

● harmonia  
mundi

**GUSTAV  
MAHLER  
DANIEL HARDING  
SYMPHONIENR. 5**

**SWEDISH RADIO SYMPHONY ORCHESTRA**

GUSTAV MAHLER (1860-1911)

**Symphony no. 5**

C-sharp minor / *do dièse mineur* / cis-Moll

**Part I**

- |   |  |  |       |
|---|--|--|-------|
| 1 |  | 1. Trauermarsch. <i>In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt</i> | 14'07 |
| 2 |  | 2. <i>Stürmisch bewegt. Mit größter Vehemenz</i>                       | 15'27 |

**Part II**

- |   |  |  |       |
|---|--|--|-------|
| 3 |  | 3. Scherzo. <i>Kräftig, nicht zu schnell</i> | 18'22 |
|---|--|--|-------|

**Part III**

- |   |  |   |       |
|---|--|---|-------|
| 4 |  | 4. Adagietto. <i>Sehr langsam</i>                         | 10'28 |
| 5 |  | 5. Rondo-Finale. <i>Allegro - Allegro giocoso. Frisch</i> | 14'56 |

**Swedish Radio Symphony Orchestra**

**Daniel Harding**, conducting

**Comme** tant d'autres de ses œuvres, la *Cinquième Symphonie* de Mahler provoqua surtout des réactions négatives lors de sa première exécution publique. Les comptes rendus de la création, qui eut lieu en 1904, à Cologne, montrent que les auditeurs de l'époque jugèrent l'œuvre désagréablement "moderne" et "bruyante" et que les critiques eurent du mal à en comprendre l'orchestration novatrice et la structure apparemment chaotique. Dans une formule devenue célèbre, l'écrivain Paul Hiller décrit l'œuvre comme "*une grande série d'absurdités qui charment par leur terrifiante étrangeté*". Il n'est toutefois pas entièrement surprenant que l'œuvre ait suscité des réactions aussi négatives. Au début du <sup>xx</sup>e siècle, le genre musical de la symphonie était encore incarné par les œuvres de Beethoven et de Brahms, et les audacieuses réélaborations formelles que Mahler lui faisait subir ne pouvaient être considérées que comme quelque chose d'étrange, voire de grotesque. Le compositeur lui-même reconnaissait que sa *Cinquième Symphonie* en particulier était conceptuellement trop "*en avance*" pour son premier public. Il écrivit ainsi à sa femme Alma : "*Si je pouvais en diriger la création cinquante ans après ma mort...*"

Même par rapport aux autres œuvres de Mahler, la *Cinquième Symphonie* était ambitieuse. On la désigne souvent comme la première des symphonies de sa "période médiane", et il n'est guère contestable qu'elle relève d'une imagination musicale différente des quatre premières. Mahler renonce pour la première fois à l'idée d'un "thème" ou d'un sujet dominant l'ensemble de l'œuvre, et c'est la seule symphonie depuis la première à être composée pour un effectif purement instrumental. Le résultat est une œuvre qui oscille presque constamment entre des atmosphères et des univers sonores très variés. Même des critiques modernes ont parlé à son sujet de structure "schizophrénique", car ses cinq mouvements contrastent tellement entre eux qu'ils en paraissent presque hétérogènes. Cependant, considérée avec une certaine distance, cette symphonie n'est pas aussi incohérente qu'elle ne le semble au premier abord : depuis la marche funèbre initiale jusqu'à l'apothéose finale, la musique trace un récit sur grande échelle, *per aspera ad astra*, par d'après voies vers les étoiles, même si c'est avec un certain nombre de digressions en cours de route.

Écrite pour grand orchestre, comme presque toutes les symphonies de Mahler, la *Cinquième Symphonie* comporte cinq mouvements, groupés en trois grandes parties. La première partie comprend les deux premiers mouvements : une marche funèbre sombre, suivie d'une réponse dramatique. Un solo de trompette inaugure l'action musicale, avec une fanfare en mineur qui repose sur le fameux rythme "court-court-court-long" du premier mouvement de la *Cinquième Symphonie* de Beethoven. Des cendres de ce solo s'élève le rythme de marche traînant qui va dominer en grande partie le reste du mouvement. Formant un puissant contraste avec le caractère solennel de ce mouvement initial, le tempétueux deuxième mouvement manifeste, dès le début, une intensité et un caractère dramatique que le premier n'atteignait que rarement. Mahler note que ce mouvement doit être joué "*mit größter Vehemenz*" – avec une grande véhémence. Curieusement, à un certain moment au cours du processus de composition, ces deux mouvements n'en formaient qu'un seul, et l'on peut ainsi entendre dans le violent épisode qui fait suite à la marche funèbre une sorte de commentaire passionné sur celle-ci.

La deuxième partie de la symphonie est formée du seul troisième mouvement. Il s'agit d'un *Scherzo* de proportions gargantuesques – l'un des plus longs, sinon le plus long de tout le répertoire symphonique –, dont l'atmosphère rustique et ludique est très éloignée de l'émotion et du drame des mouvements qui l'ont précédé. Il est construit en majeure partie autour de différents *Ländler*, de danses populaires de l'Autriche rurale. On sait que Mahler était grand amateur de la campagne et de la musique populaire que l'on y jouait, et ce mouvement pourrait bien porter des traces de musiques qu'il avait entendues à Maiernigg, où cette symphonie fut écrite, au cours des étés 1901 et 1902. Il est néanmoins intéressant de noter que le caractère de *Ländler* de ce mouvement est parfois interrompu par des trios reposant sur des valse. Or, tandis que les *Ländler* renvoient au monde rural, les valse évoquent un univers urbain : on peut ainsi considérer que le *Scherzo* de la *Cinquième Symphonie* de Mahler reflète la double identité d'un homme de la ville et de la campagne.

La dernière partie de la symphonie comprend les deux derniers mouvements : l'*Adagietto* plaintif et le jubilant *Rondo-Finale*. L'*Adagietto* est peut-être le mouvement le plus connu de la symphonie, pour avoir été utilisé dans la bande-son du film *Mort à Venise* de Luchino Visconti, sorti en 1971. L'abîme émotionnel et stylistique séparant le troisième mouvement du quatrième est sans doute le plus grand de toute l'œuvre (et peut-être de toute la production mahlienne) : l'exubérance ludique du *Scherzo* paraît presque enfantine comparée à la tendresse de l'*Adagietto*, dans lequel, pour la première fois dans la symphonie, Mahler n'écrit que pour les pupitres de cordes et la harpe. Le reste de l'orchestre refait surface dans l'exultation du finale – un *Rondo* qui représente un tour de force, saturé de contrepoint virtuose. Thèmes et motifs tourbillonnent dans l'orchestre avec une joie de vivre qui ne peut manquer de captiver l'auditeur, avant qu'une dernière fanfare éclatante ne conduise en apothéose la symphonie à sa conclusion. Ce finale est tellement éloigné de la marche funèbre introductive que l'on pourrait pardonner aux critiques d'avoir reproché à l'œuvre d'être "chaotique" et incohérente. Le voyage depuis l'appel de trompettes liminaire jusqu'à l'apogée final en *ré* majeur n'en est pas moins l'un des plus extraordinaires de tout le répertoire, et, lorsqu'il s'achève, les auditeurs restent émerveillés du nombre incroyable d'idées musicales qu'ils ont entendues tout au long du chemin.

WILLIAM FOSTER  
Traduction : Laurent Cantagrel

**Like** so many of the composer's works, Mahler's Fifth Symphony elicited predominantly negative reactions when it was first performed. Reviews of the 1904 premiere in Cologne show that contemporary listeners found the work unpleasantly 'modern' and 'noisy', and that critics struggled to come to terms with its innovative orchestration and seemingly erratic structure. Indeed, the writer Paul Hiller notably described the work as 'a grand series of absurdities which appeals through terrific bizarreness'. It is, however, not entirely surprising that the work received such negative reactions. At the start of the twentieth century the symphony as a genre was still epitomised by the works of Beethoven and Brahms, and Mahler's ambitious reworkings of the form were inevitably seen as something alien, as something *grotesque*. The composer himself recognised that his Fifth Symphony in particular was conceptually too 'advanced' for its first audiences: 'I wish I could conduct the premiere fifty years after my death', he wrote to his wife Alma.

Even by Mahler's standards, the Fifth Symphony was ambitious. The work is often identified as the first of the composer's 'middle-period' symphonies, and it is almost undeniably hewn of a different musical imagination than the first four. For the first time, Mahler eschews the idea of an overarching 'theme' or subject matter, and it is the only symphony since the First in which he writes for purely instrumental forces. The result is a work which is almost constantly zigzagging between a wide range of moods and soundworlds. Even several modern critics have spoken about the work in terms of a 'schizophrenic' structure, as the five movements seem so contrasting as to almost be incongruous. When viewed from afar however, the symphony is not as incoherent as it might at first seem to be: from the opening funeral march to the final climax, the music traces out a large-scale '*per aspera ad astra*' ('from struggle to the stars') narrative, albeit with a range of diversions en route.

The symphony consists of five movements grouped into three larger parts, and, like almost all of the composer's symphonies, is scored for a vast orchestra. The work's first part comprises the first two movements: a sombre funeral march, and the dramatic response that follows it. A solo trumpet initiates the musical proceedings, with a minor-key fanfare based on the famous 'short-short-short-long' rhythm of the first movement of Beethoven's Fifth. Out of the ashes of this solo comes the trudging march rhythm that will go on to dominate much of the rest of the movement. The solemn character of this first movement stands in stark contrast to the stormy second movement, which, from the outset, exhibits an intensity and a drama that had only seldom been hinted at in the first movement. Indeed, Mahler even notes that the movement is to be played '*mit größter Vehemenz*'; 'with the utmost vehemence'. Curiously, at one stage in the compositional process, these two movements were actually joined together, and it is possible to hear the violent episode that follows the funeral march as a kind of impassioned commentary upon it.

Part II of the symphony consists of the third movement alone. It is a gargantuan Scherzo – one of, if not *the* longest in the symphonic repertoire – whose playful rustic hue is a far cry from the emotion and drama of the movements that preceded it. For the most part, this movement revolves around various *Ländler*; folk-dances from rural Austria. Mahler was famously fond of the countryside and of the folk music that could be found there, and this movement may well bear traces of the music he heard in Maiernigg, where the symphony was written in the summers of 1901 and 1902. Interestingly however, the *Ländler*-character of the music is occasionally interrupted by waltz-based trios. Whereas *Ländler*s signified the rural, waltzes tended to signify the urban, and therefore the Scherzo of Mahler's Fifth might be seen to reflect the composer's dual identity as a man of both the country and the city.

The final part of the symphony consists of the remaining two movements: the plaintive Adagietto and the jubilant finale. The Adagietto is perhaps the most famous movement of the symphony, owing to its use in the soundtrack to Luchino Visconti's 1971 film *Death in Venice*. The emotional and stylistic gulf between the third and fourth movements of the symphony is perhaps the greatest in the whole work (and perhaps in Mahler's entire output): the playful exuberance of the Scherzo seems almost childish when compared to the tenderness of the *Adagietto*, in which, for the first time in the symphony, Mahler writes only for strings and harp. The rest of the orchestra resurfaces for the jubilant finale however; a *tour de force* of a rondo, saturated with virtuosic counterpoint. Here, themes and motifs are whirled around the orchestra with a *joie de vivre* that cannot enthrall the listener, before one final glistening brass climax brings the symphony to a close. This finale is so far-removed from the opening funeral march that one can almost forgive critics' dismissal of the work as 'erratic' and incoherent. However, the journey from that opening trumpet call to the final D major climax is one of the most extraordinary in the repertoire, and at the very end the listeners are left to marvel at the sheer volume of musical ideas that they have heard along the way.

WILLIAM FOSTER

**Wie** so viele Werke des Komponisten löste auch Mahlers Fünfte Sinfonie bei der Erstaufführung vor allem negative Reaktionen aus. Rezensionen der Kölner Premiere von 1904 zeigen, dass das zeitgenössische Publikum das Werk als unangenehm „modern“ und „laut“ empfand und dass es den Kritikern schwerfiel, sich mit der innovativen Orchestrierung und der als unberechenbar empfundenen Struktur der Komposition anzufreunden. Der Autor Paul Hiller beschrieb das Werk sogar als eine „große Reihe von Absurditäten“, die „sich in Bizarrerien tollster Art“ gefielen. Es ist allerdings nicht wirklich überraschend, dass die Komposition auf derart negative Reaktionen stieß. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts galten noch die Sinfonien von Beethoven und Brahms als Inbegriff der Gattung, und Mahlers ambitionierte Auslegung der Gattung wurde zwangsläufig als etwas Fremdes, ja Groteskes angesehen. Der Komponist selbst erkannte, dass insbesondere seine Fünfte Sinfonie konzeptionell für ihre ersten Zuhörer zu „fortschrittlich“ war: „O, könnt' ich meine Symphonien fünfzig Jahre nach meinem Tode uraufführen!“, schrieb er seiner Frau Alma.

Selbst für Mahlers Maßstäbe war die Fünfte Sinfonie ambitioniert. Die Komposition wird häufig als die erste Sinfonie der mittleren Schaffensperiode bezeichnet, und in der Tat liegt hier unbestreitbar eine ganz andere musikalische Vorstellungskraft zugrunde als in den ersten vier Sinfonien. Zum ersten Mal vermeidet Mahler das Konzept eines übergreifenden „Themas“ oder musikalischen Materials, und zum ersten Mal seit der Ersten Sinfonie schreibt er ausschließlich für instrumentale Kräfte. Das Ergebnis ist eine Komposition, die einen nahezu ununterbrochenen Zickzackkurs zwischen einer ganzen Reihe von Stimmungen und Klangwelten beschreibt. Selbst einige moderne Kritiker haben das Werk als „schizophrene“ Struktur bezeichnet, da die fünf Sätze derart gegensätzlich erscheinen, dass sie fast unvereinbar wirken. Aus der Distanz betrachtet ist die Sinfonie allerdings nicht so inkohärent, wie es zunächst den Eindruck hat: Von dem eröffnenden Trauermarsch bis zum abschließenden Höhepunkt zeichnet die Musik großräumig das Narrativ des „*per aspera ad astra*“ („über raue Pfade zu den Sternen“) nach, wenn auch mit einer Reihe von Kursabweichungen.

Die Sinfonie besteht aus fünf Sätzen, die sich zu drei größeren Teilen zusammenfügen, und ist wie fast alle Mahlerschen Sinfonien für ein gewaltiges Orchester geschrieben. Der erste Teil des Werks umfasst die ersten beiden Sätze – einen düsteren Trauermarsch und die nachfolgende dramatische Erwiderung. Eine Solotrompete leitet das musikalische Geschehen ein mit einer in Moll gefassten Fanfare, die auf dem berühmten „kurz-kurz-kurz-lang“-Rhythmus aus dem ersten Satz von Beethovens Fünfter basiert. Aus der Asche dieses Solos entwickelt sich sodann der schleppende Marschrhythmus, der fast den gesamten Rest des Satzes dominiert. Die feierliche Stimmung dieses ersten Satzes steht in starkem Kontrast zu dem stürmischen zweiten, der von Beginn an eine Intensität und Dramatik zur Schau stellt, die im ersten Satz nur ganz gelegentlich aufscheint. Tatsächlich gibt Mahler sogar an, dass der Satz „mit größter Vehemenz“ zu spielen sei. Erstaunlicherweise gab es ein Stadium im Kompositionsprozess dieser beiden Sätze, in dem sie miteinander verbunden waren; es ist daher möglich, die aufgewühlte Episode, die auf den Trauermarsch folgt, als eine Art leidenschaftlichen Kommentar zu diesem zu hören.

Teil II der Sinfonie umfasst lediglich den dritten Satz, ein gigantisches Scherzo – eines der, wenn nicht *das* längste im gesamten sinfonischen Repertoire –, dessen verspielt rustikale Färbung weit entfernt ist von der emotionalen Dramatik der vorangehenden Sätze. Der Satz kreist in weiten Teilen um mehrere typisch österreichische Ländler. Mahler war bekannt für seine Liebe zum Landleben und der dort gepflegten Volksmusik, und dieser Satz mag durchaus Spuren der Musik enthalten, die er in Maiernigg hörte, wo die Sinfonie in den Sommern der Jahre 1901 und 1902 entstand. Interessanterweise wird die Ländler-Stimmung der Musik gelegentlich von auf dem Walzer-Rhythmus basierenden Trios unterbrochen. Während Ländler für die rustikale Atmosphäre standen, repräsentierten Walzer das städtische Milieu; das Scherzo aus Mahlers Fünfter könnte mithin als eine Reflektion über die zweigeteilte Persönlichkeit des Komponisten interpretiert werden, der zugleich Stadt- und Landmensch war.

Der letzte Teil der Sinfonie besteht aus den verbleibenden beiden Sätzen – dem klagenden *Adagietto* und dem jubelnden Finale. Das *Adagietto* ist vielleicht der bekannteste Satz der Sinfonie, da er als Soundtrack für Luchino Viscontis 1971 gedrehten Film *Tod in Venedig* verwendet wurde. Die emotionale und stilistische Kluft zwischen dem dritten und vierten Satz der Sinfonie ist wohl die tiefste in dem gesamten Werk (ja vielleicht in Mahlers gesamtem Schaffen): Die verspielte Überschwänglichkeit des Scherzo erscheint fast kindisch wenn verglichen mit der Zärtlichkeit des *Adagietto*, in dem Mahler zum ersten Mal in der Sinfonie lediglich Streicher und Harfe einsetzt. Das übrige Orchester taucht allerdings in dem jubelnden Finale wieder auf, einer Tour de Force von einem Rondo, durchtränkt von virtuosem Kontrapunkt. Hier werden Themen und Motive mit einer Joie de vivre im Orchester umeinander gewirbelt, die den Hörer nur bezaubern kann, bevor ein letzter funkelnder Höhepunkt im Blech die Sinfonie zu ihrem Abschluss bringt. Das Finale hat sich von dem eröffnenden Trauermarsch derart weit entfernt, dass man den Kritikern fast vergeben möchte, die das Werk als „erratisch“ und inkohärent abtaten. Doch eigentlich ist die Reise von jenem anfänglichen Trompetenruf bis zum abschließenden Höhepunkt in D-Dur eine der außergewöhnlichsten im gesamten sinfonischen Repertoire, und am Ende staunen die Hörer über das schiere Maß an musikalischen Ideen, die sie unterwegs vernommen haben.

WILLIAM FOSTER  
Übersetzung: Stephanie Wollny

**ALSO AVAILABLE**



HMM 902258



harmonia mundi musique s.a.s.  
Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2018  
Enregistrement : septembre 2016, Berwaldhallen, Stockholm (Suède)  
Direction artistique : Martin Sauer  
Prise de son : Tobias Lehmann, Teldex Studio Berlin  
Montage : Sebastian Nattkemper, Teldex Studio Berlin  
© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions  
Maquette : Atelier harmonia mundi

**harmoniamundi.com**

HMM 902366