeurs ayant opéré ainsi. Cela annonce des procédés structurels adoptés ensuite par Debussy, Schoenberg ou Stockhausen, ce que peut engendrer une idée musicale, comme une régénérescence de cellule à l'infini.

### Et puis il y a le scherzo...

Oui, passionnant, comme toujours chez Mahler, avec ce violon désaccordé. Une mise en abyme de notre culture occidentale, ce qu'on a appris, perpétué de cette vieille forme venant du menuet. Il propose une sorte de psychanalyse de ce que peut être la société musicale à ce moment-là. L'introspection ira plus loin dans la *Cinquième Symphonie*. Ici, il pose une quarte augmentée, l'intervalle du diable, pas de chromatisme mais des intervalles effrayants, sombres, sarcastiques et compacts – un *scherzo* idéal. Et puis il y a le miracle du troisième mouvement, une ode à la douceur, à la paix. D'ordinaire, les passages lyriques, empreints de douceur, restent sombres, emplis d'angoisse et de tristesse cachée ; là c'est d'une plénitude extraordinaire, ce qui est rare chez Mahler. Dès la première note, on entre dans son âme – c'est saisissant. Avec, au milieu du mouvement, un climat lumineux, désaxé, pour revenir ensuite sur l'infinie douceur des cordes. Il donne à entendre leur subdivision, ce qu'un groupe de cordes peut incarner comme richesse acoustique, presque spectrale.

### Dans le quatrième mouvement, il est dit : "Du ciel, on n'entend guère le tumulte du monde." Vous vous sentez en phase avec cette idée ?

Il ne faudrait pas penser que ce texte soit une résolution de ce qui a précédé. Ce mouvement nous projette dans autre chose. C'est une manière de terminer une œuvre symphonique qu'il n'a jamais utilisée, ni avant ni après, et presque *a contrario* de ce que l'on attend de lui. Cette expérimentation formelle fait penser au *Chant de la terre*, comme si cette digression était une nouvelle possibilité d'écrire une symphonie. La voix aboutit d'ordinaire à une certaine grandiloquence ; ici, c'est tout l'inverse : elle nous emmène très haut dans les cieux mais avec une douceur incroyable. Trois fois *piano*, quatre fois *piano*, ce sont là des dynamiques extrêmes. Cela devient une chanson qu'il ne faut pas essayer de caricaturer. Nous l'évoquions avec Sabine Devieille : il faut croire à ce texte avec sa naïveté, son aspect bucolique, cruel, comme un petit évangile qu'il ne faut pas surjouer. Ce mouvement énigmatique nous laisse avec plus d'interrogations que de certitudes.

### L'époque de Mahler est celle de la naissance des grands orchestres...

Son orchestre fait écho à celui de Richard Strauss. Si Strauss a fait exploser les compteurs au niveau de l'opulence orchestrale après Wagner, Mahler ne surenchérit pas (contrairement aux idées reçues). C'est un continuateur du travail de ces deux compositeurs dans ce que l'orchestre à la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècles peut proposer comme combinatoires fascinantes. Cela peut paraître très évident aujourd'hui, où il suffit d'appuyer sur un bouton pour augmenter le volume, alors que la musique de Mahler ne se situe pas du tout sur des registres aussi simplistes que *pianissimo* vs *fortissimo*, par exemple. Son discours musical puise ses racines dans des

paramètres aussi divers que l'harmonie, le phrasé, il fait la part belle au contrepoint, un contrepoint si riche que, s'il n'est pas ciselé avec en toile de fond l'expérience du style classique, cela peut devenir un "goulash", une musique épaisse avec un trop plein de son et de sentiments. Je suis persuadé que cette musique trouve ses fondements ailleurs, chez Haydn, et même chez Brahms d'une certaine manière ! Il convient de retrouver cette culture, avec toute l'importance accordée par exemple à la notion de phrasé.

### L'interprétation historiquement informée a-t-elle un sens pour jouer Mahler ?

Les instruments d'époque nous donnent beaucoup de solutions interprétatives. On ne peut pas arroser infiniment de *fortissimo*, ils ont une limite organologique qui nous instruit sur la manière de jouer. Il s'en dégage une poésie plus grande. Mais plus que les instruments, qui nous donnent l'enveloppe ou la couleur musicale, l'enjeu d'une interprétation informée, c'est de comprendre d'où vient la musique. Chez Mahler, la question est d'autant plus passionnante qu'il était un musicien et un interprète vraiment européen, issu de la *Mitteleuropa*. Il voyageait beaucoup, avait des influences autrichienne, hongroise, allemande... Il est empreint de cette musique-là, qui vient de Haydn et annonce Bartók, elle coule dans ses veines. Il faut respecter cela.

### Expliquez-vous tout cela aux musiciens ?

Avec Les Siècles, il y a plein de choses que je n'ai pas besoin de préciser. Par exemple, sur Boulez, l'orchestre était si entraîné avec Debussy que je n'ai rien eu à dire. Il a une telle culture de la période classique, préromantique, romantique – même si nous n'avons pas encore joué Schumann ni Schubert, mais nous allons le faire – que beaucoup de choses sont évidentes. Quand on tombe sur une cadence évitée chez Mahler, ils ont déjà vu ça *via* Mozart et Beethoven. C'est la magie des Siècles.

### Vous avez dernièrement porté au disque Beethoven, Saint-Saëns, Debussy... Aujourd'hui, Mahler. Y a-t-il une cohérence cachée ?

J'assume complètement que les choses se dessinent dans le temps, dans le temps des concerts par exemple. Pour Mahler, cela participe d'une expérience récente, avec orchestre moderne, notamment l'Orchestre du Gürzenich de Cologne. S'y ajoute une envie, un désir personnel et collectif, cela fait sens avec ce dont l'orchestre a besoin aujourd'hui et demain, cela aboutira à d'autres projets comme Bruckner ou Schoenberg. La trajectoire des œuvres est une question complexe. On ressent une nécessité de jouer telle œuvre à tel moment. Et puis j'assume une sorte d'éclectisme – je suis le musicien que je suis car j'ai des goûts contradictoires. Saint-Saëns était contemporain de Mahler, même s'il composait d'une manière opposée. Cela me nourrit.

### Qu'est-ce qui guide le choix de votre répertoire ?

L'enjeu final, c'est de se dire qu'on aura fait le maximum et le mieux possible. Après, il y a l'instinct, qui peut nous emmener dans des territoires qu'on n'imaginait pas. Une conversation, une exposition peuvent nous mener ailleurs. Mahler était un compositeur du dimanche, de l'été ; le reste du temps, il dirigeait – et il s'est imposé aujourd'hui comme l'un des plus grands précurseurs de la musique savante. Les trajectoires ne sont jamais dessinées d'avance. C'est ce qui est passionnant : le voyage.

Propos recueillis par GUILLAUME TION

## La Quatrième Symphonie de Gustav Mahler

La *Quatrième Symphonie* (1899-1900) occupe une place à part dans le corpus mahlérien. En premier lieu, parce que le compositeur s'est volontairement privé de l'effectif immense de ses deux précédentes compositions. Après les succès de ses *Deuxième*<sup>1</sup> et *Troisième Symphonies*<sup>2</sup>, qui avaient fait de Mahler le chantre du gigantisme et le traducteur sonore des forces cosmiques de l'univers, la légèreté de l'instrumentation, la condensation du discours ainsi que la gaîté de la *Quatrième* déçurent les attentes du public et de la presse. Pas de trombones ni de tuba, de percussions omniprésentes ni de chœur pour cette nouvelle symphonie qui dure moins d'une heure, contrastant ainsi avec les vastes épopées des symphonies antérieures. Par ailleurs, là où la *Deuxième* et la *Troisième* se faisaient la voix de forces astrales et primordiales, les premières notes de la *Quatrième* ramènent l'auditeur à un phrasé et une thématique d'une apparente simplicité qui ont pu surprendre. Alors que certains y ont vu une volonté stérile de choquer son public, Mahler a en réalité opéré un changement de paradigme fondamental sur son écriture. L'économie de la durée et de la masse orchestrale ont pour but de mettre en valeur la fragilité et la sincérité du propos. La fonction de l'orchestration, explique Mahler à son amie Natalie Bauer-Lechner, n'est pas de créer des effets sonores mais de "clarifier ce que l'on a à dire".<sup>3</sup> Nul doute que l'architecture globale de l'œuvre, renouant avec la structure classique de la symphonie en quatre mouvements, participe également à cette nouvelle disposition créatrice, tout comme la limpidité de la forme. Mais si c'est de prime abord le contraste de langage qui frappe entre la *Quatrième* et les symphonies précédentes, Mahler y voyait aussi une continuité, la conclusion d'une "tétralogie parfaitement cohérente" (*ibid.*, 154), basée entre autres sur les liens tissés avec le monde du *Knaben Wunderhorn*, le "Cor merveilleux de l'enfant", ce recueil de poèmes qui lui a inspiré vingt-quatre *Lieder* entre 1887 et 1905.

À la suite de sa nomination à l'Opéra de Vienne en 1897, Mahler se trouve dans l'impossibilité de composer pendant deux ans, surmené par ses responsabilités de directeur. Lorsqu'il se remet finalement au travail pendant l'été 1899, il commence par un *Wunderhorn Lied*, "Revelge", avant d'entamer une nouvelle œuvre d'envergure. Conçue comme une "Humoresque symphonique" (*ibid.* 151), la *Quatrième* devait initialement comprendre six mouvements aux titres programmatiques, dont trois avec voix. Le deuxième mouvement, "Das irdische Leben" ("La Vie terrestre"), formait le pendant du dernier, "Das himmlische Leben" ("La Vie céleste"). Sur terre, l'enfant a faim, il réclame du pain et meurt au moment où sa mère termine de le cuire ("als das Brot gebacken war, lag das Kind auf der Totenbahn"), tandis qu'au ciel on mange divinement bien. Le quatrième mouvement, "Cloches matinales" (Morgenglocken), a finalement pris place dans la *Troisième symphonie*, ce qui montre que ce projet de structure en six mouvements était bien antérieur à 1899.

Trois mouvements (I, II, IV) de la *Quatrième Symphonie* sont commencés durant l'été 1899 et achevés l'été suivant, en 1900, après quelques jours difficiles sans inspiration, comme c'est souvent le cas quand Mahler doit se remettre à la composition après un hiatus de neuf mois. Le "Ruhevoll" (*Poco adagio*), qui formera son troisième mouvement, est le dernier composé – Mahler le termine début août. La *Quatrième Symphonie* sera créée à Munich en novembre 1901.

"Ce que j'avais à l'esprit avec cette symphonie était extraordinairement difficile à réaliser", confie Mahler à Bauer-Lechner (*ibid.*, 152). "Pense au bleu uniforme du ciel, lui dit-il, ce bleu qui peut paraître soudain 'sinistre', comme lorsque, un beau jour, dans une forêt baignée par les rayons de soleil, on peut être submergé par une peur panique". Cette cohabitation de la paix intérieure avec l'angoisse – ou plutôt, d'une angoisse qui serait paradoxalement générée par une beauté paisible – traverse toute l'œuvre. Mahler associe les trois premiers mouvements à la sérénité d'un autre monde qui inspire une certaine révérence, mais aussi de la

crainte, en raison du manque de familiarité avec cet au-delà que l'homme ne peut fondamentalement pas connaître (*ibid.*, 178). Cet inconnu, dont on ne peut pas faire l'expérience, un enfant nous l'explique dans le dernier mouvement, basé sur le *Wunderhorn Lied* "Das himmlische Leben", composé en 1892. D'abord prévu en conclusion de la *Troisième symphonie* (il aurait été intitulé "Ce que me raconte l'enfant"), ce *Lied* devient finalement la clé de voûte, la "pointe effilée" (*ibid.*, 151) de la *Quatrième*, resserrant encore le lien avec la symphonie précédente.

La symphonie débute au son des grelots avec un thème simple et gracieux empreint de classicisme viennois, que Mahler compare à une goutte de rosée sur une fleur. Simple en apparence, il se fractionne en mille et un reflets lorsqu'un rayon de soleil tombe sur lui. Tout comme le bleu du ciel qui peut sembler sinistre, l'apparente simplicité de la nature peut cacher une complexité qui rappelle ce double sentiment d'attraction et de crainte causées par ce qui se trouve au-delà de notre perception. Le malaise augmente avec le *Scherzo*, danse macabre dont le sous-titre initial faisait explicitement référence à la Mort personnifiée, qui nous fait danser aux accents de son violon désaccordé (*scordatura*, "wie wenn der Tod aufspielt"). La peur de la mort est ici thématisée, comme si la sourde angoisse sous-tendant le premier mouvement pouvait enfin s'exprimer clairement. La danse infernale est suivie par un calme "Ruhevoll" (*Poco adagio*) dominé par une mélodie "divinement sereine et profondément triste, qui ne peut que vous faire rire et pleurer en même temps", commente Mahler (*ibid.*, 152). L'image de ce mélange entre rire et larmes est de nouveau invoquée lorsque le compositeur rapporte qu'en écrivant le mouvement lent, il voyait le visage de sa mère qui souriait à travers ses larmes. La fin du mouvement dégage une paix et une impression de temps suspendu qui annoncent la fin de la *Neuvième Symphonie* (1909), lorsque les motifs se délient à l'infini, "mourant" (*ersterbend*) jusqu'au silence.

Le "sourire de sainte Ursule", comme Mahler appelait aussi le *Ruhevoll*, se transforme en rire franc dans le finale ; puisqu'au paradis, nous raconte l'enfant dans "La Vie céleste", on ne meurt pas de faim, on festoie sans fin avec saint Pierre qui pêche à la ligne, sainte Marthe qui cuisine et sainte Ursule qui rit à gorge déployée. Musicalement, le dernier mouvement emprunte des motifs thématiques au premier, effectuant ainsi un retour aux sources après le voyage des mouvements centraux.

Ainsi, aux grandes questions métaphysiques sur la beauté, la souffrance et la mort posées dans les premiers mouvements, l'enfant répond par le menu d'un festin céleste, projetant une vision essentiellement gastronomique du paradis. La naïveté du propos de la *Quatrième Symphonie* peut encore dérouter aujourd'hui et inspirer une lecture ironique de l'œuvre, qui en ferait une négation de la joie, à l'instar de Theodor Adorno qui a interprété ainsi tous les finales mahlériens qui évitent la chute tragique (en particulier la *Cinquième* et la *Septième*). Cependant, cette symphonie n'évoque pas seulement un ciel bleu sans nuage ou une vision onirique d'un paradis terrestre : elle nous parle aussi de notre peur existentielle de ce que l'on ne peut pas connaître, de cette certitude que la vie est une

e visage de l'enfant, faisant résonner la joie enfantine que l'on peut retrouver en chacun de nous et qui permet de transcender cette angoisse, comme le rire qui perce à travers les larmes.

ANNA STOLL KNECHT, *musicologue*  
BENJAMIN GARZIA, *chef d'orchestre*

Chercheurs associés à la Bibliothèque La Grange-Fleuret, Paris - Fonds Mahler

1 Créée le 13 décembre 1895 à Berlin sous la direction du compositeur.

2 Créations partielles à Berlin le 9 novembre 1896 (2<sup>e</sup> mouvement) sous la direction d'Arthur Nikisch, puis le 9 mars 1897 (2<sup>e</sup>, 3<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup> mouvements) sous la direction de Felix Weingartner. La version intégrale définitive ne verra le jour que le 9 juin 1902, à Krefeld, sous la direction du compositeur.

3 Natalie Bauer-Lechner, *Recollections of Gustav Mahler* (London: Faber & Faber 2013), 178.

## Interview with François-Xavier Roth

### What are the characteristics of the Fourth Symphony?

First of all, it's a unique work in Mahler's compositional trajectory. The First Symphony, 'Titan', was originally a narrative symphonic poem that turned into a symphony. In the Second, he projects himself into gigantic forces and structures. That's even more the case in the Third, with an expansion of dimensions that was practically unprecedented for a symphony. In the Fourth, he tightens his focus: *only* four movements, dare one say so! It can be described as a perfect symphony, like Beethoven's Seventh or Schubert's 'Great C major'. From a formal point of view, it marks an unmatched achievement. Without being disturbing, it is also very unusual in its references to melodic or harmonic elements of great simplicity, almost naïve, within a complex, elaborate structure. When it was first written, many people didn't understand: why does Mahler repeat things over and over again? Why these childish refrains? Mahler was furious, wondering if people would come to understand his work as what it is: pure music. This enigmatic symphony, which is unlike any other, unsettles me.

### Why?

The first movement is an extraordinary coup: with its countless refrains or scraps of melody, Mahler redesigns the formal structure of a sonata allegro. You don't know what's transitory, what's thematic; he raises a whirlwind in the hierarchy of musical ideas. I can't give you any other examples of composers who did this. It heralds the structural procedures later adopted by Debussy, Schoenberg and Stockhausen: what a musical idea can generate, like an infinite regeneration of a cell.

### And then there's the Scherzo . . .

Yes, it's a fascinating movement, as always in Mahler, with its mistuned violin. A *mise en abyme* of our western culture, what we have learnt from and perpetuated of this old form derived from the minuet. He presents a kind of psychoanalysis of what musical society could be like at that time. The introspection goes even further in the Fifth Symphony. Here he uses an augmented fourth, the Devil's interval, no chromaticism but frightening intervals, dark, sarcastic and compact – an ideal scherzo. And then there is the miracle of the third movement, an ode to gentleness, to peace. Usually in Mahler, the lyrical, gentle passages still remain sombre, full of anguish and hidden sadness, but here there's an extraordinary plenitude that's rare with him. From the very first note, we enter his soul – it's startling. In the middle of the movement, there is a radiant, unstable climax, after which we return to the infinite sweetness of the strings. He lets us hear the way they are subdivided, what a group of strings can represent in terms of acoustical, almost spectral richness.

### In the fourth movement, the soloist sings: 'No worldly tumult / Is to be heard in heaven.' Do you feel in tune with that idea?

We shouldn't think that this text is a resolution of what came before. The movement projects us into something else. It's a way of ending a symphonic work that he never used elsewhere, either before or afterwards, and it's almost the opposite of what is expected of him. The formal experimentation is reminiscent of *Das Lied von der Erde*, as if this sort of digression were a new possibility for writing a symphony. Introducing the voice usually leads to a certain grandiloquence, but here it's the contrary: it takes us high up into the heavens, but with incredible gentleness. Triple *piano*, quadruple *piano*: these are extreme dynamics. It becomes a song, which one shouldn't try to caricature. Sabine Devieille and I have discussed this: you have to believe in this text with its naïveté, its bucolic, cruel aspect, like a little Gospel reading that must not be overplayed. This enigmatic movement leaves us with more questions than certainties.

### Mahler's era marked the birth of very big orchestras . . .

The dimensions of his orchestra echo those of Richard Strauss. If Strauss, following Wagner, broke all records in terms of orchestral opulence Mahler didn't try to outdo him (contrary to popular belief). He represents a continuation of the work of those two composers with respect to the fascinating instrumental combinations that the late nineteenth- and early twentieth-century orchestra can offer. That may seem obvious enough today, where you can simply press a button to increase the volume, but Mahler's music is not at all based on simplistic registers like, say, *pianissimo* versus *fortissimo*. His musical discourse is rooted in such diverse parameters as harmony, phrasing and counterpoint, a counterpoint so rich that, if it isn't carefully moulded against a background of experience of the Classical style, it can become a 'goulash', thick-textured music glutted with sound and emotionalism. I am convinced that this music has its foundations elsewhere, in Haydn, and even in Brahms in a certain sense! This culture must be rediscovered, with full importance given to the notion of phrasing, for example.

### Does historically informed interpretation still mean something when you're playing Mahler?

Period instruments give us a lot of interpretative solutions. You can't keep laddling on the *fortissimi* ad infinitum: the instruments have an organological limit that shows us how they should be played. They provide greater poetry. But more than the instruments themselves, which give us the envelope or the musical colour, the challenge of an informed interpretation is to understand where the music comes from. In Mahler's case, the question is all the more fascinating because he was a truly European musician and performer, a pure product of Mitteleuropa. He travelled a lot, he had absorbed Austrian, Hungarian, German influences. He was steeped in that music, which comes from Haydn and foreshadows Bartók; it runs in his veins. You have to respect that.

### Do you explain all this to the musicians?

With Les Siècles, there are many things that I don't need to explain. For example, when we tackled Boulez, the orchestra was so used to playing Debussy that I didn't have to say anything. It has such a strong culture in the Classical, pre-Romantic and Romantic periods – even though we haven't played Schumann or Schubert yet (but we're going to!) – that many things are self-explanatory. When you come across a deceptive cadence in Mahler, they've already seen that in Mozart and Beethoven. That's the magic of Les Siècles.

### You have recently recorded Beethoven, Saint-Saëns, Debussy . . . Now Mahler. Is there a hidden coherence in that?

I fully accept that things take shape over time, over a series of concerts for example. The choice of Mahler is related to my recent experience with modern orchestras, especially the Gürzenich-Orchester in Cologne. Added to that is a desire to do this music, a personal and collective desire; it's consistent with what the orchestra needs today and tomorrow, and it will lead to other projects like Bruckner or Schoenberg. The trajectory of the works we perform is a complex issue. One feels the need to play a particular work at a particular time. And then I'm quite unabashed about being an eclectic – I am the musician I am because I have contradictory tastes. Saint-Saëns was a contemporary of Mahler, even if his style of composing was diametrically opposed. I find that nourishing.

### What guides your choice of repertory?

The ultimate criterion is to be able to say that we have done the maximum, the best we could achieve. After that, there's the question of instinct, which can take us into territories we didn't ever think of. A conversation or an exhibition can lead us elsewhere. Mahler was an occasional composer, on Sundays, in the summer; the rest of the time he conducted – and today he has become established as one of the great pioneering figures in the field of art music. Trajectories are never predetermined. That's what's exciting: the journey.

Interviewer: GUILLAUME TION  
Translation: Charles Johnston

## The Fourth Symphony of Gustav Mahler

The Fourth Symphony (1899-1900) occupies a special place in the Mahlerian corpus. In the first place, because the composer voluntarily dispensed with the immense forces of his two previous symphonies. After the success of his Second and Third Symphonies,<sup>1</sup> which had set Mahler up as the apologist of gigantism and the translator of the cosmic forces of the universe into sonic terms, the light scoring, condensed discourse and cheerfulness of the Fourth disappointed the expectations of public and press. There are no trombones or tuba, no omnipresent percussion and no chorus in this new symphony, which lasts less than an hour, in contrast to the vast epic canvases of the earlier symphonies. Moreover, where the Second and Third gave voice to astral and primordial forces, the opening notes of the Fourth shunt the listener back to a phrasing and a theme of apparent simplicity that may have come as a surprise. While some have seen this as a sterile attempt to shock his audience, Mahler had in fact accomplished a fundamental paradigm shift in his style. The economical duration and orchestral mass are intended to point up the fragility and sincerity of the subject matter. The function of orchestration, Mahler explained to his friend Natalie Bauer-Lechner, is not to create sound effects but to 'bring out clearly what one has to say'.<sup>2</sup> There is no doubt that the overall architecture of the work, reviving the classical structure of the four-movement symphony, also contributes to this new creative tendency, as does the clarity of form. But if at first sight it is the contrast in language between the Fourth and the preceding symphonies that strikes one, Mahler also saw in it a continuity, the conclusion of a 'perfectly self-contained tetralogy' (154), founded among other things on the links forged with the world of *Des Knaben Wunderhorn* (The boy's wondrous horn), the collection of poems that inspired him to write twenty-four lieder between 1887 and 1905.

Following his appointment to the Vienna Court Opera in 1897, Mahler found himself unable to compose for two years, overtaxed by his responsibilities as director. When he finally got back to work in the summer of 1899, he began with a *Wunderhorn* song, *Revelge*, before embarking on a major new work. Conceived as a 'symphonic Humoresque' (151), the Fourth was originally intended to consist of six programmatically titled movements, three of them with voices. The second movement, *Das irdische Leben* (Earthly life), was the counterpart to the last, *Das himmlische Leben* (Heavenly life). On earth, the child is hungry: he asks for bread and dies as his mother finishes baking it ('Und als das Brot gebacken war, / Lag das Kind auf der Totenbahn'), while in Heaven one eats divinely well. The fourth movement, *Morgenglocken* (Morning bells), eventually found its way into the Third Symphony, thus demonstrating that this projected six-movement structure existed well before 1899.

Mahler began work on three movements of the Fourth Symphony (nos. I, II and IV) in the summer of 1899 and completed them the following summer, in 1900, after a few difficult days without inspiration, as was often the case when he had to return to composition after a nine-month hiatus. Finally, he wrote the *Ruhevoll* (Poco adagio) which was to form the third movement, completing this in early August. The Fourth Symphony was premiered in Munich in November 1901.

'What I had in mind here was extraordinarily difficult to bring off,' Mahler confided to Bauer-Lechner (152). 'Think of the undifferentiated blue of the sky', he told her, that blue which suddenly seems 'sinister to us – just as on the most beautiful day, in a forest flooded with sunshine, one is often overcome by a shudder of Panic dread'. This cohabitation of inner peace with anguish – or rather, of an anguish that is paradoxically generated by peaceful beauty – runs through the entire work. Mahler associates the first three movements with the serenity of 'a higher world' that inspires a certain reverence, but also fear, because of our lack of familiarity with that hereafter which, fundamentally, human beings cannot know (178). This unknown which we cannot experience is explained by a child in the last movement, a setting of the *Wunderhorn* song *Das himmlische Leben* composed in 1892. Originally intended as a conclusion to the Third Symphony (where it would have been entitled 'Was mir das Kind erzählt', What the child tells me), this song eventually becomes the keystone, the 'tapering, topmost spire' (151) of the Fourth, further tightening the bond with the preceding symphony.

The symphony opens to the sound of sleighbells with a simple, graceful theme steeped in Viennese Classicism, which Mahler likens to a dewdrop on a flower. Though seemingly simple, it fragments into a thousand and one reflections when a ray of sunlight falls on it. Just as the blue of the sky can seem sinister, the apparent simplicity of the natural world can conceal a complexity that recalls the double sentiment of attraction and fear caused by that which lies beyond our perception. The unease increases with the Scherzo, a danse macabre – its original subtitle explicitly referred to Death personified, who makes us dance to the sound of his out-of-tune violin (scordatura, *wie wenn der Tod aufspielt* – as when Death strikes up). The fear of death is thematised here, as if the gnawing anguish underpinning the first movement can at last be clearly expressed. The infernal dance is followed by the calm *Ruhevoll* (Poco adagio) dominated by a 'divinely serene yet deeply sad melody . . . that can only have you laughing and crying at the same time', Mahler comments (152). The image of this mixture of laughter and tears is again invoked when the composer relates that while writing the slow movement he saw his mother's face smiling through her tears. The end of the movement exudes a peace and a sense of suspended time that foreshadow the end of the Ninth Symphony (1909), when the motifs unravel endlessly, 'dying away' (*ersterbend*) into silence.

'St Ursula's smile', as Mahler also called the *Ruhevoll*, is transformed into downright laughter in the finale; for in Heaven, as the child tells us in *Das himmlische Leben*, no one dies of hunger; there is endless feasting with St Peter angling, St Martha cooking and St Ursula laughing out loud. Musically, the last movement borrows thematic motifs from the first, thus returning to its roots after the journey of the central movements.

Hence the child answers the great metaphysical questions about beauty, suffering and death, posed in the earlier movements, with the menu of a celestial feast, projecting an essentially gastronomic vision of paradise. The naivety of intention of the Fourth Symphony may still be found disconcerting today and inspire an ironic reading of the work as a negation of joy: such was the view of Theodor Adorno, who interpreted in this way all Mahler finales that avoid a tragic fall (especially those of the Fifth and Seventh). However, this symphony does not only evoke a cloudless blue sky or a dreamlike vision of an earthly paradise: it also speaks to us of our existential fear of what we cannot know, of the certainty that life is an ineluctable march towards death. Mahler sets against death the face of the child, making the childish joy that can be found in each of us resonate, the joy that enables us to transcend that anguish, like the laughter that breaks through tears.

ANNA STOLL KNECHT, *musicologist*

BENJAMIN GARZIA, *conductor*

Associate researchers, Bibliothèque La Grange-Fleuret, Paris - Fonds Mahler

Translation: Charles Johnston

<sup>1</sup> Symphony no.2 was given its first performance on 13 December 1895, conducted by Mahler himself in Berlin. No.3 received partial premieres in Berlin on 9 November 1896 (second movement) under the direction of Arthur Nikisch, then on 9 March 1897 (the second, third and sixth movements) under Felix Weingartner. The complete final version was not performed until 9 June 1902, when the composer conducted it in Krefeld.

<sup>2</sup> Natalie Bauer-Lechner, *Erinnerungen an Gustav Mahler* (Leipzig, Vienna, Zurich: E. P. Tal, 1923); tr. Dika Newlin and ed. Peter Franklin, *Recollections of Gustav Mahler* (London: Cambridge University Press, 1980, p.178. This and all subsequent Mahler quotations come from the latter edition, used by the authors of this booklet article. (Translator's note)

## Ein Gespräch mit François-Xavier Roth

### Was sind die Besonderheiten von Mahlers *Vierter Symphonie*?

In erster Linie handelt es sich um ein Werk, das im kompositorischen Schaffen Mahlers einzigartig ist. Die erste Symphonie, „Titan“, war ursprünglich eine Symphonische Dichtung, die sich dann in eine Symphonie verwandelte. Bei der zweiten steuerte er eine Übersteigerung ins Riesenhafte an. Bei der dritten ebenso, sogar noch etwas mehr, indem er die Dimensionen auf bis dahin im symphonischen Bereich praktisch unbekannte Weise erweiterte. Mit der vierten schränkte er seine Ansprüche wieder ein: „nur“ vier Sätze, wenn man das so sagen darf. Man kann sie als eine perfekte Symphonie bezeichnen, wie die Siebte von Beethoven und die „Große“ von Schubert. Was ihre Form betrifft, so stellt sie ein Ergebnis dar, das unübertroffen ist. Ohne irritierend zu sein, ist sie auch einzigartig durch ihre Bezüge zu melodischen und harmonischen, sehr einfachen und fast naiven Elementen über einer komplexen und detailreichen Struktur. Bei der Uraufführung herrschte einiges Unverständnis: Warum dreht sich Mahler gedanklich im Kreis? Warum diese kindlich anmutenden Wiederholungen? Mahler beehrte auf und fragte sich, ob die Leute schlussendlich sein Werk als das verstehen würden, was es ist: reine Musik. Diese Symphonie ist mit nichts zu vergleichen, und sie verwirrt mich.

### Warum?

Der erste Satz ist eine Tat, die nicht einzuordnen ist: Er weist unzählige Wiederholungen und melodische Bruchstücke auf, wobei Mahler die formale Struktur eines Sonaten-Allegros nachzeichnet. Man weiß jedoch nicht, was Überleitung, was Thema ist, die Hierarchie der musikalischen Ideen ist ein einziger Wirbelwind. Ich weiß von keinem Komponisten, der so vorgegangen wäre. Das kündigt die strukturellen Verfahren an, wie sie dann Debussy, Schönberg oder Stockhausen anwenden sollten und die zeigen, was eine musikalische Idee hervorbringen kann, wie eine unendliche Zellerneuerung.

### Und dann ist da das *Scherzo*...

Ja, spannend, wie immer bei Mahler, mit dieser umgestimmten Violine. Eine Selbstreferenz unserer westlichen Kultur; das, was man gelernt hat, wachgehalten von dieser alten Form, die aus dem Menuett stammt. Es stellt eine Art Psychoanalyse der musikalischen Gesellschaft dar, wie sie vielleicht zu jener Zeit war (die Innenschau ging dann in der *Fünften Symphonie* noch weiter). Hier setzt Mahler eine übermäßige Quart ein, das Teufelsintervall, keine Chromatik, sondern beängstigende, finstere, sarkastische und dichtgedrängte Intervalle – ein ideales Scherzo. Und dann gibt es das Wunder des dritten Satzes, eine Ode an die Sanftheit, den Frieden. Die lyrischen, von Sanftmut erfüllten Passagen bleiben meistens düster, voll von Angst und versteckter Traurigkeit, hier gibt es eine außergewöhnliche Fülle, was bei Mahler selten vorkommt. Vom ersten Ton an tritt man in seine Seele ein – das ist ergreifend. In der Mitte des Satzes dann ein leuchtender Höhepunkt, in einem Ungleichgewicht, und dann geht es zurück zu der unendlichen Sanftheit der Streicher. Er lässt hören, dass sie geteilt sind, was eine Gruppe von Streichern an akustischem, fast spektralem Reichtum zu verkörpern vermag.

### Im vierten Satz heißt es: „Kein weltlich' Getümmel hört man nicht im Himmel.“ Fühlen Sie sich in Übereinstimmung mit dieser Idee?

Man sollte nicht denken, dass dieser Text die Lösung dessen darstellt, was vorangegangen ist. Dieser Satz versetzt uns in eine andere Sache. Mahler benutzte diese Art, ein symphonisches Werk zu beenden, nie wieder, nicht vorher und nicht nachher; und sie entspricht ziemlich dem Gegenteil von dem, was man von ihm erwartet. Dieses Experimentieren mit der Form erinnert an das *Lied von der Erde*; als ob dieses Abschweifen eine neue Möglichkeit gewesen wäre, eine Symphonie zu schreiben. Die Stimme gelangt am Ende normalerweise zu einer gewissen hochtrabenden Ausdrucksweise, doch hier findet das Gegenteil statt: Sie führt uns weit hinauf in den Himmel, aber mit einer unglaublichen Sanftheit. Dreifaches *piano*, vierfaches *piano*, das sind extreme dynamische Vorgaben. Das wird zu einem Lied, das man nicht versuchen sollte zu karikieren. Wir bieten es mit Sabine Devieille dar: Man muss an diesen naiven Text mit seinem bukolischen, grausamen Aspekt glauben, er ist wie ein kleines Evangelium, das man nicht überspitzen sollte. Dieser rätselhafte Satz hinterlässt bei uns mehr Fragen als Gewissheiten.

### Die Zeit Mahlers ist auch die des Aufkommens der großen Orchester...

In seinem Orchester hallt das von Richard Strauss wider. Strauss ließ nach Wagner die Zahlen im bereits opulenten orchestralen Bereich explodieren, aber Mahler wollte das nicht noch überbieten (wie das fälschlicherweise behauptet wird). Er setzte die Arbeit der beiden Komponisten fort und berücksichtigte all diese faszinierenden Kombinationen, die das Orchester am Ende des 19. und am Anfang des 20. Jahrhunderts bot. Heutzutage, wo man auf Knopfdruck die Lautstärke erhöhen kann, mag das klar sein, aber man sollte Mahlers Musik nicht unter einem so einseitigen Aspekt wie z.B. „pianissimo versus fortissimo“ sehen. Seine Tonsprache wird von so unterschiedlichen Parametern wie Harmonik und Phrasierung bestimmt, er bevorzugt den Kontrapunkt, der so reich ist, dass er ausgefeilt und über einem Klangteppich liegen muss, der die Erfahrung des klassischen Stils in sich trägt, sonst gerät das Ganze womöglich zu einem „Gulasch“, einer zu dicken, von Klang und Gefühl überquellenden Musik. Ich bin davon überzeugt, dass die Grundlage dieser Musik anderswo zu finden ist: bei Haydn oder in gewisser Weise sogar bei Brahms! Diese Kultur muss wiedergewonnen werden und mit ihr die Bedeutung, die man z.B. der Phrasierung beimisst.

### Ist die historisch informierte Spielpraxis bei Mahler sinnvoll?

Die Instrumente aus der betreffenden Epoche bieten uns viele interpretatorische Lösungsansätze. Man kann ein *fortissimo* nicht unendlich lang fließen lassen, die Instrumente haben da ihre Grenzen, die uns beibringen, auf welche Weise zu spielen ist. Das setzt eine größere Poesie frei. Aber bei der historisch informierten Interpretation geht es um mehr als nur um die Instrumente, die den Rahmen setzen oder die Klangfarbe bestimmen: Viel wichtiger ist es zu verstehen, woher die Musik kommt. Bei Mahler ist diese Frage umso spannender, als er ein wirklich europäischer Musiker und Interpret war, der aus Mitteleuropa stammte. Er reiste viel, stand unter österreichischem, ungarischem und deutschem Einfluss... Er war von dieser Musik geprägt, die ihren Ursprung bei Haydn hat und Bartók ankündigt, sie floss in seinen Adern. Dem muss man Rechnung tragen.

### Erläutern Sie das alles auch den Musikern?

Es gibt sehr viele Dinge, die ich dem Orchester Les Siècles nicht erklären muss. Für Boulez z.B. war es durch Debussy so gut trainiert, dass ich gar nichts zu sagen brauchte. Die Musiker verfügen über die klassische, präromantische und romantische Kultur – selbst wenn wir Schumann und Schubert noch nicht gespielt haben, aber wir werden es tun –, und daher sind viele Dinge einfach klar. Trifft man bei Mahler auf einen Trugschluss, kennt man ihn schon aus der Erfahrung mit Mozart und Beethoven. Das macht den Zauber von Les Siècles aus.

### Sie haben in letzter Zeit u.a. Beethoven, Saint-Saëns und Debussy aufgenommen, und nun ist Mahler dran. Gibt es da einen verborgenen Zusammenhang?

Ich stehe voll dazu, dass die Dinge im Lauf der Zeit Gestalt annehmen, z.B. während der Zeit der Konzerte. Was Mahler betrifft, so hängt das mit der Erfahrung zusammen, die ich jüngst mit einem modernen Orchester, dem Kölner Gürzenich-Orchester, machte. Dazu kommt ein Bedürfnis, ein persönlicher und kollektiver Wunsch, und darin liegt der Sinn dessen, was das Orchester heute und morgen braucht, das wird in andere Projekte – Bruckner, Schönberg – münden. Die Frage nach dem Weg, den ein Werk nimmt, ist komplex. Man spürt die Notwendigkeit, in einem bestimmten Moment ein bestimmtes Werk zu spielen. Und ich stehe auch zu einem gewissen Eklektizismus – ich bin der Musiker, der ich bin, weil ich widersprüchliche Neigungen habe. Saint-Saëns war Zeitgenosse von Mahler, aber er komponierte in ganz gegensätzlicher Art. Davon lebe ich.

### Was bestimmt die Wahl Ihres Repertoires?

Es geht letztlich darum, sich zu sagen, dass man das Maximum und das Bestmögliche gemacht haben will. Zudem gibt es den Instinkt, der uns in Bereiche führen kann, die in unserer Vorstellung nicht vorkamen. Eine Unterhaltung, eine Ausstellung können uns irgendwohin führen. Mahler war ein Sonntags- und Sommerkomponist; den Rest der Zeit dirigierte er – und heute gilt er als einer der bedeutendsten Wegbereiter der „ersten“ Musik. Es gibt keine vorgezeichneten Verläufe. Das Spannende daran ist: Es ist eine Reise.

Das Gespräch führte GUILLAUME TION  
Übersetzung: Irène Weber-Froboese



## Gustav Mahlers *Vierte Symphonie*

Die *Vierte Symphonie* (1899-1900) von Mahler nimmt in dessen Schaffen einen besonderen Platz ein, und zwar in erster Linie deshalb, weil er bei ihr bewusst auf die gewaltige Besetzung der beiden vorangegangenen Symphonien verzichtete. Nach dem Erfolg seiner *Zweiten*<sup>1</sup> und *Dritten*<sup>2</sup> *Symphonie*, der Mahler zum Vertreter des Gigantismus und zum Übermittler des Klangs der kosmischen Kräfte des Universums machte, konnten die Leichtigkeit der Instrumentierung, die Verdichtung des Diskurses und die Heiterkeit der *Vierten Symphonie* die Erwartungen des Publikums und der Presse nur enttäuschen. Weder Posaunen noch Tuba, weder allgegenwärtiges Schlagwerk noch Chor in dieser neuen Symphonie, die weniger als eine Stunde dauert und damit zu den weit ausgreifenden vorausgehenden Symphonien einen Kontrast bildet. Während seine *Zweite* und *Dritte* Ausdruck der uralten Kräfte und Macht der Gestirne sind, führen die ersten Töne seiner *Vierten* den Hörer zu einer Phrasierung und einer thematischen Arbeit zurück, die damals mit ihrer offensichtlichen Einfachheit überraschen mussten. Einige sahen darin die blanke Absicht, das Publikum zu schockieren, doch in Wahrheit hat Mahler damit seine Tonsprache einem grundlegenden Paradigmenwechsel unterworfen. Die Beschränkung von Dauer und Besetzung hatte das Ziel, die Zerbrechlichkeit und Wahrhaftigkeit der musikalischen Aussage hervorzuheben. Mahler erläuterte dies gegenüber seiner Freundin Natalie Bauer-Lechner so: „Die Instrumentation ist nicht dazu da, Klangeffekte zu erzielen, sondern deutlich zum Ausdruck zu bringen, was man zu sagen hat.“<sup>3</sup> Dass er bei der Architektur dieses Werks auf die klassische Struktur der viersätzigen Symphonie zurückgriff, gehört ebenfalls zu dieser neugeschaffenen Anordnung, genauso wie die formale Klarheit. Die *Vierte* mag überrascht haben, weil sie sich, insbesondere durch die Tonsprache, von den vorherigen Symphonien abhebt: Doch Mahler sah in ihr eine Kontinuität, die Vollendung einer „durchaus in sich geschlossenen Tetralogie“ (a.a.O., S. 146), basierend unter anderem auf die immer wieder auftretenden Bezüge zu der Welt von *Des Knaben Wunderhorn*, dieser Sammlung von Volksliedtexten, die ihn zwischen 1887 und 1905 zu 24 Liedern inspirierte.

Nach seiner Berufung 1897 zum Direktor des damaligen k. k. Hofopertheaters in Wien belastete Mahler die damit verbundene Verantwortung so sehr, dass er sich zwei Jahre lang außerstande sah zu komponieren. Als er sich im Sommer 1899 wieder an die Arbeit machte, begann er mit *Revelge*, einem *Wunderhorn*-Lied, um dann erneut ein aufwändiges Werk in Angriff zu nehmen. Erst als „symphonische Humoreske“ (a.a.O., S. 143) konzipiert, sollte die *Vierte Symphonie* ursprünglich sechs Sätze mit programmatischen Titeln haben, davon drei mit Singstimme. Der zweite Satz, *Das irdische Leben*, war das Gegenstück zum letzten Satz, *Das himmlische Leben*. Auf der Erde hat das Kind Hunger, es verlangt nach Brot und stirbt, bevor seine Mutter mit dem Backen fertig ist („Als das Brot gebacken war, lag das Kind auf der Totenbahr“). Im Himmel dagegen isst man göttlich gut. Der vierte Satz, *Morgenglocken*, bekam seinen Platz schließlich in der *Dritten Symphonie*, was belegt, dass der Plan einer sechssätzigen Struktur schon lange vor 1899 bestand.

Der erste, zweite und vierte Satz der *Vierten Symphonie* wurden im Sommer 1899 begonnen und ein Jahr später beendet – nach einigen schwierigen Tagen ohne Inspiration, wie das bei Mahler oft vorkam, wenn er sich nach einer Unterbrechung (hier neun Monate) wieder an eine Komposition machte. Er schrieb neben diesen drei Sätzen schließlich auch den dritten Satz „Ruhevoll“ (*Poco adagio*), den er Anfang August abschloss. Die Uraufführung der *Vierten Symphonie* fand im November 1901 in München statt.

„Was mir hier vorschwebte, war ungemein schwer zu machen“, teilte Mahler Bauer-Lechner mit (a.a.O., S. 143). „Stell dir das ununterschiedliche Himmelsblau vor, [...] Nur uns wird er [der Himmel] plötzlich grauenhaft, wie einen am schönsten Tage im lichtübergossenen Wald oft ein panischer Schreck überfällt.“ (A.a.O., S. 143) Dieses Nebeneinander von innerem Frieden und Angst – einer Angst, die paradoxerweise von einer friedlichen

Schönheit hervorgerufen wird – zieht sich durch die ganze Symphonie. Mit den drei ersten Sätzen verband Mahler „die Heiterkeit einer höheren, uns fremden Welt [...], die für uns etwas Schauerlich-Grauensvolles hat“ (a.a.O., S. 171). Wie das gemeint ist, erklärt das Kind im letzten Satz, der auf dem 1892 komponierten *Wunderhorn*-Lied *Das himmlische Leben* basiert. Dieses Lied sollte ursprünglich die *Dritte Symphonie* beschließen (und den Titel *Was das Kind mir erzählt* tragen), wurde jedoch zum Schlussstein der *Vierten* – Mahler nannte ihn die „sich ganz verjüngende Spitze von dem Bau“ dieses Werks (a.a.O., S. 143). Damit besteht ein weiterer Bezug zu der vorangegangenen Symphonie.

Die *Vierte Symphonie* beginnt mit Schellenklängen und einem schlichten, anmutigen Thema, das vom Geist der Wiener Klassik erfüllt ist und das Mahler mit einem Tautropfen auf einer Blume verglich. Scheinbar unbedeutend, bricht sich dieser in 1001 Reflexe, wenn ein Sonnenstrahl auf ihn trifft. Genauso, wie das Blau des Himmels düster erscheinen kann, vermag die vermeintliche Einfachheit der Natur eine Komplexität zu verbergen, die diese Empfindung von Anziehung und Angst in Erinnerung bringt, die durch das, was sich jenseits unserer Wahrnehmung befindet, hervorgerufen wird. Das Unbehagen nimmt mit dem *Cherzo* noch zu, einem Totentanz, dessen ursprünglicher Untertitel sich explizit auf den personifizierten Tod bezog, der uns zum Klang seiner umgestimmten Violine tanzen lässt (*scordatura*, „wie wenn der Tod aufspielt“; a.a.O., S. 153). Hier wird die Angst vor dem Tod thematisiert, als ob die stumme Angst, die dem ersten Satz zugrunde liegt, nun klar zum Ausdruck kommen würde. Auf den Höllentanz folgt das verhaltene „Ruhevoll“ (*Poco adagio*), das „eine göttlich heitere und tief traurige Melodie“ durchzieht, „dass ihr dabei nur lachen und weinen werdet“ (a.a.O., S. 144). Das Bild von dieser Mischung aus Lachen und Weinen wird erneut heraufbeschworen, wenn der Komponist sagt, dass er, als er den langsamen Satz schrieb, das Gesicht seiner Mutter sah, wie sie unter Tränen lächelte. Das Ende des Satzes verströmt Frieden und den Eindruck, dass die Zeit stillsteht, was den Schluss seiner *Neunten Symphonie* (1909) ankündigt; die Motive befinden sich in endloser Auflösung, „ersterbend“, bis Stille eintritt.

Das „Lächeln der heiligen Ursula“, wie Mahler den dritten Satz einmal nannte (a.a.O., S. 144), verwandelt sich im letzten Satz in ein befreites Lachen, denn – so beschreibt es das Kind in *Das himmlische Leben* – im Paradies stirbt man nicht vor Hunger, sondern man feiert ohne Unterlass mit dem heiligen Peter, der zum Angeln geht, mit der heiligen Martha, die kocht, und mit der heiligen Ursula, die dazu lacht. Was die musikalische Seite betrifft, so übernimmt dieser finale Satz thematische Motive aus dem ersten und kehrt damit nach der Reise der zentralen Sätze zu den Quellen zurück.

So antwortet das Kind auf die großen metaphysischen Fragen, die in den ersten Sätzen zu Schönheit, Leid und Tod gestellt werden, mit dem Menü eines himmlischen Festessens und vermittelt damit eine im Wesentlichen gastronomisch geprägte Vision des Paradieses. Die Naivität der Aussage von Mahlers *Vierter Symphonie* kann auch heute noch verwirrend sein und zu einer ironischen Lesart des Werks führen, die alle Freuden verneint, in der Art von Theodor W. Adorno, der so alle Finale von Mahler auffasste, die den Sturz ins Tragische meiden (was insbesondere die *Fünfte* und *Siebte* betrifft). Doch gibt es in dieser Symphonie nicht nur einen blauen, wolkenlosen Himmel oder eine traumhafte Vision eines irdischen Paradieses: Sie spricht auch von unserer existenziellen Angst vor dem Unbekannten, vor dieser Gewissheit, dass das Leben ein unausweichlicher Weg hin zum Tod ist. Den Tod vor Augen, zeichnet Mahler das Gesicht des Kindes und lässt die kindliche Freude ertönen, die jeder von uns in sich trägt und die diese Angst zu überwinden vermag, wie das Lachen, das durch die Tränen bricht.

ANNA STOLL KNECHT, *Musikwissenschaftlerin*  
BENJAMIN GARZIA, *Dirigent*  
Forschungsmitarbeiter der Biobibliothèque La Grange-Fleuret, Paris · Fonds Mahler  
*Übersetzung: Irène Weber-Froboese*

<sup>1</sup> Uraufführt am 13. Dezember 1895 in Berlin unter der Leitung des Komponisten

<sup>2</sup> Uraufführung des 2. Satzes am 9. November 1896 in Berlin unter der Leitung von Arthur Nikisch; Uraufführung des 3. und 6. Satzes (und erneute Aufführung des 2. Satzes) am 9. März 1897 unter Felix Weingartner, ebenfalls in Berlin. Die Uraufführung der vollständigen, definitiven Version fand erst am 9. Juni 1902 in Krefeld statt, und zwar unter der Leitung des Komponisten.

<sup>3</sup> [https://archive.org/details/erinnerungegust00baue/in\\_der\\_pdf-Datei\\_S.172](https://archive.org/details/erinnerungegust00baue/in_der_pdf-Datei_S.172)

4 | **Das himmlische Leben**  
aus *Des Knaben Wunderhorn*

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

Johannes das Lämmlein auslasset,  
Der Metzger Herodes d'rauf passet!  
Wir führen ein geduldig's,  
Unschuldig's, geduldig's,  
Ein liebliches Lämmlein zu Tod!  
Sankt Lucas den Ochsen tut 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  
Und was wir nur wollen!  
Ganze Schüsseln voll sind uns bereit!  
Gut' Äpfel, gut' Birn' und gut' Trauben!  
Die Gärtner, die alles erlauben!  
Willst Rehbock, willst Hasen,  
Auf offener Straßen  
Sie laufen herbei!

Sollt' ein Fasttag etwa kommen,  
Alle Fische gleich mit Freuden angeschwommen!  
Dort läuft schon Sankt Peter  
Mit Netz und mit Köder  
Zum himmlischen Weiher hinein.  
Sankt Martha die Köchin muß sein.

Kein' Musik ist ja nicht auf Erden,  
Die unsrer verglichen kann werden.  
Elftausend Jungfrauen  
Zu tanzen sich trauen!  
Sankt Ursula selbst dazu lacht!  
Kein Musik ist ja nicht auf Erden,  
Die unsrer verglichen kann werden.  
Cäcilia mit ihren Verwandten  
Sind treffliche Hofmusikanten!  
Die englischen Stimmen  
Ermuntern die Sinnen,  
Daß alles für Freuden erwacht.

**La Vie céleste**  
tiré du *Cor merveilleux de l'enfant*

Nous goûtons les joies célestes,  
Aussi évitons-nous la terre,  
Aucun tumulte profane  
Ne parvient jusqu'au ciel !  
Tout vit dans la paix la plus douce !  
Nous menons une existence angélique !  
Et pourtant nous sommes pleins de joie !  
Nous dansons et gambadons,  
Nous sautillons et chantons !  
Saint Pierre au ciel nous regarde !

Saint Jean fait sortir l'agnelet,  
Qu'Hérode, le boucher, épie !  
Nous conduisons un agnelet patient,  
Innocent et docile,  
Un agnelet gentil, à la mort !  
Saint Luc sacrifie le bœuf  
Sans nul remords ni souci !  
Le vin ne coûte rien  
Dans le cellier divin,  
Les angelots cuisent le pain.

Des herbes de toutes sortes  
Poussent dans le jardin céleste !  
De bonnes asperges, des fèves  
Et tout ce que nous désirons !  
On nous sert des plats débordants !  
Des pommes, poires et raisins succulents !  
Les jardiniers n'interdisent rien !  
Veux-tu du chevreuil, du lièvre ?  
Ils accourent  
Par la route !

Si un jour maigre survient,  
Tous les poissons arrivent en frétilant !  
Saint Pierre arrive en courant  
Avec son filet et ses appâts,  
Pour les plonger dans le vivier divin.  
Sainte Marthe sera la cuisinière.

Aucune musique terrestre  
Ne peut égaler la nôtre.  
Onze mille vierges  
Esquissent une danse !  
Sainte Ursule en rit elle-même !  
Aucune musique terrestre  
Ne peut égaler la nôtre.  
Sainte Cécile et sa parentèle  
Sont de parfaits musiciens de cour !  
Les voix angéliques  
Encouragent les esprits,  
Jusqu'à ce que tout s'éveille à la joie.

**Life in Heaven**  
from *The Youth's enchanted Horn*

We enjoy the delights of heaven,  
So we shun what is earthly:  
No worldly tumult  
Is to be heard in heaven!  
Everything lives in gentlest repose!  
We lead an angelic life,  
Yet we are also very merry!  
We dance and leap,  
We hop and sing!  
Saint Peter in heaven looks on!

Saint John releases his little lamb,  
And Herod the butcher watches out for it!  
We lead a patient,  
Innocent, patient,  
Dear little lamb to its death!  
Saint Luke slaughters the ox  
Without giving it any thought or consideration!  
Wine costs not a penny  
In the heavenly cellar;  
The angels bake the bread.

Good vegetables of all sorts  
Grow in the heavenly garden!  
Good asparagus, green beans,  
And whatever we may want!  
Whole dishfuls are prepared for us!  
Good apples, pears and grapes!  
The gardeners allow us everything!  
Do you want roebuck or hare?  
In the middle of the streets  
They come racing up to you!

Should a fast-day come,  
All the fish cheerfully swim straight to us!  
Over there, Saint Peter is already running  
With net and bait  
To the heavenly pond.  
Saint Martha must be the cook.

There is no music on earth  
That can be compared to ours.  
Eleven thousand virgins  
Are daring enough to dance!  
Saint Ursula herself laughs at the sight!  
There is no music on earth  
That can be compared to ours.  
Cecilia and all her relatives  
Make splendid court musicians!  
The angelic voices  
Cheer the senses,  
So that all things awake for joy.

**LES SIÈCLES - FRANÇOIS-XAVIER ROTH - Discography**  
*All titles available in digital format (download and streaming)*

GUSTAV MAHLER  
**Titan ('Symphony no. 1')**  
Hamburg / Weimar 1893-94 Version  
CD HMM 905299

“L'éveil aux sens et à la nature, remis au cœur de la symphonie par François-Xavier Roth et les coloristes des Siècles, fera se soulever de leur siège les mahlériens les plus blasés.”

**Diapason**

“Les bois chatoyants, les cuivres rutilants, la sonorité chaleureuse des cordes en boyau, tout concourt à élaborer une pâte transparente, raffinée et merveilleusement colorée.”

**Télérama**

‘François-Xavier Roth’s performance provides a real insight into the evolution of Mahler’s symphonic thinking, and the sheer refinement of his orchestral writing, even so early in his career.’

**The Guardian**



„Der obertoreiche Klang der darmbesaiteten Streicher führt etwa dazu, dass das dräuende Unisono des Anfangs, des sich durch weite Teile des Kopfsatzes zieht, genau den irisierenden Naturklang zeitigt, der Mahler vergeschwebt hat.“

**Fono Forum**

LUDWIG VAN BEETHOVEN  
**Symphony no. 3 'Eroica'**  
with ÉTIENNE NICOLAS MÉHUL  
Les Amazones, Overture  
CD HMM 902421

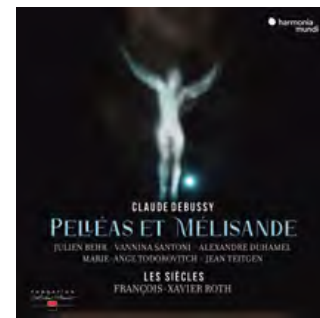
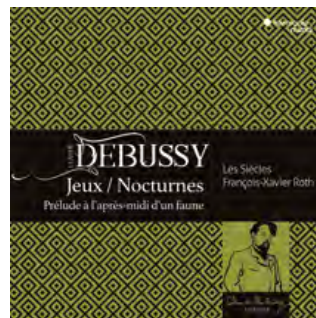
**Symphony no. 5**  
with FRANÇOIS-JOSEPH GOSSEC  
Symphonie à 17 parties  
CD HMM 902423

HECTOR BERLIOZ  
**Harold en Italie / Les Nuits d'été**  
*Tabea Zimmermann, viola*  
*Stéphane Degout, baritone*  
CD HMM 902634

**Symphonie fantastique**  
**Les Francs-Juges**, Overture  
CD HMM 902644

CLAUDE DEBUSSY  
**Jeux / Nocturnes**  
*Les Cris de Paris, Geoffroy Jourdain*  
CD HMM 905291

**Pelléas et Mélisande**  
*Julien Behr, Vannina Santoni,*  
*Alexandre Duhamel...*  
CD HMM 905352.54



MAURICE RAVEL

**Piano concertos  
Mélodies**

*Cédric Tiberghien, Stéphane Degout*

CD HMM 902612

**Daphnis & Chloé**

*Ensemble Aedes*

CD HMM 905280

**Ma Mère l'Oye**

**Le Tombeau de Couperin**

**Shéhérazade**

CD HMM 905281

**La Valse**

with MODEST MUSSORGSKY

**Les Tableaux d'une exposition** (orch.

Ravel)

CD HMM 905282

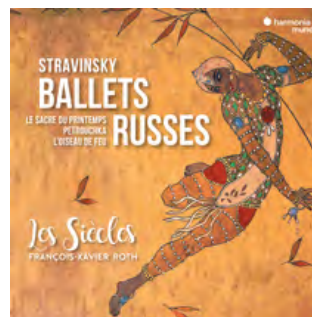
**TO BE RELEASED**

CAMILLE SAINT-SAËNS

**Poèmes symphoniques**

Le Carnaval des animaux

L'Assassinat du duc de Guise



**Ballets Russes**

IGOR STRAVINSKY

Le Sacre du printemps,

Petrouchka,

L'Oiseau de Feu

with GLAZUNOV, ARENSKY,

GRIEG...

Les Orientales

2CDs HMX 2905342.43

**VOUS AIMEZ  
LA MUSIQUE  
NOUS SOUTENONS  
CEUX QUI LA FONT**

FONDATION  
*c'est vous l'avenir*  
MUSIQUE  SOLIDARITE

Fondation d'entreprise Société Générale, Fondation C'est vous l'avenir, constituée le 23 septembre 2006,  
dont le siège social est situé 29 boulevard Haussmann - 75009 Paris. 11/2021.

Partenaire privilégié de l'orchestre  
**Les Siècles**, le Conseil départemental



de l'Aisne soutient l'action de

**François-Xavier Roth**

dans toutes ses dimensions

artistiques et pédagogiques :

**Jeune Symphonie de l'Aisne,**

**Orchestres Démon,**

**Cité de la musique et de la danse**

**de Soissons, Festival de Laon, etc.**

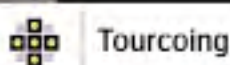
**ADAMA** ASSOCIATION POUR LE DÉVELOPPEMENT  
DES ACTIVITÉS MUSICALES DANS L'AISNE



# Tourcoing aime la musique...

## ...toutes les musiques

Music Band, Conservatoire à Rayonnement Départemental, Chorale Séniors,  
Tourcoing Jazz Festival, Grand Mix, Fanfares, Atelier Lyrique, Carillon



WWW.TOURCOING.FR

Les Siècles sont en résidence à l'Atelier Lyrique de Tourcoing, association subventionnée par la Ville de Tourcoing, la Région Hauts-de-France, le Département du Nord et le Ministère de la Culture et de la Communication. À compter de la saison 2022-2023, Les Siècles sont en résidence au Théâtre des Champs-Élysées à Paris. La Fondation d'entreprise Société Générale C'est vous l'avenir est le mécène principal de l'orchestre.

L'ensemble est depuis 2010 conventionné par le Ministère de la Culture et de la Communication et la DRAC Hauts-de-France pour une résidence dans la région Hauts-de-France. Il est soutenu depuis 2011 par le Conseil Départemental de l'Aisne pour renforcer sa présence artistique et pédagogique sur ce territoire, notamment à la Cité de la Musique de Soissons.

L'orchestre est soutenu depuis 2018 par la Région Hauts-de-France au titre de son fonctionnement.

L'orchestre intervient également à Nanterre grâce au soutien de la Ville de Nanterre et du Département des Hauts-de-Seine. L'orchestre est artiste associé permanent au Théâtre de Mimes, artiste en résidence dans le Festival Berlioz à La Côte-Saint-André, au Théâtre du Beauvaisis, scène nationale, au Théâtre Sénart et dans le Festival Les Musicales de Normandie.

L'orchestre est soutenu par la Caisse des Dépôts et Consignations, mécène principal du Jeune Orchestre Européen Hector Berlioz, par la Fondation SNCF pour la Jeune Symphonie de l'Aisne, par l'association Échanges et Bibliothèques et ponctuellement par le Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française, par la SPEDIDAM, l'ADAMI, l'Institut Français, le Bureau Export, la SPPF et le FCM.

Les Siècles sont membre administrateur de la FEVIS et du PROFEDIM, membre de l'Association Française des Orchestres et membre associé du SPPF.



François-Xavier Roth et les musiciens des Siècles remercient pour leur soutien indéfectible :  
*Les Siècles and François-Xavier Roth thank for their support :*

Francis Maréchal et toutes les équipes de la Fondation Royaumont et de la Bibliothèque musicale La Grange-Fleuret.

Frédéric Ouéda, Caroline Guillaumin, Hafida Guenfou-Duval, Ulrich Mohrle et toutes les équipes de la Fondation d'entreprise Société Générale C'est vous l'avenir, toutes les équipes de La Seine Musicale,

Doriane Bécue, Peter Maenhout, Christophe Desbonnet, Gérald Darmanin, Jean-Marie Vuylsteker, Marie-France Berthet, Pierre Hoppé et la ville de Tourcoing, Hilaire Multon, Pierre Haramburu, Nicolas Guinet

et la Direction Régionale des Affaires Culturelles des Hauts-de-France, Xavier Bertrand et la région Hauts-de-France,

Jean-Michel Verneiges, François Rampelberg, Nicolas Fricoteaux et le département de l'Aisne, Catherine Delepelaire et la Fondation Échanges & Bibliothèques, Jean-Philippe Thiellay et le Centre National de la Musique.

# harmonia mundi, la boutique en ligne

Latest news, new releases & online store are on:  
Toute l'actualité du label, toutes les nouveautés, la boutique sont sur :  
**harmoniamundi.com**



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2022

Production Les Siècles

Enregistrement : novembre 2021, la Seine Musicale - RIFFX Studio n°1, Boulogne-Billancourt (France)

Direction artistique, prise de son, montage et mixage : Jiri Heger

Ingénieur du son : Aurélien Bourgois

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Illustration : Heinrich Kühn, *Trois enfants et une femme partant pique-niquer sur une colline*, entre 1912 et 1915,

Paris, musée d'Orsay, © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

Maquette : Atelier harmonia mundi

**lessiecles.com**  
**fxroth.com**  
**sabinedevieille.com**

HMM 905357