



MAHLER Symphony No. 5 ADAM FISCHER

Gustav Mahler (1860-1911)

Symphony No. 5 Cis Moll / in C Sharp Minor

- | | |
|---|-------|
| 1 I. Trauermarsch. In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt | 12:09 |
| 2 II. Stürmisch bewegt. Mit größter Vehemenz | 14:31 |
| 3 III. Scherzo (Kräftig, nicht zu schnell) | 17:51 |
| 4 IV. Adagietto (Sehr langsam) | 10:05 |
| 5 V. Rondo – Finale (Allegro) | 15:16 |

Total Time 69:54

Düsseldorfer Symphoniker

Adam Fischer conductor



Mahler
Edition
Vol. IV

Based on live recordings (31 March - 2 April 2017) | Recording Location: Tonhalle Düsseldorf / Germany | Executive Producer: Jochen Hubmacher (DLF) | Recording Producer: Holger Urbach | Recording Engineer: Michael Morawietz | Editing, Mix & Mastering: HOLGER URBACH MUSIKPRODUKTION, RATINGEN www.humusic.de | Publisher: Kalmus | www.tonhalle.de | www.dradio.de | www.avi-music.de

© 2017 Deutschlandradio / Avi-Service for music © 2018 Avi-Service for music, Cologne/Germany | LC 15080 | All rights reserved | STEREO | DDD | GEMA | Made in Germany | 42 6008553907 9 | Fotos: © Susanne Diesner | Translations: Stanley Hanks | Design: www.BABELgum.de


**TONHALLE
DÜSSELDORF**
Einfach fühlen

Eine Co-Produktion mit  **Deutschlandfunk**



Adam Fischer zu Mahlers 5. Symphonie

Welche Bedeutung hat Mahlers Fünfte für Sie persönlich?

Ich verbinde mit der Fünften, anders als mit manchen der anderen Mahler-Symphonien, keine persönliche Geschichte. Sie ist mir deswegen aber nicht weniger nah als die anderen, nur kann ich mein Verhältnis zu ihr schwerer in Worte fassen.

Es gibt eine Aufnahme von Mahlers eigener Interpretation des ersten Satzes dieser Symphonie, den er 1905 auf einem Welte-Mignon-Klavier gespielt hat. Beeinflusst Sie ein solches Dokument?

Sicherlich. In dem Sinne, dass man Mahlers Intentionen verstehen, aber nicht ohne Verstand umsetzen soll. Es ist ein wichtiges Dokument für den Umgang mit Mahlers Tempovorschriften. Es gibt diese berühmten Zeitangaben von seinen Konzerten, nach denen vor allem das *Adagietto* eigentlich viel schneller gespielt werden musste, als man denkt. Aus St. Petersburg gibt es wahnsinnig schnelle Zeiten, auch aus dem Concertgebouw, und wenn man das mit den Zeiten vergleicht, die sich berühmte Dirigenten aus den 50er und 60er Jahren genommen haben ... da merkt man, dass „langsam“ bei Mahler nicht „schleppend“ bedeutet. Vor allem – das ist meine Grundüberzeugung, und das habe ich dadurch bestätigt bekommen –, dass langsam und schnell nicht nur etwas mit der Metronomzahl zu tun hat. Man kann schneller spielen und langsamer wirken und umgekehrt. Es geht nicht darum, das langsame Tempo zu halten, sondern darum, die Betonungen so zu machen, dass es langsamer wirkt. Und langsam-Wirken ist wichtiger als langsam-Sein. Bei der Welte-Mignon-Aufnahme kann man das gut erkennen, Mahler geht da mit seiner eigenen Musik ziemlich rhapsodisch um.

Kann man diese extremen agogischen Differenzierungen denn auch auf ein Orchester übertragen?

Ja, ich glaube, dass er das mit einem Orchester genauso gemacht hätte. Wir dürfen es generell nicht zulassen, dass die technischen Einschränkungen beim Orchester sich auf die Musik auswirken. Dass wir zum Beispiel ein interessantes Rubato deshalb nicht machen, weil es mit dem Orchester schwieriger ist,

dass sie zusammenbleiben und man deswegen mehr Proben bräuchte. Mahler hat als Dirigent wahrscheinlich aus einem Orchester mehr herausgeholt, als wir es für menschenmöglich halten. Wir wissen das nicht genau, aber es gibt einen, der das glaubwürdig bezeugen kann, Otto Klemperer. Klemperer hat in seiner Budapester Zeit Ende der 40er Jahre immer wieder gesagt: „Wer Mahler nicht gehört hat, hat keine Ahnung davon, was man mit einem Orchester überhaupt machen kann.“

Es gibt in der Fünften zwei Momente, die neben dem Adagietto berühmt geworden sind: die Trompeten-Fanfare ganz zu Beginn und das Horn-Solo im Trio des dritten Satzes. Wie geben Sie mit den Stellen um?

Die Fanfare am Anfang ist ein starkes musikalisches Ausrufezeichen und eine der bekanntesten Trompeten-Passagen überhaupt. Ich überlasse es dem Solisten und seinem musikalischen Gefühl, wie er sie gestaltet. Klar ist, dass die Motivik aus dem militärischen Bereich kommt, wie so oft bei Mahler. Bei dem Solo im dritten Satz wollte Mahler, dass der Hornist nach vorne kommt. Das bedeutet, dass er die Stelle sehr solistisch haben wollte. Aber man muss immer vor Ort entscheiden, von wo diese Stelle am besten klingt, es hängt von der Akustik des Raums und von den Partnern im Orchester ab. Wir haben uns für diese Konzerte entschieden, das von hinten aus der Horngruppe heraus zu machen.

Mahler hat die Fünfte besonders intensiv überarbeitet. Wie erklären Sie sich das?

Man merkt, dass Mahler in dieser Symphonie mit sich gerungen hat. Er hat zum Beispiel in den letzten Takten des vierten Satzes mehrfach die Tempovorschrift durchgestrichen. Das bedeutet, dass er permanent danach suchte, wie er das, was er wollte, perfekt ausdrücken konnte. Am Anfang hat mich das gestört, weil ich nicht wusste, was ich machen soll. Später hat mich das eigentlich befreit, weil ich verstanden habe, dass es nicht darum geht, ob es schneller oder langsamer ist, sondern dass ich selbst herausfinden muss, wie das Verhältnis von Aufregung und Beruhigung ist. Für mich war es die Erkenntnis, dass diese Stelle freier interpretierbar ist als das meiste andere bei Mahler.

Adam Fischer on Mahler's Fifth Symphony

Beginnt aus Ihrer Sicht mit der Fünften eine neue stilistische Phase in Mahlers Symphonik?

Ich fühle, dass mit der Fünften etwas Neues anfängt, aber ich kann schwer beschreiben, was das ist. Es ist kein Bruch, sondern mehr ein Sprung in eine andere Richtung. Aber die Sechste ist dann auch wieder ganz anders, die Siebte auch. Was man sagen kann, ist, dass die Fünfte so eine Art Drehpunkt ist.

Können Sie sich erklären, warum gerade die Fünfte bei ihrer Uraufführung auf so großes Unverständnis gestoßen ist?

Ich glaube, dass es generell beim ersten Hören von Mahlers Symphonien Unverständnis gab. Man konnte das damals gar nicht alles auf einmal erfassen. Das ging mir auch so. Mahler muss man oft hören, und je öfter ich diese Musik höre oder dirigiere, desto schöner ist sie für mich.

Interviewpartner: © 2017 Uwe Sommer-Sorgente

What does Mahler's Fifth mean personally to you?

Unlike certain other Mahler symphonies, I have no personal story I associate with the Fifth. This doesn't imply that it is not just as close to me as the other ones; it is just more difficult to express the connection in words.

In 1905, Mahler recorded his own interpretation of this symphony's first movement on a Welte-Mignon piano roll. Does such a historical document have an influence on you?

Certainly. We should try to grasp Mahler's intentions, but we should not apply them without using our own discretion. The Welte-Mignon recording is an important document to help us learn how to deal with Mahler's tempo indications. There are those well-known indications of the length of his own orchestral performances: they show, for instance, that the *Adagietto*, in particular, should be played much more rapidly than we think. Incredibly fast runtimes were clocked in Saint Petersburg and also at the Concertgebouw: when we compare them with the movement runtimes as performed by famous conductors of the 1950s and 1960s, we can tell that "slow", for Mahler, does not mean "dragging". Most of all – this is my fundamental conviction, and here I find it confirmed – slow and fast aren't just metronome values. You can play faster while sounding slower, and vice-versa. It does not just have to do with maintaining a slow tempo, but with managing the accents so that it also *sounds* slower. Sounding slower is more important than merely being slower. You can hear this in the Welte-Mignon recording: Mahler treats his own music in a thoroughly rhapsodic way.

Can you work out such extreme agogic fluctuations using an orchestra?

Yes, I believe he would have done the same thing with an orchestra. We generally should not allow the technical constraints of an orchestra to have an effect on the music. For instance, not trying out an interesting rubato because it would be more difficult to keep the orchestra together and one would

need more rehearsals. As a conductor, Mahler probably coaxed more out of orchestras than we could ever deem humanly possible. We don't know for sure, but we have a trustworthy witness: Otto Klemperer. During his time in Budapest in the late 1940s, Klemperer repeatedly stated: "Whoever has not heard Mahler has no idea what one can actually achieve with an orchestra."

In the 5th there are two passages, apart from the Adagietto, that have become famous: the trumpet fanfare at the beginning, and the horn solo in the trio of the third movement. How do you deal with those passages?

The symphony's initial fanfare is a powerful musical exclamation mark, and one of the most well-known trumpet passages in music. I let the soloist apply his own musical instinct to decide how to interpret the passage. The motif's material obviously has a military origin, as so often in Mahler.

For the solo in the third movement, Mahler wanted the horn player to come up front. In other words, he wanted the passage to have a true solo character. Nevertheless, according to each location one should find the spot from which this passage sounds best: it depends on concert hall acoustics and on the hornist's fellow-musicians. For these concerts we decided that the best place for the hornist to play the solo was from behind, remaining within the horn section.

Mahler devoted much energy to revising the Fifth. How do you explain that?

You can tell that he was wrestling with himself in this symphony. For instance, he crossed out the tempo indication in the last bars of the fourth movement several times. This shows that he was constantly seeking how to perfectly express what he wanted. This initially bothered me: I was unsure what to do. Later I actually felt liberated: I understood that it's not a question of playing the passage slower or faster, but that I have to figure out the relation between agitation and tranquilization for myself. I came to realize that this passage can be interpreted more freely than most other ones in Mahler.

In your view, does the Fifth introduce a new stylistic phase in Mahler's symphonic output?

I can feel that something new begins with the Fifth, but I find it hard to describe exactly what it is. It's not so much a break with what went before, but rather a leap in a new direction. Then again, the Sixth is entirely different, as is the Seventh.

What one can say is that the Fifth marks a pivotal turning point.

Can you find an explanation why the Fifth, in particular, was met with so much incomprehension when it was premiered?

I think that incomprehension was the general response when people heard Mahler's symphonies for the first time: they couldn't grasp it all at once. That was my experience, too. You have to listen to Mahler often. The more I hear or conduct Mahler, the more beautiful this music becomes for me.

Interview partner: © 2017 Uwe Sommer-Sorgente

Urweltsklänge – Mahlers Fünfte

I

Die Symphonien Gustav Mahlers wirken wie die Bände eines vierteiligen Romans. Zwischen den einzelnen Werken findet sich eine Vielzahl von Bezügen, es gibt Vorahnungen und Rückblenden. Oft hat man den Eindruck, dass eine Symphonie dort beginnt, wo die vorangehende schloss. Manche Themen gleichen Roman-Helden, die eine Geschichte haben und eine Entwicklung durchlaufen – nicht nur innerhalb einer Symphonie. Ja, einige dieser Gestalten haben ihre Wurzeln außerhalb der Mahlerschen Musik. Sie entstammen oftmals Sphären, die der hohen symphonischen Kunst eigentlich fremd sind. Eine solche Figur begegnet sogleich am Beginn der 5. Symphonie: eine Fanfare. Ihr haftet eine Spur geschichtlichen Schmutzes an. Mahler schreibt vor, dass ihre Auftakte etwas flüchtig nach Art der Militärfanfaren gespielt werden sollen, wie er sie in seiner Kindheit von den unweit seines Elternhauses in Iglau stationierten Soldaten gehört haben mag. In Mahlers eigenem Œuvre taucht diese Fanfare nicht nur in der 5. Symphonie auf: Auf dem Höhepunkt des ersten Satzes seiner durch und durch doppelbödigen 4. Symphonie ruft sie die aus den Fugen geratene Musik zur Ordnung. Auch in der 5. Symphonie hat sie disziplinierenden Charakter. Der einleitende Satz ist eine Trauermusik. Die Fanfare zwingt die Trauer in die ritualisierte Form des Marsches, des Kondukts. Der gesamte Marsch ist aus der Sphäre der Gebrauchs- und Trivialmusik entlehnt. Wie fremd nimmt sich diese Musik in den Tempeln der hohen Kunst aus! Der Glanz des spätromantischen Orchesters ist verabschiedet. Wuchtig krachen die Marschritte unter dem massiven Einsatz von Blechbläsern und Schlagwerk und imaginieren einen Zug von Verlorenen, Unterlegenen, Todgeweihten, wie wir sie aus den soldatischen *Wunderhorn*-Liedern Mahlers kennen, denen dieser Trauermarsch innig verwandt ist. Nur mühsam gelingt die rituelle Bändigung der Trauer durch die Strenge des Marsches. Insbesondere in der zentralen Triopartie bricht der Schmerz aus wie Magma, das die Erdkruste spaltet.

Im zweiten Satz werden solche Fesseln endgültig gelöst. Dieser Satz ist in seiner Substanz dem Trauermarsch

aufs engste verwandt. Beide Sätze stehen zueinander im Verhältnis von Einleitung und Hauptsatz oder Exposition und Durchführung. Mahler hat beide Sätze denn auch zu einer „Abteilung“ zusammengefasst. Entscheidend für den Fortgang der Symphonie ist eine motivische Genese innerhalb des zweiten Satzes. Nach wenigen wild herausfahrenden Eröffnungstakten erklingen wie Aufschreie Klagemotive der Holzbläser. Diese Klagemotive verändern in der Mitte des Satzes ihren Charakter. Nach Dur gewendet wirken sie wie auffahrende Gesten, hellen sie das Geschehen für Momente auf. Doch erst gegen Ende signalisieren sie einen wirklichen Aufschwung, wird das bis dahin dominierende Tenebrismo unvermittelt suspendiert und leuchtet in Gestalt einer Choralweise eine Vision von Versöhnung auf, die freilich im Sturmwind der Coda zergeht.

II

Der traditionell peripherste Satz der Symphonie, das Scherzo, emanzipiert sich in Mahlers Fünfter zum Hauptstück und repräsentiert allein die 2. Abteilung. Der Nachfahre des Haydnschen Menuetts, das Überbleibsel der barocken Suite, wird zum Wendepunkt der ganzen Symphonie. Im Scherzo hat Mahler das 1. Horn mit einer herausgehobenen Funktion als *Corno obbligato* versehen. Wie wichtig Mahler dieser Part war, ist auch daran abzulesen, dass er den Solo-Hornisten der Wiener Philharmoniker, Karl Stiegler, zu mehreren von ihm dirigierten Aufführungen mitgenommen hat. Nur noch in einer Symphonie hat er einem Instrument eine vergleichbar solistische Funktion übertragen: Der um einen Ganzton heraufgestimmten Solo-Violine im 2. Satz der 4. Symphonie.

Ein janusköpfiger Ländler, der ständig zwischen Dur-Übermut und Molltrübungen changiert, sodann ein verträumter Wienerwalzer, den Mahler aus dem genialen Scherzosatz der E-Dur-Symphonie seines Jugendfreundes Hans Rott entlehnt hat und schließlich eine elegisch getönte Weise, welche die Bewegungsenergie des Satzes nahezu zum Erliegen bringt, sind die Protagonisten dieses turbulenten Spiels: „Das Scherzo ist ein verdammter Satz! Der wird eine verdammte Leidensgeschichte haben!

Die Dirigenten werden ihn fünfzig Jahre zu schnell nehmen und einen Unsinn daraus machen, das Publikum – o Himmel – was soll es zu diesem Chaos, das ewig aufs Neue eine Welt gebärt, die im nächsten Moment wieder zugrunde geht, zu diesen Urweltsklängen, zu diesem sausenden, brüllenden, rosenden Meer, zu diesen tanzenden Sternen, zu diesen verathmenden, schillernden, blitzenden Wellen für ein Gesicht machen? ... O, könnt ich meine Symphonien fünfzig Jahre nach meinem Tod aufführen!“ (Mahler in einem Brief an seine Frau Alma)

III

Dieser Seufzer scheint berechtigt – allerdings weniger auf das *Scherzo* als vielmehr auf das folgende *Adagietto* und seine Wirkungsgeschichte bezogen. Dieser Satz sollte Mahlers „greatest hit“ werden, aber nicht als autonome Musik, sondern als Soundtrack zu Luchino Viscontis *Der Tod in Venedig*. Mit dem Film wurde auch die Musik Kult, fataler Weise in einer sentimental Lesart, die das kleine Stück auf elf Minuten dehnte. Mahler traute vor allem zwei Dirigenten eine kongeniale Interpretation seiner Werke zu: Oskar Fried und Willem Mengelberg. Der Niederländer Mengelberg, der von 1895 bis 1945 das Concertgebouworkest in Amsterdam leitete und dessen bis heute lebendige Mahler-Tradition begründete, hatte Mahlers Symphonien in vom Komponisten dirigierten Proben und Aufführungen kennengelernt und vieles, was er da hörte, in seine Dirigierpartituren eingetragen. Die früheste erhaltene Einspielung des *Adagiettos* unter seiner Leitung aus den 1920er Jahren verrät etwas von einer heute abhanden gekommenen Spielkultur mit unzähligen Temporückungen und *Portamenti*. Das Tempo ist ruhevoll, aber nicht übermäßig langsam. Der Satz dauert in dieser Version sieben Minuten. Sentimentalität kommt nicht auf.

Einer Notiz Mengelbergs verdanken wir die Kenntnis eines biographischen Moments, das mit dem langsamen Satz verbunden ist: „Dieses Adagietto war Gustav Mahlers Liebeserklärung an Alma! Statt eines Briefes sandte er ihr dieses Manuskript; weiter kein Wort dazu. Sie hat es verstanden u. schrieb ihm:

Er solle kommen!!! Beide haben mir dies erzählt! W.M.“ In diesem Kontext ist es bemerkenswert, dass das *Adagietto* mit zwei weniger liebes- als todestrunkenen Liedern Mahlers korrespondiert: mit dem zweiten der *Kindertotenlieder* (*Nun seh ich wohl, warum so dunkle Flammen*) und erst recht mit dem Rückert-Lied *Ich bin der Welt abhanden gekommen*.

Ohne Unterbrechung schließt das *Rondo*-Finale an und tragen die Instrumente – wie einander antwortend – Motive vor. Das vom Fagott intonierte ist dem *Wunderhorn*-Lied *Lob des hohen Verstandes* entnommen, in dem der musikalische Sachverstand eines Esels verspottet wird. Entsprechend gelehrt geht es auch in weiten Partien des Finales zu, die in Fugenmanier gearbeitet sind. Symphonischen Fugen haftet oft etwas angestrengt Erhabenes an – nicht so in diesem Finale, in dem es Mahler gelingt, trotz der ambitionierten Technik einen leichten Tonfall zu wahren. Gerade die Fugenpartien sind ironisch gebrochen. Neuartig erscheint die Idee des musikalischen Zeiträffers, wenn die Thematik des *Adagiettos* ins schnellere Tempo des Finales transferiert wird. Damit rückt Mahler *Adagietto* und *Finale* in ähnlicher Weise zu einer Abteilung zusammen wie Trauermarsch und zweiten Satz. So umlagern zwei in ihrem Charakter gegensätzliche, jedoch in ihrer Dramaturgie vergleichbare Satzpaare das *Scherzo*. Dieser Korrespondenz entspricht auch die Wiederkehr jenes Chorals, der im zweiten Satz visionär anklang und der nun die Symphonie apothetisch beschließt.

Gustav Mahler komponierte seine 5. Symphonie am Beginn des 20. Jahrhunderts, zwischen 1901 und 1903. Es war dies die glücklichste Zeit seines Lebens. Sein an der Wiener Hofoper seit seinem Amtsantritt als Direktor initiiertes Reformwerk begann Erfolge zu zeitigen, und dem als Dirigenten längst anerkannten Musiker wurden allmählich auch Erfolge als Komponist zuteil. In jene Zeit fällt auch die Bekanntschaft mit Alma Schindler, die Mahler am 9. März 1902 heiratete. Obgleich die Fünfte eng mit vorangegangenen Werken korrespondiert, markiert sie doch eine deutliche stilistische Wandlung, die sich bereits in der 4. Symphonie angekündigt hatte: Die Stimmen gewinnen an Selbständigkeit,

Sounds of the Primeval World: Mahler's Fifth

werden häufig polyphon geführt, das Klangbild erscheint geschärft, die Komplexität des Satzes ist erheblich gesteigert. Kein Wunder, dass man dem am 18. Oktober 1904 im Kölner Gürzenich unter Leitung des Komponisten uraufgeführten Werk zunächst überwiegend mit Unverständnis begegnete, so dass Mahler nach einer Hamburger Aufführung 1905 konstatierte: „Die Fünfte ist ein verfluchtes Werk. Niemand capiert sie.“ Mahler hat an dieser Symphonie länger gefeilt als an irgendeinem anderen Werk. Am 8. Februar 1911, wenige Monate vor seinem Tod, schrieb er an Georg Göhler: „Die 5. habe ich fertig – sie musste faktisch völlig um-instrumentiert werden. Es ist unfassbar, wie ich damals wieder so völlig anfängerhaft irren konnte. (Offenbar hatte mich die in den ersten 4 Symphonien erworbene Routine hier völlig im Stich gelassen – da ein ganz neuer Stil eine neue Technik verlangte.)“ Die 5. Symphonie gehört zu den wenigen Werken Mahlers, von denen sich ein Tondokument erhalten hat, das ahnen lässt, wie er selbst seine Musik interpretiert hat: 1905 hat er im Leipziger Welte-Mignon-Studio den Trauermarsch am Klavier eingespielt. Faszinierend ist dabei unter anderem, wie sensibel Mahler die Tempi gestaltet und er mit kleinsten Rubati eine Steigerung des Ausdrucks erzielt. Den ausbrechenden Trierteil im Zentrum des Satzes nimmt er eben nicht rasend schnell (wie heutzutage häufig zu hören), sondern das Tempo wird nur etwas beschleunigt und die Durchhörbarkeit des Satzes bewahrt.

© 2017 Der Text ist ein Originalbeitrag für diese CD von Jens Schubbe

I

The symphonies of Gustav Mahler seem like installments of a novel in several volumes. They are interconnected in a number of ways, by prefigurations and flashbacks. Every new symphony in the series seems to begin where the previous one left off. Certain themes are like the protagonists of a novel: they have their own history and they evolve – not just within the scope of one symphony alone. Indeed, some of these figures have their roots outside of Mahler's music. They often stem from domains of life that are supposedly unrelated with the “noble” art of the symphony. We encounter such a figure at the onset of the Fifth Symphony: a fanfare. It bears the trace of the “dirt” of history. Mahler indicates that the upbeats of the fanfare should be played “fleetingly”, like the military bugle calls he heard the soldiers play at the barracks in Iglau, not far from his childhood home. This fanfare appears not only in the 5th Symphony: at the climax of the first movement of Mahler's unsettling, ambiguous 4th Symphony, the music seems to be coming apart at the seams, and the fanfare calls it back to order. It has a disciplinarian character in the 5th Symphony as well. The introductory movement is a mournful lament, and the fanfare compels the sorrowful emotion to adopt the ritualized form of a march, a cortège. The entire march originates in the domain of popular music: how foreign this music sounds in the temples of lofty art! Here, the luster of the Late Romantic orchestra is abandoned. Massively employed brass and percussion evoke the stomping of marching feet: we imagine a cortège of the lost, of the defeated, of those who are doomed to die, with whom we are familiar from those *Wunderhorn* songs by Mahler that tell of soldiers – songs with which this dirge is intimately related. The march's strictness painstakingly manages to restrain the sorrow through the power of ritual; at times, particularly in the middle section (the trio), pain bursts forth like bubbling magma, splitting the earth's crust asunder.

Such chains are cast off once and for all in the second movement, which is nevertheless substantially

connected with the preceding funeral march. The two movements are related to one another as an introduction followed by a main section, or an exposition followed by development. Indeed, Mahler grouped them together under one “principal section” (*Abteilung*). The way motifs are generated in the second movement determines the symphony’s subsequent progression. A few violently surging initial bars are followed by lament motifs in the woodwinds that sound like outcries. Their character is transformed in the center of the movement: transposed into major, they sound like sweeping upward gestures that throw intermittent light on the proceedings. But only towards the end do they announce a true upsurge: the tenebrism that had hitherto prevailed is unexpectedly interrupted, and a chorale melody shines forth with a vision of reconciliation, only to be blown away by the coda’s stormy winds.

II

Although the scherzo is traditionally the most peripheral movement in a symphony, here it emancipates itself and becomes the center of attention, occupying the entire second “main section” (2. *Abteilung*) by itself. This descendant of the Haydn minuet, likewise a remnant of the Baroque suite, serves as a pivotal turning point for the entire Fifth Symphony. Here, in the scherzo, Mahler elevates the function of Principal Horn to *Corno obbligato*. One can tell how important this part was to Mahler from the fact that he took the principal hornist of the Wiener Philharmoniker, Karl Stiegler, along with him to several performances where he conducted the Fifth Symphony. Only in one other symphony did Mahler confer a comparable soloist function to an instrumentalist: the solo violin, tuned down a whole tone, in the second movement of the Fourth Symphony.

A Janus-faced Ländler, constantly fluctuating between bumptious major and sorrowful minor, then a dreamy Vienna waltz borrowed from the brilliant scherzo movement of the E Major Symphony composed by Hans Rott, the friend of his youth, and finally an elegiac tune that practically brings the

movement’s momentum to a standstill, are the protagonists of this turbulent game: “The scherzo is a devil of a movement! It promises to endure many years of accursed suffering! Conductors for the next fifty years will take it all too fast and make nonsense of it. And the audience – oh, heavens! – what are they to make of this chaos that is constantly engendering new worlds, only to crumble in ruin the moment after? What are they to say to these primeval sounds, this foaming, roaring, raging sea of sound, to these dancing stars, to these breathtaking, iridescent and flashing breakers?... Oh, if only I could perform my symphonies fifty years after my death!” wrote Mahler in a letter to his wife Alma.

III

Mahler’s great sigh now seems justified: not so much regarding the *Scherzo*, but rather the following *Adagietto* and its reception history. The *Adagietto* was to become Mahler’s “greatest hit”: not as music for music’s sake, but rather as an essential element in the soundtrack of Luchino Visconti’s film *Death in Venice*. Thanks to the film, this music acquired cult status – fatally so, in a sentimental interpretation that stretched the short piece to eleven minutes. Mahler trusted two conductors in particular for their faithful versions of his works: Oskar Fried and Willem Mengelberg. The latter – a Dutchman who conducted the Concertgebouw Orchestra in Amsterdam from 1895 to 1945 and launched that institution’s Mahler tradition that has remained alive until today – became familiar with Mahler’s symphonies in rehearsals and public performances conducted by the composer himself. On those occasions, Mengelberg made extensive notes in his scores. The earliest preserved recording of the *Adagietto* conducted by Mengelberg is from the 1920s, and it harks back to a performance culture that has gone out of fashion today: countless changes of tempo, along with *portamenti* in the strings. The tempo is tranquil, but not exaggeratedly slow. In that version, the movement only lasts seven minutes. Sentimentality is entirely absent.

We also have Mengelberg to thank for a note that reveals the biographical circumstances associated

with the slow movement: “This *Adagio* was Gustav Mahler’s declaration of love to Alma! Instead of a letter, he sent her the manuscript without adding any further words. She perfectly understood and answered: ‘You can come!!!’ I have this from both of them. W.M.” In this context it is remarkable to note that the *Adagio* is closely connected with two Mahler songs that are not inebriated with love, but, rather, with death: the second song in the *Kindertotenlieder* (“*Nun seh ich wohl, warum so dunkle Flammen*”) and, even more so, the Rückert song “*Ich bin der Welt abhanden gekommen*”.

Without interruption, the *Rondo-Finale* sets in. The instruments alternatively present motifs as if they were answering one another in dialogue. The bassoon’s tune is taken from the *Wunderhorn* song “*Lob des hohen Verstandes*”, which mocks a donkey’s lack of musical expertise. The same academic stance is maintained in most passages of the finale, which are treated in fugue manner. Symphonic fugues often sound stiffly sublime – not so this finale, where Mahler manages to preserve a light mood despite his ambitious display of contrapuntal technique. The fugue passages, in particular, are full of ironic ruptures. The idea of presenting the themes from the *Adagio* in a more rapid tempo in the finale, as if in time lapse, seems entirely new. Mahler thereby groups the *Adagio* and the *Finale* into one “major section”, just as he previously conjoined the funeral march and the second movement. The *Scherzo* is thus surrounded by two pairs of movements that have contrasting characters but draw a similar dramatic curve, as pairs. That mirror relation between outer movements corresponds with the return of the visionary chorale that was briefly intoned at the end of the second movement, and now closes the symphony as its apotheosis.

Gustav Mahler wrote his 5th Symphony at the dawn of the 20th century, between 1901 and 1903. It was the happiest time of his life. The reforms he had started to introduce ever since he had taken up the post of director at the Vienna Hofoper started to have successful effects. Meanwhile, already recognized as a conductor, he started enjoying some success as a composer. This was also the period when he met

Alma Schindler, whom he married on 9 March 1902. Although the Fifth Symphony has much in common with the preceding ones, it nevertheless marks a clear stylistic transformation that had begun to announce itself in the Fourth. The individual parts become more independent, and voice-leading is often polyphonic; the overall sonority is sharper and brighter, and the texture has become much more complex. It therefore does not come as a surprise that the premiere of the Fifth Symphony, conducted by Mahler on 18 October 1904 in the Gürzenich hall in Cologne, mainly fell on incomprehensible ears. Thus, in the wake of a performance of the Fifth in Hamburg in 1905, Mahler had to certify that “the Fifth seems to lie under a curse. No one seems to grasp it.” Mahler went on improving certain details more extensively than in any other work. On 8 February 1911, just a few months before his death, he wrote to Georg Göhler: “I have finally finished the Fifth: it would practically need to be entirely re-orchestrated. Hard to believe that I was so entirely mistaken when I first wrote it, like a beginner (it seems as if the routine I had acquired in the first four symphonies abandoned me entirely in this case, since a new style also demanded a new technique).” The Fifth Symphony is among the few works by Mahler of which we have a recording that gives us an inkling of how he interpreted it himself. In 1905, in the Welte-Mignon studio in Leipzig, he made a piano roll recording of the funeral march. It is fascinating to note how sensibly he handled the tempi, how he managed to enhance expression with the slightest rubati. Mahler did not take the eruptive trio section in the middle section incredibly fast (as often done today); instead, he only somewhat accelerated the tempo, thereby maintaining a transparent texture throughout.

© 2017 The liner notes are an original text written by Jens Schubbe

Adam Fischer

Seit Beginn der Saison 2015/16 ist Adam Fischer Principal Conductor der Düsseldorfer Symphoniker und Künstlerischer Berater der Tonhalle Düsseldorf. Er ist Ehrendirigent der Österreichisch-Ungarischen Haydn Philharmonie, Gründer der Haydn-Festspiele in Eisenstadt sowie Gründer und Leiter der Budapester Wagner-Tage. Adam Fischer ist ein politisch engagierter Künstler, der vielfach für die Menschenrechte eintritt. Zusammen mit András Schiff reichte er 2011 bei der EU eine Petition gegen Rassismus und Ausgrenzung ein.

1949 in Budapest geboren, studierte Adam Fischer Komposition und Dirigieren in Budapest und bei Hans Swarowsky in Wien. Nach Stationen als Erster Kapellmeister in Helsinki, Karlsruhe und an der Staatsoper in München war er Generalmusikdirektor in Freiburg, Kassel und Mannheim sowie Künstlerischer Leiter der Ungarischen Staatsoper in Budapest. Seit 1999 leitet er das Dänische Nationale Kammerorchester Kopenhagen.

Regelmäßige Auftritte führen Adam Fischer an die größten Opernhäuser in Europa und in den USA, darunter die Wiener Staatsoper, Mailänder Scala, Bayerische Staatsoper, Covent Garden, Metropolitan Opera und die Bayreuther Festspiele. Als Konzertdirigent arbeitet er mit Orchestern wie den Wiener Philharmonikern, den Wiener Symphonikern, den Münchner Philharmonikern, dem Orchestre de Paris, dem London Philharmonic, dem Orchestra of the Age of Enlightenment, dem Chicago und Boston Symphony und dem NHK Symphony Tokio.

Unter seinen preisgekrönten CD-Einspielungen findet sich sowohl das gesamte symphonische Werk Haydns (ausgezeichnet mit dem Echo Klassik) als auch Mozarts. Außerdem erhielt er u. a. den Grand Prix du Disque für Goldmarks *Königin von Saba* und Bartóks *Herzog Blaubarts Burg*. 2017 wurde Adam Fischer zum Ehrenmitglied der Wiener Staatsoper ernannt.

Adam Fischer

At the beginning of the 2015/16 season, Adam Fischer was appointed Principal Conductor of the Düsseldorfer Symphoniker and Artistic Consultant of the Düsseldorf Tonhalle. He is also Honorary Conductor of the Austrian-Hungarian Haydn Orchestra, founder of the Eisenstadt Haydn Festival, and founder and director of the Wagner Festival in Budapest. Well-known for his courageous political commitment, Adam Fischer has spoken out often in favor of human rights. Together with András Schiff he initiated and signed a petition against racism and discrimination, which they submitted to the European Union.

Born in 1949 in Budapest, Adam Fischer studied composition and conducting in the Hungarian capital, and with professor Hans Swarowsky in Vienna.

After appointments as Kapellmeister in Helsinki, in Karlsruhe and at Munich State Opera, Fischer held the post of General Music Director successively at the opera houses of Freiburg, Kassel and Mannheim, and was also Music Director of Hungarian State Opera in Budapest. Since 1999 he has been Chief Conductor of the Danish National Chamber Orchestra in Copenhagen.

Regular engagements have led Adam Fischer to perform in the great opera houses of Europe and the US, including Vienna, Milan, Munich, Covent Garden, the New York Met and Bayreuth Festival. In orchestra appearances he also conducts the Vienna Philharmonic, the Vienna Symphony, the Munich Philharmonic, the Orchestre de Paris, the London Philharmonic (LPO), the Orchestra of the Age of Enlightenment, the Chicago and Boston Symphonies and the NHK Symphony in Tokyo.

Fischer's award-winning CD releases include the complete symphonic works of Haydn (distinguished with the German national prize "Echo Klassik") as well as of Mozart. He has also been awarded the Grand Prix du Disque twice: for his recordings of *Die Königin von Saba* (Goldmark) and of *Bluebeard's Castle* (Bartók). In 2017, Adam Fischer was named Honorary Member of Vienna State Opera.

Düsseldorfer Symphoniker

„Orchester für Düsseldorf“ – das ist eine Aufgabe und ein Anspruch, dem sich die Düsseldorfer Symphoniker 250 mal im Jahr stellen. Das Orchester mit dem ungewöhnlichen Profil – es arbeitet sowohl in der Tonhalle als auch in der Deutschen Oper am Rhein mit zwei Opernhäusern – trägt darüber hinaus mit seinen Konzertreisen nach Amsterdam, Salzburg, Wien, China und Japan den Ruf Düsseldorfs als Kulturstadt in die ganze Welt.

Im 18. Jahrhundert arbeiteten international gefeierte Musiker, u.a. Händel und Corelli, mit der „Düsseldorfer Hofkapelle“ bis zur Auflösung des Hofes. 100 Jahre später, 1818, entstand mit der Gründung des Städtischen Musikvereins erneut eine Orchesterkultur in Düsseldorf, die berühmte Musiker und Leiter wie Felix Mendelssohn Bartholdy und Robert Schumann anzog. Wirklich städtisch wurde das Orchester 1864. Es ist damit nach Aachen der zweitälteste kommunale Klangkörper in Deutschland. In den folgenden Jahrzehnten entwickelte es sich zu einem der führenden und größten Orchester Deutschlands, zu deren Leitern nach dem Wiederaufbau 1945 Heinrich Hollreiser und anschließend namhafte Dirigenten wie Eugen Szenkar, Jean Martinon, Rafael Frühbeck de Burgos, Henryk Czyz, Willem van Otterloo, Bernhard Klee, David Shallon, Salvador Mas Conde, John Fiore und zuletzt Andrey Boreyko gehörten. Seit Beginn der Saison 2015/16 leitet Adam Fischer als Principal Conductor die Düsseldorfer Symphoniker.

2011 unternahm das Orchester eine Spanien-Tournee, 2012 gastierte es beim „Beethoven Easter Festival“ (Polen) und begeisterte bei einem Gastspiel in Moskau. 2014 gaben die Düsseldorfer Symphoniker ihr fulminantes Debüt im Wiener Musikverein und gastierten erfolgreich im Amsterdamer Concertgebouw. Im Mai 2015 wurden sie bei neun Konzerten in Tokio gefeiert. 2017 folgten Gastspiele in Arnheim (Einweihung des neuen Konzertsaals) und erneut im Concertgebouw Amsterdam.

Düsseldorfer Symphoniker

“An orchestra for Düsseldorf”: that is the objective and the high standard that the Düsseldorfer Symphoniker set for themselves – 250 times a year. This orchestra has an uncommon profile, since it performs not only in the Tonhalle, but also for the Deutsche Oper am Rhein in Düsseldorf and in Duisburg. On its regular tours to Holland, Austria, China and Japan, the orchestra carries Düsseldorf's reputation as a city of culture out into the world.

Already in the 1700's, internationally celebrated artists such as Handel and Corelli collaborated on occasion with the “Düsseldorf Court Orchestra” until the court was dissolved. A century later, in 1818, orchestral culture was re-introduced into Düsseldorf when the Municipal Music Society (*Städtischer Musikverein*) was founded, attracting celebrated musicians of the likes of Mendelssohn and Schumann to serve as conductors. The orchestra became truly “municipal” in 1864, and after Aachen it is thus the second oldest civic orchestra in Germany. Throughout the following decades it became one of the leading and largest orchestras in the country. Its conductors in the postwar era have been Heinrich Hollreiser, Eugen Szenkar, Jean Martinon, Rafael Frühbeck de Burgos, Henryk Czyz, Willem van Otterloo, Bernhard Klee, David Shallon, Salvador Mas Conde, John Fiore and Andrey Boreyko. Starting in the 2015 season, Adam Fischer has taken up the post of Principal Conductor.

The orchestra went on tour to Spain in 2011, guested at the Beethoven Easter Festival in Warsaw in 2012, and enjoyed resounding success in Moscow that same year. In 2014, the Düsseldorfer Symphoniker gave a superb début performance at the Musikverein in Vienna, and were likewise well-received at the Concertgebouw in Amsterdam. In May 2015 they made nine acclaimed appearances in Tokyo. In 2017 the orchestra was invited to open the new concert hall in Arnheim, and played again at the Concertgebouw in Amsterdam.



Ebenfalls verfügbar /
Also available

MAHLER Symphony No. 7
MAHLER Symphony No. 4
MAHLER Symphony No. 1

