

475 6686 D X 12

DECCA

MAHLER
THE SYMPHONIES
CHAILLY

Royal Concertgebouw Orchestra
RSO Berlin



Rehearsing Mahler's Ninth Symphony

Photo: Ronald Knapp

GUSTAV MAHLER 1860–1911

The Complete Symphonies

	Page
Cue points · Points de repérage · Titel	4
Symphony No.1 in D major	4
Symphony No.2 in C minor "Resurrection"	4
Symphony No.3 in D minor	5
Symphony No.4 in G major	5
Symphony No.5 in C sharp minor	6
Symphony No.6 in A minor	6
Symphony No.7 in E minor	7
Symphony No.8 in E flat major "Symphony of a Thousand"	7
Symphony No.9 in D minor	9
Symphony No.10 in F sharp minor (Deryck Cooke version)	10
 Chailly, Mahler and the Italian Connection <i>Donald Mitchell</i>	 12
 Chailly, Mahler et la parenté italienne <i>Donald Mitchell</i>	 16
 Chailly, Mahler und die Verbindung zu Italien <i>Donald Mitchell</i>	 21
 Sung texts	
Symphony No.2	26
Symphony No.3	27
Symphony No.4	29
Symphony No.8	31

CD 1 475 6687 80.25

Symphony No.1 in D major

ré majeur · D-Dur

- | | | | |
|------------|-----|---|-------|
| [1] | I | Langsam, schleppend · Im Anfang sehr gemächlich | 16.35 |
| [2] | II | Kräftig bewegt, doch nicht zu schnell | 8.30 |
| [3] | III | Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen | 11.02 |
| [4] | IV | Stürmisch bewegt | 21.01 |

Symphony No.2 in C minor "Resurrection"

ut mineur "Résurrection" · c-Moll "Auferstehung"

- | | | | |
|------------|---|---|-------|
| [5] | I | Allegro maestoso: Mit durchaus ernstem und feierlichem Ausdruck | 23.11 |
|------------|---|---|-------|

CD 2 475 6688 64.46

- | | | | |
|------------|-----|--|-------|
| [1] | II | Andante moderato: Sehr gemächlich | 10.51 |
| [2] | III | In ruhig fliessender Bewegung | 10.47 |
| [3] | IV | "Urlicht": Sehr feierlich aber schlicht | 5.34 |
| [4] | V | Im Tempo des Scherzos: Wild herausfahrend —
Maestoso. Sehr zurückhaltend —
Sehr langsam und gedehnt — | 21.47 |
| [5] | | "Aufersteh'n, ja aufersteh'n wirst du": Langsam, misterioso —
"O glaube, mein Herz, o glaube": Etwas bewegter | 15.45 |

Melanie Diener soprano · **Petra Lang** mezzo-soprano

Prague Philharmonic Choir

(Chorus master: Jaroslav Brych)

CD 3 475 6689 76.30

Symphony No.3 in D minor

ré mineur · d-Moll

- | | | | |
|------------|-----|---|-------|
| [1] | I | Kräftig — Entschieden
Ivan Meylemans <i>trombone</i> | 34.47 |
| [2] | II | Tempo di menuetto. Sehr mässig
Fritz Damrow <i>posthorn</i> | 9.38 |
| [3] | III | Comodo. Scherzando. Ohne Hast | 17.18 |
| [4] | IV | Sehr langsam. Misterioso: "O Mensch! Gib Acht" | 10.08 |
| [5] | V | Lustig im Tempo und keck im Ausdruck:
"Bimm bamm ... Es sungen drei Engel" | 4.18 |

CD 4 475 6690 81.16

- | | | | |
|------------|----|------------------------------|-------|
| [1] | VI | Langsam. Ruhevoll. Empfunden | 22.57 |
|------------|----|------------------------------|-------|

Petra Lang mezzo-soprano

Prague Philharmonic Choir · Netherlands Children's Choir

(Chorus master: Wilma ten Wolde)

Symphony No.4 in G major

sol majeur · G-Dur

- | | | | |
|------------|-----|--|-------|
| [2] | I | Bedächtig. Nicht eilen | 18.11 |
| [3] | II | In gemächlicher Bewegung. Ohne Hast | 9.39 |
| [4] | III | Ruhevoll | 20.43 |
| [5] | IV | Sehr behaglich "Das himmlische Leben"
Alexander Kerr <i>solo violin</i> | 9.42 |

Barbara Bonney soprano

CD 5 475 6691 71.20

Symphony No.5 in C sharp minor

ut dièse mineur · cis-Moll

Part I

[1] I Trauermarsch: In gemessenem Schritt. 12.52

Streng. Wie ein Kondukt

Peter Masseurs *trumpet*

[2] II Stürmisch bewegt: Mit größter Vehemenz 14.58

Part II

[3] III Scherzo: Kräftig, nicht zu schnell 17.45

Jakob Slagter *horn*

Part III

[4] IV Adagietto: Sehr langsam 10.18

[5] V Rondo-Finale: Allegro 15.27

CD 6 475 6692 53.43

Symphony No.6 in A minor

la mineur · a-Moll

[1] I Allegro energico, ma non troppo 25.35

[2] II Scherzo: Wuchtig 13.20

[3] III Andante moderato 14.47

CD 7 475 6693 72.24

[1] IV Finale: Allegro moderato 31.00

Symphony No.7 in E minor

mi mineur · e-Moll

[2] I Langsam — Allegro 24.53

[3] II Nachtmusik I: Allegro moderato 16.19

CD 8 475 6694 67.40

[1] III Scherzo: Schattenhaft 10.31

[2] IV Nachtmusik II: Andante amoroso 13.39

[3] V Rondo-Finale*: Allegro ordinario · Allegro moderato, ma energico 18.53

*with the recently restored timpano, built for Mengelberg's performances of the piece to play the climactic low D₁ roll

Symphony No.8 in E flat major "Symphony of a Thousand"

mi bémol majeur "Sinfonie des Mille" · Es-Dur "Sinfonie der Tausend"

Part One · Première Partie · Erster Teil: Veni, creator spiritus

[4] Veni, creator spiritus 1.42

[5] Imple superna gratia 3.58

[6] Infirma nostri corporis 6.26

[7] Accende lumen sensibus 5.09

[8] Veni, creator spiritus 4.47

[9] Gloria sit Patri Domino 2.47

CD 9 475 6695 57.34

Part Two · Deuxième Partie · Zweiter Teil: Schlusszene aus "Faust"

[1] Poco adagio — Waldung, sie schwankt heran 14.07

Chor und Echo

[2]	Ewiger Wonnebrand <i>Pater Ecstaticus</i>	1.33
[3]	Wie Felsenabgrund mir zu Füßen <i>Pater Profundus</i>	4.47
[4]	Gerettet ist das edle Glied <i>Engel</i>	3.33
[5]	Uns bleibt ein Erdenrest — Hier ist die Aussicht frei <i>Die vollendeteren Engel — Doctor Marianus, die jüngeren Engel</i>	3.11
[6]	Höchste Herrscherin der Welt <i>Doctor Marianus</i>	4.34
[7]	Dir, der Unberührbaren <i>Chor</i>	3.39
[8]	Bei der Liebe, die den Füßen <i>Magna Peccatrix</i>	4.39
[9]	Neige, neige, du Ohnegleiche <i>Una Poenitentium (Gretchen)</i>	4.22
[10]	Komm! Hebe dich <i>Mater Gloriosa</i>	1.20
[11]	Blicket auf zum Retterblick <i>Doctor Marianus, Chor</i>	5.55
[12]	Alles Vergängliche <i>Chorus mysticus</i>	5.52

Jane Eaglen soprano I *Magna Peccatrix*

Anne Schwanewilms soprano II *Una Poenitentium*

Ruth Ziesak soprano III *Mater Gloriosa*

Sara Fulgoni contralto I *Mulier Samaritana*

Anna Larsson contralto II *Maria Aegyptiaca*

Ben Heppner tenor *Doctor Marianus*

Peter Mattei baritone *Pater Ecstaticus*

Jan-Hendrik Rootering bass *Pater Profundus*

Jane Eaglen records courtesy of Sony Classics

Prague Philharmonic Choir Choir I · Chorus master: Jaroslav Brych

Netherlands Radio Choir Choir II · Chorus master: Martin Wright

Jongenskoor van het Kathedrale Koor St Bavo · Chorus master: Fons Ziekman

Jongenskoor van het Sacramentskoor, Breda · Chorus master: Henri de Graauw

Vesko Eschkenazy violin solo

CD 10 475 6696 30.34

Symphony No.9 in D minor

ré mineur · d-Moll

[1]	I Andante comodo	30.34
------------	------------------	-------

CD 11 475 6697 59.37

[1]	II Im Tempo eines gemächlichen Ländlers.	16.56
------------	--	-------

Etwas täppisch und sehr derb

[2]	III Rondo-Burleske. Allegro assai. Sehr trotzig	14.02
------------	---	-------

[3]	IV Adagio. Sehr langsam und noch zurückhaltend	28.27
------------	--	-------

ROYAL CONCERTGEBOUW ORCHESTRA

RICCARDO CHAILLY

CD 12 475 6698 78.43

Symphony No.10 in F sharp minor

fa dièse mineur · fis-Moll

Performing version by Deryck Cooke · Version de concert

par Deryck Cooke · Eine Aufführungsfassung von Deryck Cooke

1	I Adagio	25.52
2	II Scherzo I	11.53
3	III Purgatorio	4.22
4	IV Scherzo II	11.28
5	V Finale	25.08

RADIO-SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN

RICCARDO CHAILLY

DDD

© 1988 (No.10), 1990 (No.6), 1995 (No.7), 1996 (No.1), 1998 (No.5), 1999 (No.4), 2001 (No.8), 2002 (No.2), 2004 (Nos.3, 9) Decca Music Group Limited

Executive producer: Andrew Cornall (Nos.3, 8, 9)

Producers: Andrew Cornall (Nos.1–9), Paul Myers (No.10)

Balance engineers: John Pellowe (No.1), Jonathan Stokes (Nos.3, 4, 5, 8, 9), Philip Siney (Nos.2 & 8), John Dunkerley (Nos.6 & 7)

Recording engineers: Wolf-Dieter Karwatky, Jürgen Bulgrin, Graham Meek (No.2), Andrew Halifax (No.3), Philip Siney (No.9), Stanley Goodall (No.10)

Location engineers: Michael Miles (No.1), Graham Meek (No.5)

Recording editors: Jenni Whiteside (Nos.1, 3, 6, 9), Ingmar Haas, Dagmar Birwe, Mark Buecker (No.2); Ian Watson (Nos.3, 5, 9), Sally Drew (No.7)

Recording and editing facilities by Classic Sound (Nos.3, 4, 8, 9 [Nos.3 & 9 on behalf of Emil Berliner Studios]), and by Emil Berliner Studios (No.2)

A & R production co-ordinator: Joanne Baines (Nos.3, 8, 9)

Recording locations: Grotezaal, Concertgebouw, Amsterdam, October 1989 (No.6), April 1994 (No.7), 19 & 20 May 1995 (No.1), October 1997 (No.5), 16, 20, 21 & 24 September 1999 (No.4), 17–20 January 2000 (No.8), 9, 12–13 November 2001 (No.2), 5–9 May 2003 (No.3), 14–18 June 2004 (No.9); Jesus-Christus-Kirche, Berlin, October 1986 (No.10)

Publishers: Universal Edition A.G. (No.4), Vienna Associated Music Publishers, Inc. (No.10)
Edition: Karl Heinz Füssl & Reinhold Kubik (No.4)

Score hire: Universal Edition A.G./Albersen Muziek 's Gravenhage (No.8)

Introductory notes and translations © 2005 Decca Music Group Limited. Sung text translations © Decca Music Group Limited (No.3: translation by Robert Cushman)

Booklet editor: Edmund Forey for WLP Limited

Box & booklet cover: Riccardo Chailly. Photo: Decca/Sasha Gusov. Gustav Mahler

Box & booklet back: The Concertgebouw. Photo: Decca

Art direction: Paul Chessell for WLP Limited 



CHAILLY, MAHLER AND THE ITALIAN CONNECTION

I can still remember my surprise when, in the early stages of my discovery of Mahler, I read of how much he claimed to have learned about orchestration from none other than Verdi. This was in October 1901, not long after completing his Fourth Symphony, in one of his famous conversations with Natalie Bauer-Lechner. Mahler went on to add that Verdi “had blazed quite new trails in it”; and it struck me even then that Mahler’s observation had to be taken seriously, coming from someone who was himself a trail-blazer in that very same field.

I soon realised how deep the Verdian link with Mahler was when I identified in the slow movement of the Fourth Symphony an unmistakable reference to the final lovers’ duet in Verdi’s *Aida*, a work that figured frequently in Mahler’s “other life” as a conductor of opera. Clearly, Verdi was very much in his mind when composing his Fourth, of which a quite exceptional performance forms part of this tribute to the legacy of Chailly’s years in Amsterdam, as Chief Conductor of the Royal Concertgebouw Orchestra. He remains Conductor Emeritus of the orchestra.

These Verdian reflections, I believe, are by no means irrelevant when considering the character and importance of Chailly’s Amsterdam years, from 1988 to 2004. For

one thing, he is a conductor of Verdi’s operas of arresting brilliance and penetration. Often, after one of Chailly’s performances in Amsterdam of one of the operas — among them an unforgettable *Don Carlos* — we would talk for a while, and would often find ourselves mentioning passages for which quite clear and fascinating parallels could be found in Mahler, evidence of how far-reaching was the influence of Verdi and how it came to be absorbed into Mahler’s music. How fascinating too to remember that what was considered one of the greatest productions conducted by Mahler in his last years at the Vienna Opera was of Verdi’s last opera, *Falstaff*, for which Mahler’s admiration was unbounded.

The relationship between the two composers goes far deeper than the occasional Verdian echo heard in Mahler. The closer we study Mahler’s symphonies and song-cycles, the more aware we become that a Italian culture can sometimes be a fertilizing presence, even if lying just below the surface; and if it has not been adequately recognised before, the reason is surely that for years it has been widely assumed that to think of Italy in any kind of specific musical relationship with Mahler was simply impossible.

For years we have been conditioned to

think of Mahler and Italy, culturally speaking, as diametric opposites. But there are further parallels, for example the fact that each of Mahler’s symphonies is itself a self-contained drama, offering its own theatrical experience. Chailly brings to each symphony a riveting overall sense of drama which I cannot but believe has its roots in his own musical culture. People still ask why Mahler never wrote an opera. If we want the answer, consider the symphonies and the huge range of dramas they traverse. Chailly reminds us that Mahler’s symphonies, though born out of the concert hall, also belong to, and often were inspired by, the opera house. Take the extraordinary theatricality of the finale to the Second Symphony: it is as if we are participating in the tumult and commotion of the Resurrection itself, a torrent of music of every kind engulfing us from all directions, until, finally, the moment of climax is reached, the chorale which rounds off the movement. Mahler was never to write anything quite like it again, but it certainly goes a long way to providing the answer to the question about Mahler and opera. His operas *were* written — in the symphonies; and not surprisingly Chailly realises them musically with outstanding brilliance. It is a world to which he himself belongs.

There is yet another fascinating example of Mahler in Italian mode in his Eighth Symphony, the Second Part of which, the

setting of Goethe’s *Faust*, Part II, naturally called into play his theatrical resources; a case in point is the climactic moment when Goethe’s *Mater gloriosa* glides into view, heralded by a *fortissimo* flourish of arpeggios (piano and multiple harps). There follows a passage that could only have been written by Mahler but remains unique, in terms of intensity and ecstasy, in his work. Ravishing it undoubtedly is in its articulation of love and passion (glissandi are prominent), music which seems to belong to a cultural world quite other than that of Goethe’s *Faust*: to the never fully materialised world of Mahler’s “opera”; and how appropriate that Mahler uses specifically *Italian* expression marks — “Sempre molto cantando” — as the strings unfold their wordless aria; and as it proceeds we encounter Mahler in undisguisedly Italian guise, briefly but unforgettably. As one might expect, this extraordinary moment is meticulously spelled out in Chailly’s performance. This is just one example of the many ways in which he brilliantly highlights an aspect or dimension of one of the symphony’s interior dramas. The diversity of his approaches is itself engrossing.

Take the Fourth Symphony, the denouement of which is Mahler’s setting of a *Wunderhorn* text, “Das himmlische Leben”. Surprising enough to find a song as finale, especially since the work’s first three

movements very clearly anticipate the complex forms and hyperactive counterpoint of the next two symphonies. Mahler, of course, both rhythmically and thematically, has prepared us for the song when it arrives; but the real moment of revelation is postponed until the last stanza, with the advent of E major (a key also prominent in the *Mater gloriosa* scene of the Eighth) and, most conspicuous of all, the suppressed dynamics which Mahler calls for (see rehearsal fig.12) and which so few conductors observe. It is quite otherwise with Chailly, who reduces the volume of sound to an ultra-*pianissimo*, the effect of which, on the edge of inaudibility — solo flute and muted strings — offers a denouement as riveting, as dramatic, as it is magical.

I have already referred to Mahler's legendary performance of Verdi's *Falstaff* in Vienna, and must add here a mention of the striking parallels in sound, rhythm, ornamentation and thematic character observed by Chailly between Mahler's "Himmliche Leben" and another strikingly heavenly moment that occurs in Act III, Part 2 of *Falstaff* (at fig.36). When Mahler was conducting *Falstaff* in Vienna he must surely have been reminded yet again of his creative relationship with Verdi.

To my mind, it has still not been sufficiently recognised how different one Mahler symphony is from another. For

example, who could have predicted or imagined that the Ninth was to have a successor in the shape of the Tenth? That there was even the possibility of a Tenth? And it is precisely here that Chailly once again demonstrates his independence. He was among the earliest to recognise the importance of Deryck Cooke's performing version of Mahler's draft for the Tenth, and his recording of the work is not only testimony to his conviction of its significance but also a revelation of the new world which Mahler was about to explore before death claimed him. Chailly has helped establish the Tenth as part of our experience of Mahler the symphonist. Like all of its predecessors, it creates its own world of sound and is fired throughout by its own drama.

It is Chailly's mastery of the symphonies' individual narratives that will long lend these recordings a special value and distinction; each symphony embarks on a journey of exploration, each with a unique destination in mind, whether it is the remorseless momentum of the Sixth, ultimately proclaiming death as its goal, or the gradual unfolding in the Fifth of the eventual joy and triumph of its finale. Chailly leads us through the sequences of complex and contrasting movements that succeed the first movements of both symphonies. Among them, in the Fifth, is the famous and exquisite Adagietto, exquisitely performed here, with his customary

attention to fine detail. It is fascinating to compare the agonised contrapuntal textures of the Sixth with the vigorous geniality of the fugu in the last movement of the Fifth. Whether it is Mahler's pessimism or his optimism that is to the fore, however, Chailly's pronounced transparency of textures enables us to hear the totality of Mahler's polyphony.

As one would expect of this remarkable conductor, noted for the independence of his thinking, it is the one symphony of Mahler's that superficially at least does not have a programme, his Seventh, that Chailly has very much made his own. Listeners will find that he has succeeded in finding a narrative, a drama — his own performance of the work, that is — which makes perfect sense of this most enigmatic of all Mahler's symphonies. (If the absence of a narrative can be a problem, so too can be the presence of one, especially one as complicated as that of the Third Symphony. Yet Chailly rises to that challenge by focusing on what the music has to tell us about the "programme", not the other way round, and the problem disappears.)

When it came to the moment of Chailly's retirement from Amsterdam, for his last concert there was only one possible choice: Mahler's Ninth. It was an altogether memorable occasion and a performance charged with feeling by the orchestra and the conductor, feeling profoundly matched

by the audience that filled the same Concertgebouw in which Mahler himself had long ago conducted. I was there myself and shall never forget it. The first movement, perhaps the composer's greatest single movement, was projected with unconstrained power, one climax following another in an ever-increasing crescendo. To be sure, the movement ends in calm, if not exactly in peace — the drama is by no means played out. It is Chailly's skill that, while he brings off the two middle movements with passionate conviction, we continue to wonder, quite properly, how the symphony will end. No doubt most of the audience knew precisely how the work would finish. But Chailly, like Mahler, is a master of creating expectation and sustaining it over long stretches of musical time. Thus it was not until we actually heard the beginning of the great slow movement that rounds off the symphony, with its initiating, breathtaking semitonal drop to D flat, that we knew we had arrived. The drama was over. It was time to depart. How lucky we are to have Chailly's concept of this amazing work on record.

I hope I may be allowed to conclude by expressing to Maestro Chailly, as I must surely name him in the context of these thoughts about the Italian connection, my now long-established esteem, affection and admiration.

Donald Mitchell

CHAILLY, MAHLER ET LA PARENTÉ ITALIENNE

Je me rappelle toujours ma surprise quand, à l'époque où je commençais à découvrir Mahler, j'ai lu qu'il soutenait haut et fort que le maître qui lui avait appris l'orchestration n'était autre que Verdi. C'était en octobre 1901, peu après l'achèvement de sa Quatrième Symphonie, lors d'une de ses célèbres conversations avec Natalie Bauer-Lechner. Mahler ajouta en outre que Verdi "y avait ouvert des voies entièrement nouvelles" ; et même à cette époque, j'en avais été frappé et m'étais dit que la remarque de Mahler devait être prise au sérieux puisqu'elle émanait de quelqu'un qui était lui-même tout aussi novateur dans ce même domaine.

J'ai vite réalisé la profondeur du lien qui unissait Verdi à Mahler lorsque j'ai identifié dans le mouvement lent de la Symphonie n° 4 une référence très reconnaissable au duo final des amants d'*Aida*, œuvre qui figurait fréquemment dans "l'autre vie" de Mahler, celle où il était chef d'orchestre d'opéra. Il avait manifestement Verdi en tête en composant sa Quatrième, dont une exécution tout à fait exceptionnelle figure dans cet hommage aux années marquantes de Riccardo Chailly à Amsterdam en tant que premier chef de l'Orchestre royal du Concertgebouw. Il a conservé auprès d'eux le titre de "Conductor Emeritus".

À mon sens, ces réflexions verdiennes

sont tout à fait pertinentes si l'on considère le caractère et le poids des années passées par Chailly à Amsterdam de 1988 à 2004. D'une part, il dirige les opéras de Verdi avec un flamboioement et une clairovoyance saisissants. Souvent, après l'une des exécutions par Chailly à Amsterdam de l'un des opéras de Verdi — et notamment un *Don Carlos* inoubliable — nous discutons pendant un moment et nous nous retrouvons souvent en train de citer des passages dont on pouvait trouver des parallèles patents et passionnants chez Mahler, preuves de l'immense portée de l'influence de Verdi et de la manière dont elle en était venue à s'intégrer à la musique de Mahler. Combien passionnant aussi de se rappeler que ce qui fut considéré comme l'une des plus belles productions dirigées par Mahler au cours de ses dernières années passées à l'Opéra de Vienne fut le dernier opéra de Verdi, *Falstaff*, pour lequel Mahler professait une admiration sans bornes.

La relation liant les deux compositeurs est bien plus profonde que les échos verdiens entendus occasionnellement dans Mahler. Plus on étudie les symphonies et les cycles de mélodies de Mahler, plus on se rend compte de la fertilité que peut représenter une culture italienne, même si elle est parfois cachée sous la surface ; et si

elle n'a pas été reconnue pour ce qu'elle est auparavant, la raison en est sûrement que pendant des années, la tendance générale a été de considérer qu'il était tout bonnement aberrant d'associer musicalement l'Italie et Mahler.

Pendant des années, nous avons été conditionnés : culturellement parlant, Mahler et l'Italie étaient diamétralement opposés. Mais on peut trouver d'autres parallèles, par exemple le fait que chacune des symphonies de Mahler constitue un drame à part entière, offrant chacune sa propre expérience théâtrale. Riccardo Chailly apporte à chaque symphonie une théâtralité d'ensemble captivante qui, j'en suis persuadé, prend ses racines dans sa propre culture musicale. On se demande toujours pourquoi Mahler n'écrivit jamais d'opéra. Pour trouver la réponse, il faut observer ses symphonies et l'immense palette de drames qu'elles proposent. Chailly nous rappelle que les symphonies de Mahler, bien que nées dans une salle de concert, ont aussi leur place à l'opéra et que celui-ci les a souvent inspirées. Prenez par exemple l'extraordinaire théâtralité du finale de la Symphonie n° 2 : c'est comme si nous participions directement au tumulte et à l'agitation de la Résurrection ; un flot de musique de toutes sortes nous envahit de toutes parts, jusqu'à ce qu'enfin soit atteint l'apogée, le chorale qui parachève le mouvement. Mahler n'écrit jamais rien de

semblable, mais ces pages apportent indubitablement un élément de réponse important à la question sur Mahler et l'opéra. Ses opéras ont bel et bien été écrits, mais dans ses symphonies, et il n'est pas étonnant que Chailly les réalise musicalement avec une verve exceptionnelle : c'est un univers auquel lui-même appartient.

On trouve encore un autre exemple passionnant du Mahler "italien" dans sa Huitième Symphonie, dont la deuxième partie, mettant en musique le *Faust* de Goethe, fit tout naturellement appel à ses ressources d'homme de théâtre ; une bonne illustration en est le moment crucial où le *Mater gloriosa* de Goethe se profile à l'horizon, annoncé par une fanfare d'arpèges *fortissimo* (piano et harpes multiples). Vient ensuite un passage que seul Mahler pouvait écrire mais qui demeure unique dans son œuvre, en termes d'intensité et d'exaltation. Sa manière d'illustrer l'amour et la passion est effectivement ravissante (les *glissandi* sont prépondérants), une musique semblant appartenir à un univers culturel très différent de celui du *Faust* de Goethe : celui, jamais entièrement matérialisé, des "opéras" de Mahler ; et comme il est pertinent que Mahler utilise des indications spécifiquement italiennes — "*Sempre molto cantando*" — tandis que les cordes déroulent leur aria sans paroles ; et au long de sa progression, nous faisons la

rencontre, brève mais inoubliable, d'un Mahler aux traits ouvertement italiens. Comme on pourrait s'y attendre, ce moment extraordinaire est méticuleusement détaillé dans l'interprétation de Riccardo Chailly. Ce n'est là qu'un exemple de la clairvoyance avec laquelle, par d'innombrables manières, ce chef souligne certain aspect ou certaine dimension de l'un des drames internes de la symphonie. Rien que la diversité de ses approches est déjà passionnante.

Prenez la Quatrième Symphonie, dans le dénouement de laquelle Mahler met en musique un texte des *Wunderhorn*, "*Das himmlische Leben*". Il est assez étonnant de trouver un lied en guise de finale, et notamment parce que les trois premiers mouvements de l'ouvrage annoncent très clairement les formes complexes et le contrepoint hyperactif des deux symphonies qui suivront. Bien entendu, Mahler nous a préparés rythmiquement et thématiquement au lied lorsque celui-ci arrive, mais le véritable moment de révélation est repoussé jusqu'à la dernière strophe, avec la modulation en *mi* majeur (tonalité également très présente dans la scène du *Mater gloriosa* de la Huitième) et, trait encore plus manifeste, la suppression des dynamiques réclamée par Mahler (c.f. chiffre de répétition n°12) et qu'observent si peu de chefs d'orchestre. Il en va tout autrement de Chailly, qui réduit le volume sonore à un ultra-*pianissimo* pratiquement

inaudible — flûte seule et cordes avec sourdine — nous ménageant ainsi un dénouement aussi saisissant — et théâtral — que féérique.

J'ai déjà mentionné le *Falstaff* de Verdi légendaire donné par Mahler à Vienne, et je dois ici mentionner les parallèles frappants qui existent entre les sonorités, les rythmes, les ornements et le caractère thématique observés par Chailly dans l'"*Himmliche Leben*" de Mahler et un autre moment tout aussi étonnamment céleste qui intervient dans la seconde partie du troisième acte de *Falstaff* (c.f. chiffre 36). Lorsque Mahler dirigea *Falstaff* à Vienne, ce passage dut sûrement lui rappeler le lien créatif qui l'unissait à Verdi.

À mon sens, on n'a pas encore assez souligné à quel point les symphonies de Mahler diffèrent les unes des autres ; par exemple, qui eût pu prédire ou imaginer que la Neuvième avait une devancière, la Dixième ? Pouvait-on seulement envisager une Dixième Symphonie ? Et c'est ici précisément que Chailly démontre une nouvelle fois son indépendance. Il fut l'un des premiers à reconnaître l'importance de la proposition d'interprétation de l'esquisse de la Dixième par Deryck Cooke, et son enregistrement de l'ouvrage, en plus de témoigner de sa conviction de l'importance de cette version, constitue également une révélation des nouveaux territoires que Mahler s'apprêtait à explorer avant que la

mort ne vienne le réclamer. Riccardo Chailly a permis à la Dixième de s'intégrer à notre expérience du Mahler symphoniste.

Comme toutes les précédentes, elle crée son propre univers sonore et brûle du début jusqu'à la fin du feu de son propre drame.

C'est parce que Riccardo Chailly maîtrise la narration individuelle de chaque symphonie que ces enregistrements auront longtemps une valeur et une éclat particuliers ; chaque symphonie est un voyage d'exploration, ayant chacune une destination unique à l'esprit, qu'il s'agisse de l'élan inexorable de la Sixième, proclamant finalement que son but est la mort, ou du déploiement progressif de la Cinquième avec la joie et le triomphe de son finale. Chailly nous mène à-travers les séquences de mouvements complexes et contrastés qui font suite aux premiers mouvements de ces deux symphonies. Parmi elles, dans la Cinquième, figure le célèbre et ravissant Adagietto, dont la présente interprétation est délicieuse, tenant comme toujours compte du moindre détail. Il est passionnant de comparer le douloureux canevas contrapuntique de la Sixième à la vigoureuse bonhomie de la fugue du dernier mouvement de la Cinquième. Cependant, que ce soit le pessimisme ou l'optimisme de Mahler qui prône, la transparence et la netteté de textures de Chailly nous permettent d'entendre la polyphonie de Mahler dans sa totalité.

Comme on pourrait l'attendre de ce remarquable chef d'orchestre, connu pour l'indépendance de sa pensée, c'est la seule symphonie de Mahler qui du moins en surface ne présente aucun programme, la Septième, que Chailly s'est tout particulièrement appropriée. Les auditeurs découvriront qu'il est parvenu à y trouver une narration, un drame — sa propre interprétation de l'œuvre, en fait — qui la rend tout à fait claire alors qu'elle est la plus énigmatique de toutes les symphonies de Mahler. (Si l'absence de narration peut poser un problème, sa présence peut également en être un, et notamment quand elle est aussi compliquée que celle de la Troisième Symphonie. Pourtant Chailly relève le défi en se concentrant sur ce que ces pages ont à nous dire du "programme", et non pas l'inverse, et c'est ainsi que le problème disparaît.)

Quand est venu l'heure pour Riccardo Chailly de quitter Amsterdam, il n'y avait qu'un seul choix possible pour son dernier concert : la Neuvième de Mahler. Ce fut un événement tout à fait mémorable et l'orchestre et le chef donnèrent une interprétation pleine d'émotion, émotion profondément partagée par le public qui emplissait ce même Concertgebouw où Mahler avait lui-même été dirigé il y a bien longtemps. Je m'y trouvais aussi et je n'oublierai jamais ce concert. Le premier mouvement, sans doute le plus

extraordinaire de tous ceux du compositeur, fut projeté avec une puissance débridée, les apogées se succédant en un crescendo toujours plus imposant. Certes, ce mouvement s'achève dans le calme, sinon dans une paix complète — le drame n'est certainement pas consommé. Et grâce à l'habileté de Chaïlly, qui mène à bien les deux mouvements centraux avec une conviction passionnée, nous continuons à nous demander, ce qui est justifié, comment va se terminer la symphonie. À n'en pas douter, la majeure partie du public savait exactement comment l'ouvrage allait finir. Mais Chaïlly, comme Mahler, est passé maître dans l'art de créer une attente et de la faire durer pendant de longues plages musicales. Et ainsi, c'est seulement en entendant de nos propres oreilles le début du vaste mouvement lent qui conclut la symphonie, avec sa stupéfiante descente initiale d'un demi-ton sur *ré* bémol, que nous sûmes que nous étions arrivés. Le drame s'achevait. Il était temps de partir. Quelle chance pour nous que la vision par Chaïlly de cette œuvre incroyable ait été immortalisée en CD !

J'espère pouvoir me permettre, en guise de conclusion, d'exprimer au Maestro Chaïlly — il faut bien que je le nomme ainsi dans le contexte de ces considérations sur la parenté italienne — l'estime que je lui

porte depuis maintenant bien longtemps, mon affection et mon admiration.

Donald Mitchell

Traduction David Ylla-Somers



Gustav Mahler

CHAILLY, MAHLER UND DIE VERBINDUNG ZU ITALIEN

Ich kann mich noch erinnern, wie überrascht ich war, als ich in den Anfangsstadien meiner Entdeckung von Mahler seine Behauptung las, "dass er in der Orchestrierung ungemein viel von Verdi gelernt habe". Dies äußerte er im Oktober 1901 kurz nach der Vollendung seiner 4. Sinfonie in einem seiner berühmten Gespräche mit Natalie Bauer-Lechner. Mahler fügte noch hinzu, dass Verdi "hierin ganz neue Wege gewandelt sei"; und es kam mir schon damals in den Sinn, dass Mahlers Bemerkung ernstgenommen werden müsse, denn sie stammte von jemandem, der auf dem gleichen Gebiet selbst wegweisend war.

Es wurde mir bald klar, wie eng die Verbindung von Verdi und Mahler war, als ich im langsamen Satz der 4. Sinfonie eine unverkennbare Anspielung auf das Schlussduett der beiden Liebenden in Verdis *Aida* erkannte; Mahler hat diese Oper in seinem "anderen Leben" als Operndirigent mehrmals aufgeführt. Offensichtlich beschäftigte Verdi ihn sehr, als er seine Vierte komponierte; deren ganz außergewöhnliche Darbietung ist ein Teil dieses Tributs an das Vermächtnis von Chaïllys Amsterdamer Jahren als Chefdirigent des Koninklijk Concertgebouworkest. Er bleibt der Ehren-dirigent des Orchesters.

Ich halte diese Gedanken zu Verdi keineswegs für unwichtig, wenn man Eigenart

und Bedeutung von Chaïllys Jahren in Amsterdam von 1988 bis 2004 betrachtet. Zum einem dirigierte er Verdi-Opern fesselnd brillant und eindringlich. Oft sprachen wir nach einer der Amsterdamer Aufführungen Chaïllys noch eine Weile über eine der Opern (darunter einen unvergesslichen *Don Carlos*) und erwähnten dabei oft Passagen, für die sich ganz deutliche und faszinierende Parallelen bei Mahler finden lassen — ein Beleg dafür, wie weitreichend Verdis Einfluss war und wie dieser schließlich in Mahlers Musik aufging. Faszinierend auch der Gedanke, dass eine der am großartigsten geltenden Aufführungen, die Mahler in seinen letzten Jahren an der Wiener Hofoper dirigierte, Verdis letzte, von Mahler überaus bewunderte Oper *Falstaff* war.

Die Beziehung zwischen den beiden Komponisten geht noch tiefer als das bei Mahler gelegentlich anklingende Verdi-Echo. Je genauer wir Mahlers Sinfonien und Liedzyklen studieren, desto bewusster wird uns, dass italienische Kultur manchmal befruchtend gegenwärtig sein kann, selbst wenn sie gerade unter der Oberfläche liegt; und wenn dies zuvor nicht hinreichend erkannt wurde, so sicherlich deshalb, weil man jahrelang weitgehend den Gedanken an irgendeine besondere musikalische Beziehung zwischen Italien und Mahler einfach für unmöglich gehalten hat.

Jahrelang waren wir darauf festgelegt, Mahler und Italien kulturell für einander diametral entgegengesetzt zu halten. Doch gibt es noch weitere Parallelen, z. B. die Tatsache, dass jede Mahlersinfonie ein selbstständiges Drama darstellt, das von Mahlers eigener theatralischer Erfahrung zeugt. Chailly erfüllt jede Sinfonie insgesamt mit einem fesselnden Sinn für Dramatik, dessen Wurzeln meiner festen Überzeugung nach nur in seiner eigenen musikalischen Kultur liegen können. Es wird immer noch gefragt, weshalb Mahler nie eine Oper geschrieben habe. Wenn wir eine Antwort suchen, sollten wir die Sinfonien und die immense dramatische Bandbreite betrachten, die sie umspannen. Chailly gemahnt uns daran, dass Mahlers Sinfonien, obgleich sie aus dem Konzertsaal hervorgegangen sind, auch ins Opernhaus gehören und oft durch dieses inspiriert wurden. Man nehme nur den außerordentlichen theatralischen Charakter des Finales aus der 2. Sinfonie: es ist so, als werde man in den Aufruhr und die Erschütterung der Auferstehung selbst hineingezogen; eine Sturzflut von Musik jeglicher Art überschüttet uns aus allen Richtungen, bis schließlich der Moment des Höhepunktes erreicht wird — der Choral, der den Satz krönt. Mahler sollte etwas annähernd Gleichartiges nie wieder schreiben; aber diese Musik bietet sicherlich weitgehend die Antwort auf die Frage zum Problem Mahler und Oper. Seine Opern wur-

den geschrieben — in den Sinfonien; und es ist kaum erstaunlich, dass Chailly sie musikalisch außerordentlich brillant realisiert. Es ist eine Welt, der er selbst angehört.

Es gibt jedoch noch ein weiteres Beispiel für Mahler und den italienischen Stil in seiner 8. Sinfonie, deren zweiter Teil, die Vertonung von Goethes *Faust*, Teil II, natürlich seine theatralischen Mittel auf den Plan rief; ein typisches Beispiel ist der sich zuspitzende Augenblick, wenn Goethes Mater Gloriosa schwebend sichtbar wird, angekündigt von *fortissimo*-Arpeggien (des Klaviers und mehrerer Harfen). Es folgt eine Passage, die nur Mahler so hat schreiben können, die aber hinsichtlich ihrer Intensität und Ekstase einzigartig in seinem Werk bleibt. Hinreißend ist sie zweifellos mit ihrem Ausdruck von Liebe und Leidenschaft (hier treten Glissandi hervor): Musik, die einem Kulturbereich anzugehören scheint, der sich von jenem in Goethes *Faust* ziemlich unterscheidet, nämlich der nie gänzlich realisierten Welt von Mahlers "Oper". Und wie passend ist es, dass Mahler hier spezifisch *italienische* Ausdrucksbezeichnungen verwendet: "Sempre molto cantando" heißt es, wenn die Streicher ihre textlose Arie vortragen; und im weiteren Verlauf erleben wir Mahler in unverhüllt italienischem Gewand, kurz, aber unvergesslich. Wie zu erwarten, wird dieser außergewöhnliche Moment in Chaillys Interpretation genau

verdeutlicht. Dies ist nur ein Beispiel für die zahlreichen Methoden, mit denen er einen Aspekt oder eine Dimension eines der sich in der Sinfonie abspielenden Dramen hervorhebt. Die Mannigfaltigkeit seiner Mittel ist selbst fesselnd.

Ein Beispiel ist die 4. Sinfonie, die mit Mahlers Vertonung eines Textes aus *Des Knaben Wunderhorn* ("Das himmlische Leben") endet. Ein Lied als Finale vorzufinden, ist schon überraschend genug, besonders, da die ersten drei Sätze des Werkes sehr deutlich die komplexen Formen und den überaus lebhaften Kontrapunkt der nächsten beiden Sinfonien vorwegnehmen. Mahler hat uns natürlich sowohl rhythmisch als auch thematisch auf das Lied vorbereitet, wenn es einsetzt; aber der eigentliche Moment der Enthüllung wird hinausgeschoben bis zur letzten Strophe mit dem Erscheinen von E-Dur (einer auch in der Mater Gloriosa-Szene der 8. Sinfonie hervortretenden Tonart) und, ganz besonders auffallend, der unterdrückten Dynamik, die Mahler verlangt (vgl. Probe Ziffer 12) und die so wenige Dirigenten beachten. Das ist bei Chailly ganz anders, der das Klangvolumen auf ein extremes Pianissimo an der Grenze zur Unhörbarkeit — Soloflöte und gedämpfte Streicher — reduziert, was eine Auflösung bewirkt, die ebenso spannend und dramatisch wie magisch ist.

Ich habe bereits auf Mahlers legendäre Aufführung von Verdis *Falstaff* in Wien

verwiesen und muss hier außerdem noch die auffallenden Parallelen im Klang, im Rhythmus, in den Verzierungen und im thematischen Charakter erwähnen, die Chailly zwischen Mahlers "Das himmlische Leben" und einem weiteren, besonders himmlischen Moment im 2. Teil des dritten Aktes von *Falstaff* (bei Ziffer 36) beachtet. Als Mahler *Falstaff* in Wien dirigierte, wurde er sicher wieder an seine schöpferischen Beziehungen zu Verdi erinnert.

Meiner Meinung nach hat man immer noch nicht hinreichend erkannt, wie sehr sich die Mahler-Sinfonien voneinander unterscheiden. Wer hätte z. B. vorhersagen oder sich vorstellen können, dass die Neunte eine Nachfolgerin in Gestalt der Zehnten haben sollte? Dass überhaupt die Möglichkeit einer Zehnten bestand? Und genau an diesem Punkt beweist Chailly wiederum seine Unabhängigkeit. Er hat als einer der Ersten die Bedeutung von Deryck Cookes Aufführungsfassung von Mahlers Entwurf für die Zehnte erkannt; und seine Einspielung des Werkes beweist nicht nur, wie überzeugt er von der Bedeutung dieser Sinfonie war, sondern offenbart auch die neue Welt, die Mahler im Begriff war zu erforschen, bevor der Tod ihn ereilte. Chailly hat dazu beigetragen, die Zehnte als Teil unseres Bildes vom Sinfoniker Mahler zu etablieren. Wie alle ihre Vorgängerinnen erschafft sie eine eigene Klangwelt und wird durchweg von ihrem eigenen Drama beflügelt.

Chaillys überlegene Behandlung der jeweils individuellen Erzählungen in den Sinfonien verleiht diesen Aufnahmen ihren besonderen Wert und Rang; jede Sinfonie begibt sich auf eine Entdeckungsreise, jeweils mit einem einzigartigen Ziel im Sinn, sei es die unbarmherzige Wucht der Sechsten, in der letztlich der Tod als Ziel erklärt wird; oder sei es in der Fünften die allmähliche Entfaltung von Freude und Triumph am Ende im Finalsatz. Chailly führt uns durch die Folge komplexer und kontrastierender Sätze, die jeweils auf den ersten Satz beider Sinfonien folgt. Dazu gehört auch (in der Fünften) das berühmte und exquisite Adagietto, das von Chailly hier exquisit und mit seiner gewohnten Aufmerksamkeit dem feinsten Detail gegenüber dargeboten wird. Es ist faszinierend, die gequälten Kontrapunktstrukturen der Sechsten mit der kraftvollen Genialität der Fugenarbeit im letzten Satz der Fünften zu vergleichen. Sei es nun jedoch Mahlers Pessimismus oder sein Optimismus, der hervortritt — durch Chaillys deutliche Transparenz in den Texturen wird Mahlers Polyphonie vollkommen durchhörbar.

Wie man von diesem bemerkenswerten, für die Unabhängigkeit seines Denkens bekannten Dirigenten erwarten konnte, ist es die eine Sinfonie von Mahler, die wenigstens oberflächlich kein Programm hat, seine Siebte, die Chailly ganz zu seiner eigenen gemacht hat. Die Hörer werden zu

der Auffassung kommen, dass es ihm gelungen ist, eine Geschichte, ein Drama zu finden (also seine Interpretation des Werkes), das vollkommen sinnvoll ist für die rätselhafteste aller Sinfonien Mahlers. (Wenn das Fehlen einer Geschichte ein Problem darstellen kann, so auch das Vorhandensein einer solchen, besonders einer so komplizierten wie jener der 3. Sinfonie. Aber Chailly begegnet dieser Herausforderung, indem er sich auf das konzentriert, was die Musik uns über das "Programm" erzählt, nicht umgekehrt; und so verschwindet das Problem.)

Als der Augenblick von Chaillys Abschied von Amsterdam kam, konnte für sein letztes Konzert nur ein Werk zur Wahl stehen: Mahlers Neunte. Es war ein überaus denkwürdiges Ereignis und eine Aufführung voller Gefühle beim Orchester und beim Dirigenten, die zutiefst erwidert wurden vom Publikum, das nun das gleiche Concertgebouw füllte, in dem Mahler vor langer Zeit selbst dirigiert hatte. Ich war ebenfalls anwesend und werde es nie vergessen. Der erste Satz, wohl der großartigste einzelne Satz des Komponisten, wurde mit ungezwungener Kraft wiedergegeben, wobei ein Höhepunkt auf den anderen in einem stetig zunehmenden Crescendo folgte. Tatsächlich endet der Satz ruhig, wenn nicht ganz friedlich — das Drama wird keineswegs überbetont. Dank Chaillys Können sind wir, während die beiden Mittel-

sätze mit leidenschaftlicher Überzeugung vorgebracht werden, beständig und berechneterweise gespannt, wie die Sinfonie enden wird. Zweifellos wussten die meisten Hörer genau, wie das Werk endet. Doch Chailly ist, wie Mahler, ein Meister darin, Erwartung zu erzeugen und diese über lange Strecken der musikalischen Zeit aufrechtzuerhalten. Daher wussten wir tatsächlich erst, als wir den Beginn des grandiosen langsamen Satzes, der die Sinfonie krönt, mit seinem einleitenden atemberaubenden Halbton-Fall auf Des hörten, dass wir angekommen waren. Das Drama war

vorbei. Es war Zeit, fortzugehen. Wir können uns glücklich schätzen, Chaillys Konzeption dieses erstaunlichen Werkes auf Schallplatte zu haben.

Ich hoffe, dass es mir gestattet ist, mit dem Ausdruck meiner nun seit langem bestehenden Wertschätzung, Zuneigung und Bewunderung für Maestro Chailly, wie ich ihn im Zusammenhang mit diesen Gedanken zur Italien-Verbindung wohl nennen muss, zum Ende zu kommen.

Donald Mitchell
Übersetzung Christiane Frobenius



Rehearsing Mahler's Ninth, 4 February 2004

Photo: Ronald Knapp

Symphony No.2 (CD 2)

IV Urlicht

- [3] O Röschen rot!
Der Mensch liegt in größter Not!
Der Mensch liegt in größter Pein!
Je lieber möcht' ich im Himmel sein.
Da kam ich auf einen breiten Weg;
da kam ein Engelein und wollt' mich
abweisen.
Ach nein! Ich ließ mich nicht abweisen!
Ich bin von Gott und will wieder zu Gott!
Der liebe Gott wird mir ein Lichtchen geben,
wird leuchten mir bis an das ewig selig
Leben!

Aus Des Knaben Wunderhorn

V

- [5] Aufersteh'n, ja aufersteh'n wirst du,
mein Staub, nach kurzer Ruh'!
Unsterblich Leben! Unsterblich Leben
wird, der dich rief, dir geben!

Wieder aufzublüh'n wirst du gesät!
Der Herr der Ernte geht
und sammelt Garben
uns ein, die starben!

O glaube, mein Herz, o glaube:
Es geht dir nichts verloren!
Dein ist, dein, ja dein, was du gesehnt!
Dein, was du geliebt, was du gestritten!

IV Primeval Light

Oh, rosebud red!
Man's lot is of such extreme necessity,
of such bitter pain,
I had far rather be in Heaven.
I came upon a broad highway.
A little angel appeared and tried to send me
back.
Oh no! I refused to be sent back!
I am from God and shall return to God!
Dear, merciful God will give me a little light
to light my way to everlasting bliss!

From The Youth's Magic Horn

V

You will rise again, yes rise again,
my mortal dust, after a short repose!
Eternal life will be granted to you
by Him who has called you to Himself!

You are sown in order to blossom again.
The Lord of the harvest goes forth
and gathers us in sheaves
when we have died.

Oh, believe, my heart, only believe:
nothing is lost to you!
All that you yearned for is yours, yes, yours;
yours, all that you loved and fought for.

O glaube: Du wardst nicht umsonst
geboren!
Hast nicht umsonst gelebt, gelitten!

Was erstanden ist, das muß vergehen!
Was vergangen, auferstehen!
Hör auf zu beben!
Bereite dich! Bereite dich zu leben!

O Schmerz! Du Alldurchdringer!
Dir bin ich entrungen!
O Tod! Du Allbezwinger!
Nun bist du bezwungen!
Mit Flügeln, die ich mir errungen,
in heißem Liebesstreben
werd' ich entschweben
zum Licht, zu dem kein Aug' gedrungen!
Sterben werd' ich, um zu leben!

Auferstehn, ja aufersteh'n wirst du,
mein Herz, in einem Nu!
Was du geschlagen,
zu Gott wird es dich tragen!
Friedrich Gottlieb Klopstock/Gustav Mahler

Symphony No.3 (CD 3)

IV Alt

- [4] O Mensch! Gib Acht!
Was spricht die tiefe Mitternacht?
Ich schlief!

Oh, believe: you were not born in vain!
You did not live or suffer in vain!

All that is created must die.
All that has died must rise again.
Fear no more.
Prepare yourself! Prepare to live!

Oh, grief, all-pervading,
I have escaped you!
Oh, Death, all-conquering,
now are you conquered.
On wings that I have won
by the ardent labours of love,
I shall soar aloft
to that light which no mortal eye has
perceived.
I shall die so that I may live!

You will rise again, yes rise again,
my heart, in a trice.
Your beating will suffice
to carry you to God!

Contralto

O man! Take heed!
What does the deep midnight say?
I slept!

Aus tiefem Traum bin ich erwacht!
Die Welt ist tief!
Und tiefer als der Tag gedacht!
Tief ist ihr Weh!
Lust tiefer noch als Herzeleid!
Weh spricht: Vergeh!
Doch alle Lust will Ewigkeit,
will tiefe, tiefe Ewigkeit.

*Friedrich Nietzsche:
Zarathustras Mitternachtslied*

V

Knabenchor

- [5] Bimm bamm, bimm, bamm...

Frauenchor

Es sangen drei Engel einen süßen Gesang,
mit Freuden es selig in den Himmel klang.
Sie jauchzten fröhlich auch dabei,
daß Petrus sei von Sünden frei.

Und als der Herr Jesus zu Tische saß,
mit seinen zwölf Jüngern das Abendmahl
aß,
da sprach der Herr Jesus: "Was stehst du
denn hier?
Wenn ich dich anseh', so weinst du mir."

Alt

"Und sollt' ich nicht weinen, du gütiger
Gott" ...

Frauenchor

"Du sollst ja nicht weinen!

I have awakened from a deep dream.
The world is deep,
and deeper than the day remembers.
Deep is its suffering,
joy deeper yet than heartache!
Suffering speaks: Begone!
All joys want eternity,
want deep, deep eternity.

Children's Chorus

Bimm bamm, bimm, bamm...

Women's Chorus

Three angels sang a sweet song
that set heaven ringing with joy;
they rejoiced, in their song,
that Peter was freed from sin.

And while Lord Jesus sat at table
eating the evening meal with his twelve
disciples,
thus spake the Lord Jesus: "Why are you
here?
When I look at you, you weep."

Contralto

"Should I not weep, my merciful Lord?"

Women's Chorus

You should not weep!

Alt

"Ich habe übertreten die zehn Gebot;
ich gehe und weine ja bitterlich,
ach komm und erbarme dich über mich."

Frauenchor

Hast du denn übertreten die zehen Gebot,
so fall auf die Knie und bete zu Gott!
Liebe nur Gott in alle Zeit,
so wirst du erlangen die himmlische Freud!

Die himmlische Freud, die selige Stadt;
die himmlische Freud, die kein Ende mehr
hat.
Die himmlische Freude war Petro bereit'
durch Jesum und allen zur Seligkeit.
Aus Des Knaben Wunderhorn

Symphony No.4 (CD 4)

Das himmlische Leben

- [5] Wir genießen die himmlischen Freuden,
d'rum tun wir das Irdische meiden.
Kein weltlich' Getümmel
hört man nicht im Himmel!
Lebt alles in sanftester Ruh'!
Wir führen ein englisches Leben!
Sind dennoch ganz lustig daneben!
Wir führen ein englisches Leben,
wir tanzen und springen,
wir hüpfen und singen!
Sankt Peter im Himmel sieht zu!

Contralto

"I have broken the Ten Commandments;
I go my way weeping bitterly.
Ah, come and have mercy upon me!"

Women's Chorus

So you have broken the Ten
Commandments?
Then fall on your knees and pray to God!
Love God alone all your life
and you shall attain heavenly joy!

Heavenly joy is a happy city;
heavenly joy knows no end.
Heavenly joy was granted by Jesus
to Peter and us for our eternal felicity.

From The Youth's Magic Horn

Heavenly life

We enjoy the heavenly pleasures,
so we avoid all earthly things.
No worldly clamour
is heard in Heaven!
All live in gentle peace!
We lead an angelic life,
yet we are quite merry withal!
We lead an angelic life,
we dance and leap.
we skip and sing!
Saint Peter in Heaven looks on!

Johannes das Lämmlein auslasset,
 der Metzger Herodes drauf passet!
 Wir führen ein geduldig's,
 unschuldig's, geduldig's
 ein liebliches Lämmlein zu Tod!
 Sankt Lukas den Ochsen tät schlachten
 ohn' einig's Bedenken und Achten,
 der Wein kost' kein Heller
 im himmlischen Keller,
 die Englein, die backen das Brot.

Gut' Kräuter von allerhand Arten,
 die wachsen im himmlischen Garten!
 Gut' Spargel, Fisolen
 und was wir nur wollen!
 Ganze Schüsseln voll sind uns bereit!
 Gut' Apfel, gut' Birn' und gut' Trauben!

Die Gärtner, die alles erlauben!
 Willst Rehbock, willst Hasen,
 auf offener Straßen
 sie laufen herbei!
 Sollt ein Fasttag etwa kommen
 alle Fische gleich mit Freuden
 angeschwommen!
 Dort läuft schon Sankt Peter
 mit Netz und mit Köder
 zum himmlischen Weiher hinein.
 Sankt Martha die Köchin muß sein!

Kein Musik ist ja nicht auf Erden,
 die uns'rer verglichen kann werden.
 Elftausend Jungfrauen
 zu tanzen sich trauen!

John lets the little lamb loose,
 Herod the butcher lies in wait for it!
 We lead a meek,
 innocent, meek,
 sweet little lamb to its death!
 Saint Luke slaughters the ox
 without a thought or a care;
 the wine costs not a penny
 in the heavenly cellar,
 the angels bake the bread.

Fine herbs of many kinds
 grow in the heavenly garden!
 Fine asparagus, beans,
 and whatever we want!
 Whole platefuls are prepared for us!
 Fine apples, fine pears and fine grapes!

The gardener let us have them all!
 If you want venison or hare,
 down the open streets
 they come running!
 If there's a fast-day,
 all the fish come happily swimming up!
 There Saint Peter comes running
 with his net and his bait
 along into the heavenly pond.
 Saint Martha must be the cook!

There is no music on earth
 that can be compared to ours.
 Eleven thousand virgins
 throw themselves into the dance!

Sankt Ursula selbst dazu lacht!
 Kein Musik ist ja nicht auf Erden,
 die uns'rer verglichen kann werden.
 Cäcilia mit ihren Verwandten
 sind treffliche Hofmusikanten!
 Die englischen Stimmen
 ermuntern die Sinnen,
 daß alles für Freuden erwacht.

Aus Des Knaben Wunderhorn

Saint Ursula herself laughs at the sight!
 There is no music on earth
 that can be compared to ours.
 Cecilia and her relations
 are splendid court musicians!
 The angelic voices
 cheer the senses,
 so all awakens to joy.

From The Youth's Magic Horn

Symphony No.8 (CDs 8 & 9)

Veni, creator spiritus

- [4] Veni, creator spiritus,
 mentes tuorum visita;
 [5] Imple superna gratia,
 quae tu creasti pectora.

Qui tu Paraclitus diceris,
 altissimi donum Dei,
 fons vivus, ignis, caritas,
 et spiritalis unctio.

- [6] Infirma nostri corporis,
 virtute firmans perpeti.
 [7] Accende lumen sensibus.
 Infunde amorem cordibus.

Hostem repellas longius,
 pacemque dones protinus;
 ductore sic te praeviso
 vitemus omne pessimum.

Veni, creator spiritus

Come, Creator Spirit,
 visit the minds of your people,
 fill with grace from on high
 the hearts which Thou didst create.

Thou that art called Comforter,
 gift from God most high,
 living fount, fire, love
 and unction of the spirit.

Endow our weak flesh
 with perpetual strength,
 kindle our senses with light,
 pour Thy love into our hearts.

Drive the enemy far from us,
 grant us lasting peace,
 so that, beneath Thy guidance,
 we may avoid all ill.

Tu septiformis munere,
digitus paternae dexteræ.
[Tu rite promissum Patris,
sermone ditans guttura.]*

Per te sciamus da Patrem,
noscamus atque Filium,
Te utriusque Spiritum
credamus omni tempore.

[8] Veni, creator spiritus...

Da gaudiorum praemia,
da gratiarum munera;
dissolve litis vincula,
adstringe pacis foedera.

[9] Gloria sit Patri Domino,
Natoque, qui a mortuis
surrexit, ac Paraclito
in saeculorum saecula.

Schlusszene aus Goethes *Faust II*
Bergschluchten, Wald, Fels, Einöde.
Heilige Anachoreten gebirgauf verteilt,
gelagert zwischen Klüften.

Chor und Echo

[1] Waldung, sie schwankt heran,
Felsen, sie lasten dran,
Wurzeln, sie klammern an,
Stamm dicht an Stamm hinan,

[*omitted by Mahler]

Thou, sevenfold in gifts,
finger of the Father's right hand.
[Thou, true promise of God,
that dost endow our tongues with speech.]

Give us to know Father
and Son through Thee,
and in Thee, Spirit emanating of both,
grant that we may always believe.

Come, Creator Spirit...

Give us joy,
grant us Thy grace,
smooth our quarrels,
preserve us in bonds of peace.

Glory be to the Father,
to His Son, who rose from the dead,
and to our Advocate and Comforter
for ever and ever.

Final Scene from Goethe's *Faust*, Part II
Mountain gorges, forest, cliff, solitude.
Holy Anchorites are sheltering in
rocky clefts.

Choir and Echo

Forest sways,
rocks press heavily,
roots grip,
tree-trunk close to tree-trunk.

Woge nach Woge spritzt,
Höhle, die tiefste, schützt,
Löwen, sie schleichen stumm,
Freundlich um uns herum,
Ehren geweihten Ort,
Heiligen Liebeshort.

Pater Ecstaticus

(auf- und abschwebend)

[2] Ewiger Wonnebrand,
Glühendes Liebesband,
Siedender Schmerz der Brust,
Schäumende Gotteslust.
Pfeile, durchdringet mich,
Lanzen, bezwinget mich,
Keulen, zerschmettert mich,
Blitze, durchwettert mich,
Daß ja das Nichtige
Alles verflüchtige,
Glänze der Dauerstern,
Ewiger Liebe Kern!

Pater Profundus

(tiefe Region)

[3] Wie Felsenabgrund mir zu Füßen
Auf tiefem Abgrund lastend ruht,
Wie tausend Bäche strahlend fließen
Zum grausen Sturz des Schaums der Flut,
Wie strack, mit eig'nem kräft'gen Triebe,
Der Stamm sich in die Lüfte trägt;
So ist es die allmächt'ge Liebe,
Die alles bildet, alles hegt.
Ist um mich her ein wildes Brausen,

Wave upon wave breaks, foaming,
deepest cavern provides shelter.
Lions, friendly disposed,
pad silently round us.
They honour the sacred place,
the holy sanctuary of love.

Pater Ecstaticus

(soaring up and down)

Eternal bliss of passion,
love's glowing bond,
seething agony of the breast,
foaming happiness divine!
Arrows, pierce me through,
spears, subdue me,
clubs, crush me quite,
lightning, flash through me,
that all things volatile
should vanish,
that the everlasting star,
nucleus of eternal love, may shine forth!

Pater Profundus

(nether region)

As the rocky precipice at my feet
rests heavily in the deep abyss,
as a thousand streams, sparkling, flow
to the dread cataract of the foaming flood,
as, straight upward, by its own powerful
drive
the tree-trunk rears itself into the air,
so it is almighty love
that shapes all and cherishes all.
When around me wild tumult roars,

Als wogte Wald und Felsengrund!
 Und doch stürzt, liebevoll im Sausen,
 Die Wasserfülle sich zum Schlund,
 Berufen, gleich das Tal zu wässern;
 Der Blitz, der flammend niederschlug,
 Die Atmosphäre zu verbessern,
 Die Gift und Dunst im Busen trug;
 Sind Liebesboten, sie verkünden,
 Was ewig schaffend uns umwallt.
 Mein Inn'res mög' es auch entzünden,
 Wo sich der Geist, verworren, kalt,
 Verquält in stumpfer Sinne Schranken,
 Scharf angeschloss'nem
 Kettenschmerz.
 O Gott! beschwichtige die Gedanken,
 Erleuchte mein bedürftig Herz!

Engel

*(schwebend in der höhern Atmosphäre,
 Faustens Unsterbliches tragend)*

- [4] Gerettet ist das edle Glied
 Der Geisterwelt vom Bösen:
 Wer immer strebend sich bemüht,
 Den können wir erlösen;
 Und hat an ihm die Liebe gar
 Von oben teilgenommen,
 Begegnet ihm die sel'ge Schar
 Mit herzlichem Willkommen.

Chor seliger Knaben

(um die höchsten Gipfel kreisend)
 Hände verschlinget
 Euch freudig zum Ringverein!
 Regt euch und singet

as if forest and rocky floor were in upheaval,
 and yet the mass of waters, loving in its
 bluster,
 hurls itself into the gorge,
 summoned presently to water the valley;
 the lightning, which flames downwards
 to purify the atmosphere
 which carries in its bosom poison and
 fumes —
 these are harbingers of love, they proclaim
 that which ever seethes, creating, round us.
 Oh, might it kindle also my inmost being,
 where my spirit, confused and cold,
 agonises, imprisoned by a dulled brain,
 locked fast in fetters of pain.
 O God, soothe my thoughts,
 enlighten my needful heart!

Angels

*(bearing Faust's immortal essence,
 as they soar in the upper air)*

Saved is the noble member
 of the spirit world from evil:
 the man who endeavours, ever striving,
 him we have power to redeem,
 and if love from on high
 has also taken its part,
 the blessed host will encounter him
 with heartfelt greeting.

Blessed Boys

(circling the highest peaks)
 Clasp hands joyfully
 in the circle of union,
 bestir yourselves, and may your songs

Heil'ge Gefühle drein!
 Göttlich belehret,
 Dürft ihr vertrauen:
 Den ihr verehret,
 Werdet ihr schauen.

Die jüngeren Engel

Jene Rosen, aus den Händen
 Liebend-heil'ger Büsserinnen,
 Halfen uns den Sieg gewinnen
 Und das hohe Werk vollenden,
 Diesen Seelenschatz erbeuten,
 Böse wichen, als wir streuten,
 Teufel flohen, als wir trafen.
 Statt gewohnter Höllenstrafen
 Fühlten Liebesqual die Geister;
 Selbst der alte Satans-Meister
 War von spitzer Pein durchdrungen.
 Jauchzet auf! Es ist gelungen.

Die vollendeteren Engel

- [5] Uns bleibt ein Erdenrest
 Zu tragen peinlich,
 Und wär er von Asbest,
 Er ist nicht reinlich.
 Wenn starke Geisteskraft
 Die Elemente
 An sich herangerafft,
 Kein Engel trennte
 Geeinte Zwienatur
 Der innigen beiden;
 Die ewige Liebe nur
 Vermag's zu scheiden.

add holy sentiments thereto.
 Divinely instructed,
 you may rest assured:
 He, whom you worship,
 you will behold!

Younger Angels

Those roses from the hands
 of loving-holy women penitents
 helped us to achieve victory
 and fulfil the divine purpose,
 capture this soul-treasure.
 Evil retreated as we strewed,
 devils fled as we pelted.
 Instead of the accustomed punishments
 of hell,
 the spirits experienced pangs of love;
 even the old master-Satan himself
 was pierced by sharp pain —
 Rejoice! It is fulfilled!

More perfect Angels

To us remains an earthly residue
 painful to bear,
 and though it were of asbestos made,
 yet it is not clean.
 When the great might of the spirit
 has grappled fast
 each element to itself,
 no angel could put asunder
 the two joined natures
 of the firmly united pair —
 everlasting love alone
 is capable of dividing them.

Die jüngeren Engel

Ich spür' soeben,
Nebelnd um Felsenhöf',
Ein Geisterleben,
Regend sich in der Näh'.
Seliger Knaben
Seh' ich bewegte Schar,
Los von der Erde Druck,
Im Kreis gesellt,
Die sich erlaben
Am neuen Lenz und Schmuck
Der obern Welt.

Doctor Marianus

(in der höchsten, reinlichsten Zelle)

Hier ist die Aussicht frei,
Der Geist erhoben.

Die jüngeren Engel

Sei er zum Anbeginn,
Steigendem Vollgewinn,
Diesen gesellt!

Chor seliger Knaben

Freudig empfangen wir
Diesen im Puppenstand:
Also erlangen wir
Englisches Unterpand.
Löset die Flocken los,
Die ihn umgeben!
Schon ist er schön und groß
Von heiligem Leben.

Doctor Marianus

Dort ziehen Frauen vorbei,
Schwebend nach oben;

Younger Angels

I perceive at this moment,
misty round the rocky heights,
a round of spirits
moving nearby;
I see a stirring host
of blessed children,
freed from the burden of earth,
in a circle joined,
delighting themselves
in the new springtide and embellishment
of the world above.

Doctor Marianus

(in the highest, most pure cell of all)

Here the prospect's free,
the spirit elevated.

Younger Angels

Let him, at first, be joined with these
till, ever-increasing, he finally attains
the highest gain.

Blessed Boys

Joyfully we welcome him
in his chrysalis condition;
thus do we receive
an angelic pledge.
Shake off the flakes
that envelop him.
He is already tall and beautiful
through the holy life.

Doctor Marianus

Women pass by there,
soaring towards the heights;

Die Herrliche mittenin
Im Sternenkranze,
Die Himmelskönigin,
Ich seh's am Glanze!

- [6] Höchste Herrscherin der Welt,
Laß mich im blauen
Ausgespannten Himmelszelt
Dein Geheimnis schauen!
Bill'ge, was des Mannes Brust
Ernst und zart bewegt
Und mit heil'ger Liebeslust
Dir entgegen trägt!
Unbezwänglich unser Mut,
Wenn du hehr gebietest;
Plötzlich mildert sich die Glut,
Wenn du uns befriedest.

Doctor Marianus und Chor

Jungfrau, rein im schönsten Sinne,
Mutter, Ehren würdig,
Uns erwählte Königin,
Göttern ebenbürtig.

(Mater Gloriosa schwebt einher.)

Chor

- [7] Dir, der Unberührbaren,
Ist es nicht benommen,
Daß die leicht Verführbaren
Traulich zu dir kommen.
In die Schwachheit hingerafft,
Sind sie schwer zu retten.
Wer zerreißt aus eig'ner Kraft
Der Gelüste Ketten?

in the centre, the all-glorious one,
in a coronet of stars,
the Queen of heaven,
I perceive it by the splendour!
Most exalted mistress of the world!
In the blue outspread
vault of heaven,
let me behold thy mystery!
Accept that which moves the breast of man
tenderly and gravely
and which, with love's holy joy,
he offers up to thee.
Indomitable our courage,
when thou, sublime, commandest;
passions at once subside,
when thou dost pacify us.

Doctor Marianus and Choir

Virgin, pure in the fairest sense,
mother worthy to be honoured,
queen chosen for us,
equal to gods!

(Mater Gloriosa soars into view.)

Choir

To thee, Virgin-unassailable,
it is not denied
that the easily led-astay
may confidently approach thee.
Carried away in frailty,
they are difficult to save.
Who, of his own strength, can break free
from the chains of desire?

Wie entgleitet schnell der Fuß
Schiefem, glattem Boden?

**Büßerinnen und Una
Poenitentium** (Gretchen)

Du schwebst zu Höhen
Der ewigen Reiche,
Vernimm das Flehen,
Du Gnadenreiche!
Du Ohnegleiche!

Magna Peccatrix

- [8] Bei der Liebe, die den Füßen
Deines gottverklärten Sohnes
Tränen ließ zum Balsam fließen,
Trotz des Pharisäer-Hohnes;
Beim Gefäße, das so reichlich
Tropfte Wohlgeruch hernieder;
Bei den Locken, die so weichlich
Trockneten die heil'gen Glieder —

Mulier Samaritana

Bei dem Bronn, zu dem schon weiland
Abram ließ die Herde führen;
Bei dem Eimer, der dem Heiland
Kühl die Lippe durft' berühren;
Bei der reinen, reichen Quelle,
Die nun dorthier sich ergießet,
Überflüssig, ewig helle,
Rings durch alle Welten fließt —

Maria Aegyptiaca

Bei dem hochgeweihten Orte,
Wo den Herrn man niederließ;

How quickly does the foot slip
on even, sloping ground!

**Penitent Women with Una
Poenitentium** (Gretchen)

Thou dost soar to the heights
of the eternal kingdom,
accept our prayer,
thou, rich in mercy,
thou, unparalleled!

Magna Peccatrix

By the love that on the feet
of thy divinely transfigured Son
let fall tears as balsam,
despite the scorn of the Pharisee,
by the vessel which so richly
dropped sweet fragrance,
by the tresses that so softly
dried the holy limbs —

Mulier Samaritana

By the well to which of old already
Abraham drove his flock,
by the water-pot which was suffered
to touch, refreshing, the Saviour's lips,
by the pure, rich spring which,
spilling over, eternally clear,
pours now from thence,
flowing through all the world —

Maria Aegyptiaca

By the sublime and holy place
where they laid Our Lord,

Bei dem Arm, der von der Pforte,
Warnend mich zurücke stieß;
Bei der vierzigjäh'gen Buße,
Der ich treu in Wüsten blieb;
Bei dem sel'gen Scheidegruße,
Den im Sand ich niederschrieb —

Zu drei

Die du großen Sünderinnen
Deine Nähe nicht verweigerst,
Und ein büßendes Gewinnen
In die Ewigkeiten steigerst,
Gönn' auch dieser guten Seele,
Die sich einmal nur vergessen,
Die nicht ahnte, daß sie fehle,
Dein Verzeihen angemessen!

Una Poenitentium (Gretchen)

- [9] Neige, neige,
Du Ohnegleiche,
Du Strahlenreiche,
Dein Antlitz gnädig meinem Glück!
Der früh Geliebte,
Nicht mehr Getrübte,
Er kommt zurück.

Chor seliger Knaben

(in Kreisbewegung sich nähernd)
Er überwächst uns schon
An mächt'gen Gliedern,
Wird treuer Pflege Lohn
Reichlich erwidern.
Wir wurden früh entfernt
Von Lebechören,

by the arms that, from the entrance,
warning, thrust me back,
by the forty-year-long repentance
I faithfully adhered to in the desert,
by the sacred farewell
I wrote in the sand —

All three

Thou who dost not deny thy presence
to penitent women who have greatly sinned,
and to eternity dost raise
the victory gained by repentance,
grant also to this good soul
who fell but once,
not suspecting that it erred,
thy just pardon!

Una Poenitentium (Gretchen)

Incline, incline
thou, unparalleled,
thou, richly-radiant,
thy countenance upon my happiness.
The love of long ago,
now free from stain,
returns.

Blessed Boys

(circling near)
He outstrips us already
on mighty limbs,
he will richly requite
the reward of faithful care.
We were early snatched
from the choir of the living;

Doch dieser hat gelernt:
Er wird uns lehren.

Una Poenitentium (Gretchen)
Vom edlen Geisterchor umgeben,
Wird sich der Neue kaum gewahr,
Er ahnet kaum das frische Leben,
So gleicht er schon der heil'gen Schar.
Sieh, wie er jedem Erdenbände
Der alten Hülle sich entrafte,
Und aus ätherischem Gewande
Hervortritt erste Jugendkraft!
Vergönne mir, ihn zu belehren,
Noch blendet ihn der neue Tag.

Mater Gloriosa

- [10] Komm! Hebe dich zu höhern Sphären!
Wenn er dich ahnet, folgt er nach.

Chor

Komm! Komm!

Doctor Marianus und Chor

- [11] Blicket auf zum Retterblick,
Alle reuig Zarten,
Euch zu sel'gem Glück
Dankend umzuarten!
Werde jeder bess're Sinn
Dir zum Dienst erbötig;
Jungfrau, Mutter, Königin,
Göttin, bleibe gnädig!

but this man has learnt,
he will teach us.

Una Poenitentium (Gretchen)
Encircled by the noble choir of spirits
the newly-arrived is scarcely conscious of
himself,
scarce aware of his new existence,
he resembles already the sacred host.
See how he divests himself of every
earthly bond of his erstwhile husk,
and, from ethereal raiment,
steps forth in the first flush of youth!
Allow me to be his tutor,
the new day dazzles him still!

Mater Gloriosa

Come, raise yourself to higher spheres!
When he apprehends you, he will follow.

Chorus

Come! Come!

Doctor Marianus and Chorus

Look up, up to the redeeming gaze
all creatures frail and contrite,
that you may gratefully be translated
to blissful fortune.
May every better impulse
be ready at your service;
virgin, mother, queen,
goddess, be ever gracious!

Chorus mysticus

- [12] Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis;
Das Unzulängliche,
Hier wird's Ereignis;
Das Unbeschreibliche,
Hier ist's getan;
Das Ewig-Weibliche
Zieht uns hinan.

1. Teil : Hrabanus Maurus (zugeschrieben)

2. Teil: Johann W. von Goethe, Faust II

Chorus mysticus

All things transitory
are but parable;
here insufficiency
becomes fulfilment,
here the indescribable
is accomplished;
the Eternal Feminine
draws us heavenward.

Part I: Hrabanus Maurus (attributed)

Part II: Johann W. von Goethe, Faust II

Riccardo Chailly on Decca Classics and Philips Classics:

berio: formazioni · folk songs · sinfonia

Royal Concertgebouw Orchestra

CD 425 832-2

bruckner: the symphonies

Deutsches Symphonie-Orchester Berlin

Royal Concertgebouw Orchestra

10 CDs 475 331-2

gershwin: rhapsody in blue

an american in paris, etc.

Katia & Marielle Labèque

The Cleveland Orchestra

CD 466 424-2

giordano: andrea chénier

Pavarotti · Caballé · Nucci

National Philharmonic Orchestra

2 CDs 410 117-2

hindemith: kammermusik

Royal Concertgebouw Orchestra

2 CDs 473 722-2

messiaen: turangalila-symphonie

Thibaudet · Harada

Royal Concertgebouw Orchestra

SACD 470 627-2 / CD 436 626-2

orff: carmina burana

Radio-Symphonie-Orchester Berlin

CD 411 702-2

puccini: discoveries

Orchestra Sinfonica e Coro di Milano

Giuseppe Verdi

475 320-2