

MAHLER

SYMPHONY NO.5

NETHERLANDS PHILHARMONIC
ORCHESTRA
HARTMUT HÄNCHEN



HYBRID MULTICHANNEL



SUPER AUDIO CD



Gustav Mahler (1860 - 1911)
 Symphony No. 5 in C sharp minor
 Symphonie cis-moll – en ut dièse mineur

- | | | |
|---|---|---------|
| 1 | Trauermarsch (In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt - Plötzlich schneller. Leidenschaftlich. Wild - Tempo I) | 12' 26" |
| 2 | Stürmisch bewegt. Mit größter Vehemenz - Bedeutend langsamer - Tempo I subito | 14' 40" |
| 3 | Scherzo (Kräftig, nicht zu schnell) | 17' 07" |
| 4 | Adagietto (Sehr langsam) | 8' 54" |
| 5 | Rondo - Finale (Allegro) | 14' 46" |

Netherlands Philharmonic Orchestra
 Conducted by Hartmut Haenchen

Live recording
 Recorded – Aufnahme – Enregistrement:
 Amsterdam, The Concertgebouw, 3/2001

Recording producer: Erdo Groot
 Balance engineer: Erdo Groot
 Recording engineers: Roger de Schot, Taco v.d. Werf, Dirk Fischer
 Tape editor: Jasper van Dusseldorp

A SYMPHONY OF SUBTLE FORM

Bernard Jacobson

Mahler's symphonic output is in one sense much smaller than, say, Mozart's: 11 works (including *Das Lied von der Erde* and the unfinished Tenth Symphony), compared with about 50. But if you multiply those numbers by the respective durations of the two men's works, the result is two roughly equal figures, and if the size of Mahler's orchestral forces and the complexity of his textures are taken into account, it can be seen that in purely quantitative terms there is a lot more symphony here. – The Fifth Symphony is a characteristic though not extreme example of Mahler's symphonic scale, and the formidable group of tempo and expression markings that heads the movements is typically Mahlerian in its mixture of German and Italian terms. The list suggests, moreover, an overall structure very different from that of earlier symphonies. Here the divisions are laid out according to two distinct lines of demarcation: there are five movements, yet three parts. The central scherzo ("Powerful, not too fast") stands alone. The outer segments comprise two movements each, slow followed by fast in both cases. In Part I a solemn funeral march ("With measured tread; rigorous, like a cortege") leads into a strident quick movement ("Stormily agitated; with the greatest vehemence"). Part III correspondingly links an exquisite Adagietto, or "little Adagio" (marked "Very slow"), for strings and harp with a cheerfully energetic rondo. – In one sense this scheme can be regarded as a gigantic expansion of a regular three-movement structure, with each of the outer quick movements preceded by a slow introduction. That formulation has its validity, and it is useful insofar as it underlines the new trend exemplified by this first of Mahler's middle-period symphonies: the trend toward concentration rather than expansion. Its three immediate predecessors had all, in one way or another, modified the four-movement pattern of the First Symphony's final version. The addition of voices in one or more of their movements had introduced an unconventional though

not unprecedented element into the symphonic fabric. Now, with the Fifth Symphony, completed in 1902 when he was 42 and first performed two years later, Mahler moved toward a more classical clarity of structure. In this and the next two symphonies he used a purely orchestral apparatus, though one that was still vastly bigger than that of Beethoven, Brahms, or even Bruckner. – But then, even to say that the outer sequences of movements are "slow followed by fast in both cases" is to oversimplify the extraordinarily subtle form of the Fifth Symphony. It is more or less true of Part III, but only sketchily so of Part I. For what Mahler actually does in this remarkable pair of movements is to break down, gradually and inexorably, the distinction between slow and fast material. Thus the first is a slow movement that is constantly striving to move ahead, and the second a fast movement whose urgency is constantly being brought under restraint. It is a technique of interpenetration that Mahler had already tried in the Fourth Symphony (particularly in the variations of the third movement); and quite apart from the profound effect it was to have on his own later work, it has also influenced the whole direction of 20th-century symphonic thought. Among many possible examples, the music of such later symphonists as Allan Pettersson, Andrzej Panufnik, and Wilfred Josephs in Europe, or Roger Sessions, William Schuman, and Richard Wernick in America, amply bears this out. – The essential unity of the two movements in Part I is furthered by strong and pervasive thematic links. The suggestion of an exultant chorale just before the end of the second movement derives from a tiny upward-aspiring motif, gradually evolved in the course of the first as a counter-melody to its main funeral-march material. – These links, indeed, reach out beyond Part I. The embryonic chorale will be found interwoven, in the symphony's finale, with a protean fantasy on the themes prefigured in the Adagietto. This same chorale provides not only the melodic shape of the perky tunes that begin the finale but also, in a grandly expanded version, the peroration that gathers all the threads together at the very end. – In this progression the scherzo is no mere side-issue. Its tumultuous life affirmation is

the pivot on which the whole work turns. Try to imagine the effect the Adagietto would have if it followed directly on the bleak, hollow ending of Part I, and you will immediately see the crucial role the scherzo plays. It seizes on the triumphal ecstasy of the snatch of chorale heard a moment earlier, and establishes it as a viable, steady world-view instead of a piercing but transient vision. And it does so, by no means incidentally, with themes – like the one completed in the first few measures by the obbligato first horn – that are themselves forged from the same material as the chorale and its companion themes in the outer movements. – As he told Sibelius at the two men's famous meeting, Mahler thought the symphony as a medium should be all-inclusive like the world. But his unflagging endeavour, torn as he was by spiritual and consciously racial conflicts of schizophrenic magnitude, was to reduce the teeming contrasts of that world to some kind of order. The force behind a Mahler symphony is centrifugal and centripetal at the same time. It is a force driving in equal measure toward expansion and toward concentration. In the present case, the chorale theme – and the tonality of D major to which it eventually conducts the symphony after its C sharp minor opening – can be seen as the focus of the whole multifarious plan. When you come to the end, you realise that the centre was there all the time, however shadowily at the outset. And this, no matter how cavalier a composer's attitude to traditional patterns may be, is the underlying unity that has always been the point of symphonic form.

© 1991 Bernard Jacobson

SUBTILE SINFONISCHE FORM

Bernard Jacobson

Mahlers sinfonisches Schaffen ist in gewisser Hinsicht wesentlich geringer im Umfang als beispielsweise das von Mozart: elf Werke (Das Lied von der Erde und die unvollendete 10. Sinfonie hinzugerechnet) gegenüber ca. fünfzig. Multipliziert man jedoch diese Zahlen mit der Spieldauer der jeweiligen Werke, so sind die Ergebnisse ungefähr vergleichbar. Zieht man darüber hinaus die Stärke der Orchesterbesetzung und die komplizierten Strukturen in Betracht, so ist bei Mahler rein quantitativ mehr sinfonische Musik vorhanden.

Die 5. Sinfonie ist ein charakteristisches, wenngleich kein extremes Beispiel für Mahlers Beitrag zu dieser Gattung. Schon die eindrucksvolle Liste der Satzüberschriften, Tempobezeichnungen und Spielanweisungen ist in der Mischung aus deutschen und italienischen Termini typisch für diesen Komponisten.

Gleichzeitig jedoch deutet diese Liste darauf hin, daß die Gesamtstruktur von derjenigen seiner früheren sinfonischen Werke deutlich abweicht, denn die Gliederung erfolgt gemäß zweier unterschiedlicher Demarkationen: fünf Sätze stehen drei Teilen gegenüber, während das zentrale Scherzo („Kräftig, nicht zu schnell“) eine separate Einheit darstellt. Die Eckteile bestehen aus jeweils zwei Sätzen, wobei ein schneller einem langsamen folgt. In Teil I geht ein feierlicher Trauermarsch („In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt“) einem furiosen schnellen Satz voraus („Stürmisch bewegt, mit größter Vehemenz“).

Entsprechend diesem Aufbau setzt sich Teil III aus einem innigen Adagietto („Sehr langsam“) nur für Streicher und Harfe und einem fröhlich-energischen Rondo zusammen.

In gewissem Sinne läßt sich dieses Schema als gigantische Erweiterung der

regulären dreisätzigen Form beschreiben, wobei jedem der schnellen Ecksätze eine langsame Einleitung vorausgeht. Es spricht einiges für diese Formulierung, und sie ist auch insofern schlüssig, als sie den neuen Trend in diesem ersten Werk aus Mahlers mittlerer sinfonischer Periode unterstreicht – den Trend zur Konzentration der Mittel statt zu deren Expansion. Die drei unmittelbaren Vorgänger dieser 5. Sinfonie waren alle mehr oder weniger Modifizierungen des Viersatzmusters der endgültigen Fassung der 1. Sinfonie. Die Hinzufügung vokaler Elemente in einem oder mehreren Sätzen hatte eine unkonventionelle, wenngleich keineswegs beispiellose Handhabung sinfonischer Mittel signalisiert. Mit dieser 5. Sinfonie, die der 42-Jährige 1902 vollendete und die zwei Jahre später uraufgeführt wurde, strebte Mahler nunmehr eine klare, klassisch orientierte Struktur an. In dieser wie auch in seiner nächsten Sinfonie bediente er sich ausschließlich orchestraler Mittel, freilich wesentlich umfangreicher als noch bei Beethoven, Brahms oder selbst Bruckner.

Dennoch: die These, dass in den Eckteilen jeweils ein schneller Satz einem langsamen folgt, ist eine gefährliche Vereinfachung, denn sie wird der äußerst subtilen Form dieser 5. Sinfonie keineswegs gerecht. Sie mag vielleicht auf Teil III zutreffen, aber nur bedingt auf Teil I. Worum es Mahler nämlich in diesen außergewöhnlichen Satzpaaren geht, ist eine graduelle, aber unerbittliche Aufweichung des traditionellen Gegensatzes von langsamem und schnellem Material. Also ist das erste Paar ein langsamer Satz mit einer konstanten Vorwärtsbewegung, das zweite ein schneller Satz, dessen Energiedrang ständig gezügelt wird. Hierbei handelt es sich um eine Technik der gegenseitigen Durchdringung, mit der Mahler bereits in seiner 4. Sinfonie (vor allem in den Variationen des dritten Satzes) experimentiert hatte und die für die weitere Entwicklung des sinfonischen Gedankens im 20. Jahrhundert richtungsweisend sein sollte, u.a. für europäische Komponisten wie Allan Pettersson, Andrzej Panufnik und Wilfred Josephs oder für Roger Sessions, William Schuman und Richard Wernick in Amerika.

Die essentielle Einheit der beiden Sätze in Teil I wird weiterhin gewährleistet durch starke, einander durchdringende thematische Bezüge. Die Andeutung eines freudigen Chorals kurz vor Ende des zweiten Satzes geschieht in Gestalt eines winzigen aufwärtstrendenden Motivs, das im Verlauf des ersten Satzes allmählich als Gegenmelodie des Trauermarschmaterials entwickelt wurde. Diese Verbindungslinien gehen sogar noch über Teil I hinaus: der embryonische Choral wird nämlich im Finale der Sinfonie mit einer Fantasie über bereits im Adagietto vorgebildete Themen verschmolzen. Derselbe Choral liefert nicht nur das Material für die lebhaften Melodien, mit denen das Finale beginnt, sondern – in großartig erweiterter Gestalt – auch für die Apotheose, in der am Werkende alle Stränge zusammengeführt werden.

In dieser Dramaturgie stellt das Scherzo mehr als nur einen Nebenaspekt dar. Dessen tumultuöse Lebensbejahung ist der Dreh- und Angelpunkt der gesamten Sinfonie. Führt man sich vor Augen, welche Wirkung das Adagietto hätte, wenn es direkt auf den fahlen, hohlen Schluß von Teil I folgen würde, so wird einem die zentrale Rolle des Scherzos unmittelbar deutlich. Es greift die triumphale Ekstase des zuvor erklangenen Chorals auf und etabliert sie gewissermaßen als gefestigte Weltsicht anstelle einer punktuellen, vorübergehenden Vision. Dies geschieht, keineswegs zufällig, mit Themen (wie dem in den ersten Takten vom obligaten Horn vorgestellten), die ihrerseits aus demselben Material wie der Choral und dessen Begleitthemen in den Außensätzen hervorgegangen sind.

Seinem finnischen Kollegen Jean Sibelius gegenüber hat Mahler einmal geäußert, dass die Sinfonie als Medium so allumfassend sein müsse wie die Welt. Aber sein unermüdlicher Eifer – hin- und hergerissen wie er war zwischen philosophischen, religiösen und weltanschaulichen Konflikten von geradezu schizophrenen Ausmaßen – sollte die scheinbaren Kontraste dieser

Welt in ein Ordnungssystem zwingen. Die einer Mahlersinfonie innewohnenden Kräfte sind gleichermaßen zentrifugal wie zentripetal – Kräfte, die sowohl expandierend wie eindämmend wirken. Im Falle der 5. Sinfonie kann das Choralthema – und die Tonart D-Dur, zu der es das Werk nach dem cis-Moll-Beginn schließlich emporhebt – als Brennpunkt der gesamten Dramaturgie gelten. Am Ende wird einem bewußt, daß das Zentrum, wenngleich anfänglich nur schattenhaft, schon immer da war. Ungeachtet der Tatsache, wie strikt sich ein Komponist an tradierten Mustern orientiert: dies ist die zugrunde liegende Einheit, die das Wesen der sinfonischen Form ausmacht.

Übersetzung: Bernd Delfs

“UNE SYMPHONIE DE FORME SUBTILE”

Bernard Jacobson

L'œuvre symphonique de Mahler est dans un certain sens beaucoup moins importante que, disons, celle de Mozart, puisqu'il n'écrivit que 11 symphonies (y compris Das Lied von der Erde (Le Chant de la terre) et la Dixième Symphonie inachevée), tandis que Mozart en écrivit une cinquantaine. Mais si vous multipliez ces chiffres par les durées respectives des œuvres des deux hommes, vous verrez que le résultat est pratiquement équivalent. Si vous prenez en compte la force orchestrale de Mahler et la complexité de ses caractères, vous pourrez voir qu'en termes purement quantitatifs, il est bien plus question de symphonie. – La Cinquième Symphonie est un exemple caractéristique sans être extrême de l'œuvre symphonique de Mahler. Le nombre impressionnant de tempos et de notations d'expressions introduisant les mouvements sont typiquement mahlériens dans leur mélange de termes allemands et italiens. La liste suggère en outre une structure globale très différente de celles des symphonies antérieures. Ici, les divisions sont agencées

selon deux lignes de démarcation : il y a cinq mouvements et pourtant trois parties. Le scherzo central (“Puissant mais pas trop rapide”) est isolé. Les segments qui l'entourent comprennent chacun deux mouvements qui commencent avec lenteur pour finir sur un rythme rapide. Dans la Première Partie, une marche funèbre solennelle (“A pas mesurés : rigoureux, comme un cortège”) nous mène dans un mouvement rapide et fougueux (“Houleux ; avec la plus grande véhémence”). La Troisième Partie relie de même un Adagietto exquis ou “petit Adagio” (marqué “Très lentement”) pour instruments à cordes et harpe, à un rondo joyeux et énergique. – Dans un sens, ce schéma peut être considéré comme un développement gigantesque de la structure normale en trois mouvements, chaque mouvement extérieur rapide étant précédé par une introduction lente. Cette formulation est bien fondée et elle est utile dans la mesure où elle souligne la nouvelle tendance, dont cette première symphonie de la deuxième période de Mahler est un exemple : la tendance à la concentration plutôt qu'au développement. Les trois précédentes apportaient toutes, d'une façon ou d'une autre, une modification à la structure en quatre mouvements de la version finale de la Première Symphonie. L'addition de voix dans un ou plusieurs de leurs mouvements a introduit un élément non conventionnel bien que déjà employé dans l'organisation symphonique. Avec la Cinquième Symphonie, qu'il acheva en 1902 à l'âge de 42 ans et qui fut joué deux ans plus tard, Mahler est allé vers une structure à la précision plus classique. Dans cette symphonie et dans les deux suivantes, il a usé d'un appareil purement orchestral, bien que toujours considérablement plus vaste que ceux de Beethoven, Brahms ou même Bruckner. – Mais alors, dire que les séquences extérieures des mouvements sont “faites de phrases lentes puis rapides” simplifie à l'excès la forme extraordinaire et subtile de la Cinquième Symphonie. Cela est plus ou moins vrai pour la Troisième Partie, mais ne l'est pas vraiment pour la Première. Ce que Mahler fait véritablement dans ces deux remarquables mouvements, c'est supprimer graduellement et inexorablement la distinction entre le lent et le

rapide. Ainsi, le premier mouvement est un mouvement lent s'efforçant constamment d'aller de l'avant et le second est un mouvement rapide dont l'urgence est continuellement tenue en bride. Il s'agit d'une technique d'interpénétration dont Mahler s'était déjà servi dans la Quatrième Symphonie (notamment dans les variations du troisième mouvement) et en plus de l'effet profond qu'elle devait avoir sur son œuvre ultérieure, elle a également donné une autre direction à la pensée symphonique du 20ème siècle. Parmi de nombreux exemples, la musique de symphonistes plus récents tels qu'Allan Pettersson, Andrzej Panufnik et Wilfred Josephs en Europe, ou Roger Sessions, William Schuman et Richard Wernick en Amérique l'ont amplement confirmé. – L'unité essentielle des deux mouvements de la Première Partie est servie par des liens forts, pénétrants et thématiques. La suggestion d'un chœur triomphant juste avant la fin du second mouvement est donnée par un motif grêle ascendant, qui évolue progressivement durant le premier mouvement comme une contre-mélodie jusqu'au corps principal de la marche funéraire. – Ces liens s'étendent en effet au-delà de la Première Partie. Le chœur embryonnaire réapparaîtra lors du final de la symphonie, entremêlé avec une fantaisie changeante sur les thèmes préfigurés dans l'Adagietto. Ce même chœur n'offre pas uniquement la forme mélodique des airs joyeux qui introduisent le final, mais aussi une version formidablement élargie, la péroration qui rassemble l'ensemble des éléments au tout dernier moment. – Dans cette progression, le scherzo n'est pas simplement accessoire. Sa tumultueuse affirmation de la vie est le pivot autour duquel tourne l'œuvre entière. Imaginez un instant l'effet qu'aurait l'Adagietto s'il faisait immédiatement suite aux dernières mesures maussades et creuses de la Première Partie, et vous vous rendrez tout de suite compte du rôle crucial du scherzo. Il s'empare de l'extase triomphante des quelques notes du chœur entendues un instant auparavant, pour donner une vision du monde viable et stable plutôt que pénétrante mais transitoire. Et il le fait, non de façon accidentelle mais avec des thèmes – comme le premier achevé dans les

premières mesures du premier cor obligato – qui se sont forgés eux-mêmes à partir du même matériel que le chœur et les thèmes qui l'accompagnent dans les mouvements extérieurs. – Comme Mahler l'a dit à Sibelius lors de leur fameuse rencontre, pour lui, la symphonie était en tant que moyen d'expression «un monde qui doit tout embrasser». Mais déchiré comme il l'était par des conflits spirituels et consciemment raciaux d'ordre schizophrénique, il orienta ses efforts inlassables vers la réduction des multiples contrastes de ce monde pour y faire naître un semblant d'ordre. La force qui anime une symphonie de Mahler est centrifuge mais aussi centripète. C'est une force qui pousse à l'expansion et à la concentration. Dans le cas présent, le thème choral – et la tonalité du ré majeur, vers lequel il conduit finalement la symphonie après son ouverture en do dièse mineur – peut être considéré comme le point de convergence de ce plan extrêmement varié. Alors que la fin arrive, vous réalisez que le principal a toujours été là, même s'il l'était de façon imprécise au début. C'est ce qui fait l'unité sous-jacente qui a toujours été l'essentiel de la forme symphonique, même lorsque le compositeur a pris de grandes libertés par rapport aux structures traditionnelles.

Traduction: Brigitte Zwerver-Berret

5. Rondo-Finale

The image shows a page from a musical score for '5. Rondo-Finale'. The score is written for several instruments: Erste Hoboe (First Oboe), Erstes Fagott (First Bassoon), Erstes Horn in F (First Horn in F), Erste Violinen (First Violins), A.-Klar. (Alto Clarinet), Fag. (Bassoon), F.-Horn (F Horn), Flöten (Flutes), and Pkg. (Piano). The tempo is marked 'Allegro' and 'Allegro giocoso Frisch'. There are also markings for 'zögernd' (hesitant), 'lang' (long), 'pp' (pianissimo), 'f' (forte), 'rit.' (ritardando), and 'a tempo'. A black and white portrait of a man with glasses and a bow tie is overlaid on the score.



Polyhymnia specialises in high-end recordings of acoustic music on location in concert halls, churches, and auditoriums around the world. It is one of the worldwide leaders in producing high-resolution surround sound recordings for SA-CD and DVD-Audio. Polyhymnia's engineers have years of experience recording the world's top classical artists, and are experts in working with these artists to achieve an audiophile sound and a perfect musical balance.

Most of Polyhymnia's recording equipment is built or substantially modified in-house. Particular emphasis is placed on the quality of the analogue signal path. For this reason, most of the electronics in the recording chain are designed and built in-house, including the microphone preamplifiers and the internal electronics of the microphones.

Polyhymnia International was founded in 1998 as a management buy-out by key personnel of the former Philips Classics Recording Center.

For more info: www.polyhymnia.nl

Polyhymnia ist eine Aufnahmefirma, die sich spezialisiert hat in der Einspielung hochwertiger musikalischer Darbietungen, realisiert vor Ort in Konzertsälen, Kirchen und Auditorien in aller Welt. Sie gehört zu den international führenden Herstellern von High-resolution Surroundaufnahmen für SA-CD und DVD-Audio. Die Polyhymnia-Toningenieure verfügen über eine jahrelange Erfahrung in der Zusammenarbeit mit weltberühmten Klassik-Künstlern und über ein technisches Können, das einen audiophilen Sound und eine perfekte musikalische Balance gewährleistet.

Die meisten von Polyhymnia verwendeten Aufnahmegeräte wurden im Eigenbau hergestellt bzw.

substanziell modifiziert. Besondere Aufmerksamkeit gilt dabei der Qualität des Analogsignals. Aus diesem Grunde wird der Großteil der in der Aufnahmekette verwendeten Elektronik in eigener Regie entworfen und hergestellt, einschließlich der Mikrophon-Vorverstärker und der internen Elektronik der Mikrophone.

Polyhymnia International wurde 1998 als Management-Buyout von leitenden Mitgliedern des ehemaligen Philips Classics Recording Centers gegründet.

Mehr Infos unter: www.polyhymnia.nl

Polyhymnia est spécialisé dans l'enregistrement haut de gamme de musique acoustique dans des salles de concerts, églises et auditoriums du monde entier. Il est l'un des leaders mondiaux dans la production d'enregistrements surround haute résolution pour SA-CD et DVD-Audio. Les ingénieurs de Polyhymnia possèdent des années d'expérience dans l'enregistrement des plus grands artistes classiques internationaux. Travailler avec ces artistes pour obtenir un son audiophile et un équilibre musical parfaits fait partie de leurs nombreuses expertises.

La plupart du matériel d'enregistrement de Polyhymnia est construit ou considérablement modifié dans nos locaux. Nous mettons notamment l'accent sur la qualité du parcours du signal analogique. C'est la raison pour laquelle nous élaborons et construisons nous-mêmes la plupart du matériel électronique de la chaîne d'enregistrement, y compris préamplificateurs et électronique interne des microphones.

Polyhymnia International a été fondé en 1998 suite au rachat de l'ancien Philips Classics Recording Center par ses cadres.

Pour de plus amples informations : www.polyhymnia.nl



HYBRID MULTICHANNEL



SUPER AUDIO CD

PTC 5186 004
Made in Germany