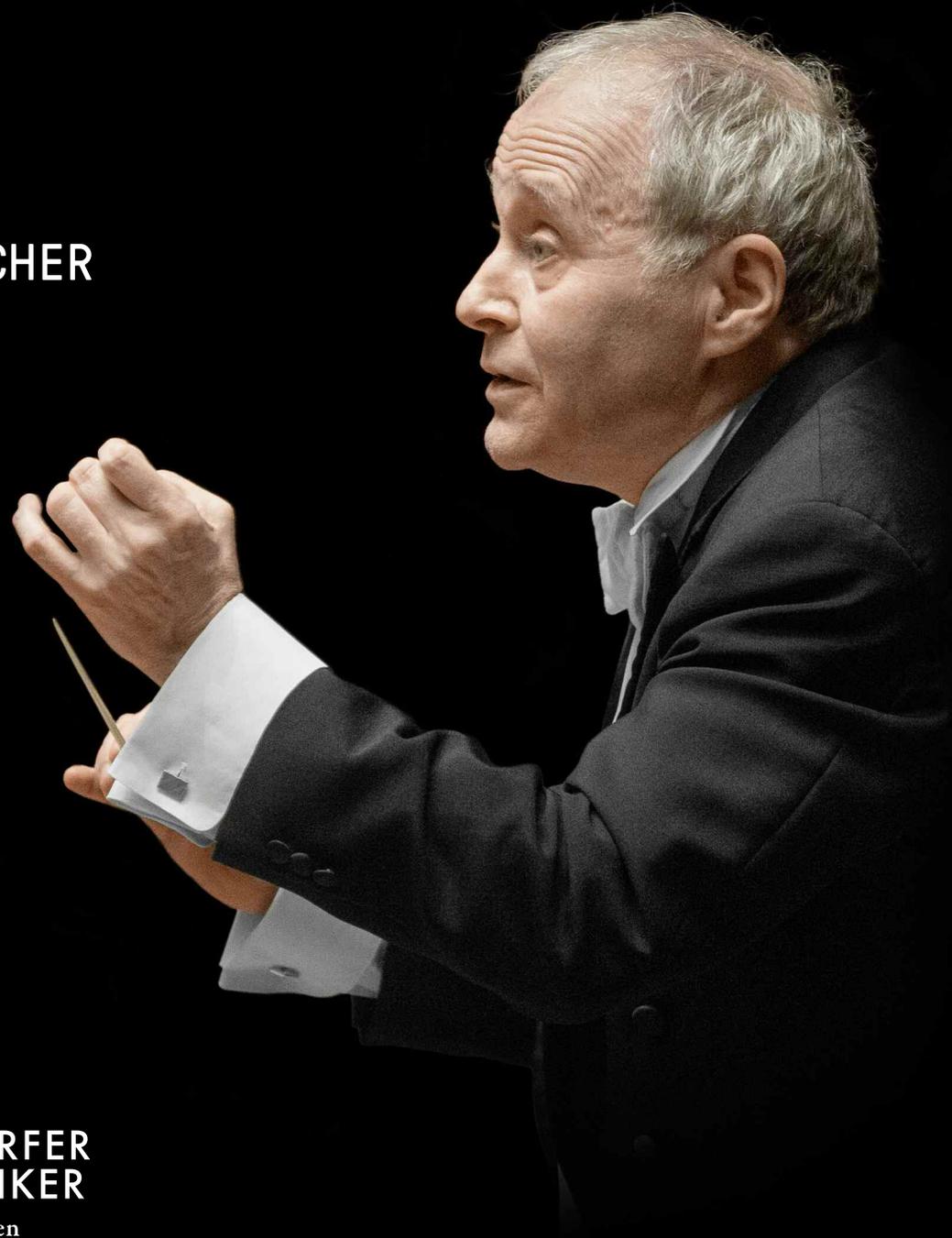


MAHLER Symphony No. 4 ADAM FISCHER
Hanna-Elisabeth Müller



Gustav Mahler (1860-1911)

Symphony No. 4 G-Dur / in G Major

1 I. Bedächtig. Nicht eilen	16:58
2 II. In gemächlicher Bewegung. Ohne Hast	09:28
3 III. Ruhvoll	21:11
4 IV. Sehr behaglich	09:11
Total Time	56:50

Hanna-Elisabeth Müller soprano
Düsseldorfer Symphoniker
Adam Fischer conductor



Mahler
Edition
Vol. II

Based on live recordings on 17 - 21 November 2016 | Recording Location: Tonhalle Düsseldorf / Germany
Executive Producer: Jochen Hubmacher (DLF) | Recording Producer & Balance Engineer: Holger Urbach
Editing, Mix & Mastering: HOLGER URBACH MUSIKPRODUKTION, RATINGEN www.humusic.de
Publisher: Schott | www.tonhalle.de | www.dradio.de | www.avi-music.de

© 2017 Deutschlandradio / Avi-Service for music © 2017 Avi-Service for music, Cologne/Germany | All rights reserved | LC 15080 | STEREO | DDD | GEMA | Made in Germany | 42 6008553642 9 | Translations: Stanley Hanks | Fotos: © Susanne Diesner (Fischer), © Chris Gonz (Müller) | Design: www.BABELgum.de


**TONHALLE
DÜSSELDORF**
Einfach fühlen

Eine Co-Produktion mit **Deutschlandfunk**



Adam Fischer zu Mahlers 4. Symphonie

Die Vierte ist Mahlers durchsichtigste und lyrischste Symphonie, gleichsam seine Kammersymphonie. Wahrscheinlich auch wegen ihres äußerlich kleineren Formats hat sie eine ganz eigenwillige, widersprüchliche Rezeption erfahren: Auch in einer Zeit, in der Mahlers Musik für das große Publikum international praktisch unbekannt war, blieb die Vierte relativ populär. Heute wiederum gilt sie als weniger wirkungsvoll als etwa die Symphonien Nr. 1, Nr. 2, Nr. 3, Nr. 5 und Nr. 6. Das ist für mich ein Missverständnis, das darf nicht sein. Stilistisch ist sie für mich eine ganz besondere Herausforderung, die mich sehr reizt. Sie ist die „Pastorale“ von Mahler.

Es gehörte zum damaligen Sezessionsstil, Elemente der Wiener Musiktradition in die Komposition einzubauen. Das wurde, wie ich selber in meiner Kindheit erfahren habe, von vielen überhaupt nicht ernst genommen und als Aufwärmen von alten Ideen abqualifiziert. Die Vierte ist unter Mahlers Symphonien vielleicht diejenige, in der diese Wiener Elemente am meisten zum Tragen kommen. Ich habe sogar einmal den böartigen Satz gehört, dass Mahlers 4. Symphonie eigentlich nur Ausdruck seiner Trauer darüber sei, dass er nicht Schubert ist. Nun ist diese Musik alles andere als eine Nachahmung von Schubert. Es ist aber viel von Schubert – und auch von Haydn – drin, dazu typisch Wienerische Effekte wie etwa spezielle Glissandi – um nur ein Beispiel zu nennen. Das sind alles essentielle Stilmittel, und es ist wichtig, diese so zu verwirklichen, dass sie richtig wirken.

Exemplarisch dafür ist schon das Glissando in der ersten Phrase der 1. Geigen am Beginn der Symphonie: Mahler schreibt hier einen ziemlich eigenartigen Fingersatz vor, den die Geiger bis heute oft überhaupt nicht beachten. Wenn man den genau analysiert, kommt man darauf, was er damit wollte. Es ist ein Glissando, das natürlich auch mit einem anderen Fingersatz möglich wäre, aber eben nicht mit diesem speziellen Effekt: Ein Glissando vom Fis nach G über einen kleinen „Umweg“, nach dem Fis fängt es von unten irgendwo bei E an und führt zur Hauptnote G. Wenn man das richtig und feinsinnig ausführt

ist das genau der Wiener Musizierstil. Mahler erklärt das aber den Musikern und uns nicht, er schreibt nur den Fingersatz vor.

Eine zweite wichtige Aufgabe ist es, den besonderen Märchentönen zu treffen, zu dem Mahler im Finale findet. Das ist ein ganz spezieller Satz, ich kenne keine Symphonie, die so endet. Im vorangehenden dritten Satz erreicht er eine Intensität, die schlichtweg nicht zu steigern ist. Alles, was dann folgt, ist eine einzige Sehnsucht nach der naiven, tröstenden Märchenwelt.

In diesem Zusammenhang wird die Symphonie ja immer wieder mit Mahlers Kindheit in Verbindung gebracht. Ich finde nicht, dass man seine Musik 1:1 versteht, wenn man seine Kindheit kennt. Da hilft es nicht, nachzuforschen, was tatsächlich passiert ist. Es gibt genug Kinder, die ganz wohlbehütet und intakt aufwachsen, und trotzdem voller Ängste und Komplexe sind. Umgekehrt können seelisch gesunde Kinder aus ganz anderen Familienverhältnissen kommen. Es geht vor allem darum, wie man seine Kindheit erlebt, und Mahler hat seine Kindheit sicher sehr intensiv erlebt. Er war wahrscheinlich ein Kind mit Ängsten. Ich glaube, dass er eine glückliche Kindheit hatte und sich diese Zeit im Rückblick so zurecht gelegt und verschönert hat. Daher diese große Sehnsucht nach dem Kindlichen. Am Ende aber gelingt die Flucht ins märchenhafte Himmelreich nicht, die Musik verliert sich, alles bleibt eine Illusion.

Adam Fischer on Mahler's 4th Symphony

The Fourth is Mahler's most transparent and lyrical symphony – almost a chamber symphony. Probably also due to its rather reduced format, it has been received in unique and contradictory ways. Even during the time when international audiences had practically no knowledge of Mahler's music, the Fourth remained relatively popular. Today it is regarded as less impressive than the First, Second, Third, Fifth and Sixth Symphonies; from my point of view, however, this stems from an unacceptable misunderstanding. Stylistically, the Fourth poses a truly special challenge I find quite exciting. It is Mahler's "Pastoral Symphony".

The musical style of the Vienna Secession movement tended to integrate elements of Viennese musical tradition into purely classical works. Many listeners did not take that tendency seriously and branded it as harking back to overbaked ideas (I overheard statements to this effect when I was a child). Of all Mahler's symphonies, the Fourth is perhaps the one where he puts those Viennese elements most clearly on display. I once even heard the cruel remark that Mahler's Fourth Symphony amounted to nothing else than the expression of his sadness for not being Schubert. Frankly, this music is everything else but a Schubert imitation. Much of Schubert – and of Haydn – admittedly does resurface here, along with typical Viennese effects including a particular kind of glissando, for instance, and those stylistic means are one of the Fourth's essential elements. We should therefore perform them in a way that makes them quite noticeable.

One illustrative example is the glissando in the 1st violins' first phrase at the beginning of the symphony. Mahler demands a peculiar fingering, often disregarded by violinists up to this day; if we analyze it precisely, however, we can tell what he wanted. Of course this glissando would be feasible with another fingering, but it would not have the same effect: the sliding up from F# to G takes a small "detour". After the F#, it lands somewhere lower, around E, and then travels back up to the main note G. If we

carry this out correctly and tastefully, the musical style is exactly Viennese. But Mahler does not explain this: he simply left us a fingering instruction.

A second important task is that of rendering the unique fairy-tale atmosphere Mahler is striving for in the finale. This fourth movement is thoroughly unique; I know of no other symphony that ends this way. In the third movement he already reached an unsurpassable intensity; everything that follows is just that one desire for a naïve, comforting, fairy-tale world.

In this connection, the Fourth Symphony is often associated with Mahler's childhood. I do not believe we can reach a literal understanding of his music by knowing what his childhood was like; it does not help to conduct research on "how things really were". Many children grow up in a sheltered, intact environment and still suffer from a multitude of anxieties and complexes. On the other hand, children who are psychologically stable can come from an unstable family background. The most important thing to consider is how we each experience our own childhood: we can be sure that Mahler lived his childhood intensely, and probably suffered from much anxiety. Looking back on it, however, he probably believed it had been happy and construed it accordingly – thence his great yearning for everything childlike. In the end, the flight into fairy-tale heaven is not successful: the music dies away, and everything remains an illusion.

Mahlers 4. Symphonie

Roman-Symphonien I

Was mir das Kind erzählt – so sollte nach einem frühen Entwurf das Finale der 3. Symphonie von Gustav Mahler überschrieben sein. Vielleicht waren es die ohnehin schon riesigen Dimensionen des Werkes, die Mahler dazu bewogen haben, von dem Vorhaben abzusehen und die Dritte nunmehr mit einem hymnisch ausschwingenden *Adagio* zu beschließen. Jener ursprünglich geplante vokale Finalsatz auf das *Wunderhorn*-Gedicht *Der Himmel hängt voll Geigen* hingegen wurde zur Keimzelle der 4. Symphonie, deren erste drei Sätze also mit Blick auf das schon vorhandene Finale komponiert wurden. Diese Verschränkung zweier Werke verweist auf ein Charakteristikum Mahlerschen Komponierens, das sich so bei keinem anderen großen Symphoniker findet. Seine Werke weisen untereinander ein dichtes Netzwerk von Beziehungen auf. Wenn Mahler einmal in einem Brief mit Blick auf den ersten Satz der 2. Symphonie meinte, es sei der Held seiner Ersten, den er da zu Grabe trage, verdeutlicht das eine solche die Werkgrenzen überschreitende Konzeption. Seine Symphonien wirken wie die Teile eines vielbändigen Romans, dessen Gestalten Entwicklungen durchlaufen und in dem es vielfach verzweigte Handlungsverläufe gibt, die irgendwann doch wieder verknüpft werden.

An der 4. Symphonie lässt sich das besonders gut ablesen, denn sie ist nicht nur der vorausgehenden Symphonie aufs engste verbunden. Auf dem Höhepunkt des ersten Satzes ertönt eine Fanfare. Mit dieser Fanfare hebt dann der Kopfsatz der 5. Symphonie an: ein Trauermarsch. So werden die Sphären des Kindlich-Naiven und des Todes zusammengedrückt. Sie aber sind im Mahlerschen musikalischen Kosmos immer verbunden: Man denke an das verhungerte Kind, von dem das *Wunderhorn*-Lied *Das irdische Leben* erzählt, an das streckenweise an ein Kinderlied gemahnende *Urlicht* aus der 2. Symphonie, das einer endzeitlichen Vision präludiert, an jenen Liederzyklus, der *Kindertotenlieder* heißt (er wird im 3. Satz der 4. Symphonie zitiert) oder an die „seligen Knaben“, die „früh entfernt von Lebechören“ im 2. Teil der 8. Symphonie den Himmel der Faust-Schlusszene bevölkern.

„Als ob ...“

Solche Verschränkung von scheinbar Unvereinbarem ist charakteristisch für die gesamte 4. Symphonie. Der an der Oberfläche heiter gelöste Tonfall ist nicht geheuer, es ist eine Musik in Anführungszeichen. Die Schellen, die den 1. Satz eröffnen, sind die des Narren. Sie läuten ein doppelbödiges und abgründiges Spiel ein. „Als ob wir in Wien einen Wienerwalzer anfangen“ – so soll nach Mahlers an den Dirigenten Willem Mengelberg gerichteten Worten das nach dem irritierenden Beginn folgende Hauptthema anheben. „Als ob“ ein Kinderliedchen zitiert würde, klingt sodann die Überleitung, die zum breit gesungenen Seitensatz führt. Wie selbstvergessen folgt die Musik der alten klassischen Gepflogenheit und rekapituliert den Hauptsatz, um dann, als sei sie solch formaler Disziplin plötzlich müde, in einem ruhigen Epilog einem kleinen Motiv nachzulauschen, welches das Hauptthema kontrapunktierte.

Mahler meinte einmal: „Der erste Satz beginnt, als ob er nicht bis drei zählen könnte, dann aber geht es gleich ins große Einmaleins und zuletzt wird schwindelnd mit Millionen und Abermillionen gerechnet.“ So gerät der Satz in der Durchführung immer mehr aus den Fugen, werden imaginäre Kinderlieder durcheinander gewürfelt und scheinen seine Dimensionen verschoben und verzerrt wie im Traum. Das gemessen an den riesigen Klangkörpern der 2. und 3. Symphonie klein besetzte Orchester wird zu unerhörter instrumentaler Charakterisierungskunst angehalten. Kammermusikalische Verfahren greifen Raum, ungewöhnliche Farben scheinen auf. Wenn etwa die vier Flöten an einer Stelle zum Unisono versammelt werden, klingen sie wie eine „Traumokarina: so müssten Kinderinstrumente sein, die keiner je vernahm.“ (Theodor W. Adorno)

Höhepunkt der Durchführung ist eine absichtsvoll infantile, lärmend lustige Passage, in deren ans Bedrohliche grenzende Ausgelassenheit jene erwähnte Fanfare wie ein Ordnungsruf hineintönt, nach deren Erklingen die Musik rasch verlischt und in einer Generalpause von der Szene gejagt wird. Wie verstört nimmt sie dann einen Gestus an, mit dem im menschlichen Leben vermeintlich Schwächere autoritäres Gebaren konterkarieren: Der Gehorsam wird übertrieben. Die Reprise gerät zur Persiflage des Gewesenen.

Totentanz und Sehnsuchtsort

Das nicht Geheure des Kopfsatzes wird im zweiten Satz ins Sinistre, Spukhafte gewendet. „Freund Hein spielt auf“, soll Mahler den Satz kommentiert haben, der einem Totentanz gleicht. Der erste Geiger hat eine um einen Ganzton heraufgestimmte Violine als Solo-Instrument zu spielen. So klingt sie hell und roh wie eine mittelalterliche Fiedel. Der Satz bezieht sich über weite Strecken auf Walzer- und Ländlermodelle. Aber die Figuren, die einst von im Tanz gesteigerter Lebenslust kündeten, sind beschädigt und werden nun zum makabren, leiernden, todtraurigen Reigen versammelt. Nur in den Triopartien wird der geisterhafte Ton suspendiert und heftet sich der Blick an einen Sehnsuchtsort.

Sind die ersten beiden Sätze „uneigentliche“ Musik, eben Musik des „als ob“, so spricht der dritte Satz eine unverstellte Sprache. Es ist ein Variationssatz über zwei dem Tongeschlecht nach unterschiedene Themengruppen. Die erste gleicht einem ungemein innigen und beseelten Gesang, während die zweite gleichsam musikalische Prosa spricht und einer expansiven Dynamik folgt. Der Gegensatz des Themenpaares wird im Verlauf des Satzes immer deutlicher gezeichnet. Kurz vor Schluss des Satzes leuchtet einer Epiphanie gleich in äußerster Kraftentfaltung des Orchesters die „Himmelstonart“ E-Dur auf und wird in einer überirdisch anmutenden Vision das Finalthema vorweggenommen. Angeklungen war es freilich schon vorher – in der „Traumokarina“-Passage und auf dem Höhepunkt des ersten Satzes. Jetzt aber findet die Musik nicht mehr den Weg zurück, sondern erlischt auf der Dominanttonart, gleichsam in jenem Himmel, den auszumalen der letzte Satz sich anschickt.

„Wir geniessen die himmlischen Freuden“, verheißt der Text aus *Des Knaben Wunderhorn* und malt den christlichen Himmel als Schlaraffenland aus, in dem es freilich nicht ohne Blut, Gewalt und Opfer abgeht: „Johannes das Lämmlein auslasset, der Metzger Herodes drauf passet! Wir führen ein geduldig's, unschuldig's, geduldig's, ein liebliches Lämmlein zu Tod!“ Die Paradiesmusik wird indes immer wieder vernehmlich gestört: Es ist die nunmehr klanglich erheblich geschärfte Narren-Musik des Beginns der Symphonie, welche die Himmelsvision desavouiert. Wenn am Ende der Text davon spricht,

„dass alles für Freuden erwacht“, schläft die Musik ein. *Morendo* – ersterbend – lautet die Vortragsbezeichnung: „Unerreichbar bleibt Freude, und keine Transzendenz ist übrig als die von Sehnsucht.“ (Theodor W. Adorno) In dieser Kraft zur Desillusion antizipiert die 4. Symphonie bereits Tendenzen des Mahlerschen Spätwerkes.

Roman-Symphonien II

Wurde eingangs schon auf die Verquickung von dritter und vierter Symphonie hingewiesen, so lässt sich die Vorgeschichte der 4. Symphonie noch weiter zurückverfolgen. Komponiert wurde *Das himmlische Leben* – das später zum Finale der Vierten werden sollte – schon 1892 gemeinsam mit einigen anderen *Wunderhorn*-Gesängen, noch während Mahler an seiner 2. Symphonie arbeitete. Diese *Wunderhorn*-Lieder sollten zunächst *Humoresken* genannt werden. Der Titel findet sich auch auf einem Satzplan für eine sechssätzig „Symphonie Nro IV“, in die (als 2., 4. und 6. Satz) einige der *Wunderhorn*-Gesänge integriert worden wären:

- Nr. 1 Die Welt als ewige Jetztzeit (G-Dur),
- Nr. 2 Das irdische Leben (es-Moll)
- Nr. 3 Caritas H-Dur (Adagio)
- Nr. 4 Morgenglocken, F-Dur
- Nr. 5 Die Welt ohne Schwere, D-Dur (Scherzo)
- Nr. 6 Das himmlische Leben, G-Dur

Wir wissen nicht genau, von wann dieser Plan stammt, vermutlich aber aus einer Zeit, in der Mahler noch an der 3. Symphonie arbeitete, aber schon entschieden hatte, *Das himmlische Leben* nicht in die Symphonie einzubeziehen. Es ist wahrscheinlich, dass Nr. 4 identisch ist mit dem *Wunderhorn*-Lied

Es sungen drei Engel ein' süßen Gesang, der zum 5. Satz der 3. Symphonie wurde. Auf die Idee eines Caritas-Adagios kam Mahler bei den Entwürfen zur 8. Symphonie nochmals zurück. *Das irdische Leben* hat Mahler nicht in eine Symphonie einbezogen, sondern als Lied veröffentlicht. Ein Scherzo in D-Dur hat er in der Fünften realisiert. An der Idee, *Das himmlische Leben* zum Finale der Vierten zu machen, hat er hingegen festgehalten. Skizziert hat Mahler die 4. Symphonie im Sommer 1899 in Bad Aussee, ausgearbeitet im darauffolgenden Sommer in Maiernigg. Die Uraufführung fand am 25. November 1901 in München statt. Die kritischen Stimmen überwogen. Theodor Kroyer unterstellte Mahler gar „Berechnung und innere Verlogenheit“ und nannte die Vierte „eine kränkliche, abschmeckende Übermusik“. Der Mahler gewogene Ernst Otto Nodnagel hingegen erkannte in ihr ein „erstes wirkliches musikalisches Ereignis im 20. Jahrhundert.“

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

Mahler's 4th Symphony

A novel in several symphonies (I)

Was mir das Kind erzählt (“What the child tells me”): according to an early sketch, that was to be the title of the final movement of Mahler's Third Symphony. The dimensions of the latter were so gigantic, however, that instead he decided to conclude it with a hymn-like instrumental *Adagio* that peacefully dies away. The originally foreseen final movement for voice and orchestra based on the poem *Der Himmel hängt voll Geigen* from *Des Knaben Wunderhorn* now became the nucleus of the Fourth Symphony, and he wrote its first three movements with that finale in mind. Mahler's approach to composition featured such strong connections among works – a trait one encounters in none other of the great symphonists. His works are intertwined by a dense network of relations. For instance, when Mahler wrote in a letter that the burial of the hero of the First Symphony takes place in the first movement of the Second, he was displaying a conception that transcends the boundaries of individual works. His symphonies are like installments of a novel in several volumes; the author develops the characters over an extended time span, and at a certain point he eventually ties the plot's many ramifications together.

This is particularly evident in the Fourth Symphony. Not only is it closely related to the preceding one, but at the climax of the first movement we hear a fanfare – the same one that will introduce the first movement of the Fifth Symphony, a funeral march, thereby conjoining the domains of innocent childhood and of death. In Mahler's musical cosmos, the two are always connected: consider, for instance, the hungry child depicted in the *Wunderhorn* song *Das irdische Leben*, or the Second Symphony's *Urlicht* movement that intermittently sounds like a children's song and serves as a prelude to an eschatological vision, or the cycle Mahler called “Songs on the Death of Children” (*Kindertotenlieder*, quoted here in the Fourth Symphony's third movement), or the “blessed boys” who have been “prematurely snatched up from the choirs of the living”, and who populate Heaven in the final scene from *Faust* on which the second part of Mahler's Eighth Symphony is based.

“As if...”

Such blending of seemingly irreconcilable domains is characteristic of the entire Fourth Symphony. Cheerful and relaxed on the surface, its mood has something disquieting about it: this is music in quotation marks. The sleigh bells at the beginning of the first movement are rung by a tomfool, and they introduce an ambiguous, uncanny game. “It should seem as if we were in Vienna and starting to dance a Viennese waltz”: after the irritating onset, that was how the main theme was supposed to sound, according to Mahler’s instructions to conductor Willem Mengelberg. Then, “as if” quoting a children’s song, a transition leads us to the second theme’s broad cantilena. “As if” it was lost to the world, the music then bows to the Classical custom and recapitulates the main theme. Nevertheless, in the peaceful epilogue to the exposition, the music focuses on a brief motif that previously served as counterpoint to the main theme.

Mahler once stated: “The first movement begins as if it could not even count to three; then it boldly starts to recite all its tables of multiplication, until we soon hear it making dizzying calculations with millions and jillions”. Thus, as the development section progresses, the music comes apart at the seams: imaginary children’s songs are thrown together; the music’s dimensions are shifted and distorted, “as if” in a dream. In comparison with the gigantic forces unleashed in the Second and Third Symphonies, the orchestra in the Fourth is relatively reduced, yet adroitly employed to achieve unprecedented feats of musical characterization. Ample sway is allotted to chamber music procedures, while unusual colors appear throughout. For instance, when all four flutes converge in unison, they sound like an “ocarina out of a dream, like children’s instruments no one has ever heard” (Theodor W. Adorno).

The development section reaches its climax in a purposefully childish, noisy, silly passage of an almost sinister hilarity – interrupted by the above-mentioned fanfare, “as if” the participants were being called to order: once the fanfare is over, the music rapidly fades and is chased away for a general pause. “As if” it had become deranged, the music now adopts an attitude often assumed by supposedly weaker

subjects in their attempt to resist authority: it exaggerates its degree of obeisance, thereby turning the reprise into a persiflage of what once had been.

Danse macabre and the land of milk and honey

The unsettling mood of the first movement becomes altogether sinister and eerie in the second. “Friend Hein strikes up” is reportedly the nickname Mahler gave to this movement, thereby implying that it is indeed a Dance of Death. Here the first violinist has to play a solo on an instrument tuned up a whole tone, thus making it sound bright and scratchy, like a Medieval fiddle. Waltzes and Ländler are the models that hold sway during most of the movement, but those very figures which once embodied life’s joys in the dance are now wounded and broken, and gather here for a final, macabre, grinding, dismal cortège. The eerie mood is only interrupted by the trio sections: it is they who direct our thoughts to the desired realm of Heaven.

Whereas the first two movements were “unreal”, “as if” music, the third movement speaks to us directly. It is a series of variations on two groups of themes of different character. The first group sounds like the singing of a profoundly entranced voice, whereas the second one speaks in musical prose with expansive dynamics; the contrast between the two themes is drawn with increasing clarity as the movement progresses. Just before it ends, an epiphany in the “heavenly” key of E Major bursts forth in the full splendor of the orchestra, a transcendental vision that anticipates the symphony’s final theme. Admittedly, the theme had already appeared – in the “dream ocarina” passage, and at the climax of the first movement. At this point, however, the music can no longer find its way back: it fades away on the dominant key instead, as if already dwelling in the Heaven which the last movement is about to depict.

“We enjoy the pleasures of Heaven”: that is what the poem from *Des Knaben Wunderhorn* promises, depicting the Christian heaven as a land of milk and honey – not without its measure of blood, violence

and sacrificial victims: “John lets the lambkin out, and Herod the Butcher lies in wait for it. We lead a patient, an innocent, patient, dear little lamb to its death!” Over the course of the movement, the music of paradise is audibly interrupted on several occasions by the tomfoolish sleigh bell music from the symphony’s beginning: it now sounds considerably harsher, and thereby disavows the movement’s poetic vision of Heaven. When the text concludes by expressing the yearning “that all may awaken for joy”, the music conversely falls asleep. *Morendo* – dying – is the indication given in the score. “Joy is unattainable: no transcendence whatsoever can remain, except that of yearning” (Theodor W. Adorno). With such a pronounced potential for disillusion, the Fourth Symphony is already anticipating important tendencies in Mahler’s late works.

A novel in several symphonies (II)

Not only are the Third and Fourth Symphonies intimately intertwined (see above), but the “pre-history” of the Fourth Symphony can be traced back even further. *Das himmlische Leben* – which became the Fourth Symphony’s finale – was written along with other *Wunderhorn* songs in 1892, when Mahler was still working on the Second Symphony. The *Wunderhorn* songs were originally supposed to bear the general title *Humoresken*. It appears on a sketched-out structure for a six-movement “Symphonie Nro IV”, which was to feature three *Wunderhorn* songs as its second, fourth and sixth movements:

- No. 1 Die Welt als ewige Jetztzeit (G Major),
- No. 2 Das irdische Leben (E Flat Minor)
- No. 3 Caritas, B Major (Adagio)
- No. 4 Morgenglocken (F Major)
- No. 5 Die Welt ohne Schwere (D Major, Scherzo)
- No. 6 Das himmlische Leben (G Major)

We cannot know exactly when Mahler wrote this sketch; it probably stems from the period when he was still working on the Third Symphony but had already decided not to close it with *Das himmlische Leben*. In the above sketch, *Morgenglocken* (No. 4) is presumably identical with the *Wunderhorn* song *Es sungen drei Engel ein’ süßen Gesang*, which became the fifth movement of the Third Symphony. Mahler returned to the idea of a *Caritas* adagio when he was writing the sketches for the Eighth Symphony. In the end, he did not include *Das irdische Leben* in any one of his symphonies, but published it as a separate song. And in the Fifth Symphony he wrote a scherzo in D Major. Conversely, he indeed fulfilled the idea of making *Das himmlische Leben* the finale of the Fourth. Mahler wrote the sketches for the Fourth Symphony during the summer of 1899 in Bad Aussee, and fleshed out the details in the course of the next summer in Maiernigg. The work was premièred on 25 November 1901 in Munich. Most reactions were critical; Theodor Kroyer even accused Mahler of “calculation and inner dishonesty”, referring to the Fourth as “sickish, distasteful *Übermusik*”. On the other hand, Ernst Otto Nodnagel, who was favorable to Mahler, saluted the Fourth Symphony as “the first true musical event of the 20th century”.

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

Hanna-Elisabeth Müller

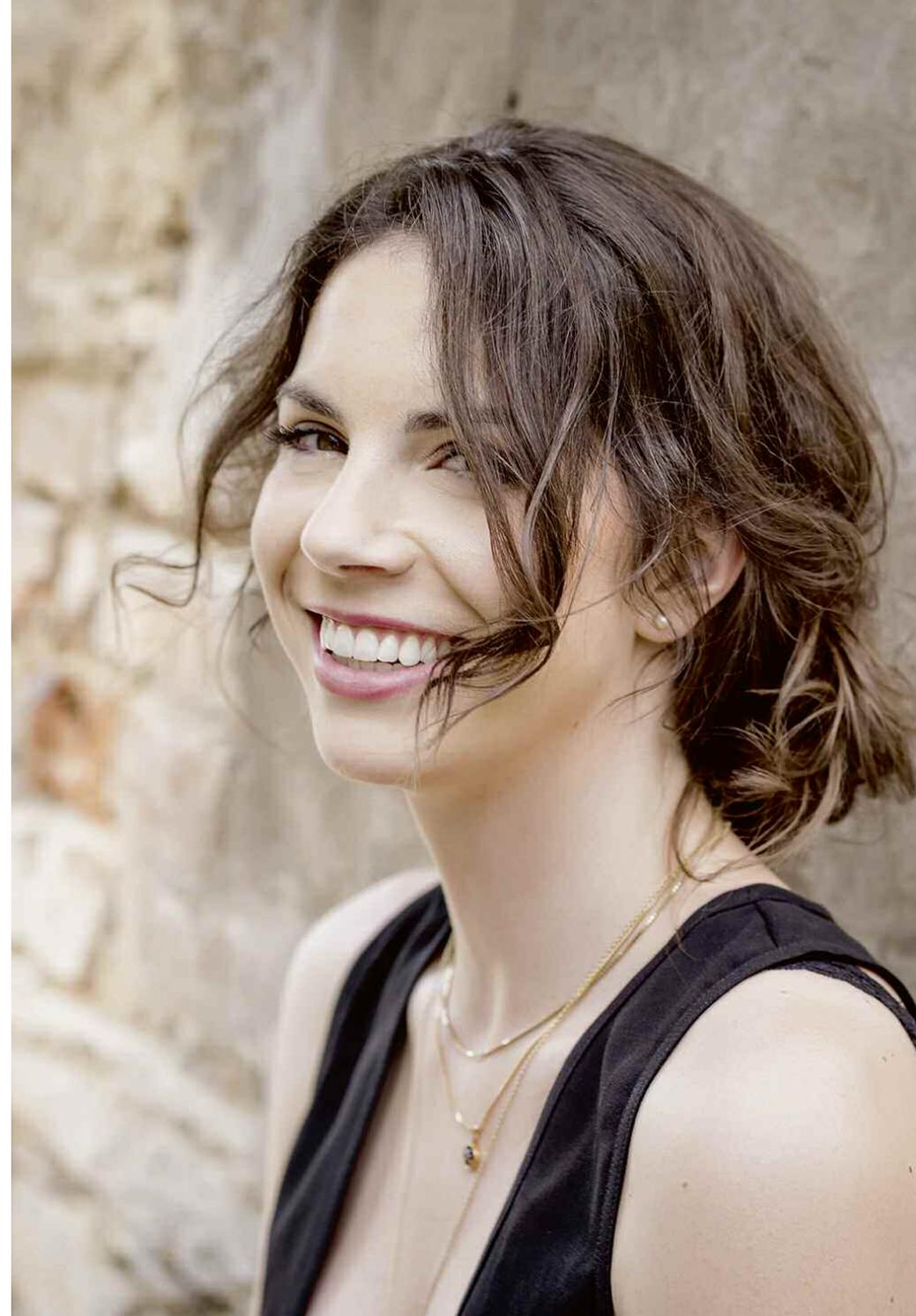
Hanna-Elisabeth Müller studierte bei Rudolf Piernay an der Musikhochschule Mannheim, mit dem sie seit Abschluss ihres Solistenexamens nach wie vor eng zusammenarbeitet. Weiteren Feinschliff holte sie sich in Meisterklassen von Dietrich Fischer-Dieskau, Julia Varady, Elly Ameling und Thomas Hampson. Seit ihrem Liederabend-Debüt beim Heidelberger Frühling 2011 tritt sie mit ihrer Klavierpartnerin Juliane Ruf in wichtigen Liedzentren auf, u.a. in der Kölner Philharmonie, im De Singel Antwerpen und beim Festival Rheinvokal.

Ihren internationalen Durchbruch erlebte Hanna-Elisabeth Müller 2014 mit ihrem sensationellen Debüt als Zdenka in Strauss' *Arabella* an der Seite von Renée Fleming und Thomas Hampson unter Christian Thielemann bei den Salzburger Osterfestspielen. Kurz darauf wurde sie von der Zeitschrift „Opernwelt“ als Nachwuchskünstlerin des Jahres 2014 ausgezeichnet. Nach ersten Gastengagements u.a. am Teatro dell'Opera di Roma als Pamina gehörte sie seit der Saison 2012/13 dem Ensemble der Bayerischen Staatsoper an. Hier war sie in vielen verschiedenen Partien zu erleben: als Pamina (*Die Zauberflöte*), Zerlina (*Don Giovanni*), Susanna (*Le nozze di Figaro*), Servilia (*Titus*), Marzelline (*Fidelio*), Gretel (*Hänsel und Gretel*), Donna Clara in Zemlinskys *Der Zwerg* und Sophie in Massenets *Werther*.

2017 feierte Hanna-Elisabeth Müller zwei bedeutende Debüts: An der New Yorker MET war sie als Marzelline und in einer Neuproduktion der Mailänder Scala als Donna Anna (*Don Giovanni*) zu erleben. Vom Ensemble der Bayerischen Staatsoper verabschiedete sie sich im Rahmen der Münchner Opernfestspiele 2016 mit einer umjubelten Sophie im *Rosenkavalier*.

Mit ihrer Vielseitigkeit ist die junge Sopranistin regelmäßiger Gast auf den internationalen Lied- und Konzertpodien. Von Haydns *Schöpfung* über Mahlers 4. Symphonie bis hin zu Beethovens *Missa solemnis* reicht ihr Konzertrepertoire.

www.hannaelisabethmueller.de



Hanna-Elisabeth Müller

Hanna-Elisabeth Müller studied under Rudolf Piernay at Mannheim University of Music and Performing Arts, and still works just as closely with him now as she did before successfully passing her soloist exams. She later fine-tuned her skills in masterclasses held by Dietrich Fischer-Dieskau, Julia Varady, Elly Ameling and Thomas Hampson. Since her recital debut at the Heidelberger Frühling in 2011, Hanna-Elisabeth Müller has often performed with Juliane Ruf, her piano accompanist, in major venues including the Cologne Philharmonie, De Singel in Antwerp, and the Rheinvokal Festival.

Hanna-Elisabeth Müller had her international breakthrough at the Salzburg Easter Festival in 2014 with a sensational debut as Zdenka alongside Renée Fleming and Thomas Hampson in Richard Strauss's *Arabella* conducted by Christian Thielemann and, shortly afterwards, was named Young Artist of the Year by *Opernwelt* magazine. After early guest appearances including Pamina at Rome's Teatro dell'Opera, Hanna-Elisabeth Müller joined the ensemble of Bavarian State Opera in 2012/2013, where she was heard in many different roles, including Pamina (*The Magic Flute*), Zerlina (*Don Giovanni*), Susanna (*Le nozze di Figaro*), Servilia (*Titus*), Marzelline (*Fidelio*), Gretel (*Hänsel und Gretel*), the Infanta Donna Clara in Zemlinsky's *The Dwarf*, and Sophie in Massenet's *Werther*.

In 2017, Hanna-Elisabeth Müller performed two important debuts. At the New York City Metropolitan Opera she sang Marzelline (*Fidelio*), and made her first appearance at the Scala in Milan, singing Donna Anna in a new production of *Don Giovanni*. Previously, at the 2016 Munich Opera Festival, she bid farewell to the ensemble of Bavarian State Opera with an acclaimed performance of Sophie in *Der Rosenkavalier*. Hanna-Elisabeth Müller's versatility ensures that the young soprano is a regular guest on the recital and concert stage. Her concert repertoire ranges from Haydn's *Creation* to Mahler's *Symphony No. 4* and Beethoven's *Missa solennis*.

www.hannaelisabethmueller.de

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.

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.

