



MAHLER *Symphony No. 8* ADAM FISCHER

GUSTAV MAHLER (1860-1911)

Symphony No. 8 in E Flat Major / "Symphonie der Tausend"

*für drei Sopran- und zwei Alt-Soli, Tenor-, Bariton- und Bass-Solo,
Knabenchor und zwei gemischte Chöre sowie großes Orchester /
for three Sopranos, two Altos, Tenor, Baritone and Bass solos,
Boys' choir, two choirs and big orchestra*

1 Part I Hymnus. Veni creator spiritus <i>Allegro impetuoso</i>	24:01
2 Part II Schlusszene aus Goethes <i>Faust II</i> <i>Poco adagio – Più mosso (Allegro moderato)</i>	53:14
Total Time	77:15

MANUELA UHL Uhl Soprano *Magna Peccatrix*
POLINA PASTIRCHAK Soprano *Una Poenitentium*
FATMA SAID Soprano *Mater Gloriosa*
KATRIN WUNDSAM Mezzo-Soprano *Mulier Samaritaner*
KATHARINA MAGIERA Alto *Maria Aegyptiaca*
NEAL COOPER Tenor *Doctor Marianus*
HANNO MÜLLER-BRACHMANN Baritone *Pater Ecstaticus*
PETER ROSE Bass *Pater Profundus*

Choir of the Städtischer Musikverein zu Düsseldorf
(Chorus Director **Marietty Rossetto**)

Philharmonischer Chor Bonn

Kartäuserkantorei Köln (Chorus Director **Paul Krämer**)

Clara-Schumann-Jugendchor Düsseldorf
(Chorus Director **Justine Wanat**)

DÜSSELDORFER SYMPHONIKER

ADAM FISCHER conductor

Based on live recordings (5-9 July 2018) | Recording Location: Tonhalle Düsseldorf / Germany | Executive Producer: Jochen Hubmacher (DLF) | Recording Producer: Holger Urbach | Recording Engineer: Michael Morawietz | Editing, Mix & Mastering: HOLGER URBACH MUSIKPRODUKTION, RATINGEN www.humusic.de | Verlag / Publisher: Kalmus | www.avi-music.de | Gesangstexte / Lyrics here: <https://avi-music.de/lyrics.html>

© 2018 Deutschlandradio / Avi-Service for music © 2019 Avi-Service for music, Cologne/Germany | LC 15080 | All rights reserved | STEREO | DDD | GEMA | Made in Germany | 42 6008553953 6 | Design: www.BABELgum.de | Translations: Stanley Hanks | Fotos: © Susanne Diesner (Adam Fischer) | www.tonhalle.de | www.dradio.de


**TONHALLE
DÜSSELDORF**
Einfach fühlen

Eine Co-Produktion mit

 **Deutschlandfunk**

**Mahler
Edition
Vol. VII**

Avi
7

Adam Fischer zu Mahlers 8. Symphonie

Mahlers Achte ist für alle Beteiligten eine besondere Herausforderung, bei der Einstudierung, bei der Aufführung und natürlich auch bei einer Aufnahme. Diese Herausforderung besteht vor allem darin, die Musik von den technischen und logistischen Problemen zu lösen, die das Stück mit sich bringt. Es ist ja in der Musikgeschichte immer so gewesen, dass, wenn neue Möglichkeiten entstehen, etwa neue Instrumente sich etablieren, die Komponisten in der ersten Phase diese Neuerungen verstärkt nutzen, um zu zeigen, welche Möglichkeiten sie haben. Ein gutes Beispiel ist die Mannheimer Schule im 18. Jahrhundert: Da hatte man das Crescendo erfunden und war nicht mehr auf diese terrassenförmigen Verläufe in der Gestaltung der Dynamik angewiesen. So sind die Mannheimer Kompositionen voll mit Crescendi, die haben sich regelrecht ausgetobt in den neuen Möglichkeiten. Entsprechend wollte Mahler, und zwar besonders in der Achten, die Möglichkeiten eines sehr großen Orchesters nutzen, das in diesen Dimensionen vorher einfach noch nicht da war. Die Effekte, die diese Vergrößerung des Apparats ermöglichen, dürfen aber nicht zum Selbstzweck werden, und das ist die spezielle Herausforderung für uns. Dass hier über 500 Leute zusammen spielen und singen, ist nur ein Mittel, kein Zweck.

Schon die reine Koordinierung der Massen ist eine Herausforderung, und ich kann als Dirigent kaum eine kammermusikalische Feinreaktion verlangen wie etwa in einer Haydn-Symphonie. Es gibt Stellen, da singen in dem einen Chor 120 Leute laut die gleiche Stimme und sollen dabei darauf reagieren, was 120 m entfernt auf der anderen Seite leise gemacht wird. Ich habe versucht, dass diese technischen Eingrenzungen keine Auswirkungen auf das freie Musizieren haben. Denn das müssen wir unbedingt erhalten, unabhängig davon, ob es 600 Leute sind oder sechs. Der Mut zum Risiko muss da sein. Und gerade in der Aufnahmesituation muss ich den Musikern, die sich auf das Zusammenbleiben konzentrieren, die Angst nehmen, dass da etwas schief geht. Musik ist nicht teilbar, Musik muss immer gleich bleiben.

Ich verstehe, warum einige Dirigenten einen Bogen um die Achte gemacht haben. Aber das ist Feigheit. Auch wenn man es nicht zugibt: Unwillkürlich verzichtet man bei der Vorbereitung dieses Stücks auf musikalische Lösungen, die riskant sein können. Die Musik ist natürlich leichter zu spielen, wenn wir mechanisch den Rhythmus durchziehen und ohne *Rubati* das Stück machen. Aber das darf nicht sein. Man muss immer prüfen, ob man einer Idee nicht doch aus Bequemlichkeit folgt.

Das Stück ist auch nur in Konzertsälen richtig, die das tragen können. Es ist Aufgabe des Dirigenten, dafür zu sorgen, dass es im jeweiligen Saal richtig klingt. Wenn eine Musik nicht für eine CD gemeint ist, dann ist es die Achte. Das ist aber auf der anderen Seite auch gut für uns, denn eine CD soll ja auf keinen Fall das live-Erlebnis in seiner Einmaligkeit ersetzen. Sonst bleiben am Ende nur die CDs und die Musik wird gar nicht mehr gespielt. Die CD muss eine Alternative zur live-Aufführung bleiben. Manches hört man auf der CD sicher besser als im Konzertsaal, etwa die ersten zehn Minuten des zweiten Satzes mit diesem angstvollen Stammeln des Chores. Die Raumwirkung der ganz großen Massenszenen hingegen kann man auf einer CD schlichtweg nicht abbilden.

Schließlich wird jeder diese CD auch in unterschiedlichen Situationen hören. Ob zu Hause über eine große Anlage oder irgendwo draußen mit Kopfhörer – theoretisch müsste man ja das Stück für jede Hör-Situation anders spielen. Ich wollte eine natürliche Aufnahme, die auch ohne eine raffinierte große Anlage wirkt. Eine, in der die Musik zur Geltung kommt und der große effektvolle Apparat eher im Hintergrund bleibt.

Solch eine CD kann schließlich nur ein Appetizer für ein Konzert sein.

© 2018 Adam Fischer

Adam Fischer on Mahler's Eighth Symphony

Mahler's Eighth is a special challenge for all participants: in rehearsals, in performance, and, of course, when making a recording. The challenge lies in freeing the music from all of the technical and logistical problems that come with it. Whenever new possibilities emerged in music history (such as new musical instruments), composers tended to introduce the novelty quite frequently in the first phase to show its potential. A good example was the Mannheim School in the 1700s. The crescendo had just been invented: musicians no longer had to play dynamics in "terraced levels". Mannheim pieces from that period are thus brimming with crescendos: musicians reveled in the new possibilities. Mahler, later on, wanted to explore the possibilities of an orchestra of unprecedented size, particularly in the Eighth. The effects made possible by such an enlargement should not become an end in themselves. That is the special challenge we have faced. If on this recording we have over 500 people singing and playing together, that is only a means, not an end.

It is already a challenge to coordinate these masses of people. As a conductor I can hardly expect them to deliver a subtle, quasi-chamber-music reaction (as I might, say, in a Haydn symphony). In certain passages, 120 choir members are singing the same part at the top of their lungs, and they are supposed to react to something that is being played softly 120 metres away. I have invested my best efforts to ensure that these technical limitations would not hinder participants in making music as freely as possible. For that is something we need to preserve, regardless of whether we are dealing with 600 people or with six. We need to maintain the courage to take risks. While musicians are concentrated on staying together, particularly in a recording situation, it is my job to dispel their fear that something might go wrong. Music cannot be compartmentalized; it must remain true to itself.

I can understand why some conductors tend to avoid Mahler's Eighth. But that is cowardice. We may not want to admit it: when we are preparing this piece, we tend to avoid musical solutions that

might be risky. Of course it is easier to play this music if we maintain the tempo mechanically throughout, *senza rubato*. But that is not the composer's intention. We should always ask ourselves if we are not following a tendency out of sheer convenience.

Another point to bear in mind is that this piece only works well in concert halls designed for its incredible dimensions. The conductor, however, must ensure that it sounds right in whichever concert hall the performance is taking place. And if any piece was not meant for CD, it is surely Mahler's Eighth. On the other hand, that is good for us: a CD should never be regarded as something that could replace a unique, live concert hall experience. If that was the case, we would only have CDs, and we would no longer perform music in front of audiences. CDs should remain alternatives to live performance. Admittedly, certain things can be more clearly heard on CD than in the concert hall: for instance, the choir's fearful stammering in the first ten minutes of the second part. On the other hand, a CD can by no means give an impression of the way gigantic "crowd scenes" fill the concert hall space.

One should also bear in mind that music lovers will be listening to this CD in a variety of different situations: at home on large stereo equipment, or somewhere outside with headphones. Theoretically, we would have to provide a different version of the piece for each type of listening situation. In this recording I wanted to create a natural sound that achieves a good effect, even without refined stereo equipment. All that gargantuan apparatus should retreat into the background in a recording that does justice to the music.

Of course, a CD such as this one can only serve as an appetizer for a true concert situation.

© 2018 Adam Fischer

Mahlers 8. Symphonie

„Herr Mahler, das Lied ist schön!“

„Auf Gustav Mahlers 8. Sinfonie ist so ziemlich die ganze musikalische Welt gespannt“, verkündeten die *Signale für die musikalische Welt* am 10. August 1910, gut einen Monat vor der Uraufführung des Werkes unter Leitung des Komponisten in einer eigens für solche Großveranstaltungen erbauten Halle zum krönenden Abschluss des Musikprogramms der Münchener Ausstellung. Die Premiere der Achten am 12. September 1910 geriet zu einem spektakulären gesellschaftlichen Ereignis und zum größten Erfolg, der dem Komponisten Mahler zu Lebzeiten zuteil wurde. Viele der großen Künstler der Zeit – seien das Schriftsteller, Komponisten, Dirigenten, Theaterschaffende – wurden Zeugen dieser Aufführung. Den schönsten Beifall aber hatte nach Max Brods Überlieferung eines der mitwirkenden Kinder Mahler schon während der Generalprobe bereitet: „Die Töne des [...] ersten Satzes waren soeben verhallt. [...] Da hörte man von ganz oben, von da wo die Kinder der Münchener Zentral-Singschule standen und eben ihr ‚Gloria patri‘ geschmettert hatten, – von da hörte man ein dünnes Stimmchen piepsend in den riesigen Raum herabschwebend, ganz ungeniert: ‚Herr Mahler, das Lied ist schön‘“.

Der Spiritus Creator

Entworfen hatte Mahler die Achte im Sommer 1906 während der Ferienmonate, die er in Maiernigg am Wörthersee verbrachte, wo er eine Villa mit benachbartem Komponierhäuschen besaß. „Beim Eintritt in das altgewohnte Arbeitszimmer packte mich der *spiritus creator* und schüttelte und peitschte mich acht Wochen lang, bis das Größte fertig war“, erinnerte er sich in einem Brief an seine Frau Alma aus dem Jahr 1910. Freilich sollte man sich nicht zu der Vorstellung verführen lassen, dass Mahler das Riesenwerk tatsächlich in so knapper Frist fertig komponiert hätte. Wenngleich die meisten Skizzen zur 8. Sinfonie verloren sind, lässt sich ihre Entstehung aus den überlieferten Quellen wenigstens ungefähr rekonstruieren. Anfangs schwebte Mahler offenbar eine viersätzig Sinfonie vor. Erst nach Beginn der Kompositionsarbeit muss er auf den Gedanken gekommen sein, den lateinischen Pfingsthymnus

Veni creator spiritus mit der Schlusszene aus dem 2. Teil von Goethes *Faust* zu kombinieren. Im Sommer 1906 dürfte Mahler das Particell und vielleicht Teile des Partiturentwurfs fertiggestellt haben. Die Reinschrift der Partitur beendete er wahrscheinlich im Frühsommer 1907. Die verschiedenen Stadien der Drucklegung brachten nochmals eine ganze Reihe von Veränderungen mit sich, so dass die endgültige Gestalt des Werkes erst mit der Publikation der Partitur am 29. Januar 1911 fixiert war.

Hymnus und Tragödie

Mahler selbst betrachtete seine Achte als ein Ausnahmewerk: „– es ist das Größte, was ich bis jetzt gemacht. Und so eigenartig in Inhalt und Form, dass sich darüber gar nicht schreiben lässt. – Denken Sie sich, dass das Universum zu tönen und zu klingen beginnt. Es sind nicht mehr menschl[iche] Stimmen, sondern Planeten und Sonnen, welche kreisen.“ (an Willem Mengelberg am 18. August 1906) Der Text des Hymnus’ *Veni creator spiritus*, an dem sich Mahlers Phantasie zunächst entzündete, wurde wahrscheinlich vom mittelalterlichen Gelehrten und Dichter Hrabanus Maurus als ein theologisches Streitgedicht für die Aachener Synode 809 verfasst. Erst nach Hrabanus’ Tod wurden die Verse in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts als Pfingsthymnus und als Hymnus zu Weihehandlungen in die Liturgie aufgenommen.

In der Schlusszene aus Goethes *Faust* sind Vorstellungen aus mehreren Jahrtausenden Kulturgeschichte verschmolzen: biblische Legenden, Motive aus der Dichtung Dantes (*Die Göttliche Komödie*) und der Malerei Andrea Orcagnas, die Goethe in Gestalt von Reproduktionen kannte. Mahler interpretierte die Schlusszene des *Faust* als eine „Phänomenologie der Liebe“ (Adorno) und sah hier seine Vorstellung von „Schöpfung durch Eros“ gleichnishaft gestaltet. Die Vorstellung eines alldurchdringenden Eros als Movers der Schöpfung und des menschlichen Lebens, der letztlich dessen Unzulänglichkeit und Endlichkeit transzendiert, bestimmt denn auch Mahlers Lesart des katholischen Hymnus, der ihm zu einem einzigen Ruf nach Erleuchtung und Liebe wird.

„Streng in der sinfonischen Form“

Diese Beziehung zwischen den beiden in ihrer Diktion und ihrem historischen Kontext so disparaten Texten sinnfällig zu machen, gelingt Mahler, indem er die beiden ganz unterschiedlich strukturierten Teile des Werkes thematisch eng verklammert. Dadurch aber, dass die Themen nicht rein instrumental erfunden, sondern an Texte gebunden sind, lassen sie mehr oder weniger bestimmte Bedeutungsfelder assoziieren, funktionieren sie ähnlich wie Leitmotive im Wagnerschen Musikdrama. So kann Mahler ein dichtes Netz von semantischen Bezügen knüpfen.

„Streng in der sinfonischen Form“ sei der erste Satz gehalten, hatte Mahler geäußert, und tatsächlich folgt der Satz den Konturen der Sonatensatzform. Der ekstatische Ruf „Veni, creator spiritus“, gefolgt von einer weiteren Gestalt zu den Worten „o creator, veni creator ...“, formt den ersten Themenkomplex. Die Bitte um Gnade („Imple superna gratia ...“) entspricht dem Seitensatz, und die Schlussgruppe des Expositionsabschnittes erhält den Rang eines eigenständigen Komplexes, in dem von der Bitte um Stärkung der Schwachheit des Körpers die Rede ist („Infirma nostri corporis“). Die sich am Ende des Expositionsabschnittes ballende Energie mündet zunächst in ein Orchester-zwischenspiel mit instabiler Metrik und grell gegeneinander geblendeten Farben. Entscheidend ist, was sich auf der Höhe des Satzes zuträgt: *Mit plötzlichem Aufschwung* artikuliert im entfesselt losbrechenden Unisono der Chor die Bitte um Erleuchtung und Liebe „Accende, accende lumen sensibus. Infunde amorem cordibus“. Zunächst aber mündet die Energie in einer tumultuösen Partie („Hostem repellas“) über einem zum Metrum querständigen Basso ostinato, gefolgt von einer Doppelfuge, die in zunehmender kontrapunktischer und dynamischer Verdichtung auf den Einsatz der Reprise zielt. Insgesamt wirkt der Satz nunmehr wie eine von nur noch wenigen retardierenden Momenten unterbrochene Steigerung, die auf den am Ende von einem isoliert postierten Bläserchor nochmals intonierten, leicht veränderten „Accende“-Ruf zielt.

Himmliche Szenen

Der ungeheuren Dynamik des Eröffnungstücks antwortet der zweite Teil als vergleichsweise locker gefügte Szenenfolge, freilich „dennoch durchflutet von einem mächtigen unterirdischen Entwicklungsstrom“. (Adorno) Den Stationen der Handlung entspricht die musikalische Form. Die Erlösungshandlung an Fausts Seele vollzieht sich in einer visionären Landschaft: Eine irdische Schlucht weitet sich in einen dicht bevölkerten, gleichwohl hierarchisch geordneten Himmel. Ingeniös die instrumentale Einleitung und der folgende Chor, der die Gebirgslandschaft imaginiert: Nach den klanglichen Exzessen des ersten Teils dominiert nun ein kammermusikalisch ausgedünnter, klangfarblich sublim ausgehörter Satz. Die Verlautbarungen des Chores wirken wie überartikulierte Flüstern, stockend, als würde das Erschauern vor etwas Unfassbarem Klang. Dann begegnen wir zwei der *Heiligen Anachoreten*, der Einsiedler. Die aus der Stille geborene Spannung löst sich im hymnisch strömenden Gesang des *Pater Ecstaticus* (gleichzusetzen mit dem Kirchenvater Augustinus), während das Solo des *Pater Profundus* (dem Bernhard von Clairvaux entspricht) in der zerklüfteten vokalen Diktion sowie den grellen Farben und eruptiven Gesten des Instrumentalparts geradezu expressionistischen Gestus erhält.

Mit dem Einsatz der Erlösungshandlung um Fausts Unsterbliches beginnt der zweite große Komplex. Nunmehr dominieren die chorischen Stimmen der Frauen und der Kinder, die Instrumentation ist aufgelichtet: eine Engelsmusik in unbeschwerter *Scherzando*-Tonfall, die nur in der zentralen Partie des bogenförmig konstruierten Abschnitts eingetrübt wird, wenn vom „Erdenrest“ die Rede ist. Untergründig rückt Mahler den Goetheschen Himmel freilich in eine (unerreichbare?) Ferne: Gelegentlich sind den Melodien pentatonische Spuren beigemischt, die in unseren Ohren ein wenig fremd, fast exotisch klingen, und die im der Achten folgenden *Lied von der Erde* dazu dienen, Glück als unwiederbringlich vergangen und verloren zu artikulieren.

Diese und die folgende Szene werden überblendet wie im Film: Noch während die Chöre der Engel

Faustens Seele umsorgen, kündigt *Doctor Marianus*, der Lehrer von der heiligen Liebe der Maria, schon ganz nah dem Himmel und der Himmelskönigin vom Erscheinen dieser *Mater Gloriosa*. Sie – und nicht und nicht ein Gottvater – thront in Goethes Vorstellung über allem. Ihr gelten die Gesänge des letzten großen Abschnitts des zweiten Teils der Achten. *Doctor Marianus* ist der Mittler zwischen dieser „höchsten Herrscherin der Welt“ und den „leicht Verführbaren“. Zu letzteren gehören die *Magna Peccatrix* (die große Sünderin), die Jesus einst die Füße salbte und als Maria Maddalena zu seiner glühendsten Verehrerin wurde, sodann die *Mulier Samaritana* (die Samariterin), die dafür, dass sie Jesus zu trinken gab, ewiges Leben versprochen bekam und *Maria Aegyptiaca*, die ihr sündhaftes Leben mit 48 Jahren, die sie „treu in Wüsten blieb“, büßte. Ihnen gesellt sich auch *Una Poenitentium* (eine Büsserin), „sonst Gretchen genannt“.

Die Musik berückt mit verführerischen Farbwirkungen, etwa wenn die Stimme der der Büsserin mit zwanzig Sopranen aus dem Chor zu irisierendem Klang verschmilzt. Den biblischen Gestalten der drei Frauen entspricht Mahler mit einer streckenweise modal gefärbten, archaisierenden Sprache, während der Chor der seligen Knaben, die Fausts Seele geleiten, die *Scherzando*-Partien der Engelschöre in Erinnerung ruft. Wenn die Stimme der *Mater Gloriosa* sodann Erlösung verheißt, endet damit die eigentliche Handlung. Was folgt – der Gesang des *Doctor Marianus* „Blicket auf zum Retterblick“ und der abschließende *Chorus mysticus* – sind gleichsam Appell an die hienieden Gebliebenen. Am Ende unternimmt es die Musik, in Wogen von Klang für Momente jene allumfassende Liebe zu verströmen, die den in irdischer Unzulänglichkeit Verhafteten stets noch vorenthalten blieb.

In ihrem universalen Anspruch steht Mahlers Achte in der Zeit zwischen der Jahrhundertwende und dem Ausbruch des ersten Weltkriegs nicht allein. Man denke nur an Alexander Skrjabin's Idee von Welterlösung durch Kunst oder an die pantheistisch getönte Feier ewiger Wiedergeburt, mit der Schönberg seine *Gurrelieder* beschloss. Das hat Gründe. In einer von rasantem technischen

Fortschritt, von brutalen Verteilungskämpfen und zunehmenden sozialen Brüchen gekennzeichneten Welt entfaltete das Gift der Entfremdung seine Wirkung. Eine tiefgreifende Verunsicherung ergriff weite Schichten der Bevölkerung. Die Existenz schien zunehmend sinnentleert, Vereinzelung wurde schmerzvoll erfahren. Damit hängt es zusammen, dass gerade in jenen Jahren Kunstwerke entstanden, die gleichsam kompensatorisch auf die zentrifugalen gesellschaftlichen Tendenzen reagierten und die Möglichkeit einer sinnerfüllten Existenz, von Versöhnung und Erlösung visionär beschworen. Nach den Erschütterungen, die das 20. Jahrhundert durchbebt haben, nach den Triumphen, welche die reale Barbarei feierte und feiert, mag die utopische Erlösungs- und Liebesmetaphorik der Achten in unendlich weite Ferne gerückt sein – die Sehnsucht, aus der sie geboren wurde, besteht freilich unvermindert fort.

© 2019 Der Text ist ein Originalbeitrag für diese CD von Jens Schubbe

Mahler's 8th Symphony

“Herr Mahler, that's a pretty song!”

“Gustav Mahler's Eighth Symphony is eagerly awaited by most of the entire musical world”, announced the music magazine *Signale für die musikalische Welt* on 10 August 1910, barely over a month before its world première. Conducted by the composer himself, the event marked the crowning conclusion of the Munich International Exhibit's music program in a hall specifically built for such large performances. The première of Mahler's Eighth on 12 September 1910 was a spectacular society event – and the most resounding success Mahler ever experienced in his lifetime, attended by many outstanding artists of the day: authors, composers, conductors, and theater directors. But according to Max Brod's eyewitness account, Mahler reaped the most satisfying praise from one of the participating children during the dress rehearsal. “The last notes of the first movement had just died out. [...] Then, from the highest bleachers where the children of the Munich Central Singing School had just cried out their “Gloria patri”, one of them peeped out unabashedly in a thin voice: “Herr Mahler, that's a pretty song!”

Spiritus Creator

Mahler had sketched out his plan for the Eighth in the summer of 1906 while on vacation in Maiernigg on Lake Wörth (Southern Austria), where he owned a villa with an adjacent composer's studio. “As soon as I entered my old workshop, the *spiritus creator* took hold of me and shook me and drove me on for the next eight weeks until most of the symphony was finished”, he recalled in a 1910 letter to his wife Alma. We should not be led to presume, however, that he completed the gargantuan opus in such a short time. Although most of the actual sketches for the Eighth Symphony are lost, we can approximately reconstruct its genesis from the sources that remain. Mahler seems to have originally planned a symphony in four movements. Only after he started to compose, he seems to have stumbled upon the idea to combine the Latin Pentecost hymn *Veni creator spiritus*

with the final scene from the second part of Goethe's *Faust*. Mahler may have finished sketching out the compressed score and, possibly, some portions of the first draft of the full score in that summer of 1906. Then he probably wrote out the fair copy of the full orchestral score in the early summer of 1907. Several printing stages introduced further modifications: thus, the work only reached its final form with the publication of the orchestral score on 29 January 1911.

A hymn combined with a tragedy

Mahler himself viewed his Eighth Symphony as something exceptional: “It is the grandest thing I have ever done; so peculiar in terms of content and structure that it cannot be described in words. Try to imagine the entire universe starting to ring and resound. There are no longer human voices, but planets and suns revolving” (in a letter to Willem Mengelberg dated 18 August 1906). Mahler's imagination was initially inspired by the hymn *Veni creator spiritus*, the verses of which were probably written by medieval scholar and poet Rabanus Maurus as a contribution to the theological dispute that took place at the Council of Aachen in 809. Only after Rabanus's death did those same verses find their way into the church liturgy in the second half of the 9th century as a hymn to be sung at Pentecost as well as for consecrations.

The final scene of Goethe's *Faust* blends ideas and images from several millennia of cultural history: Biblical legends, motifs from Dante's *Divine Comedy*, and the paintings and frescoes of Andrea Orcagna (of which Goethe had seen reproductions). Mahler interprets the final scene from *Faust* as a “phenomenology of love” (Adorno), in which he sees an ideal metaphor that illustrates his vision of “creation through Eros”: an omnipresent Eros as prime mover of creation and of human existence, capable of transcending the finitude and shortcomings of our lives. That same vision infuses Mahler's take on *Veni Creator Spiritus*, which he sees as one great call to illumination and love.

“Strictly symphonic in form”

Mahler succeeds in highlighting the connection he finds between two texts as utterly divergent in terms of style and historical context as these, by creating a close thematic relationship between the work's two parts despite their disparate structures. Since the themes are not purely instrumental but based on texts, they can be associated like Wagner leitmotifs with certain types of content: Mahler thus creates a closely-knit network of semantic interrelations.

The first movement, in Mahler's own words, is “strictly symphonic in form”: indeed, it follows the general outlines of sonata form. The first group of themes consists of the ecstatic cry “Veni, creator spiritus”, followed by a further theme on the words “O creator, veni creator ...”. The plea for mercy (“Imple superna gratia ...”) corresponds with what would be the second theme. The final group of themes in the exposition is an autonomous complex in its own right, including a plea to strengthen the weak body (“Infirma nostri corporis”). The pent-up energy accumulated in the exposition leads to a rhythmically unstable orchestral interlude with abruptly contrasting colors. The decisive musical event, however, takes place at the movement's culmination: *Mit plötzlichem Aufschwung* (“suddenly rearing up”), the choir breaks out in unison with a plea for illumination and love: “Accende, accende lumen sensibus. Infunde amorem cordibus”. All this energy, however, leads to a tumultuous section (“Hostem repellas”) over a bass ostinato that goes against the meter, followed by a double fugue. The counterpoint thickens and the dynamics increase up to the beginning of the reprise, in the course of which the music continues to grow in intensity – held back by only a few retarding moments – and leading to the restatement of a slightly modified “Accende” by an isolated brass section.

Heavenly scenes

After the tremendous energetic thrust in the opening piece, the second part responds as a relatively

loose series of scenes, nevertheless “flooded by a powerful underground current of musical development” (Adorno). The second part's musical form follows the stages in Goethe's drama. The redemption of Faust's soul is accomplished in the midst of a visionary landscape: an earthly mountain gorge expands to form a densely populated Heaven, with a strict hierarchy of diverse inhabitants. The instrumental introduction and the subsequent choral evocation of the mountainous landscape are highly imaginative: after the sonorous excesses in the first part, the texture here is rarified, like chamber music, with sublimely nuanced colors. The choral utterances sound like overarticulated whispers: the choir falters and hesitates in the face of something inexpressible – as if at least its trembling could be made into sound. We then meet two of the *Holy Anchorites*, the hermits. Born out of silence, the underlying tension dissolves into a flowing hymn sung by the *Pater Ecstaticus* (who can be equated with Saint Augustine), whereas the solo sung by the *Pater Profundus* (representing Bernard von Clairvaux) almost sounds Expressionist due to its jagged vocal diction, its loud colors, and the eruptive musical gestures in the instrumental parts.

“That which is immortal of Faust” starts its ascent towards redemption, marking the onset of the second great group of musical events. From here on, the musical texture is dominated by the choral voices of women and children; the instrumentation is brighter. This is angelic music in a carefree *scherzando* tone; the mood only becomes overcast in the middle section of the formal arc when the angels speak of “earthly remains”. Subliminally, however, Mahler is moving Goethe's “Heaven” into a perhaps unattainable distance: the melodies occasionally bear pentatonic traces that sound somewhat foreign, almost exotic to our ears. In *Das Lied von der Erde*, the symphony that follows the Eighth, pentatonic melodies will be used to express the possibility of happiness as something that is gone and lost forever.

That scene dissolves into the next one, as in a film cut. While the choirs are looking after Faust's soul, *Doctor Marianus* – he who preaches of the holy love of Mary – announces the appearance of

the *Mater Gloriosa* herself: we are already drawing close to Heaven, and to the Queen of Heaven. Indeed, in Goethe's imagination, it is Mary, not God the Father, who reigns over creation on the heavenly throne. The songs in the last, extended section of the second part are sung to her glory. *Doctor Marianus* is the mediator between the "highest Lady of the World" and "all who are easily seduced". One of the latter is the *Magna Peccatrix* ("the great Sinner"), Mary Magdalene, who once anointed the feet of Jesus and became his most ardent devotee; we also hear the *Mulier Samaritana* ("the Samaritan woman"), who quenched Jesus' thirst and was promised eternal life, and *Maria Aegyptiaca*, who did penitence for her former sinful life by "remaining faithfully in the desert" for 48 years. They are joined by *Una Poenitentium* ("one of the Penitent Women"), otherwise known as "Gretchen".

The music features a series of captivating timbre effects – for instance, when the Penitent Woman's voice blends with twenty choir sopranos to form an iridescent halo of sonority. The three female Biblical figures occasionally express themselves in an archaic, modally tinged style, whereas the chorus of the Blessed Boys who escort Faust's soul is more akin to the *scherzando* parts in the angels' choir. When the voice of Mary, the *Mater Gloriosa*, promises redemption, the storyline is practically finished. The two remaining songs – "Look up to her redeeming face", sung by *Doctor Marianus*, and the final *Chorus mysticus* – are sung for those of us who are still below. Ultimately, for a few moments, the music itself radiates waves of sound, exuding that all-embracing love hitherto withheld from those who remain prisoners of worldly imperfection.

Mahler's Eighth is not the only work of art from the period between the turn of the century and the beginning of the First World War to have staked such a universal, all-encompassing claim. Other instances include Scriabin's idea of the redemption of the world through art, as well as the pantheistic celebration of eternal resurrection that closes Schoenberg's *Gurrelieder*. There were

good reasons for such parallels. In a world marked by frantic technical progress, brutal conflicts for resources, and escalating social tensions, the poison of modern alienation was spreading fast. Large portions of the population were seized by a feeling of profound insecurity. Human existence seemed increasingly pointless, akin to painful isolation. In that same period, certain works of art emerged as a reaction against centrifugal tendencies in society, attempting to compensate by offering a vision of reconciliation, meaningful life, and redemption. Now, after all the convulsions that shook the 20th century, after the triumphs that utter barbarity has celebrated and continues to celebrate, the utopian metaphors of redemption and love in Mahler's Eighth may seem to have receded into the distance, but the fundamental yearning from which they emerged remains undiminished.

© 2019 The liner notes are an original text written by Jens Schubbe

Katharina Magiera
www.katharinamagiera.de



Katrin Wundsam
www.katrinwundsam.com



Manuela Uhl
www.manuela-uhl.de



Neal Cooper
www.roh.org.uk/people/neal-cooper



**Choir of the
 Städtischer Musikverein**
www.musikverein-duesseldorf.de

**Philharmonischer Chor
 Bonn**
www.philharmonischer-chor-bonn.de

Kartäuserkantorei Köln
www.kartauserkantorei.de

**Clara-Schumann-
 Jugendchor Düsseldorf**
www.duesseldorf.de/musikschule



Peter Rose
www.peter-rose.com



Polina Pastirchak
www.polinapastirchak.com



Fatma Said
www.fatmasaid.com



Hanno Müller-Brachmann
www.mueller-brachmann.com

Fotos © Barbara Aumüller (K. Magiera) · Christian Huber (K. Wundsam) · private (M. Uhl, N. Cooper, P. Rose) · Giancarlo Pradelli (P. Pastirchak) · Felix Broede (F. Said) · Monika Rittershaus (H. Müller-Brachmann)

Adam Fischer

Seit Beginn der Saison 2015/16 ist Adam Fischer Principal Conductor der Düsseldorfer Symphoniker und Künstlerischer Berater der Tonhalle Düsseldorf. Er ist Ehrendirigent der Österreichisch-Ungarischen Haydn Philharmonie, Gründer der Haydn-Festspiele in Eisenstadt sowie Gründer und Leiter der Budapester Wagner-Tage. Adam Fischer ist ein politisch engagierter Künstler, der vielfach für die Menschenrechte eintritt. Zusammen mit András Schiff reichte er 2011 bei der EU eine Petition gegen Rassismus und Ausgrenzung ein.

1949 in Budapest geboren, studierte Adam Fischer Komposition und Dirigieren in Budapest und bei Hans Swarowsky in Wien. Nach Stationen als Erster Kapellmeister in Helsinki, Karlsruhe und an der Staatsoper in München war er Generalmusikdirektor in Freiburg, Kassel und Mannheim sowie Künstlerischer Leiter der Ungarischen Staatsoper in Budapest. Seit 1999 leitet er das Dänische Nationale Kammerorchester Kopenhagen.

Regelmäßige Auftritte führen Adam Fischer an die größten Opernhäuser in Europa und in den USA, darunter die Wiener Staatsoper, Mailänder Scala, Bayerische Staatsoper, Covent Garden, Metropolitan Opera und die Bayreuther Festspiele. Als Konzertdirigent arbeitet er mit Orchestern wie den Wiener Philharmonikern, den Wiener Symphonikern, den Münchner Philharmonikern, dem Orchestre de Paris, dem London Philharmonic, dem Orchestra of the Age of Enlightenment, dem Chicago und Boston Symphony und dem NHK Symphony Tokio.

Unter seinen preisgekrönten CD-Einspielungen findet sich sowohl das gesamte symphonische Werk Haydns (ausgezeichnet mit dem Echo Klassik) als auch Mozarts. Außerdem erhielt er u. a. den Grand Prix du Disque für Goldmarks *Königin von Saba* und Bartóks *Herzog Blaubarts Burg*. 2017 wurde Adam Fischer zum Ehrenmitglied der Wiener Staatsoper ernannt.

Adam Fischer

At the beginning of the 2015/16 season, Adam Fischer was appointed Principal Conductor of the Düsseldorfer Symphoniker and Artistic Consultant of the Düsseldorf Tonhalle. He is also Honorary Conductor of the Austrian-Hungarian Haydn Orchestra, founder of the Eisenstadt Haydn Festival, and founder and director of the Wagner Festival in Budapest. Well-known for his courageous political commitment, Adam Fischer has spoken out often in favor of human rights. Together with András Schiff he initiated and signed a petition against racism and discrimination, which they submitted to the European Union.

Born in 1949 in Budapest, Adam Fischer studied composition and conducting in the Hungarian capital, and with professor Hans Swarowsky in Vienna.

After appointments as Kapellmeister in Helsinki, in Karlsruhe and at Munich State Opera, Fischer held the post of General Music Director successively at the opera houses of Freiburg, Kassel and Mannheim, and was also Music Director of Hungarian State Opera in Budapest. Since 1999 he has been Chief Conductor of the Danish National Chamber Orchestra in Copenhagen.

Regular engagements have led Adam Fischer to perform in the great opera houses of Europe and the US, including Vienna, Milan, Munich, Covent Garden, the New York Met and Bayreuth Festival. In orchestra appearances he also conducts the Vienna Philharmonic, the Vienna Symphony, the Munich Philharmonic, the Orchestre de Paris, the London Philharmonic (LPO), the Orchestra of the Age of Enlightenment, the Chicago and Boston Symphonies and the NHK Symphony in Tokyo.

Fischer's award-winning CD releases include the complete symphonic works of Haydn (distinguished with the German national prize "Echo Klassik") as well as of Mozart. He has also been awarded the Grand Prix du Disque twice: for his recordings of *Die Königin von Saba* (Goldmark) and of *Bluebeard's Castle* (Bartók). In 2017, Adam Fischer was named Honorary Member of Vienna State Opera.

Düsseldorfer Symphoniker

„Orchester für Düsseldorf“ – das ist eine Aufgabe und ein Anspruch, dem sich die Düsseldorfer Symphoniker 250 mal im Jahr stellen. Das Orchester mit dem ungewöhnlichen Profil – es arbeitet sowohl in der Tonhalle als auch in der Deutschen Oper am Rhein mit zwei Opernhäusern – trägt darüber hinaus mit seinen Konzertreisen nach Amsterdam, Salzburg, Wien, China und Japan den Ruf Düsseldorfs als Kulturstadt in die ganze Welt.

Im 18. Jahrhundert arbeiteten international gefeierte Musiker, u.a. Händel und Corelli, mit der „Düsseldorfer Hofkapelle“ bis zur Auflösung des Hofes. 100 Jahre später, 1818, entstand mit der Gründung des Städtischen Musikvereins erneut eine Orchesterkultur in Düsseldorf, die berühmte Musiker und Leiter wie Felix Mendelssohn Bartholdy und Robert Schumann anzog. Wirklich städtisch wurde das Orchester 1864. Es ist damit nach Aachen der zweitälteste kommunale Klangkörper in Deutschland. In den folgenden Jahrzehnten entwickelte es sich zu einem der führenden und größten Orchester Deutschlands, zu deren Leitern nach dem Wiederaufbau 1945 Heinrich Hollreiser und anschließend namhafte Dirigenten wie Eugen Szenkar, Jean Martinon, Rafael Frühbeck de Burgos, Henryk Czyz, Willem van Otterloo, Bernhard Klee, David Shallon, Salvador Mas Conde, John Fiore und zuletzt Andrey Boreyko gehörten. Seit Beginn der Saison 2015/16 leitet Adam Fischer als Principal Conductor die Düsseldorfer Symphoniker.

2011 unternahm das Orchester eine Spanien-Tournee, 2012 gastierte es beim „Beethoven Easter Festival“ (Polen) und begeisterte bei einem Gastspiel in Moskau. 2014 gaben die Düsseldorfer Symphoniker ihr fulminantes Debüt im Wiener Musikverein und gastierten erfolgreich im Amsterdamer Concertgebouw. Im Mai 2015 wurden sie bei neun Konzerten in Tokio gefeiert. 2017 folgten Gastspiele in Arnheim (Einweihung des neuen Konzertsaals), in Moskau und erneut im Concertgebouw Amsterdam. 2018/19 gastierte das Orchester in Budapest und unternahm eine Spanientournee.

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.

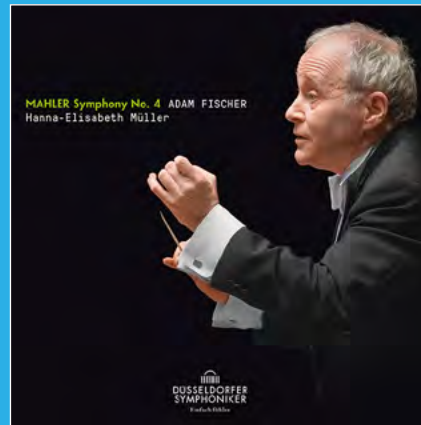
The orchestra went on tour to Spain in 2011, guested at the Beethoven Easter Festival in Warsaw in 2012, and enjoyed resounding success in Moscow that same year. In 2014, the Düsseldorfer Symphoniker gave a superb début performance at the Musikverein in Vienna, and were likewise well-received at the Concertgebouw in Amsterdam. In May 2015 they made nine acclaimed appearances in Tokyo. In 2017 the orchestra was invited to open the new concert hall in Arnheim, guested in Moscow and played again at the Concertgebouw in Amsterdam. 2018/19 the orchestra was guest in Budapest and played a tour in Spain.

Ebenfalls verfügbar / Also available

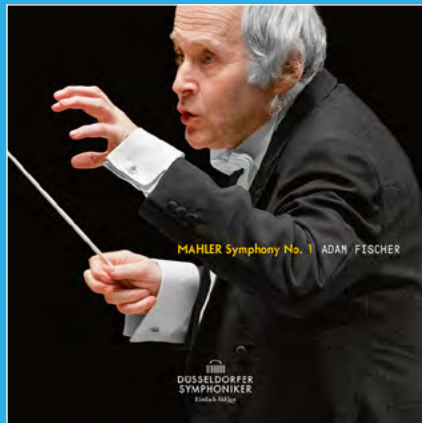
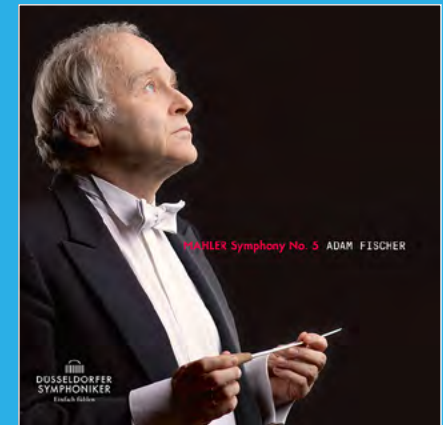
MAHLER
Symphony No. 7



MAHLER
Symphony No. 4



MAHLER
Symphony No. 5



MAHLER
Symphony No. 1



MAHLER
Symphony No. 3



MAHLER
Das Lied von der Erde