



MAHLER Symphony No. 7 ADAM FISCHER


**DÜSSELDORFER
SYMPHONIKER**
Einfach fühlen

Gustav Mahler (1860-1911)

Symphony No. 7 E-Moll / in E Minor

- | | |
|------------------------------------------------|-------|
| 1 I. Langsam – Allegro risoluto, ma non troppo | 20:20 |
| Angelos Kritikos, Tenorhorn | |
| 2 II. Nachtmusik. Allegro moderato | 15:41 |
| 3 III. Scherzo. Schattenhaft | 10:06 |
| 4 IV. Nachtmusik. Andante amoroso | 12:35 |
| 5 V. Rondo-Finale. Allegro ordinario | 17:45 |
|
 | |
| Total Time | 76:52 |

Düsseldorfer Symphoniker

Adam Fischer Dirigent / conductor



Recording: On the basis of live concert recordings from 19 to 23 Nov 2015 | 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
Recording Facilities: Heinen Mobile Studios | Publisher: Schott

© 2015 Deutschlandradio / Avi-Service for music © 2016 Avi-Service for music, Cologne/Germany | LC 15080
All rights reserved | STEREO | DDD | GEMA | Made in Germany | 42 6008553349 7 | Fotos: © Susanne Diesner
Translations: Stanley Hanks | Design: www.BABELgum.de | www.tonhalle.de | www.dradio.de | www.avi-music.de


Einfach fühlen

Eine Co-Produktion mit **Deutschlandfunk**

Mahler
Edition
Vol. I

Avi
7

Adam Fischer zu Mahlers 7. Symphonie

Ich freue mich sehr, mit den Düsseldorfer Symphonikern sämtliche Symphonien Gustav Mahlers musizieren und aufnehmen zu dürfen. Das Ergebnis soll etwas Besonderes werden. Eine Interpretation, die in der Zusammenarbeit durch gegenseitige Inspiration entsteht. Nicht mein Mahler, sondern unser Mahler.

Zwei Erfahrungen sind mir grundsätzlich bei Mahler wichtig. Die eine hat mit meiner Familiengeschichte zu tun. Mein Vater hat bei einem Klarinettenisten studiert, der zu Mahlers Budapester Zeiten in den Jahren 1888 bis 1891 in seinem Orchester gespielt hatte. Mehr als 30 Jahre später hat sich dieser mittlerweile von seiner Professur emeritierte Musiker furchtbar über Mahler aufgeregt und behauptet, er sei ein Dilettant und ein fürchterlicher Mensch gewesen. Natürlich war Mahler kein Dilettant, aber ich glaube, er war wirklich ein schwieriger Mensch. Er hat überhaupt nicht darauf geachtet, wie er mit Menschen umgeht und alle gegen sich aufgebracht. Immer wieder schreibt er in seinen Partituren den Musikern und dem Dirigenten Wege vor, wie sie bestimmte Passagen zu spielen oder zu dirigieren haben: Bogenstriche, Fingersätze und vieles mehr. Er schreibt die Methode vor, anstatt das Ziel zu beschreiben. Nicht die Klangvorstellung, sondern die praktische Lösung. Da werde ich ungehalten. Und beim Orchester erzeugt er Widerwillen. Ich muss die Musiker überzeugen, Mahlers Vorschriften ernst zu nehmen und sie dazu bringen, die Beleidigung zu vergessen. Wenn wir seine Werke spielen, müssen wir die „Wut,“ die wir alle haben, besiegen. Denn: Auch wenn er beleidigt hat, hat Mahler – meistens – Recht. Zum Beispiel wenn er dem Dirigenten vorschreibt, an welchen Stellen er Viertel dirigieren soll, oder Halbe, da fühle ich mich in meiner Autonomie verletzt. Ob ich Halbe oder Viertel oder überhaupt nicht schlage, ist meine individuelle Entscheidung. Und trotzdem muss ich einsehen, dass das, was ich wollte, besser mit Mahlers Mitteln erreichbar ist als mit meinen eigenen. Oder auch diese eigentlich beleidigende Anweisung, die er dem Pauker beim letzten Ton des ersten Abschnitts der Fünften gibt: „gut stimmen!“ Der Musiker hat den Ton noch gar nicht gespielt, aber weiß schon, dass

er falsch sein wird. Bedenkt man nun aber, wie oft bei Aufführungen genau dieser Ton falsch klingt, kann man nur sagen: Mahler hatte Recht mit seinem Misstrauen.

Ein anderer wichtiger Schlüssel zu meinem Mahler-Verständnis ist die Art und Weise, wie Mahler selbst seine Symphonien auf dem Klavier gespielt hat. Teile der 4. und 5. Symphonie sowie einige Lieder sind ja mit dem Welte-Mignon-Flügel aufgenommen worden. Da hält er sich an vieles nicht, was er vorgeschrieben hat! Dafür kann es natürlich verschiedene Erklärungen geben. Mir hat es wahnsinnig gut gefallen und inspiriert, ihn auf dem Klavier zu hören. Dem würde ich eher folgen als dem, was in der Partitur steht. Das heißt, dass er interpretatorisch immer wieder andere Wege gegangen ist. Insofern sind seine Partituren auch „offene“ Kunstwerke. Wie Wahrheiten für den Tag.

Wenn ich Mahler dirigiere, versuche ich, die Welt und den emotionalen Inhalt jeder Symphonie für mich zu formulieren. Ich mache aus der Musik für mich selbst Geschichten. Dazu gehört auch viel Beschäftigung mit der Entstehungszeit und mit Mahlers Gedankenwelt. Letztlich muss ich für jeden Ton eine Aussage finden, ihn zu meiner eigenen Überzeugung machen. So ist etwa der erste Satz der Siebten für mich wie ein Krankheitsablauf. Eine Dramaturgie wie bei hohem Fieber: Es gibt einen Anfall, eine Beruhigung, dann plötzlich kommt alles zurück. Das Finale, über das es so verschieden Meinungen gibt, ist für mich nicht direkt positiv. Es ist eher so wie am Ende einer Krankheit, wenn man sich selbst von seiner Genesung überzeugen möchte. Ein Aufraffen, der Wille, etwas Neues anzufangen – dabei ist man noch gar nicht gesund. Im großen, zentralen Scherzo empfinde ich einen getriebenen Angstzustand, die Nachtmusiken drum herum als mehr oder weniger trügerische Phasen der Erholung. Das alles kann aber auch ein Traum sein, in dem man bestimmte Gefühlswallungen als logisch empfindet, die man aber im Wachzustand gar nicht mehr versteht. Über solche Assoziationen kann ich in einen Seelenzustand kommen, in dem ich am Ende sagen kann: An dieser Stelle muss

genau dieser Ton sein, da kann gar kein anderer sein. Das ist ein langer Prozess, in dem ich die Partituren zu meiner eigenen Überzeugung mache. Das ist nach meinem Verständnis die Aufgabe eines Dirigenten. Genau das Gegenteil von Dienst nach Vorschrift. Und Überzeugungen können sich bekanntlich auch ändern.

Die Musik Mahlers entstammt der gleichen Welt wie die Musik Haydns und Mozarts. Mahler drückt die gleichen Gefühle aus wie Haydn, er hatte nur wegen der technischen Entwicklung eine andere Art von Orchester zur Verfügung. Sowohl in der Dramatik als auch in der Lyrik sind die beiden Komponisten sehr verbunden. Für mich heißt das: Wenn ich Haydn dirigiere, möchte ich den Mahler im Haydn zeigen, und wenn ich Mahler dirigiere, den Haydn im Mahler. Das ist gar nicht so einfach, schon deswegen, weil viele bei Mahler – anders als bei Haydn – zu allererst den großen Gefühlsüberschwang erwarten. Und Mahler ist für den Dirigenten und für das Orchester verführerisch, denn er war ein großer Motivator: Bei ihm dürfen die Instrumentalisten nicht nur oft sehr laut spielen, sondern auch in Lagen, die sie nicht so gewohnt sind. Die 2. Geigen ganz hoch, die tiefen Hörner in den hohen Lagen usw. So fühlt sich jeder gefordert. Das hat mit der Musik an sich natürlich nichts zu tun. Bach zum Beispiel war mit seinen motorischen Abläufen alles andere als ein Motivator, und trotzdem hat er die schönste Musik geschrieben, die es gibt. An die Seelen der Musiker hat er sicher nicht gedacht. Man darf bei Mahler nicht in die Falle tappen, dass man als Dirigent nur die Freude der Musiker befriedigen möchte. Und die Freude des Publikums, das sich womöglich besonders freut, wenn alle so schön laut gespielt haben. Da kann dann vieles verloren gehen.

Adam Fischer on Mahler's 7th Symphony

I am delighted to perform and record the complete symphonies of Gustav Mahler with the Düsseldorfer Symphoniker. The result, we hope, should be something special: a rendition that stems from an active collaboration in which we mutually inspire one another. This should not be “my” Mahler, but “our” Mahler.

With regard to Mahler, two basic experiences are important to me. The first one has to do with my family history. My father's clarinet professor had played under Mahler's baton at the Royal Hungarian Opera in Budapest from 1888 to 1891. Over thirty years later, retired from academic life, the clarinetist would still become agitated whenever Mahler was mentioned, assuring us that the Austrian conductor and composer had been a dilettante and, what is more, a horrible human being. Of course Mahler was not a dilettante, but I do believe that he must truly have been a difficult person. He paid no heed to the way he treated others, and ended up turning everyone against him. In his scores he frequently specified the exact way he wanted instrumentalists or conductors to perform certain passages: bowing, fingering and much else. He prescribed the method instead of the goal: not the imagined sonority, but the practical solution. This sends me into a rage. Mahler's attitude provokes aversion in the ranks of the orchestra, forcing me to act constantly as a mediator, trying to bring the musicians – and myself – to forget how offended this makes us feel, in order to take the composer's instructions seriously. When we play Mahler's works, we have to overcome our anger. For although he was often insulting, Mahler is – usually – right. For instance, when he indicates in which passages the conductor should beat quarter-notes or half-notes: in such cases I feel as if he is invading my turf. Normally I get to decide myself whether I beat minims, crotchets, or not at all! Nevertheless, I ultimately have to admit that the effect I wanted to achieve can be better obtained with Mahler's means than with my own. Or take that quite insulting instruction to the timpanist above the last note of the first section of the 5th Symphony. Mahler adds: “Tune it well!”. Not even yet having played the note, the musician

already has the impression that Mahler thinks it will sound wrong. However, in performances, that very note indeed often sounds wrong. Thus, we have to admit that Mahler had good reason to distrust the performers.

Another important key to my approach to Mahler is the way he played his symphonies on the piano. Portions of the 4th and 5th Symphonies, as well as some of the songs, were recorded by the composer on Welte-Mignon piano rolls. Quite frequently, in those recordings, Mahler does not follow what he prescribed! I am aware that one could find different explanations for this. Still, I simply felt overjoyed and inspired to hear Mahler at the piano. I would rather tend to follow those versions than what is written in the score. This means that Mahler, as an interpreter, was always treading new paths. In that sense, his scores are open artworks. Like profound truths written to last only for a day.

Whenever I conduct Mahler, I attempt to find a way to formulate each symphony's world and its emotional content in a way that I can apprehend. Out of the music, I spin stories for myself. And I also spend much time learning about the period when the work was written, and about Mahler's universe of ideas. Ultimately, for every note I need to find a message and make that message my utter conviction. Thus, for instance, I imagine the first movement of the 7th Symphony as the step-by-step protocol of a disease. The dramaturgy seems to be following a fever curve: the fever starts by attacking, then it calms down, then it all suddenly comes back again. The Finale has sparked a multitude of opinions; as far as I am concerned, it should not be read as something directly positive. It sounds more like when one is drawing towards the end of a sickness, trying to convince oneself that one has truly recovered. It is a way of gathering up courage to start over, the will to embark on something new – in reality, however, one is not yet well. In the extended central Scherzo I have a feeling of persecuted angst; the surrounding "Night Music" movements are more or less delusory phases of apparent recovery. But it could

all be a dream where certain flights of emotion are felt to be entirely logical, although incomprehensible if one were awake. Thanks to such associations I can reach a state of mind in which I can affirm: "this note has its justified place at exactly this spot, and no other one could be there in its place". It is the result of a long process, in the course of which I ensure that the scores become my innermost conviction. In my view, this is the conductor's task. It is exactly the opposite of "work-to-rule". And, as we all know, convictions can change.

Mahler's music stems from the same world as that of Haydn and Mozart. He expresses the same emotions as Haydn – only that, thanks to technical developments, he had another kind of orchestra at his disposal. The two composers are closely related in terms of drama and lyricism. For me, this means: when I conduct Haydn, I want to bring out the Mahler in Haydn, and when I conduct Mahler, the Haydn in Mahler. This is by no means an easy task: in Mahler – as opposed to Haydn – many members of the audience expect to be washed over by a wave of exuberant emotion. Likewise, for the conductor and the orchestra, Mahler can be a great seducer, since he was a great instrumental motivator. In his music, he not only frequently allows instrumentalists to play quite loud, but in registers to which they are not accustomed: the second violins extremely high, the lower horns in upper registers, etc. Thus, everyone feels challenged. Of course this all has nothing to do with the music *per se*. Bach for example, in his potentially exhausting passagework, was anything but a motivator; nevertheless, he wrote the most beautiful music in the universe. He certainly didn't care about the emotions of whoever was going to play what he had written. And a conductor interpreting Mahler should not fall into the trap of merely pandering to the musicians' enjoyment. The audience might likewise feel quite satisfied to hear everyone play so loud. But you lose so much that way.



Mahlers surrealistische Symphonie

Der Surrealismus ist bekanntlich eine Bewegung in der Literatur und Kunst, die in den zwanziger Jahren ihre große Stunde hatte – mehr als ein Jahrzehnt nach Mahlers Tod. Wenn es aber Ziel des Surrealismus gewesen ist, „das Unwirkliche und Traumhafte sowie die Tiefen des Unbewussten auszuloten und den durch die menschliche Logik begrenzten Erfahrungsbereich durch das Phantastische und Absurde zu erweitern“ (so liest man in einem Lexikon), dann könnte man Mahlers Siebte mit einigem Recht seine „Surrealistische“ nennen. Diese Symphonie ist nostalgisch und futuristisch in einem. Allenthalben finden sich Anklänge an frühere Werke – eigene und fremde. Aber dieses Vertraute begegnet in merkwürdig unwirklicher, verfremdeter Gestalt.

Die Einleitung des ersten Satzes gemahnt an die Eröffnung der *dritten Symphonie*: „Pan erwacht. Der Sommer marschiert ein“, hatte Mahler den Kopfsatz der *Dritten* einst kommentiert. „Hier röhrt die Natur“, soll er zur Eröffnung der *Siebten* gesagt haben. Die klanglichen Requisiten sind ähnlich: Trauermarschrhythmen und ein prominent herausgehobenes Solo. Doch statt der „seriösen“ Posaune der *Dritten* ist nun ein Immigrant aus der Blaskapelle der Wortführer: das Tenorhorn, das über einen weicheren, voluminöseren, auch etwas ungebärdigteren Ton verfügt. In die lastende Schwere des Trauermarsches ist ein anarchischer Zug gemischt, etwas Raues, Wildes, eine noch im Zaum gehaltene, unbändige Energie. Die wird im *Allegro*-Hauptsatz freigesetzt. Kurz zuvor wurde ein wichtiges Motiv in Quartett übereinander geschichtet: Ganz ähnlich wie Schönberg das wenig später in seiner *Kammersymphonie* machte, dem Fanal der Neuen Musik. Das Quartmotiv wird bei Mahler zum Initial des ersten Marschthemas, das sein Modell im entsprechenden Komplex der *6. Symphonie* hat. Aber auch dieser Marsch scheint „verzaubert“: Sein Rhythmus kommt nicht brutal stampfend daher, sondern federnd, fast schon leicht. Dem Modell des Kopfsatzes der *Sechsten* folgt Mahler auch weiterhin: Das Gesangsthema paraphrasiert das berühmte „Alma-Thema“ der vorangegangenen Symphonie. In seinem verschlungenen Linienwerk und seiner Rubato-Seligkeit wirkt es geradezu jugendstilartig wie wenig später manche Gebilde in den Opern Franz Schrekers. In den Durchführungspartien

wird die Kompaktheit der thematischen Konturen gebrochen wie in einem Prisma. Die melodischen Linien überlagern sich, grell schießen Fanfaren auf. Als würde der symphonische Körper von Energiestößen durchzuckt, schwankt das Tempo. Im Zentrum des Satzes aber etabliert sich – auch das eine Parallele zu *Sechsten* – eine Episode der Entrückung, die, umrauscht von Harfen- und Streicherarpeggien, die wichtigsten Themen und Motive gleichsam „abheben“ lässt. So suggestiv ist diese Musik, dass man eine Episode aus Hans Henny Jahnns *Fluss ohne Ufer* assoziieren könnte: „Wenn der Mond voll am Himmel steht – die Wiesen dampfen – in allen Gräsern nistet Tau, die Kronen der Laubbäume stehen dunkel glänzend in einem Meer aus dünngesponnenem Licht – und plötzlich schweigt die Erde – sie schweigt, so dass die Stille dröhnt – dann spüre ich, dass ich mit allem einverstanden bin –; weil ich die Wirklichkeit für ein Trugbild nehme, für den Schatten einer anderen Welt, aus der ich gar nicht entfernt werden kann.“

Theodor Adorno hat einmal über den ersten Satz der Siebenten gesagt „Bei nachdrücklichster Konstruktion ist der Satz sinnlich bunter als alles, was Mahler zuvor schrieb... das Dur strahlt durch hinzugefügte Noten, als eine Art Über-Dur“. Diese Tendenz zur Überzeichnung, zum Grellen, zum Extrem kennzeichnet den Satz insgesamt: Seine Optik – und vielleicht die der gesamten Symphonie – ist die des Traumes.

Er ist das Eröffnungstück eines symphonischen Zyklus', dessen Teile konzentrisch um einen Mittelpunkt geordnet sind. Nach innen hin verknappen sich die zeitlichen Dimensionen. Das Zentrum des Werkes, seinen dunklen Pol, bildet das Scherzo, ein gespenstischer, schattenhafter Tanzsatz. Er wird umlagert von zwei Nachtmusiken. Pendant zum Kopfsatz ist das Finale.

Die *erste Nachtmusik* wirkt wie eine imaginäre Szene. Als wende sich der Blick des Träumenden nach innen, gerät er zu einer Wanderung durch Erinnerungsräume. Eingangs Rufe und entfernte Antworten, dann sich verdichtende Signale und Naturlaute, ein merkwürdiges harmonisches Zwielicht ist über die Szenerie verbreitet (durch ein ständiges Changieren zwischen Dur und Moll). Aus dem Gewirr der

Stimmen löst sich ein Marschlied: Die Welt der soldatischen Wunderhornlieder dämmert herauf, ein nächtlicher Zug der Verlorenen, Vergessenen. Die Trio-Partien geben serenadenhaften Tonfällen Raum, aber auch einer unsäglich klagenden, an Intonationen jüdischer Musik gemahnenden Weise. Wenn das Gewebe der Musik schütter und dünn wird, sickern kunstferne Klänge wie von außen ein: Herdenglocken, nach Mahlers Worten ein „verhallendes Erdengeräusch“, das der Abgeschiedene gerade so noch erlauscht.

In nächtlichen Bezirken siedelt erst recht das „schattenhafte“ *Scherzo*, das Gravitationszentrum des Werkes. „Ein wenig Geisterstück à la *Zauberlehrling*, ein bisschen sentimentaler Ländler aus dem Grenzbereich zur Operette, ein bisschen Walzer mit Fehlritten und etwas quirilige Pantomime: das Stück lässt sich nicht auf einen bündigen Begriff bringen. Das wirbelt, jammert, klagt und kreischt, schmachtet, drängt voran, hält inne, zerfällt und verschwindet dorthin, von wo es kam, in die Stille, in der nichts undenkbar ist – eine bizarre Revue dessen, was im Namen des Tanzes, den Nietzsche in seinem *Zarathustra* so überschwänglich pries, alles geschehen kann.“ (Habakuk Traber)

Einzigartig in Mahlers Œuvre ist die *zweite Nachtmusik*, eine Serenade, zart, sanft, nicht ohne Melancholie und dennoch voll Trost nach dem spukhaften *Scherzo*. Sogar einen Hauch von *Italianità* meint man zu spüren. Freilich ist dieser Musik noch ein anderes, rätselhaftes Moment eingeschrieben: Einige Passagen nehmen die Thematik des Finalsatzes vorweg. Das wird dem Hörenden aber erst bewusst, wenn er die Symphonie als Ganzes kennt. Die Passagen wirken nicht wie Vorahnungen, sondern wie Erinnerungen. Wie im Traum sind die Dimensionen von Raum und Zeit vertauscht, kommt das Zukünftige im Gewand des Vergangenen daher. Erstmals integriert Mahler Gitarre und Mandoline ins Orchester, als ginge es wirklich darum, in diesem *Andante amoroso* ein Ständchen zu geben. Diese Farbe wird Mahler in den kommenden Werken zu bewahren wissen. Mandolinen sekundieren den „seligen Knaben“ im zweiten Teil der 8. *Symphonie* und den Abschiednehmenden im *Finale* des *Liedes von der Erde*.

Der Autor dieser Zeilen erinnert sich noch lebhaft des ungeheuren Eindruckes, den das *Finale* der *Siebenten* beim ersten Hören ihm als Halbwüchsigen machte, der diese Musik ganz naiv, ohne präformierte ästhetische Urteile hörte. Ähnlich muss es den Mahler wohlgesonnenen Zeitgenossen gegangen sein. Paul Bekker beispielsweise sprach 1921 von diesem Satz als einer „Offenbarung klanggewordenen Lebens“ und meinte über dessen Schluss: „Sonne, Erde, Schöpfer und Geschöpf, Göttliches und Irdisches tönen zusammen in einem großen Akkord.“ Es war Theodor Adorno, der den Finalsatz problematisierte und mit seinem kritischen Urteil dessen Rezeptionsgeschichte maßgeblich bestimmte: „Der Satz ist theatralisch: so blau ist nur der Bühnenhimmel über der allzu benachbarten Festwiese.“ In der Tat hebt dieser Satz an, als beträten wir das von Kafka in *Amerika* beschworene „Naturtheater von Oklahoma“: Trommelwirbel und Fanfaren, dann ein in gleißendem Glanz der Blechbläser intoniertes, tatsächlich an die *Meistersinger* gemahnendes Thema, kurz darauf eine Gestalt, die Mahlers eigenes *Sterben werd' ich, um zu leben* aus der *zweiten Symphonie* beschwört. Ein drittes Thema touchiert die Niederungen der Operette und klingt ein bisschen nach Paul Linckes *Schlösser, die im Monde liegen*. Schließlich folgt ein forsch zupackender Marsch. Die Zwischenspiele dieses Rondos geben sich betont harmlos, kommen schlendernd daher oder versuchen sich in zierlichen Menuettschritten. Sukzessive freilich wird die klangliche Substanz des Rondo-Themas ausgehöhlt: „Wenn dieser Refrain (der Anfang des Rondos) wiederkommt und wiederkommt, dann wird er immer schütterer instrumentiert. Er ist zwar immer noch sehr laut, aber nicht mehr voll: es gibt ein Loch in der Instrumentation, es spielen nur ganz hohe und ganz tiefe Instrumente, zum Beispiel.“ (Michael Gielen) Die Gefährdung, der sich diese Musik latent ausgesetzt sieht, wird zunächst noch überspielt – durch die massiv dröhnenden Glocken oder das Forcieren des Tempos, das die Gestalten wie im Zeitraffer wimmeln lässt. Dann aber kippt das unausgesetzte C-Dur nach Moll und kehrt das Marschthema des ersten Satzes wieder, die Musik treibt auf eine Klimax zu, und wie in einer Epiphanie wird für Momente der Blick in eine transzendente Welt freigegeben, ohne dass jenes Andere, Transzendente erreicht würde. Stattdessen sinkt die Musik zurück in den Taumel des Rondos. Wie lautete doch der Text

der Operettenmelodie Paul Linckes, die Mahler – bewusst oder unbewusst – paraphrasierte? „Schlösser, die im Monde liegen, bringen Kummer, lieber Schatz. Um im Glück dich einzuwiegen, hast du auf der Erde Platz!“

Von den Proben zur Uraufführung berichtete Mahler in einem Brief an seine Frau: „... Ich muss Stimmen kollationieren und darüber nachdenken, wie man aus einem Wurstkessel eine Pauke, aus einer rostigen Gießkanne eine Trompete, aus einer Heurigenschenke ein Konzertlokal machen kann. Nur einen Trost habe ich mir doch aus diesem Wirrwarr herausgefischt. – Ein verzweifelter Trompeter hat Bodanowitsch [gemeint ist der österreichische Dirigent Artur Bodanzky] gefragt: Jetzt möchte ich nur wissen, was da dran schön sein soll, wenn einer die Trompeten fortwährend in den höchsten Tönen gestopft bis zum hohen Cis hinaufblasen soll.' Diese Äußerung hat mich sofort auf das Innere des Menschen gewiesen, der auch sein eigenes Jammerleben, das sich in den höchsten Tönen gestopft herumquälen muß, nicht begreifen kann, und nicht einsehen, wozu dies Alles da ist, und wie dieses Gekreisch in der allgemeinen Weltensymphonie in den großen Akkord einstimmen soll. – ...“. Der Uraufführung am 19. September 1908 in Prag wurde ein einhelliger Erfolg zuteil. „War man es ja bisher gewöhnt, die Uraufführungen Mahlerscher Symphonien als Tage des Kampfes anzusehen, Tage, an denen der Parteien Gunst und Haß in elementarer Form sich Luft machte und der Widerstreit ästhetischer Meinungen oft in bedenklicher Weise zum Ausdruck kam. Die Uraufführung der *siebenten Symphonie*, die in der Konzerthalle der Jubiläumsausstellung [zum 60jährigen Jubiläum der Inthronisation von Kaiser Franz Joseph II] stattfand, zeigte ein wesentlich anderes Gesicht. Sie endete mit einem widerspruchslosen Sieg des Komponisten.“ (Uraufführungsrezension in der Zeitschrift *Musik* von Dr. Ernst Rychnovsky)

Autor: Jens Schubbe

Mahler's "Surrealist" Symphony

Surrealism, as is well known, was a movement in literature and art that started spreading in the 1920s – admittedly, more than a decade after Mahler's death. However, if the goal of Surrealism was “to fathom the unreal, the phantasmagorical and the depths of the unconscious while expanding humanity's logic-bound horizon by resorting to the fantastical and the absurd” (as stated in a German encyclopedia), then we have good reason to call Mahler's 7th his “Surrealist Symphony”. For it is both nostalgic and futuristic at the same time. Everywhere one stumbles upon reminiscences of earlier works by Mahler and by other composers, but such supposedly familiar elements are presented in curiously unreal, distorted forms.

The first movement's introduction harks back to the opening of Mahler's *3rd Symphony*, which bore the heading “Pan awakes. Summer marches in”. Regarding the opening of the *7th Symphony*, he is reported to have stated: “Here, nature is bellowing”. And the sound props are similar, too: once more we hear funeral march rhythms and a prominent instrumental solo. In lieu of the *3rd Symphony's* “serious” trombone, the discourse is taken up by an immigrant who has just walked in from the brass band: the *Tenorhorn* (baritone horn), which possesses a more voluminous, mellower and somewhat unrulier tone. Thus, the *Tenorhorn* introduces an anarchic element into the dirge's oppressive weight: something raw and wild, a powerful energy that is initially held back, soon to be released in the *Allegro*. Immediately prior to that transition, however, Mahler presents an important motif in layers of fourths: a fanfare announcing the advent of New Music, very similar to the one Schoenberg was to feature soon thereafter in his *Chamber Symphony No. 1*. This motif in layered fourths is the harbinger of the first march theme, modelled on its equivalent from the *6th Symphony*. Like its predecessor, this march sounds as if it was under a spell: its rhythm does not pound brutally, but sounds almost as light as a feather. Mahler continues to follow the model of the previous symphony's first movement: the lyrical *cantabile* theme paraphrases the *6th Symphony's* prominent “Alma theme”. With its interlocking lines and rapturous rubato, this theme sounds like an authentic Vienna Art Nouveau creation – just like certain themes in Franz Schreker's subsequent

operas. Compact thematic contours are prismatically shattered and splintered in the ensuing development sections. Melodic phrases are heaped and strewn in successive layers; fanfares shoot up like fireworks. The tempo wavers, the orchestra convulses as if shot through by pulses of energy. Nevertheless, in the movement's center, another parallel with the *6th Symphony* becomes evident: a passage of blissful rapture, where the most prominent themes and motifs seem to ascend into the heavens, surrounded by the sounds of harps and strings. This music brings a passage from Hans Henny Jahnn's novel *Fluss ohne Ufer* to mind: “When the moon shines over fuming meadows and dew is nesting in the grass, the foliage in the treetops glows darkly amidst an ocean of thinly woven light. Suddenly, the Earth is silent – so silent that the stillness seems to be humming. That is when I become aware that I am in harmony with everything because I view ‘reality’ as a chimera, the mere shadow of another world from which I never wish to emerge.”

Theodor Adorno remarked: “In spite of its elaborate conception, the first movement is more colorfully sensuous than anything previously composed by Mahler. Added notes in the harmony give the major mode a sort of extra brilliance, sounding like ‘Über-Major’. This tendency toward garish exaggeration is quite revealing: ultimately, the first movement – perhaps the entire symphony – views the world from the vantage point of a dream.”

The first movement opens a vast symphonic cycle that is concentrically arranged around its own core. Durations grow shorter toward its center, a dark pole – the *Scherzo*, an eerie, ghostly dance. This middle movement is surrounded by two “night musics”. At the other end of the cycle, the *Finale* mirrors the first movement.

Night Music I resembles an imaginary scene: we wander through rooms of memory, as if the dreamer was directing his gaze toward within. We are initially confronted with horn cries and distant responses, followed by signals and sounds of nature that start flaring up in shorter succession. Constant fluctuations between major and minor produce a bizarre harmonic glow. From this tangle of voices, a march tune from the soldiers'

world of *Wunderhorn* melodies begins to emerge: a nocturnal procession of lost, forgotten souls. In the trio section, the instruments seem to be gently serenading, but in a disturbingly mournful manner reminiscent of Jewish songs of lament. The music's fabric then grows thinner and frail, and sounds from the outside world start to seep in through the cracks: sounds of cowbells, and, in Mahler's own words, a "sound of the earth that dies away in the distance", and which the departed soul barely manages to hear.

We remain in nocturnal territory – even more so – in the eerie *Scherzo*, the center around which the entire work gravitates. "It has something of a spooky piece like the *Sorcerer's Apprentice*, then it sounds like a sentimental *Ländler* from the world of operetta, then like a clumsy waltz or a twirling pantomime; this piece simply cannot be pinned down. It spins, moans, whirls, wails and screeches; it languors and thrusts forward, then stops in its tracks, starts to disintegrate, and creeps back toward where it came from, back to that uneasy silence from which anything can emerge. Thus, the *Scherzo* quirkily revisits everything that can imaginably take place in the name of the Dance, so effusively evoked by Nietzsche in *Thus Spake Zarathustra*." (Habakuk Traber)

Night Music II is unique in all of Mahler's output: after the eerie *Scherzo*, a tender, gentle serenade ensues, not lacking in sorrow yet full of comfort. Even a whiff of *Italianità* can be traced. This music nevertheless contains a further enigma: certain passages anticipate the themes that are only to appear full-fledged in the final movement. One only realizes this when one is familiar with the entire symphony; on first hearing, these passages do not sound like premonitions, but like reminiscences. Just as in a dream, the dimensions of time and space are shifted, and future events wear the garb of things past. As if he truly intended to stage a serenade in this *Andante amoroso*, Mahler includes the guitar and the mandolin for the first time in his orchestration. He will preserve these new sounds in the works to come: mandolins respond to the choir of "blessed boys" in the second movement of the *8th Symphony*, they accompany the "boys galloping on their spirited horses" in the

fourth number of the *Das Lied von der Erde*, and they echo the farewell song in that same work's *Finale*.

The author of these lines still vividly recalls the tremendous impact the *Finale* of the *7th Symphony* made on him as a young man who could still hear this music naively, without preconceived aesthetic bias. Something similar must have been experienced by those contemporaries who had a favorable opinion of Mahler. Paul Bekker, for one, described this movement in 1921 as a "revelation of life transformed into sound", and its ending with the following words: "The sun, the earth, the creator and the created, the terrestrial and the divine all chime together in one immense chord". On the other hand, Theodor Adorno's remarks in his 1960 Mahler book would problematize this final movement and inevitably exert a central influence on the *7th Symphony's* reception: "This is too theatrical. Such a beautiful blue hue can only be found in the sky overlooking the mundane fairground, too close for comfort in this case." Indeed, the movement sets in as if we were treading the grounds of the Nature Theatre of Oklahoma as evoked in *Amerika*, the unfinished novel by Franz Kafka. Drum rolls and fanfares introduce a theme incredibly but unmistakably reminiscent of Wagner's *Meistersinger*, blaring in the brass section's searing light. We are then confronted with a second theme that conjures the *Sterben werd' ich, um zu leben* passage from the last movement of Mahler's own *2nd Symphony*. A third theme has a brush with the mundane depths of operetta, sounding somewhat like the tune *Schlösser, die im Monde liegen* from Paul Lincke's *Frau Luna*. A gruff march ensues, grabbing one by the lapels. The interludes in this rondo try to act as if they were harmless, discreetly sauntering over to greet us, or trying out the faux-delicate steps of a minuet. Meanwhile, however, the rondo theme's inner substance is being surreptitiously carved out from within. "Every time the rondo's initial refrain returns, the orchestration is thinner and thinner. Thus it remains loud, but lacks fullness. You can hear a gap of timbre in the instrumentation: at certain moments, for instance, the theme is divided among instruments with extreme high and low ranges" (Michael Gielen). This lurking threat is initially camouflaged by means of massively clanging bells or with a forced tempo that races

through the different motifs in time lapse. But C Major, hitherto uninterrupted, suddenly veers towards minor; the march theme from the first movement returns, and the music heads for a climax. As in an epiphany, we are momentarily offered a glimpse into another world, but without being allowed to attain that ‘otherness’, that transcendence. Instead, the music plunges back into the maelstrom of the rondo. What was that aforementioned operetta tune by Paul Lincke, consciously or inadvertently paraphrased here? “Castles in the moonlight bring sorrow, my dear. If you want to be cradled in happiness, find yourself a place on earth!”

During the rehearsals for the *7th Symphony*'s world première, Mahler wrote to his wife: “I have to conflate instrumental parts. I have to figure out how to turn a cauldron into a kettledrum, a rusty watering can into a trumpet, a wine tavern into a concert venue. In the midst of all this chaos, I only find one element of solace. A distraught trumpeter asked Bodanovich [i.e. Austrian conductor Artur Bodanzky]: ‘Now I would finally like to know what is supposed to be so beautiful about having a muted trumpet screech incessantly in the uppermost range, all the way to high C Sharp!’ That comment immediately led me to dwell upon the inner workings of every human being. We are incapable of understanding our own pathetic lives; we bleakly bear muted suffering unto the uppermost notes, and remain incapable of realizing the ultimate meaning of it all – namely, that our own screeching can become a harmonious part of the great chord in the universal symphony of the world.” The world première on 19 September 1908 in Prague was a resounding success. In his review thereof in the journal *Musik*, Dr. Ernst Rychnovsky remarked: “We were hitherto accustomed to premières of Mahler symphonies as days of strife on which different factions expressed their approval or their hate in unruly forms; bitterly opposed aesthetic opinions were vented in rather dubious ways. But the première of Mahler's *7th Symphony* in the Konzerthalle on the occasion of the honorary exhibition [commemorating the 60th anniversary of the enthronement of Emperor Franz Joseph I] was entirely different. It concluded with the composer's uncontested triumph.”

© 2015 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*.

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).

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. Ab dieser Spielzeit 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.