

GUSTAV
MAHLER
DANIEL HARDING
SYMPHONIENR. 9

SWEDISH RADIO SYMPHONY ORCHESTRA

GUSTAV MAHLER (1860-1911)

Symphony no.9

D major / *Ré majeur* / D-Dur

- | | | |
|----------|--|-------|
| 1 | I. Andante comodo | 28'05 |
| 2 | II. Im Tempo eines gemächlichen Ländlers. Etwas täppisch und sehr derb | 15'36 |
| 3 | III. Rondo. Burleske. Allegro assai. Sehr trotzig | 12'30 |
| 4 | IV. Adagio. Sehr langsam und noch zurückhaltend | 26'23 |

Swedish Radio Symphony Orchestra

Daniel Harding, conducting

Le regard en arrière, source de renouveau

“Le mouvement tout entier repose sur le pressentiment de la mort” – tel fut l’appréciation portée par Alban Berg sur le premier mouvement de la *Neuvième Symphonie*, et en effet, l’œuvre a longtemps été considérée dans son ensemble comme un adieu au monde. Elle fut mise en relation avec les évènements tragiques qui, assombrissant les dernières années de sa vie, avaient connu un certain retentissement dans la vie musicale de l’époque : durant l’été 1907, Mahler perdit sa fille aînée, Maria, alors âgée de quatre ans ; à peine quelques jours plus tard, son médecin lui annonçait qu’il souffrait lui-même d’une maladie cardiaque – autant d’épreuves qui précédèrent sa démission du poste de directeur de l’Opéra de Vienne, à la suite de plusieurs campagnes de presse où l’antisémitisme avait joué un rôle non négligeable. Au cours de l’été 1910, soit un an avant la mort du compositeur, sa femme Alma eut une liaison amoureuse avec Walter Gropius : révélée par une lettre, cette liaison ébranla considérablement le musicien. Mais à cette époque, Mahler travaillait déjà à sa *Dixième Symphonie*, qui devait rester inachevée, tandis que la *Neuvième* avait été écrite l’année précédente durant son séjour estival à Toblach (village des Dolomites, dans le Tyrol du Sud) : rangée au fond d’un tiroir, elle ne nécessitait plus guère qu’un travail de révision.

Il fallut attendre les dernières décennies du xx^e siècle pour que ces considérations sur la genèse de la *Neuvième Symphonie* fassent l’objet d’une relativisation plaçant dans une nouvelle perspective les données biographiques : à l’époque de sa composition, Mahler avait surmonté le choc que lui avaient asséné les médecins en lui demandant de se ménager et d’abandonner les sports trop fatigants (à cause de son insuffisance mitrale). Par ailleurs, même si la mort de Maria continuait incontestablement à le faire souffrir, le deuil, ainsi que le travail de domestication et de sublimation qui l’accompagne, s’étaient déjà épanchés dans *Le Chant de la Terre*, et tout particulièrement dans la sixième partie de l’œuvre, intitulée “L’Adieu”. Les proportions symphoniques du *Chant de la Terre* (malgré le caractère pour le moins hybride de son agencement) viennent également contredire les allégations avancées très tôt selon lesquelles Mahler, en composant la *Neuvième Symphonie*, s’était justement vu confronter au chiffre fatidique – un seuil que Beethoven lui-même, le maître et modèle suprême, n’avait pas pu franchir.

Avec la *Neuvième Symphonie*, Mahler fait plutôt un pas en arrière, étant soucieux de se mesurer une nouvelle fois aux exigences fondamentales du genre symphonique, aussi bien sur le plan formel que dans sa dimension technique. Ce retour à un stade antérieur se révèle tout d’abord dans la nature purement instrumentale de la composition, alors que, bien avant *Le Chant de la Terre*, le musicien a déjà poussé à l’extrême la part dévolue au chant dans la *Huitième Symphonie* “des Mille”, et tout particulièrement le nombre et l’importance des parties vocales destinées aux solistes, dont la présence était bien plus éclatante que dans les 2^e, 3^e et 4^e symphonies. Sans retomber pour autant dans les errements du passé, lorsque la réception des œuvres de Mahler accordait une place bien trop importante aux considérations biographiques, on peut tout de même y voir une prise de distance intérieure par rapport à l’univers du chant, qui avait longtemps dominé son existence en tant que chef et directeur d’opéra. Recourir de nouveau à un effectif strictement instrumental, imaginer un univers purement sonore – un tel rétro-mouvement se transforme dans la *Neuvième Symphonie* de manière paradoxale (étant donné le niveau atteint par la maîtrise orchestrale) en une réactivation de l’attention accordée à la nature, prise comme un univers

extra et ante langagier. Abordant ce thème de la création à la croisée de la nature et de la technique, le critique musical Ernst Decsey, qui a rejoint Mahler en 1909 durant son séjour estival à Toblach, rapporte ces propos du compositeur recueillis au cours d’une de leurs promenades : “L’être humain est vraiment une merveilleuse machine, mais quiconque dit cela, n’est qu’un tas de fumier.” Dans une lettre adressée le 6 septembre 1909 à son ami le chef d’orchestre Bruno Walter, qui devait diriger trois ans plus tard (le 26 juin 1912) la création posthume de la *Neuvième Symphonie*, Mahler se plaint de devoir abandonner ses vacances studieuses en pleine nature pour retourner à la civilisation, alors qu’il a pratiquement terminé la composition de sa dernière œuvre symphonique : “(...) comme c’est toujours le cas, je dois une nouvelle fois quitter mes feuilles de papier [à musique] pour revenir en ville et reprendre le travail (...) On y trouve exprimée quelque chose que j’avais depuis longtemps au bord des lèvres – et que l’on pourrait peut-être, dans sa totalité, rapprocher de la *Quatrième*. (Pourtant tout autre).” Ce parallèle est à même de susciter bien des spéculations : lorsque Mahler évoque la possibilité de mettre en regard la *Neuvième* tout juste achevée et la *Quatrième Symphonie* (caractérisée par l’importance accordée à la “vie céleste”), songe-t-il à un problème de contenu, au dosage entre confiance dans l’avenir et inquiétude existentielle, ou bien a-t-il plutôt à l’esprit l’opposition formelle entre les idées musicales empruntées à la musique populaire et celles qui relèvent du domaine “classique” ?

Ces deux niveaux d’interprétation se retrouvent en tout cas au point de départ de la démarche compositionnelle du premier mouvement de la *Neuvième Symphonie* : les figures des six mesures initiales de l’œuvre restent schématiques, ne révélant leur importance qu’après coup ; on réalise alors que ce début contenait déjà quasiment en germe les autres motifs clefs de la partition. Les violons dessinent ensuite les contours d’une première forme – celle d’un thème calme, en *ré* majeur, qui, semblant tourner sur un rythme le plus souvent régulier, montrera par la suite une certaine proximité aussi bien avec la *Sonate pour piano* en *mi* bémol majeur “Les Adieux” de Beethoven qu’avec la valse de Johann Strauss *Freut euch des Lebens* (“Les Joies de la vie”)¹. Afin de créer un contraste qui soit source d’inquiétude, le compositeur lui oppose dès la septième mesure le tremolo des altos, mais aussi ce mouvement par rebonds qu’engendrent les cors. Après une série de montées en puissance et de frictions, le passage en mineur signale un assombrissement du climat, dominé par les cuivres, parfois avec sourdine – ce qui confère à leur sonorité un caractère fantomatique –, et par les cordes mobilisées dans le registre grave. Cette tension connaît ensuite une nouvelle escalade, dont les divers stades se succèdent “avec fureur”, avant de finir garrottée lors de l’épisode “Wie ein schwerer Kondukt” (“Comme un pesant cortège funèbre”), ponctué par les cloches dans le grave. Malgré tout, aucune synthèse durable n’émerge – ce qui rend quelque peu discutables les interprétations de ce mouvement partant du modèle de la forme sonate. Amorcé sous forme de reprise, le retour à l’atmosphère initiale se produit pour ainsi dire à la faveur de la dislocation des motifs.

Au contraire, les composantes musicales du deuxième mouvement paraissent soudées sous la contrainte, organisées par un rythme précis, des impulsions claires et de nettes césures. En outre, on est frappé par la fréquence significative des ornements placés sur le

1 NdT : cette valse op. 340 de Johann Strauss fils, dont le titre original *Freut euch des Lebens* signifie littéralement “Réjouissez-vous de la vie”, a été publiée en 1877 par l’éditeur parisien Heugel sous le titre *Les Joies de la Vie*.

premier temps, auxquels l'indication expressive de la partition confère un caractère “un peu pataud” (“etwas täppisch”). Cette impression se trouve encore renforcée par l'écart qui se creuse entre le registre des bois graves et celui des bois aigus² – ce recours aux extrêmes produit un effet grotesque : voici l'auditeur plongé au cœur d'une danse macabre qui n'est pas sans rappeler la mort de la comtesse dans l'opéra de Tchaïkovski, *La Dame de Pique*. Il s'agit d'ailleurs du dernier ouvrage lyrique que Mahler dirigea au Metropolitan Opera de New York en 1910. De plus, la *Sixième Symphonie* “Pathétique” de Tchaïkovski a été signalée entre autres par Deryck Cooke – rendu surtout célèbre par sa complétion de la *Dixième Symphonie* de Mahler – comme l'un des modèles qui aurait peut-être guidé le compositeur dans l'agencement des mouvements de sa *Neuvième Symphonie*.

Comme c'était déjà le cas dans le mouvement initial, la perception de la musique comme un tout continu ne cesse d'être entravée dans le second mouvement – elle est surtout rendue impossible par l'alternance entre le tempo de chacun des *ländler* et celui de la valse. Les changements de tempi sont souvent précédés par un important *ritardando* ou alors ils se produisent de manière abrupte – ce qu'illustre à la fin le retour *subito* du *ländler* initial. Là encore, le mouvement s'achève pratiquement comme il avait commencé : les déplacements ascendants des bassons s'y opposent aux mouvements descendants des cuivres aigus.

Le troisième mouvement se détache dès le début du précédent par son caractère nettement concertant. Avec virtuosité, les divers groupes d'instruments partent à l'assaut les uns des autres. Mahler a lui-même pourvu ce *Rondo-Burleske* d'une dédicace narquoise “à ses frères en Apollon”, interprétée de manière plausible par le musicographe Michael Kennedy comme un sarcasme décoché contre ces critiques qui avaient mis en doute les capacités du compositeur en matière de contrepoint. Principe caractéristique de toute musique “apollinienne”, la clarté règne ici sans partage, y compris à l'endroit où le tempo ralentit pour laisser s'épanouir un passage lyrique en *ré* majeur, dont les transports ne s'abandonnent jamais à l'ivresse dionysiaque. Toutefois, il ne s'agit que d'un moment transitoire : obscurci progressivement par un voile de tristesse, le thème initial du mouvement reparait – ce qui ne saurait guère nous étonner dans une forme qualifiée de rondo –, avant d'être, sans nulle résistance possible, amené à son terme par un fulgurant presto.

L'ambivalence de l'*Adagio* final a suscité bien des interrogations. À partir du module de base le plus simple qui soit, un gruppetto – ornement consistant à broder autour d'une note –, Mahler échafaude une véritable architecture sonore qui fait songer aux grands adagios brucknériens. En tant que chef d'orchestre, Mahler a beaucoup fait pour diffuser l'œuvre créatrice de Bruckner. Ce mouvement final manifeste une relation bien plus forte entre Mahler et le maître de Saint-Florian que ne l'ont perçue des chefs considérés comme de grands brucknériens, Wilhelm Furtwängler en tête. La principale différence entre les deux compositeurs réside dans le rapport de Mahler au sacré et à l'au-delà : de ce point de vue, les dernières mesures de la *Neuvième Symphonie* offrent matière à conjecture, car, sous la forme d'un motif joué par les violons qui expire à la faveur d'un *pianissimo*, elles citent un passage de “Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen” (“Souvent, je me dis qu'ils sont simplement sortis”), la quatrième et avant-dernière mélodie des *Kindertotenlieder* (“Chants des Enfants morts”) écrits sur des vers de Friedrich Rückert : “Wir holen sie ein auf jenen Höhen / Im Sonnenschein! Der Tag ist schön auf jenen Höhen!” (“Nous allons les rejoindre, là-haut sur ces collines, / En plein soleil ! La journée est belle sur ces collines !”). Cependant, une telle vision paradisiaque du séjour des enfants morts ne devrait en aucun cas nous inciter à imaginer Mahler comme étant lui-même parvenu au bout du chemin. Les variations sur le gruppetto qui précède renvoient justement à une qualité essentielle de la musique (sans nécessairement compter parmi les dispositions de son créateur) : celle de goûter pleinement le moment présent, de s'attarder sur le palier de *l'ici et maintenant*, et, une fois venu le dernier moment, de jeter un regard plein d'espoir en arrière, puis en avant, et enfin, le cas échéant, vers les hauteurs célestes.

SEBASTIAN STAUSS
Traduction : Bertrand Vacher

² NdT : le groupe des bois graves (*tiefe Holzbläser*) rassemble dans ce mouvement les clarinettes, la clarinette basse, les bassons et le contrebasson, tandis que l'ensemble des bois aigus (*hohe Holzbläser*) comprend les flûtes et les hautbois.

Mahler, Symphony No. 9

As the last completed symphony that Mahler wrote, the Ninth has often been heard by audiences as the composer's swan song: a nostalgic, moving farewell from a composer conscious of his own mortality. This interpretation is of course easily justifiable, as etched into the musical fabric of the symphony are references to the tragedies that befell the composer in the years before his death. Furthermore, it is wholly plausible that for a man as melodramatic as Mahler, the idea of a symphony that centres around themes of loss and finality would surely have been an appealing prospect. Nonetheless, although the symphony certainly has its fair share of poignant and contemplative moments, it is much more than just a musical epitaph. Indeed, one should bear in mind that when the Ninth was written, Mahler was already preparing for various conducting commitments in the USA, and began work on the Tenth soon after the Ninth was completed. This was not a composer on the cusp of death.

Composed over two summers at the composer's Alpine retreat in Toblach (now Dobbiaco) between 1908 and 1909, the Ninth was written in the wake of several life-changing events for Mahler. In 1907, his eldest daughter Maria Anna died from scarlet fever at only 4 years old, and soon after Mahler was diagnosed with the heart condition which would ultimately kill him come 1911. Furthermore, in the same year Mahler resigned from his position as the director of the Vienna Court Opera, a role he had cherished during his tenure despite mounting criticism. For a composer who so consistently composed the world around him into his symphonies, it is no surprise that references to these events found their way into the Ninth, and arguably imbue the drama of the first and last movements in particular with an additional degree of poignancy. The symphony opens tentatively, with a stuttering rhythmic motif which might easily be heard as a depiction of the composer's failing heart, and, four movements later, closes with a 'dying away' (*ersterbend*) chord of D $\flat$ major which teeters on the edge between sound and silence, love and loss, life and death. The poetic narrative between these two events encompasses many of the tropes of Mahler's late style, as well as an array of subtle references to his life and world in these troubled years.

From the opening 'heartbeat'-motif, the symphony's first movement gradually unfolds into a gently ebbing-and-flowing texture. As the music gathers more and more momentum, one can hear embedded in the structure all of the familiar Mahlerian topics: fanfares, funeral marches, and even a stylised representation of birdsong in a virtuoso flute and horn duet. Crucially, however, this movement is entirely built around a small number of motivic figures, and the 'heartbeat' rhythm is never far away. At the movement's climax it resurfaces in the trombones, played now 'with maximum violence' (*mit höchster Gewalt*). As the music gradually recedes from this extreme force, a plaintive flute solo drives it towards an almost lullaby-esque ending seeped in musical nostalgia.

In the wake of the emotive first movement comes an incongruously playful scherzo, which sounds almost naively unaware of both the poignant nostalgia and crushing violence that has come before it. This second movement is structured around three separate dances (two Austrian *Ländler* – one fast, one slow – and a quick waltz) which jostle for centre-stage. The dances find themselves slowly warped and contorted into ludicrous echoes of their former selves, as the simple harmonies are replaced by increasingly grotesque alternatives. Nonetheless, the emphasis is still on a strong sense of 'play', with almost comical orchestral effects embellishing the dances as they spiral out of control. The movement's ending is of particular note, as the piccolo and contrabassoon articulate what is surely one of the wittiest of scherzo-endings in a Mahler symphony.

The Ninth's third movement constitutes the symphony's virtuoso centrepiece: dubbed a 'Rondo-Burleske' by the composer, it is a veritable tour-de-force for orchestra as well as an impressive display of Mahler's compositional skill. The movement proceeds by way of a barrage of thematic ideas, combined in complex counterpoint and all the while coloured with a full kaleidoscope of orchestral sound. Shrill and grotesque at times, gentle and tender at others, the movement continues the strong sense of playfulness established in the previous movement. At the centre of this musical burlesque is a characteristically Mahlerian moment of tranquillity, in which a solo trumpet presents the melodic figure which will go on to dominate the symphony's finale. An intrusive E $\flat$ clarinet ultimately appears to disrupt the fragile atmosphere, however, and the movement closes with one final bombastic display of orchestral virtuosity.

Despite the playful, often sarcastic character of the symphony's two innermost movements, the finale marks a return to the contemplative air that characterised much of the first movement. A broad adagio with moments of extraordinary beauty, the finale of the Ninth is undoubtedly one of the most impassioned of Mahler's symphonic movements, and is largely responsible for the traditional interpretation of the work as the composer's 'swan song'. At the end of the movement, as the orchestral soundworld begins to evaporate, there is a brief reference to one of Mahler's earlier *Kindertotenlieder*, as the violins play the melody associated with the words 'the day is beautiful'. Hence, although there is an undercurrent of melancholy and finality throughout this movement, it is combined with a more-life affirming element, and perhaps the final whispered D $\flat$ major chord is not quite as despairing as it can so easily seem to be.

WILLIAM FOSTER

Aufbruch im Blick zurück

„Dieser ganze Satz ist auf die Todesahnung gestellt“, schrieb Alban Berg über den 1. Satz von Mahlers 9. Symphonie, und die ganze Symphonie ist lange Zeit als eine Art Weltabschieds-Werk gesehen worden. Sie wurde in Beziehung zu den tragischen Wendungen seiner letzten Lebensjahre gesetzt, die im öffentlichen Musikleben früh wahrgenommen und verbreitet wurden: Im Sommer 1907 war Mahlers noch nicht einmal fünfjährige Tochter Maria gestorben, gefolgt von der Diagnose seiner eigenen Herzerkrankung und der Demission als Direktor der Wiener Hofoper im Herbst desselben Jahres, nach mehreren – auch antisemitisch motivierten – Pressekampagnen. Im Sommer 1910, dem Jahr vor Mahlers Tod, kam es schließlich zum Ehebruch seiner Frau Alma mit Walter Gropius, einschließlich seiner für Mahler schockierenden Enthüllung durch einen Brief. Zu diesem Zeitpunkt arbeitete er allerdings schon an seiner (unvollendeten) 10. Symphonie, während die 9. weitgehend im Sommer 1909 in Mahlers Sommerferien in Toblach (Südtirol) entstanden und allenfalls noch revisionsbedürftig war.

Erst in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts wurden die Einschätzungen zur 9. Symphonie im Spannungsfeld der Ereignisse relativiert: Zum Zeitpunkt der Komposition kam Mahler, wie briefliche Äußerungen nahelegen, mit der ihm ärztlich verordneten körperlichen Schonung (aufgrund seines Herzklappenfehlers) besser zurecht als zuvor. Und auch wenn der Tod von Maria ihm zweifellos immer noch naheging, waren die Trauer, Bewältigung und Sublimation bereits in das *Lied von der Erde* eingeflossen, insbesondere in den abschließenden 6. Teil des Werkes, den „Abschied“. Die symphonischen Dimensionen des *Lieds von der Erde* (trotz seiner hybriden Anlage) stehen auch zu früheren Argumentationsversuchen im Widerspruch, nach denen sich Mahler bei der 9. Symphonie allein von der Zahl her mit jener Grenze konfrontiert sah, über die selbst das beherrschende Vorbild Beethoven nicht gekommen war.

Bei der 9. Symphonie ging Mahler vor diesem Hintergrund eher einen Schritt zurück und stellte sich von Neuem grundsätzlichen formalen und technischen Anforderungen der symphonischen Gattung. Die Rückkehr besteht zunächst einmal in der rein instrumentalen Komposition, während Mahler bereits vor dem *Lied von der Erde*, in der 8. Symphonie („Symphonie der Tausend“) den Anteil des gesungenen Wortes und, verglichen mit der 2. 4. Symphonie, großer solistischer Vokalpartien auf die Spitze getrieben hatte. Darin lässt sich, ohne in die erwähnte, allzu biographisch ausgerichtete Werkinterpretation früherer Mahler-Rezeption zurückzufallen, auch ein inneres Abrücken des Komponisten vom Gesang erkennen, wie er durch seine Opernarbeit lange vorgegeben war. Die Rückorientierung zum rein instrumentalen Orchesterapparat und zum rein Klanglichen wird in der 9. Symphonie paradoxerweise (gemessen am technischen Standard der Orchesterbeherrschung) auch zur Rückbesinnung auf die Natur als Außer- bzw. Vorsprachliches. Passend zum Thema der Schöpfung in Natur und Technik beschreibt der Musikkritiker Ernst Decsey, der Mahler im Sommer 1909 in Toblach besuchte, wie Mahler nach einem gemeinsamen Spaziergang gesagt haben soll: „Der Mensch ist ja eine wunderbare Maschine, aber wer das sagt, ist doch nur ein Dreckhaufen.“ Und wie auf dem Sprung von der Natur in die Zivilisation beklagt Mahler in einem Brief vom 6. September an Bruno Walter (der drei Jahre später die posthume Wiener Uraufführung dirigieren sollte) bezüglich der 9. Symphonie, „[...] wie seit jeher – auch wieder diesmal, noch ganz atemlos, vom Papier weg in die Stadt und die Arbeit zu müssen. [...] Es ist

da etwas gesagt, was ich seit längster Zeit auf den Lippen habe – vielleicht (als Ganzes) am ehesten der 4. an die Seite zu stellen. (Doch ganz anders).“ Es lässt sich fragen, auch wenn es spekulativ bleiben muss: Besteht die von Mahler angesprochene Vergleichbarkeit bzw. der Unterschied zur 4. Symphonie (mit ihrem Fokus auf dem „himmlischen Leben“) gerade im inhaltlichen Abwägen zwischen Zuversicht und Beunruhigung oder eher in der formalen Gegenüberstellung volkstümlicher und ‚klassischer‘ Musikkonzepte?

Auf diesen beiden Ebenen setzt jedenfalls auch der 1. Satz der 9. Symphonie an: Die Figuren der sechs Eingangstakte des Werkes bleiben schemenhaft; erst im Nachhinein erschließt sich, dass hier bereits die übrigen Motive quasi angespielt worden sind. Als erstes nimmt in den Violinen in D-Dur ein ruhiges, wie in meistens gleichmäßigen Schritten kreisendes Thema Gestalt an, das sich in der Folge sowohl auf Beethovens Klaviersonate „Les Adieux“ als auch auf den Johann-Strauß-Walzer „Freut euch des Lebens“ beziehen lässt. Ihm stehen als beunruhigender Kontrast das Tremolo in den Bratschen aus den ersten Takten gegenüber, ebenso wie die sprunghaft angelegte Bewegung, die von den Hörnern ausgeht. Nach ersten Steigerungen und Reibungen trübt sich die Stimmung deutlich in Moll ein, dominiert von (teilweise gespenstisch gedämpften) Blechbläsern und tiefen Streichern. Diese Spannung wird anschließend von Neuem, zwischenzeitlich „Mit Wut“ aufgebaut – und schließlich „Wie ein schwerer Kondukt“, erweitert um tiefe Glocken, gebündelt. Doch eine dauerhafte Synthese bleibt aus – ein Grund, weshalb Einstufungen des Satzes nach dem Modell der Sonatenhauptsatzform diskussionswürdig bleiben. Das reprisenhafte Zurückfallen in die Ausgangsstimmung erfolgt gleichsam im Auseinanderfallen der Motive.

Demgegenüber erscheinen die musikalischen Elemente im 2. Satz wie gezwungenermaßen zusammengehalten, organisiert durch einen klaren Rhythmus, deutliche Impulse und Zäsuren. Außerdem kennzeichnend sind häufige Verzierungen auf der ersten Zählzeit, die gemäß der Vortragsbezeichnung „etwas täppisch“, also nicht zu gelenk klingen sollten. Dies wird noch verstärkt durch die auseinandergezogenen Register der tiefen und hohen Holzbläser – ein durchaus grotesker Effekt wie in einem *danse macabre*, der an den Tod der Gräfin in Tschaikowskys *Pique Dame* erinnert. Diese sollte Mahler 1910 als letzte Oper an der Metropolitan Opera in New York herausbringen. Tschaikowskys *Pathétique* ist überdies, u.a. von Deryck Cooke (insbesondere bekannt durch seine komplettierte Fassung der 10. Symphonie), als ein mögliches Modell für die Disposition der Sätze von Mahlers 9. Symphonie genannt worden.

Wie schon im Kopfsatz bleibt somit auch im 2. Satz die Wahrnehmung der Musik als kontinuierliches Ganzes unterbunden – nicht zuletzt durch das Changieren zwischen Ländler- und Walzertempo. Den Tempowechseln geht dabei oft ein starkes Ritardando voraus oder sie erfolgen, wie zuletzt zurück ins *Tempo I*, abrupt. Erneut endet der Satz ähnlich, wie er begonnen hat: mit gegenläufigen Bewegungen von unten nach oben in den Fagotten und entgegengesetzt in den hohen Holzbläsern.

Davon hebt sich der 3. Satz gleich zu Beginn in seinem stark konzertierenden Charakter ab. Virtuos spielen die Instrumentengruppen gegeneinander an. Mahlers eigene spöttische Widmung des Satzes „an meine Brüder in Apoll“ hat Michael Kennedy plausibel als Sarkasmus gegenüber jenen Kritikern gedeutet, die die kontrapunktischen Fähigkeiten des Komponisten in Abrede gestellt hatten. Das Prinzip der Klarheit als Kennzeichen „apollinischer“ Musik herrscht selbst dort vor, wo sich die Bewegung plötzlich legt und ausgehend von den Trompeten eine lyrische (aber keineswegs dionysisch-rauschhafte)

Passage in D-Dur anhebt. Doch sie bleibt nur eine Episode: Zunehmend eingetrübt setzt sich das Eingangsthema des Satzes durch, was angesichts der Rondo-Bezeichnung auch kaum überrascht, aber in einem rasanten Presto-Teil widerspruchslös zu Ende geführt wird.

In seiner Ambivalenz Rätsel aufgegeben hat dagegen der letzte Satz, das Adagio. Auf dem denkbar einfachen Grundbaustein eines Doppelschlags (eigentlich das simple Umspielen einer Note) errichtet Mahler eine regelrechte Klangarchitektur, die an Anton Bruckner erinnert. Für sein Schaffen hatte sich Mahler als Dirigent maßgeblich eingesetzt und mit ihm verbindet allein dieses Adagio wohl mehr, als es viele Bruckner-Dirigenten folgender Generationen, allen voran Wilhelm Furtwängler, als ein Charakteristikum Mahlers angesehen hätten. Der wesentliche Unterschied zu Bruckner liegt freilich im Verhältnis zum Sakralen und zum Jenseitigen, über das auch hinsichtlich der letzten Takte von Mahlers 9. Symphonie gemutmaßt wurde, mit einem Zitat aus seinen *Kindertotenliedern* nach Friedrich Rückert, *pianississimo* „ersterbend“ in den Violinen. An der musikalisch zitierten Stelle (im vierten und vorletzten Lied) findet man diese Verse: „Wir holen sie ein auf jenen Höhn! / Im Sonnenschein! Der Tag ist schön auf jenen Höhn!“ Doch diese Jenseitsvision vom Aufenthalt der gestorbenen Kinder sollte nicht dazu verleiten, Mahler selbst hier schon am Ende desselben Weges zu sehen. Die vorangegangenen Variationen des Doppelschlags weisen gerade auf die Grundeigenschaft der Musik (nicht notwendigerweise ihres Schöpfers) hin, den Moment auszukosten, im Hier und Jetzt zu verharren und eben erst, wenn der letzte Augenblick tatsächlich gekommen ist, einen hoffnungsvollen Blick zurück und nach vorne bzw. oben zu werfen.

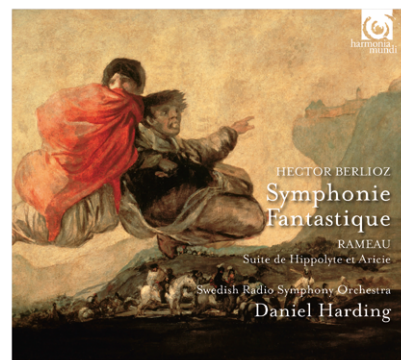
SEBASTIAN STAUSS

ALSO AVAILABLE

BELÁ BARTÓK
Violin Concerto nos. 1 & 2, SZ 36 & 112
Sextuor à cordes op. 36
Isabelle Faust, violin
Swedish Radio Symphony Orchestra
cond. Daniel Harding
HMC 902146



HECTOR BERLIOZ
Symphonie Fantastique
JEAN-PHILIPPE RAMEAU
Hippolyte et Aricie, suite d'orchestre
Swedish Radio Symphony Orchestra
cond. Daniel Harding
HMC 902244





harmonia mundi musique s.a.s
Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2018
Enregistrement : 8-10 septembre 2016, Stockholm (Suède), Bewaldhallen
Direction artistique : Martin Sauer
Prise de son : Tobias Lehmann, Teldex Studio Berlin
Montage : Martin Sauer
© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions
Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMM 902258