

**L'Orchestral**

**Jeudi / Donnerstag / Thursday**

**12.05.2011 20:00**

Grand Auditorium

**Philharmonia Orchestra London**

**Lorin Maazel** direction

**Sarah Fox** soprano

**Michelle DeYoung** mezzo-soprano<sup>+</sup>

Gustav Mahler: *Des Knaben Wunderhorn*<sup>+</sup>

Nº 7: «*Rheinlegendchen*» (1893)

Nº 5: «*Das irdische Leben*» (~1893)

Nº 6: «*Des Antonius von Padua Fischpredigt*» (1892–1893)

Nº 12: «*Urlicht*» (1893)

Nº 9: «*Wo die schönen Trompeten blasen*» (1898)

Nº 4: «*Wer hat dies Liedlein erdacht?*» (1893)

25'

Gustav Mahler: *Symphonie N° 4 G-Dur (sol majeur)* (1899–1900)

*Bedächtig. Nicht eilen*

*In gemächerlicher Bewegung. Ohne Hast*

*Ruhevoll*

*Sehr behaglich* («*Das himmlische Leben*» aus *Des Knaben Wunderhorn*)

54'

**Backstage**

**19:00** Salle de Musique de Chambre

Dr. Jean-Jacques Velly: L'univers du *Wunderhorn*: de l'intimité du lied à la grande forme symphonique (F)



**BGL**

**BNP PARIBAS**

Mesdames, Messieurs,

La culture – si l'on entend par là non seulement les créations, le patrimoine, mais aussi les traits plus profonds qui relient universellement des communautés entre elles – a été, de tout temps, étroitement liée à la société et solidaire de son économie. Pour BGL BNP Paribas, elle constitue un moteur important de développement personnel et de cohésion sociale.

Pour notre entreprise, soutenir la culture est ainsi une évidence et un choix responsable.

Fidèle à ses valeurs, BGL BNP Paribas s'engage en faveur de l'excellence et le concert de ce soir est incontestablement un événement d'exception.

À l'occasion du 100<sup>e</sup> anniversaire de la mort de Mahler, c'est en effet avec fierté et plaisir que nous souhaitons partager, avec vous, ce rendez-vous à la Philharmonie, espace incontournable du paysage culturel de notre pays.

Sous la direction de Lorin Maazel, le Philharmonia Orchestra London se consacre ce soir entièrement à Gustav Mahler.

Nous vous souhaitons à toutes et à tous une excellente soirée!

**Carlo Thill**

Président du Comité de direction  
BGL BNP Paribas

**Eric Martin**

Président du Comité de direction  
BGL BNP Paribas

# Vie terrestre et vie céleste

**Gustav Mahler**

Henry-Louis de La Grange

## Des Knaben Wunderhorn

La publication du *Knaben Wunderhorn* (Le Cor magique de l'Enfant), entre 1805 et 1808, est un des événements majeurs de l'Histoire de la Littérature allemande. Les éditeurs-auteurs de cette anthologie, Achim von Arnim et Clemens Brentano y consacraient en effet, après les cuisantes défaites subies par leur pays, le retour des écrivains romantiques au peuple, au passé de l'Allemagne, aux sources sacrées du folklore national. Dédié à Goethe, le *Wunderhorn* était avant tout destiné aux musiciens. Or, à part quelques Lieder séparés de Schumann et de Brahms, il fut presque entièrement négligé par ceux du 19<sup>e</sup> siècle. Il fallut attendre les dernières années pour qu'un Mahler (1860–1911) fasse enfin revivre cet univers. La beauté de la nature, la foi naïve des enfants, le destin cruel des soldats, des exilés et des victimes de la société, tous ces thèmes de la poésie populaire lui sont familiers.

Les premiers *Wunderhorn Lieder* furent composés entre 1888 et 1892. Ils sont au nombre de neuf, et leur accompagnement est confié au seul clavier. C'est à Hambourg, au début de l'année 1892 que Mahler décide d'en écrire d'autres, mais cette fois avec orchestre. Ils seront au nombre de dix et leur composition, s'étendra jusqu'en 1898. Les deux derniers (*«Revelge»* et *Der «Tambour'sell»*) datent de 1899 et 1901; ils ont été publiés avec les *Rückert-Lieder*.

Les *Wunderhorn-Lieder* avec orchestre sont des Lieder symphoniques de vaste dimension, appartenant à la même veine que

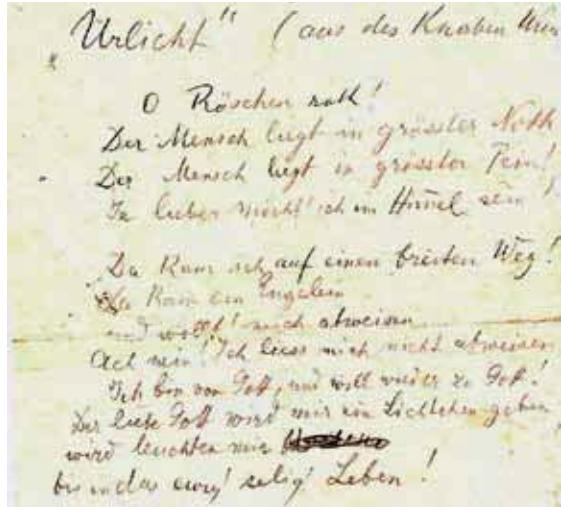
les *Deuxième* et *Troisième Symphonies*. Ils ne constituent pas à proprement parler un cycle, mais ils ont entre eux tant d'éléments communs – le style des poèmes, les thèmes littéraires, l'atmosphère, sans parler du langage musical – qu'on les chante très souvent ensemble, mais rarement dans le même ordre. Leur style souvent épique les situe dans la tradition des grandes ballades de Schubert et de Löwe. Mieux encore que dans les petits Lieder antérieurs, qui sont bien moins élaborés, Mahler va démontrer à quel point il s'est complètement identifié à l'univers naïf et coloré du *Wunderhorn*. Il y découvre une image à la fois humoristique et tragique, et même une vision philosophique, mystique de la condition humaine, plus profonde, plus universelle que chez la plupart des poètes romantiques.

#### Symphonie N° 4

En février 1892, après dix-huit mois de stérilité complète, Mahler (1860–1911) rompit pour une fois avec ses habitudes de *Sommer-komponist* (compositeur d'été) et se remit à composer en plein milieu de la saison théâtrale qu'il dirigeait depuis l'année précédente au Stadt-Theater de Hambourg. À sa sœur, il écrit alors avec un rien de vantardise: «J'ai maintenant dans les mains le *Wunderhorn* et, avec cette connaissance de soi-même qui caractérise les créateurs, je puis ajouter d'ailleurs que cela a donné encore une fois un bon résultat!».

À peine un mois plus tard, en effet, il aura achevé quatre *Humoresken* pour voix et orchestre qui feront plus tard partie du recueil de ses grands *Wunderhorn-Lieder* orchestraux. Ce que toutefois il n'aura pas prévu tout de suite, c'est la destinée future de sa cinquième *Humoreske*, «Das himmlische Leben» (La Vie céleste): après l'avoir tout d'abord destinée à compléter l'édifice monumental de la *Troisième Symphonie*, Mahler prendra sept ans plus tard (1900) conscience de la richesse exceptionnelle de ce grand Lied, et décidera alors de l'intégrer comme Finale dans la symphonie suivante.

Quand il entreprend en 1899 la composition de sa *Quatrième Symphonie*, Mahler est désormais le directeur admiré et redouté



Le texte de «*Urlicht*» de la main du compositeur, 1905

de l'Opéra de Vienne, et il a retrouvé avec bonheur la ville bien aimée de ses études qui est devenue depuis lors sa patrie d'adoption, celle dont il a très longuement rêvé pendant les cinq ans durant lesquelles il a végété dans le «bagné» du Stadt-Theater de Hambourg. On ne peut pas manquer d'y reconnaître aujourd'hui l'empreinte que la capitale autrichienne a laissée sur la *Quatrième*, sur son lyrisme contrôlé, mais caractéristique, et sur son heureux abandon. Avant même que de se mettre au travail, Mahler avait rédigé une sorte de synopsis des différents mouvements, qui ressemble fort à celui qu'il avait auparavant préparé pour la *Troisième Symphonie*:

- «1. *Die Welt als ewige Jetztzeit* (Le Monde comme éternel présent)
- 2. *Das Irdische Leben* (La Vie terrestre)
- 3. *Caritas (Adagio)*.
- 4. *Morgenglocken* (Les Cloches du matin)
- 5. *Die Welt ohne Schwere* (Le Monde sans gravité) (*Scherzo*).
- 6. *Das Himmlische Leben* (La Vie céleste)».

Depuis lors, pourtant, le projet a considérablement évolué: *Les Cloches du matin* sont entrées dans la *Troisième Symphonie*, *La Vie terrestre* est devenue un simple *Wunderhorn-Lied*, et le *Scherzo* est vraisemblablement celui que Mahler intégrera plus tard à la *Cinquième*. Quant à l'*Adagio*, il pourrait bien avoir porté à l'origine



Gustav Mahler  
(Photographie prise par E. Bieber, 1893)

ce même sous-titre (*Caritas*), mais celui-ci reparaîtra plus tard dans un des synopsis esquissés pour la *Huitième*.

C'est en juillet 1899 que Mahler aborde la composition proprement dite de la *Quatrième*. Il a échoué cette année-là à Bad Aussee, une petite station thermale du Salzkammergut où le climat pluvieux et le fracas lointain d'un orphéon destiné aux curistes lui font passer des vacances de cauchemar. Il n'est pas loin de perdre tout espoir lorsque tout d'un coup, les idées musicales se mettent à affluer dans sa tête, tant et si bien que, en quelques jours, l'ouvrage tout entier y a pris forme. Ainsi les dernières semaines de vacances se passeront-elles dans la fièvre et l'angoisse car, par une cruelle ironie du sort, l'invention musicale se fait de plus en plus abondante au fur et à mesure qu'approche le moment fatidique du retour à Vienne. Mahler se promène partout avec un carnet d'esquisses pour ne laisser perdre aucune de ses idées. Les dernières journées sont un véritable calvaire: au cours d'une promenade, il est pris d'un vertige incoercible à l'idée de toute cette musique qui voudrait tant naître et qui, sans doute, ne verra jamais le jour. Avant de quitter Aussee, il fait un gros rouleau de toutes ses esquisses, qu'il rangera plus tard à Vienne dans un tiroir de son bureau jusqu'à l'été suivant.

Cette année-là (1900), Mahler va enfin s'installer pour l'été avec sa famille à Maiernigg, en Carinthie, dans une minuscule localité de la rive sud du Wörthersee. En attendant l'achèvement de sa future villa, il s'y est déjà fait construire en pleine forêt un pavillon de travail confortable. Après plusieurs journées d'angoisse et de stérilité, c'est là que la *Quatrième* sera achevée dans un temps record, le 6 août 1900.

Alors que, pour les symphonies précédentes, il a fourni à ses auditeurs des textes explicatifs, ou donné des titres aux différents mouvements, Mahler décide cette fois que sa nouvelle œuvre devra se suffire à elle-même. Car il a constaté que les programmes des poèmes symphoniques de Liszt et de Richard Strauss ôtaient en définitive toute sa liberté à la musique et au compositeur, et que, loin de faciliter l'accès de ses premières œuvres, ses propres textes n'avaient fait que créer des malentendus. Ainsi les auditeurs devront-ils, à partir de 1900, se passer complètement de programme et se contenter pour la *Quatrième*, de lire le délicieux poème que Mahler a mis en musique dans le Lied-Finale.

La clarté, la simplicité apparente du premier mouvement de la *Quatrième Symphonie*, sa brièveté relative et ses moyens orchestraux volontairement limités lui ont permis de figurer très tôt au répertoire de quelques grands chefs avec la *Première* et le *Chant de la Terre*, et cela à une époque où la plupart des autres œuvres de Mahler restaient encore inconnues du grand public.

1. *Bedächtig. Nicht eilen* (Délibéré. Sans hâte.)
2. *In gemächerlicher Bewegung. Ohne Hast* (Dans un tempo modéré. Sans hâte)
3. *Ruhevoll* (Tranquille)
4. *Sehr behaglich* (Très à l'aise)

Le premier mouvement se présente à l'auditeur non préparé comme une musique néo-classique avant la lettre, une sorte de pastiche du style viennois de la période classique. Robert Hirschfeld, le pire ennemi de Mahler dans la presse viennoise, ira jusqu'à écrire, après la première audition autrichienne de 1902,

qu'il a cru voir passer devant lui «le papa Haydn en automobile, entouré de vapeurs d'essence». Sans doute fallait-il fort bien connaître le style si personnel de Mahler pour y discerner alors les innombrables traits qui le caractérisent. Mais ce qui nous frappe aujourd'hui plus encore dans cette œuvre qui joue si bien le jeu de l'innocence et de la simplicité, c'est que l'art y cache l'art: Mahler y a déployé toute sa science de compositeur avec un plaisir d'autant plus évident qu'il s'agit d'une de ses œuvres les plus complexes et les plus «savantes», à laquelle il souhaitait donner un «air» de simplicité absolument trompeur.

Sans vouloir «expliquer» sa nouvelle œuvre, Mahler ne pourra pas s'empêcher d'en décrire les différents mouvements en présence de sa fidèle confidente d'alors, Natalie Bauer-Lechner. Comme beaucoup d'autres Scherzos de Mahler, celui de la *Quatrième* est un *Ländler* paysan dont le caractère rustique est accentué par le premier violon désaccordé, et dont le son déformé doit se faire «grinçant et criard» plutôt que terrifiant. Car la mort ici est une figure plutôt rassurante, car empruntée à l'imagerie populaire, celle de «Freund Hein en violoneux qui appelle à la danse».

À propos de l'Adagio, dont la mélodie est à la fois «divinement gaie et infiniment triste», Mahler dira en 1901: «C'est Sainte Ursule elle-même, la plus sérieuse de toutes les saintes, qui règne sur cette haute sphère de gaieté. Son sourire ressemble à celui des gisants, de ces prélats ou de ces chevaliers que l'on voit dans les églises sur les tombes anciennes, les mains croisées sur la poitrine, avec cette expression sereine et douce de ceux qui ont conquis la suprême félicité. Une paix sacrée, solennelle, une gaieté sérieuse et tendre, tel sont les caractères de ce mouvement qui traverse aussi des moments de tristesse profonde, comparables, si vous le voulez, à des réminiscences de la vie terrestre, puis d'autres où la gaieté devient vivacité expansive.» Parfois, en composant ce magnifique et bouleversant Adagio, Mahler a revu le visage de sa propre mère, «souriant à travers les larmes», car elle savait «racheter toutes les souffrances par l'amour». Ce vaste mouvement lent, qui est et reste un des plus hauts sommets de

l'œuvre symphonique de Mahler, fait génialement revivre deux formes traditionnelles, que Brahms avait lui aussi ressuscitées dans son œuvre symphonique, la Passacaille et la Variation. Mahler comparera l'ensemble de son nouvel ouvrage à un «tableau primitif sur fond or», et c'est encore au monde de l'enfance qu'il fait appel pour expliquer la signification de son Lied devenu Finale: «Lorsque l'homme, émerveillé mais dérouté, demande ce que tout cela signifie, l'enfant répond dans le quatrième mouvement: ‹Telle est la vie céleste!›»

Le Lied-Finale n'est autre qu'une description très concrète, des plaisirs bucoliques et surtout gastronomiques du ciel qui y sont énumérés avec une verve et une précision qui enchantait Mahler, lequel recommande au soprano solo «une expression joyeuse et enfantine, entièrement dépourvue de parodie». Les contemporains trouveront encore cette naïveté singulièrement fausse et affectée. Ils la jugeront encore plus scandaleuse et plus suspecte que le «retour à Haydn» du premier mouvement. Il paraît inconcevable aujourd'hui que ce merveilleux lied ait pu être si mal accueilli. Musique «céleste» s'il en fût, la lumineuse coda nous laisse entièrement convaincus qu'«aucune musique terrestre ne se peut comparer à celle des hautes sphères». Elle nous apprend aussi que les âmes tourmentées et divisées comme celle de Mahler peuvent elles aussi avoir accès au Royaume du Ciel. Qu'importe si ce paradis, «dépeint sous les traits d'un anthropomorphisme paysan» (Adorno), paraît ici trop concret, trop rassurant pour que l'on y croie totalement, comme on croit à la résignation mystique du Finale des deux derniers chefs-d'œuvre de Mahler, la *Neuvième* et le *Chant de la Terre*.

Avec cette *Quatrième*, Mahler avait souhaité proposer à ses contemporains une œuvre plus courte et plus abordable que les symphonies antérieures. C'est volontairement qu'il s'était privé d'un vaste effectif orchestral et en particulier des trombones, et s'était efforcé de faire régner partout l'économie et la transparence qu'exigeait le «sujet» de l'ouvrage. Et pourtant, lorsque la *Quatrième Symphonie* fut créée à Munich le 25 novembre 1901, sous la direction du compositeur, le public, qui attendait de ce

créateur épris de monumentalité une autre œuvre titanesque, n'en voulut pas croire ses oreilles. Il prit cette innocence et cette naïveté pour une nouvelle pose, voire une coupable mystification. On siffla donc copieusement. Immédiatement après la première, Weingartner avait accepté de diriger le nouvel ouvrage à Francfort, à Nuremberg, puis à Karlsruhe et à Stuttgart. Mais l'accueil fut tellement hostile dans les deux premières villes, que Weingartner, pris de peur, prétexta un malaise à Karlsruhe et ne dirigea que le Finale. Mahler conduisit lui-même les premières de Berlin et de Vienne, mais il rencontra partout la même incompréhension, jusqu'au triomphe d'Amsterdam, en 1904, où la *Quatrième Symphonie* fut jouée deux fois de suite au même concert!

L'histoire nous apprend que les compositeurs de génie furent souvent maltraités par leurs contemporains. On a peine à comprendre néanmoins qu'une œuvre aussi magistrale ait trouvé si peu de défenseurs. Et pourtant, c'est en raison de ses proportions modestes et de son style néo-classique avant la lettre que la *Quatrième* a trouvé plus tard une place stable au répertoire des concerts, et cela avant même que l'on ait su discerner sa véritable nature et sa véritable signification. Car si, dans la production de Mahler, la *Quatrième* peut faire l'effet au premier abord d'un divertissement léger plutôt que d'une œuvre essentielle, un tel jugement ne résiste pas à un examen approfondi de la partition. Derrière le parti pris de simplicité se dissimulent une richesse d'invention, une densité polyphonique, une concentration de la pensée musicale, en même temps qu'une souveraineté technique et un raffinement de l'écriture sans précédent chez Mahler. Le néo-classicisme de l'œuvre n'a donc rien d'une fuite vers le passé. Pour l'époque, la *Quatrième* est au contraire une œuvre d'avant-garde et constitue une évolution inattendue du style de Mahler vers la rigueur et la concentration. Sa gaieté irraisonnée et déraisonnable n'a rien non plus de contrefait, ni de caricatural. Il s'agit plutôt d'une nostalgie affectueuse pour un temps meilleur, un temps de l'innocence à jamais révolu.

# Mit der Narrenkappe ins Kinderparadies

**Klassizismus und Humor in Mahlers Vierter Symphonie  
und in den Wunderhorn-Liedern**

Rainer Nonnenmann

Mahlers *Vierte Symphonie* wird häufig als seine «Klassizistische» bezeichnet. Dafür sprechen die Viersätzigkeit, die klare Architektur der Sätze nach mehr oder minder traditionellen Formmodellen sowie die gegenüber den vorangegangenen monumentalen *Symphonien* N° 2 und 3 – jeweils mit Chor und fünf beziehungsweise sechs Sätzen – deutlich reduzierte Ausdehnung und Besetzung. Zudem ist die *Vierte* als Mahlers positivstes Werk beliebt, denn sie sei «freundlich», «heiter», «unbeschwert», «gelöst», «einfach». Die vom Komponisten geleitete Münchner Uraufführung im November 1901 und die anschließende Wiener Erstaufführung im Januar 1902 waren indes noch von Protesten des Publikums begleitet, das sich über die simplen Themen verwunderte und glaubte, Mahler wolle sich einen Faschingsscherz erlauben. Schließlich wurde die Symphonie aber zu einem seiner populärsten und scheinbar am leichtesten zugänglichen Werke.

Doch Skepsis ist angebracht, denn Mahler wusste in der Freude stets auch Trauer und im Leiden Heiteres auszudrücken. Seine Werke sind Musik mit doppeltem Boden. Oft weiß man nicht, ob man weinen oder lachen soll. Und Mahlers unbedingter Kunstanspruch kannte kein Zurück, also auch keine klassizistische Neuauflage des viersätzigen Sonatenzyklus à la Haydn, Mozart, Beethoven. Tradition war für ihn nicht konservierbar, sondern musste durch Fortsetzung am Leben erhalten werden, so wie vor ihm schon die verehrten Beethoven, Schubert und Schumann sowie seine älteren Zeitgenossen Wagner, Brahms und Bruckner nur dadurch die romantische Symphonik bereicherten, dass sie den überlieferten Ausdrucks- und Formenkanon bis zum Bersten

strapazierten oder überhaupt sprengten. Gemäß eines solchen Verständnisses der Musik- und Gattungsgeschichte als Problemgeschichte stellte auch Mahler an sich den Anspruch, alte und nach wie vor aktuelle Fragen der Form, Finalgerichtetheit, Themen- und Zyklusbildung immer wieder zu stellen und neu zu beantworten. Daher spricht vieles dafür, die Bezeichnung seiner *Vierten Symphonie* als «klassizistisch» nicht im Sinne einer Rückwärtsgewandtheit zu verstehen, sondern im Sinne einer emphatischen Selbstverpflichtung des Komponisten auf das Innovationsgebot der Klassik beziehungsweise im Sinne einer «uneigentlichen» Musik über Musik, die um ihre historischen Vorbilder weiß, diese problematisiert und kritisch auf ihre aktuelle Tragfähigkeit befragt.

Signalwirkung für die gesamte *Vierte Symphonie* hat gleich zu Beginn des ersten Satzes die Kombination von schrillen Schellen und spitzen Stakkato-Vorschlagsketten der Flöten. Mahler selbst nannte das grelle Motiv «Schellenkappe». Theodor W. Adorno sprach zugespitzt von «Narrenkappe», um den Anfang der Symphonie als klingelnde Botschaft an die Hörer zu interpretieren: «Was ihr nun vernehmt, ist alles nicht wahr», denn hier redet ein Narr, dessen Späße jedoch möglicherweise tiefere Wahrheiten auszusprechen vermögen als jeder Ernst. Tatsächlich hat das banale Vorschlagsgeklingel eine zentrale Funktion. Als «Narrenkappe» sitzt es gleich zu Anfang der Symphonie auf dem Kopf. Im Kopfsatz markiert es den Einsatz des Hauptthemas und seine Wiederholung sowie die formal wichtigen Stellen beim Eintritt von Durchführung, Reprise und Coda. Erneut begegnet die «Schellenkappe» im Finalsatz jeweils zu Beginn der zweiten, dritten und vierten Liedstrophe. So verklammert sie das Werk von Anfang bis Ende und setzt die gesamte Symphonie gleichsam in Anführungszeichen. Mahler komponierte demnach nicht einfach eine Symphonie, sondern eine Symphonie, die sich selbst aus «klassizistischer» Distanz als «Symphonie» vorführt. Oder anders gewendet: Bedeutete für Mahler die Komposition einer Symphonie, «mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine Welt aufzubauen», so setzt er seiner *Vierten* die Schellen- oder Narrenkappe auf, um die ganze Welt als Tollhaus vorzuführen.



Gustav Mahler: Skizzen zum ersten Satz der *Vierten Symphonie*, um 1899

Zu seinen ersten drei Symphonien hatte Mahler noch Verstehenshilfen in Form von programmatischen Erläuterungen oder sprechenden Werk- und Satztiteln veröffentlicht. Im Wissen um das Unvollkommene und Irreführende dieser – wie er spöttelte – «Wegweiser» zog er diese Hinweise jedoch bei späteren Aufführungen zurück und eliminierte sie in der Drucklegung der Werke. Daraus kann jedoch nicht geschlossen werden, damit hätte sich auch Mahlers eigene Sicht auf seine Werke grundsätzlich geändert. Vielmehr hielt er weiter am gedanklichen Gehalt seiner Werke fest. Zwar veröffentlichte er fortan keine programmatischen Notizen mehr, doch äußerte er sich privat unvermindert über die Ideen, die ihn beim Komponieren leiteten. So gestand er seiner langjährigen Freundin und Vertrauten Natalie Bauer-Lechner über die *Vierte Symphonie*: «Ich wüsste mir wohl die schönsten Namen dafür, doch werde ich die den Trotteln von Richtenden und Hörenden nicht verraten, dass sie sie mir wieder aufs albernste verstehen und verdrehen.»

Insgesamt gab Mahler den vier Sätzen des Werks programmatische Überschriften und der gesamten Symphonie den Titel «Symphonische Humoreske». Als «Humoresken» hatte er zuvor schon einige *Wunderhorn-Lieder* bezeichnet, bevorzugt ausgerechnet die düsteren Lieder über gefallene oder zum Tode verurteilte Soldaten, darunter auch die schaurig-grelle «*Revelge*» des toten

Trommlers. Mahler folgte dabei dem Humor-Begriff aus Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik*, den sich bereits Robert Schumann musikalisch zu Eigen gemacht hatte. Damit sind zwei Künstler genannt, die Mahler maßgeblich beeinflusst haben. Nach Jean Pauls Definition ist Humor das «umgekehrt Erhabene», was mit Witz, Komik und Lachen erst einmal wenig zu tun hat. Statt dessen beschreibt Humor die endliche Welt in ihrer Nartheit, Blindheit und Armseligkeit, um auf das gerade Gegenteil zu verweisen, nämlich auf das Unendliche, Höchste, Ewige. So wird die Welt ironisiert, verspottet und verlacht, um wenigstens eine negative Darstellung des Unendlichen zu geben, das sich jeder positiven Darstellung entzieht. Humor ist demnach eine un-eigentliche Äußerungsweise, die das gerade Gegenteil dessen meint, was sie sagt.

Hierin liegt wohl ein Hauptgrund für die Irritationen und Verständnisschwierigkeiten, mit denen Mahlers Werke zu kämpfen hatten. Auch Mahler selbst erkannte hierin eine Ursache für die zunächst ablehnenden Reaktionen auf die *Vierte Symphonie*. Zwei Wochen nach der Münchner Uraufführung prophezeite er seiner jung verählten Gattin, die neue Symphonie werde auch ihr ganz fremd sein: «Die ist wieder ganz Humor – *naiv* etc.; weißt Du, das an meinem Wesen, was Du noch am Wenigsten aufnehmen kannst – und was jedenfalls in alle Zukunft nur die wenigsten erfassen werden.» So wenig Mahlers Humor einfach humorig ist, so wenig ist auch die von ihm in distanzierende Anführungszeichen gesetzte Naivität einfach *«naiv»*. Dasselbe gilt von der vordergründigen Einfachheit, Heiterkeit und Klassizität der *Vierten*.

Gegenüber Bauer-Lechner äußerte Mahler zu diesem Werk: «Es ist die Heiterkeit einer höheren, uns fremden Welt darin, die für uns etwas Schauerlich-Grauenvolles hat. Im letzten Satz (im «Himmlischen Leben») erklärt das Kind, welches im Puppenstand doch dieser höheren Welt schon angehört, wie alles gemeint sei.» Den ersten Satz betitelte Mahler auf einem Skizzenblatt mit den Worten «Die Welt als ewige Jetzzeit». Er meinte damit wohl das geschäftige Treiben, Regen und Streben der alltäglichen

Lebens- und Arbeitswelt. Und wirklich haftet den Themen des Satzes etwas – wie Hans Heinrich Eggebrecht feststellte – «Allerweltsmäßiges» an. Die eröffnende «Schellenkappe» flankiert schnelles, nichts sagendes Flöten- und Klarinetten-Gedudel, und das anschließende Hauptthema der Violinen besteht streng genommen nur aus Klischees: Skalenläufen, Tonumspielungsfiguren, Vorhalten, Sequenzen. Ebenso basieren alle weiteren Themen des Satzes auf kurzen, ein- oder zweitaktigen Gliedern, die aber nicht zu Vorder- und Nachsätzen von klassisch achttaktigen Perioden zusammengeschlossen werden. Dagegen arbeitet Mahler mit prismatischen Verkettungen der Elemente. Was auf den ersten Eindruck «klassizistisch» anmutet, erweist sich dem Verarbeitungsverfahren nach geradezu als antiklassisch. Die Versatzstücke werden zu immer neue Konstellationen montiert, die mit der «unendlichen Melodie» von Richard Wagners Leitmotivtechnik weniger gemein haben als mit der Montagetechnik, die Igor Strawinsky keine zehn Jahre später in seinem *Sacre du Printemps* entwickeln sollte. Ganz ähnlich hob Mahler selbst die Polyphonie der *Vierten* hervor: «Ja, oft wechseln kaleidoskopartig die tausenderlei Steinchen des Gemäldes, dass wir es in nichts wieder zu erkennen vermögen.» Formal ist der Kopfsatz ein geradezu schulmäßiger Sonatensatz, dessen einzige Irregularität darin besteht, dass nach dem schwelgerisch-empfindsamen Seitenthema von Cello und Oboe das erste Hauptthema gleich in der Exposition noch einmal wiederholt wird, und zwar nach kurzer Vorbereitung durch die «Schellenkappe».

Im ersten Entwurf nannte Mahler den zweiten Satz «Freund Hein spielt zum Tanz auf». Zudem sagte er über dieses Scherzo, es sei «mystisch, verworren und unheimlich, dass euch dabei die Haare zu Berge stehen werden». Zugleich fühlte er sich an sein *Wunderhorn*-Lied «*Des Antonius von Padua Fischpredigt*» erinnert, das er auch in seine *Zweite Symphonie* integrierte und dessen motorische Leerläufe ein geschäftiges Weltgetümmel zeichnen, dem es zu entkommen gilt. Die prägende Stimme des Scherzos spielt eine Solovioline, deren Saiten um einen Ganzton höher gestimmt sind, sodass sie sich durch einen schrilleren Klang von den übrigen Violinen abhebt. Mahler wollte, dass das Instrument

«schreiend und roh klinge, «wie wenn der Tod aufspielt». Bei einer Leseprobe mit den Wiener Philharmonikern ließ er die Partie vom Konzertmeister auf der Bratsche spielen, weil ihm die Geige nicht scharf genug «wie eine Fidel» klang. Mahler hatte offenbar einen mittelalterlichen Totentanz vor Augen, bei dem der Sensenmann den Großen und Geringen dieser Welt aufspielt, die ihm ausnahmslos alle folgen müssen, Päpste, Kardinäle, Kaiser, Könige, Bürgersleute, Schöne, Kluge, Dumme, Reiche und Bettler. Der groteske Reigen führt in den Tod und durch den Tod hindurch – zumindest für einige – ins «Himmlische Leben», wie es dann im Finale geschildert wird. Es geht skurril und gespenstisch zu, und zwar nicht trotz, sondern gerade weil vieles vertraut wirkt, anheimelnd und regelrecht gemütlich, etwa wenn sich Gevatter Tod mit der Fidel einem behaglichen Landler zugesellt. Da muss alles tanzen und fühlt sich doch grausig berührt.

Den dritten Satz bezeichnete Mahler gesprächsweise als «Lächeln der heiligen Ursula». Überschrieben ist er in der Partitur lediglich mit der Tempoangabe «poco adagio». Doch handelt es sich um ein chamäleonartig schillerndes Gebilde aus Rondo- und Variationsform, das sich im weiteren Verlauf auch zum Moderato, Allegretto, Allegro und sogar zum Allegro molto verpuppt. Zu dieser Wandelbarkeit gehören auch die vielen verschiedenen Ausdrucksanweisungen, die konträre Spannungen aufbauen, zwischen «ruhevoll» und «leidenschaftlich», «zurückhaltend» und «etwas drängend». So wirkt der Satz in sich widersprüchlich und zerrissen. Mahler selbst meinte: «Es ist die größte Farbenmischung, die je da war.» Und weiter: «Es geht eine göttlich heitere und tief traurige Melodie durch das Ganze, dass ihr dabei nur lachen und weinen werdet.» Der Musikwissenschaftler Hans Heinrich Eggebrecht sprach in Bezug auf diesen Satz vom «Adagio-Schönen». Das subjektive Gemüt reagiert auf die es umgebende negative Welt mit «emphatischem Heraussingen von Schönheit, um selig in ihr zu versinken». So verliert sich das Subjekt in der Traum- und Gegenwelt der eigenen Innerlichkeit beziehungsweise in einem Seelenzustand, «wo es die gegebene Welt» insgesamt nicht mehr gibt – nur noch als Traurigkeit

des Schönen und als Weinen der Liebe». Doch an diesem verführerischen Einlullen durch schöne Weltvergessenheit wird gerüttelt. Schon hat sich die Musik mit zarten Pianissimo-Akkorden ausgehaucht, doch da platz auf das Kommando «vorwärts» noch einmal das ganze Orchester im dreifachen Forte mit einer völlig neuartigen Coda heraus. Liegende Bläserakkorde, mehroktavige Harfenarpeggi und gebrochene Dreiklänge der Streicher vereinigen sich hier mit Triangel- und Paukenwirbeln zu einem großartigen Offenbarungsklang. Plötzlich ereignet sich eine strahlende Theophanie. Dazu spielen die Blechbläser mit geöffneten Schalltrichtern Fanfaren und einen thematischen Vorgriff auf den Finalsatz. Doch der unvermutet aufgerissene Himmel oder Theatervorhang wird wieder zugezogen. Der Satz endet in höchster, klirrender Flageolett-Lage der Streicher und Flöten «gänzlich ersterbend». Die Pforten des Paradieses haben sich kurz geöffnet, und wieder geschlossen. Was im Finale folgt, zeichnet dagegen ein gänzlich anderes Himmelreich.

Mahlers *Vierte Symphonie* bildet den Abschluss seiner vier «Wunderhorn-Symphonien», die er selbst als eine «in sich geschlossene Tetralogie» verstand. In allen integrierte er Liedthemen und sogar komplette Lieder, die er zwischen 1888 und 1890 auf Texte der von Achim von Arnim und Clemens Brentano 1805–1808 in Heidelberg herausgegebenen Sammlung von Volkstexten *Des Knaben Wunderhorn* komponiert hatte. Dabei hatte er mit jeder neuen Symphonie auf die vorherigen reagiert. In der *Zweiten* hatte er den Helden der *Ersten* zu Grabe getragen und wieder auferstehen lassen. Und in der *Vierten* wendete er den großen kosmologisch-pantheistischen Weltentwurf der *Dritten* ins Kleine, Kindliche, «Naive». In der *Vierten* geht es auch nicht um ernsthafte Auferstehungstheologie, wie in der *Zweiten*, sondern um einen sinnenfrohen lustigen Märchenhimmel, den Mahler am liebsten von einem Knaben statt von einer Sopranistin hätte besingen lassen, wäre dies gesangstechnisch möglich gewesen.

Wie bei Beethoven, Bruckner und seinen eigenen *Symphonien N° 1, 2 und 3* ist auch seine *Vierte* eine Finalsymphonie. Auch sie ist vom Schlussatz her konzipiert, doch ist dieser weniger

Zielpunkt als Ausgangspunkt des Werks. Mahler hatte «*Das himmlische Leben*» bereits 1898 nach dem Text aus *Des Knaben Wunderhorn* komponiert, um es seiner eineinhalbstündigen *Dritten Symphonie* einzuverleiben. Er gab diesen Plan jedoch auf, weil der dortige fünfte Satz «Was mir die Engel erzählen» mit dem fast unablässigen «Bimm bamm» von Knaben- und Frauenchor bereits ganz ähnlich die himmlischen Freuden beschrieb. So geriet der vierte Satz als Solitär in die *Vierte Symphonie*, der die anderen drei Sätze eigentlich nicht nötig hat. Zudem ist dieses Orchesterlied nicht symphonisch konzipiert und auch kein Finale, das das bisherige Geschehen bündelt und überhöht. Während sonst an finaler Stelle ein Sonatensatz auf Steigerung und Apotheose des aus der Durchführung siegreich sich herauskämpfenden Hauptthemas zielt, reiht das Finale der *Vierten* nur Strophe um Strophe zum entzückenden Engelsreigen. Und statt einer kosmischen Vision erscheint das darin beschriebene Himmelreich wie das Schlaraffenland des Volksglaubens, ganz irdisch wie die pralle Bauernhochzeit eines Breughel-Gemäldes. Es gibt reichlich Schmaus und Trank, Wein, Ochsen, Rehbock, Fische, Spargel, Obst. Dazu wird getanzt und gesungen, denn «Cäcilia mit ihren Verwandten sind treffliche Hofmusikanten!» Am Ende behält die vor jeder Strophe wiederkehrende «Schellenkappe» das letzte Wort. Sie kehrt ganz am Schluss noch einmal versteckt als verlangsamtes Vorschlagmotiv im Englischhorn wieder, bevor die Musik erstirbt, «morendo», und das Publikum mit der offenen Frage zurücklässt: Was sollte dieser heitere Spuk?



## « agir en entreprise socialement responsable »

Nous avons de tout temps souhaité tenir notre rôle d'entreprise responsable au Luxembourg où nous trouvons nos racines et le cadre de notre développement. Nous apportons un appui financier ainsi que les compétences de nos collaborateurs à des projets d'utilité publique dans les domaines de la culture, de l'éducation et de la solidarité.

**La Banque de Luxembourg est heureuse d'apporter son soutien  
à la Fondation EME - « Ecouter pour Mieux s'Entendre »**  
dont l'objectif est d'offrir une possibilité d'accès à la musique aux personnes qui en sont généralement exclues.

**[www.banquedeluxembourg.lu](http://www.banquedeluxembourg.lu) – Tél. 499 24 -1**

Conseil en placements • Gestion de l'épargne  
Transmission de patrimoine • Financement de projets

# Texte

## Gustav Mahler: Des Knaben Wunderhorn

(Text: Clemens Brentano und Achim von Arnim, 1805–1808)

## N° 7: Rheinlegendchen (1893)

(Text: *Des Knaben Wunderhorn*, Band 3, 1808)

Bald gras ich am Neckar, bald gras  
ich am Rhein;  
bald hab' ich ein Schätzchen, bald bin  
ich allein!  
Was hilft mir das Grasen, wenn  
d' Sichel nicht schneid't!  
Was hilft mir ein Schätzchen, wenn's  
bei mir nicht bleibt.

So soll ich denn grasen am Neckar,  
am Rhein,  
so werf ich mein goldenes Ringlein  
hinein.  
Es fließet im Neckar und fließet im  
Rhein,  
soll schwimmen hinunter ins Meer  
tief hinein.

Und schwimmt es, das Ringlein, so  
frißt es ein Fisch!  
Das Fischlein töt kommen auf's  
König sein Tisch!  
Der König tät fragen, wem's Ringlein  
sollt sein?  
Da tät mein Schatz sagen: das  
Ringlein g'hört mein.

## Gustav Mahler: Des Knaben Wunderhorn

(texte: Clemens Brentano et Achim von Arnim, 1805–1808)

## N° 7: Petite Légende du Rhin (1893)

(texte: *Des Knaben Wunderhorn*, tome 3, 1808,  
traduction: Guy Lafaille)

Tantôt je fauche près du Neckar,  
tantôt je fauche près du Rhin,  
tantôt j'ai une bien-aimée, tantôt je  
suis seul!  
À quoi cela sert-il de faucher si ma  
faux ne coupe pas?  
À quoi sert une bien-aimée si elle ne  
veut pas rester?

Aussi, si je devais faucher près du  
Neckar ou près du Rhin,  
je lancerais mon anneau d'or.  
Il roulerait avec le Neckar et avec  
le Rhin,  
et il flotterait tout droit vers la mer  
profonde.

Et quand il flotterait, le petit anneau,  
un poisson l'avalera!  
Le poisson arriverait peut-être à la  
table d'un roi!  
Le roi demanderait: «à qui est cet  
anneau?»  
Et ma bien-aimée dirait: «Cet anneau  
est à moi.»

Mein Schätzlein tät springen bergauf  
und bergein,  
tät mir wiedrum bringen das  
Goldringlein mein!  
Kannst grasen am Neckar, kannst  
grasen am Rhein,  
Wirf du mir nur immer dein Ringlein  
hinein!

—  
**Nº 5: Das irdische Leben** (–1893)  
(Text: *Des Knaben Wunderhorn*,  
Band 2, 1806)

«Mutter, ach Mutter! es hungert mich,  
gib mir Brot, sonst sterbe ich.»  
«Warte nur, mein liebes Kind,  
morgen wollen wir ernten geschwind.»

Und als das Korn geerntet war,  
rief das Kind noch immerdar:  
«Mutter, ach Mutter! es hungert mich,  
gib mir Brot, sonst sterbe ich.»  
«Warte nur, mein liebes Kind,  
morgen wollen wir dreschen  
geschwind.»

Und als das Korn gedroschen war,  
rief das Kind noch immerdar:  
«Mutter, ach Mutter! es hungert mich,  
gib mir Brot, sonst sterbe ich.»  
«Warte nur, mein liebes Kind,  
morgen wollen wir mahlen  
geschwind.»

Und als das Korn gemahlen war,  
Rief das Kind noch immerdar:  
«Mutter, ach Mutter! es hungert mich,  
gib mir Brot, sonst sterbe ich.»  
«Warte nur, mein liebes Kind,  
morgen wollen wir backen  
geschwind.»

Und als das Brot gebacken war,  
lag das Kind auf der Totenbahr.

Ma bien-aimée se hâterait par monts  
et par vaux  
et m'apporterait mon petit anneau  
en or!  
Tu peux faucher près du Neckar ou  
du Rhin  
si tu veux y lancer ton anneau pour  
moi!

—  
**Nº 5: La Vie terrestre** (–1893)  
(texte: *Des Knaben Wunderhorn*,  
tome 2, 1806,  
traduction: Guy Lafaille)

«Mère, ah, mère! J'ai faim.  
Donne-moi du pain ou je meurs!»  
«Attends un peu, mon enfant cheri.  
Demain, nous irons vite moissonner.»

Et quand le blé eut été coupé,  
l'enfant criait toujours:  
«Mère, ah, mère! J'ai faim.  
Donne-moi du pain ou je meurs!»  
«Attends un peu, mon enfant cheri.  
Demain nous irons vite le battre.»

Et quand le blé eut été battu,  
l'enfant criait toujours:  
«Mère, ah, mère! J'ai faim.  
Donne-moi du pain ou je meurs!»  
«Attends un peu, mon enfant cheri.  
Demain nous irons vite au moulin.»

Et quand le blé eut été broyé,  
l'enfant criait toujours:  
«Mère, ah, mère! J'ai faim.  
Donne-moi du pain ou je meurs!»  
«Attends un peu, mon enfant cheri.  
Demain nous irons vite le cuire.»

Et quand le blé eut été cuit  
l'enfant gisait sur son lit de mort.

Nº 6: Des Antonius von Padua  
Fischpredigt (1892–1893)  
(Text: *Des Knaben Wunderhorn*,  
Band 1, 1805)

Antonius zur Predigt  
die Kirche findet ledig.  
Er geht zu den Flüssen  
und predigt den Fischen;

sie schlagen mit den Schwänzen,  
im Sonnenschein glänzen.

Die Karpfen mit Rogen  
sind allhier gezogen,  
haben d'Mäuler aufrisseen,  
sich Zuhörens beflissen;

kein Predigt niemalen  
den Karpfen so g'fallen.

Spitzgoshete Hechte,  
die immerzu fechten,  
sind eilend herschwommen,  
zu hören den Frommen;

auch jene Phantasten,  
die immerzu fasten;  
die Stockfisch ich meine,  
zur Predigt erscheinen;

kein Predigt niemalen  
den Stockfisch so g'fallen.

Gut Aale und Hausen,  
die vornehme schmausen,  
die selbst sich bequemen,  
die Predigt vernehmen:

Auch Krebse, Schildkroten,  
sonst langsame Boten,  
steigen eilig vom Grund,  
zu hören diesen Mund:

Nº 6: Le Prêche de Saint Antoine  
de Padoue aux poissons (1892–  
1893)  
(texte: *Des Knaben Wunderhorn*,  
tome 1, 1805,  
traduction: Guy Lafaille)

Saint Antoine de padoue arrive pour  
son prêche  
et trouve l'église vide  
il va vers les rivières  
et prêche les poissons;

ils battent de la queue  
qui brille au soleil.

Les carpes avec leurs œufs  
sont toutes venues là,  
leurs bouches grandes ouvertes,  
écoutant attentivement.

Aucun prêche  
ne plut autant aux carpes.

Les brochets à la bouche pointue  
qui se battent toujours  
sont venus en nageant vite  
pour entendre le saint homme.

Même ces fantastiques créatures  
qui jeunent toujours,  
les morues, je veux dire,  
elles sont venues au prêche.

Aucun prêche  
ne plut autant aux morues.

Les bonnes anguilles et les  
esturgeons,  
qui font ripaille élégamment,  
ont même pris la peine  
d'écouter le prêche.

Les écrevisses aussi, les tortues,  
d'habitude si lents,  
se sont hâtés depuis le fond  
pour entendre cette voix.

Kein Predigt niemalen  
den Krebsen so g'fallen.

Fisch große, Fisch kleine,  
vornehm und gemeine,  
erheben die Köpfe  
wie verständige Geschöpfe:

auf Gottes Begehrten  
die Predigt anhören.

Die Predigt geendet,  
ein jeder sich wendet,  
die Hechte bleiben Diebe,  
die Aale viel lieben.

Die Predigt hat g'fallen.  
sie bleiben wie alle.

Die Krebs gehn zurücke,  
die Stockfisch bleiben dicke,  
die Karpfen viel fressen,  
die Predigt vergessen.

Die Predigt hat g'fallen.  
sie bleiben wie alle.

Aucun prêche  
ne plut autant aux écrevisses.

Les gros poissons, les petits,  
les nobles et les communs,  
tous ont levé leurs têtes  
comme des êtres pensants:

à la demande de Dieu  
ils écoutent le prêche.

Le sermon fini,  
chacun s'en retourne,  
les brochets restent des brigands,  
les anguilles aiment beaucoup.

Le prêche leur a plu,  
mais ils sont restés les mêmes  
qu'avant.

Les écrevisses marchent toujours à  
reculons,  
les morues restent grasses,  
les carpes se gavent,  
le prêche est oublié.

Le prêche leur a plu,  
mais ils sont restés les mêmes  
qu'avant.

**N° 12: Urlicht** (1893)  
(Text: *Des Knaben Wunderhorn*,  
Band 2, 1806)

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 einem breiten Weg,  
da kam ein Engelein und wollt' mich  
abweisen.  
Ach nein, ich ließ mich nicht  
abweisen!

**N° 12: Lumière originelle** (1893)  
(texte: *Des Knaben Wunderhorn*,  
tome 2, 1806,  
traduction Guy Lafaille)

Ô Petite rose rouge,  
l'humanité gît dans une très grande  
misère,  
l'humanité gît dans une très grande  
souffrance,  
je préférerais être au ciel.  
Je vins sur un vaste chemin,  
un ange était là qui voulait me  
repousser.  
Mais non, je ne me laissais pas  
repousser!

Ich bin von Gott und will wieder zu  
Gott,  
der liebe Gott wird mir ein Lichtchen  
geben,  
wird leuchten mir bis in das ewig  
selig' Leben!

Je viens de Dieu et je retournerai  
à Dieu,  
le cher Dieu qui me donnera une  
petite lumière  
pour éclairer mon chemin vers la vie  
éternelle et bénie!

—

**Nº 9: Wo die schönen Trompeten  
blasen** (1898)  
(Text: *Des Knaben Wunderhorn*,  
Band 3, 1808)

«Wer ist denn draußen und wer  
klopft an,  
der mich so leise, so leise wecken  
kann?»  
«Das ist der Herzallerliebste dein,  
steh auf und lass mich zu dir ein!»

Was soll ich hier nun länger stehn?  
Ich seh die Morgenröt aufgehn,  
die Morgenröt, zwei helle Stern,  
bei meinem Schatz, da wär ich gern,  
bei meiner Herzallerliebsten.»

Das Mädchen stand auf und ließ  
ihn ein;  
sie heißt ihn auch wilkommen sein.  
«Willkommen, lieber Knabe mein,  
so lang hast du gestanden!»

Sie reicht ihm auch die schneeweisse  
Hand.  
Von ferne sang die Nachtigall,  
das Mädchen fing zu weinen an.

«Ach weine nicht, du Liebste mein,  
aufs Jahr sollst du mein eigen sein.  
Mein Eigen sollst du werden gewiss,  
wie's keine sonst auf Erden ist.  
O Lieb auf grüner Erden.

Ich zieh in Krieg auf grüner Heid,  
die grüne Heide, die ist so weit.

—

**Nº 9: Où les fières trompettes  
sonnent** (1898)  
(texte: *Des Knaben Wunderhorn*,  
tome 3, 1808,  
traduction: Benoît Rivillon)

«Qui donc frappe au dehors à ma  
porte?  
Qui si doucement me réveille?»  
«C'est le plus cher à ton cœur,  
lève-toi et laisse-moi venir à toi!

Pourquoi devrais-je rester ici plus  
longtemps à t'attendre?  
Je vois se lever l'aube,  
l'aube, deux pâles étoiles.  
J'aimerais être près de mon amour,  
près de la plus chère à mon cœur!»

La jeune fille se leva et le laissa  
entrer,  
elle lui souhaita la bienvenue.  
«Bienvenue mon cher enfant,  
qui as si longtemps patienté!»

Elle lui tend aussi sa main, blanche  
comme neige.  
Au loin chantait un rossignol,  
et elle se mit à pleurer.

«Ah, ne pleure pas ma chérie,  
d'ici un an tu seras mienne.  
Mienne, sûrement  
comme nulle autre au monde.  
Ô mon amour, sur cette verte Terre.

Je pars pour la guerre sur la lande verte;  
la lande verte qui est si vaste!

Allwo dort die schönen Trompeten  
blasen,  
da ist mein Haus, von grünem  
Rasen.»

**Nº 4: Wer hat dies Liedlein  
erdacht? (1893)**

(Text: *Des Knaben Wunderhorn*,  
Band 1, 1805)

Dort oben am Berg in dem hohen  
Haus,  
da guckt ein fein's lieb's Mädel  
heraus,  
es ist nicht dort daheim,  
es ist des Wirts sein Töchterlein,  
es wohnt auf grüner Heide.

Und wer das Mädel haben will,  
muß tausend Taler finden  
und muß sich auch verschwören,  
nie mehr zu Wein zu gehen,  
des Vaters Gut verzehren.

«Mein Herze ist wund,  
komm Schätzchen mach's gesund!  
Dein schwarzbraune Äuglein,  
die haben mich vertwundt!»

Dein rosiger Mund  
macht Herzen gesund.  
macht Jugend verständig,  
macht Tote lebendig,  
macht Kranke gesund.»

Wer hat denn das schöne Liedlein  
erdacht?  
Es haben's drei Gäns übers Wasser  
gebracht,  
zwei graue und eine weiße;  
und wer das Liedlein nicht singen  
kann,  
dem wollen sie es pfeifen.

Partout où sonnent les fières  
trompettes,  
c'est là qu'est ma demeure, ma  
demeure de vert gazon!»

**Nº 4: Qui a inventé cette petite  
chanson? (1893)**

(texte: *Des Knaben Wunderhorn*,  
tome 1, 1805,  
traduction: Guy Lafaille)

Là-haut sur la montagne dans la  
grande maison,  
une ravissante et gentille fillette  
regarde dehors.  
Elle n'habite pas là:  
c'est la fille de l'aubergiste  
et elle vit sur la verte prairie.

Et celui qui la voudrait  
devrait trouver un millier de thalers,  
mais il devrait jurer  
de ne plus jamais boire du vin  
pour avoir le bien de son père.

«Mon cœur est triste,  
Viens, mon trésor, guéris-le!  
Tes yeux d'un brun profond  
M'ont blessé!»

Ta bouche rose  
Guérit les coeurs.  
Elle rend la jeunesse sage  
apporte la vie aux morts,  
et guérit les malades.»

Qui a inventé cette jolie petite  
chanson?  
Elle fut apportée de l'étang par trois  
oies,  
deux grises et une blanche;  
et ceux qui ne peuvent pas chanter  
cette petite chanson  
ils la siffleront pour elle.

**Gustav Mahler: Symphonie N° 4**  
(1899–1900)

**4. «Das himmlische Leben»**

(Text: *Des Knaben Wunderhorn*,  
Band 1, 1806)

Wir genießen die himmlischen  
Freuden,  
drum 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 tanzen und springen,  
wir hüpfen und singen!  
Sankt Peter im Himmel sieht zu!

Johannes das Lämmlein auslasset,  
der Metzger Herodes drauf passet!  
Wir führen ein geduldig's,  
unschuldig's, geduldig's,  
ein lieblisches Lämmlein zu Tod!  
Sankt Lucas 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 Äpfel, gut' Birn' und gut'  
Trauben!  
Die Gärtner, die alles erlauben!  
Willst Rehbock, willst Hasen,  
auf offener Straßen  
sie laufen herbei!

**Gustav Mahler: Symphonie N° 4**  
(1899–1900)

**4. La Vie celeste**

(texte: *Des Knaben Wunderhorn*,  
tome 1, 1806)  
traduction: Henry-Louis de La Grange

Nous goûtons les joies du ciel,  
ainsi évitons-nous tout ce qui est  
terrestre.  
On n'entend rien au ciel  
du tumulte du monde!  
Tout vit ici dans le calme et la paix!  
Nous menons une vie angélique!  
Et pourtant nous sommes pleins  
de joie!  
Nous dansons et sautons,  
bondissons et chantons!  
Saint Pierre du haut du ciel nous  
regarde!

Jean laisse sortir l'agneau,  
Hérode, le boucher, le surveille!  
Un doux agneau innocent,  
un agneau si patient,  
que nous menons à la mort!  
Saint Luc tue le bœuf  
sans aucun remords ni regret,  
le vin ne coûte pas un sou  
dans les celliers du ciel,  
et les petits anges cuisent le pain!

De bonnes herbes de toutes  
espèces  
poussent dans le jardin céleste.  
De bonnes asperges, des haricots,  
tout ce que nous pouvons souhaiter!  
Des plats entiers nous attendent!  
De bonnes pommes, de belles  
poires, de bons raisins.  
Les jardiniers ne nous refusent rien  
Veux-tu du chevreuil, veux-tu du  
lièvre?  
Les voici qui accourent  
au beau milieu des rues!

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!  
Sankt Ursula selbst dazu lacht!  
Cäcilia mit ihren Verwandten  
sind treffliche Hofmusikanten!  
Die englischen Stimmen  
ermuntern die Sinnen,  
dass alles für Freuden erwacht.

Lorsque s'annonce le jour du jeûne,  
voici les poissons qui arrivent  
aussitôt avec joie!  
Et Saint Pierre accourt aussi  
avec filet et appât  
Vers l'étang céleste.  
Que Sainte Marthe se charge de la  
cuisine!

Il n'est pas de musique sur terre  
qui se puisse comparer à la nôtre!  
Onze mille vierges  
s'enhardissent à danser!  
Et Sainte Ursule elle-même éclate  
de rire!  
Il n'est pas de musique sur terre  
qui se puisse comparer à la nôtre!  
Cécile et tous ses parents  
sont d'excellents musiciens!  
Les voix angéliques  
comblent si fort les sens  
que tout s'éveille à la joie.

## **Interprètes**

### Biographies

#### **Philharmonia Orchestra London**

Le Philharmonia Orchestra compte parmi les plus grands orchestres au monde. Considéré comme l'un des pionniers musicaux majeurs de Grande-Bretagne, il a à son actif un extraordinaire catalogue discographique. Le Philharmonia Orchestra brille par sa virtuosité et son approche novatrice du développement des publics, ses résidences et projets pédagogiques, et l'utilisation de nouvelles technologies grâce auxquelles il s'adresse au public du monde entier. Avec les solistes internationaux les plus sollicités et avant tout, son chef d'orchestre et conseiller artistique Esa-Pekka Salonen, le Philharmonia Orchestra est au cœur de la vie musicale britannique. Le Philharmonia Orchestra pourrait à juste titre être qualifié d'orchestre national britannique, en raison de l'extraordinaire qualité musicale qu'il prodigue à Londres et dans les salles de concerts les plus prestigieuses du monde entier, ainsi que ses concerts à travers toute la Grande-Bretagne. Cette saison 2010/11, l'orchestre donne plus de 150 concerts, auxquels s'ajoutent les concerts de musique de chambre avec des solistes de l'orchestre, ainsi que des enregistrements de musiques de film, de CDs et de jeux vidéo. Depuis 15 ans, l'orchestre se consacre, en outre, à la programmation prisée de ses résidences nationales et internationales, initiées en 1995 par ses résidences au Bedford Corn Exchange et au Londoner Southbank Centre. Lors de la saison 2010/11, l'orchestre, outre plus de 40 concerts au Royal Festival Hall du Southbank Centre, célébrera son quatorzième anniversaire en tant qu'orchestre en résidence au De Montfort Hall de Leicester et entamera sa dixième



Philharmonia Orchestra London

année en tant qu'orchestre partenaire d'Anvil à Basingstoke. Le riche calendrier des tournées de l'orchestre le mènera dans plus d'une trentaine de salles de concerts internationales les plus prisées d'Europe, de Chine et du Japon sous la direction de chefs d'orchestre tels que Esa-Pekka Salonen, Christoph von Dohnányi, Vladimir Ashkenazy, Riccardo Muti et Lorin Maazel.

#### ||||| **Philharmonia Orchestra London**

Das Philharmonia Orchestra gehört zu den großen Orchestern dieser Welt. Es gilt als bedeutendster musikalischer Pionier Großbritanniens und kann auf einen außerordentlichen Katalog von Einspielungen zurückblicken. Das Philharmonia besticht durch

seine Virtuosität und einen innovativen Ansatz bei Publikumsentwicklung, Residencies und Bildungsförderung sowie durch den Einsatz neuer Technologien, mit denen das Publikum in aller Welt angesprochen wird. Gemeinsam mit den gefragtesten Solisten der Welt und vor allem mit seinem Chefdirigenten und künstlerischen Berater Esa-Pekka Salonen steht das Philharmonia Orchestra im Zentrum des britischen Musiklebens. Das Philharmonia könnte sich zu Recht als britisches Nationalorchester bezeichnen, da es die musikalischen Qualitätsmaßstäbe, die für London und die bedeutendsten Konzertsäle in aller Welt gelten, auch bei seinen Auftritten in ganz Großbritannien anlegt. In der Saison 2010/11 gibt das Orchester über 150 Konzerte. Hinzu kommen Kammerkonzerte mit Solisten des Orchesters sowie Einspielungen für Filme, CDs und Computerspiele. Seit 15 Jahren widmet sich das Orchester zudem seinem hoch angesehenen nationalen und internationalen Residency-Programm, das 1995 mit den Residencies in der Bedford Corn Exchange und dem Londoner Southbank Centre begründet wurde. So gibt das Orchester in der Spielzeit 2010/11 nicht nur über 40 Konzerte in der Royal Festival Hall des Southbank Centre, sondern feiert auch sein vierzehnjähriges Jubiläum als Resident Orchestra der De Montfort Hall in Leicester und ist im zehnten Jahr Partnerorchester des Anvil in Basingstoke. Der umfangreiche Tourneekalender führt das Ensemble darüber hinaus in über 30 der angesehensten internationalen Konzertsäle in Europa, China und Japan unter Dirigenten wie Esa-Pekka Salonen, Christoph von Dohnányi, Vladimir Ashkenazy, Riccardo Muti und Lorin Maazel.

## philharmonia orchestra

LONDON

### Sarah Fox soprano

Sarah Fox a étudié à la London University et au Royal College of Music. Elle a remporté le Prix Kathleen Ferrier en 1997 et le Prix John Christie en 2000. Au Royal Opera House de Covent Garden, elle a chanté Woglinde (*Das Rheingold*, *Gotterdämmerung*), Waldvogel (*Siegfried*), Zerlina (*Don Giovanni*), Lucy



Sarah Fox

Lockitt (*The Beggar's Opera*) et Asteria (*Tamerlano*). Ses rôles au Glyndebourne Festival comprennent Zerlina et Susanna (*Le nozze di Figaro*). En Grande-Bretagne, elle a également interprété Ann Page (*Sir John in Love*) avec l'English National Opera, Merab (*Saul*) avec Opera North et Servilia (*La clemenza di Tito*) avec le Welsh National Opera. À l'Edinburgh Festival, elle a endossé les rôles d'Iphis (*Jephtha*) et Cleofide (*Poro*). Ses engagements européens comprennent Michal (*Saul*), Eurydice (*Orphée et Euridice*) et Asteria avec le Bayerische Staatsoper München, Ilia (*Idomeneo*) avec De Vlaamse Opera, Susanna pour le Royal Danish Opera, et Woglinde aux Salzburger Festspiele. Elle a également chanté Zerlina au Cincinnati Opera. Au concert, on a pu l'entendre lors de tournées au Japon et en Israël, aux BBC Proms, notamment avec le Chamber Orchestra of Europe, les Berliner Philharmoniker et le San Francisco Symphony. En 2009, elle a chanté Asteria à Munich et réalisé une tournée très applaudie en Europe et aux États-Unis dans *Josabeth (Athalia)* avec le Concerto Köln et Sir Ivor Bolton. Au concert, elle a chanté avec le Bach Choir à Londres et à Dresde, The Hallé et le City of Birmingham Symphony Orchestra (la *Symphonie N° 2 de Mahler*) à Birmingham et Newcastle, avec l'English Concert au Victoria and Albert Museum, la symphonie de Kristiansand (*A Midsummer Night's Dream*) en Norvège et avec le Gabrieli Consort (*Acis et Galatea*) au Festival de Beaune. Ses futurs engagements à l'opéra comprennent Tamerlano au Covent Garden et à Barcelone avec Placido Domingo, Musetta et Mimi à l'Opera North. Au concert, on pourra l'entendre dans les *Vier letzte*

*Lieder* à la Cathédrale de Winchester, une Schubertiade au Concertgebouw d'Amsterdam avec Malcolm Martineau, une tournée du BBC MGM Prom au Royaume-Uni et une tournée en Italie dans le *Messie* avec l'Academy of Ancient Music sous la direction de Christian Curnyn. Sarah Fox se produira également en Grande-Bretagne et en Europe avec le Bach Choir. Ses nombreux enregistrements incluent «Sacred Music» de Vivaldi avec le Choir of King's College de Cambridge, «Christmas Music» de Vaughan Williams avec le City of London Sinfonia et la *Symphony N° 2* de Leighton ainsi que *Owen Wingrave* et *The Beggar's Opera* de Britten.

---

**Sarah Fox** soprano

Sarah Fox studied at London University and the Royal College of Music. She won the Kathleen Ferrier Award in 1997 and the John Christie Award in 2000. For the Royal Opera House, Covent Garden, she has sung Woglinde (*Das Rheingold*, *Gotterdämmerung*), Waldfogel (*Siegfried*), Zerlina (*Don Giovanni*), Lucy Lockitt (*The Beggar's Opera*), and Asteria (*Tamerlano*). Her roles at the Glyndebourne Festival include Zerlina and Susanna (*Le nozze di Figaro*). Further British engagements include Ann Page (*Sir John in Love*) with English National Opera, Merab (*Saul*) with Opera North and Servilia (*La clemenza di Tito*) with Welsh National Opera. At the Edinburgh Festival, her roles have included Iphis (*Jephtha*) and Cleofide (*Poro*). Her European engagements include Michal (*Saul*), Eurydice (*Orphée et Euridice*) and Asteria with the Bayerische Staatsoper München, Ilia (*Idomeneo*) with De Vlaamse Opera, Susanna for the Royal Danish Opera, and Woglinde at the Salzburger Festspiele. She has also sung Zerlina for Cincinnati Opera. Her extensive concert work has included tours to Japan and Israel, the BBC Proms, and performances with the Chamber Orchestra of Europe, the Berlin Philharmonic and the San Francisco Symphony. Her 2009 schedule saw her sing further performances of Asteria in Munich and a critically-lauded tour throughout Europe and the USA as Josabeth (*Athalia*) with the Concerto Köln and Sir Ivor Bolton. She has performed in concert with the Bach Choir in London and Dresden, the

Hallé, the City of Birmingham Symphony Orchestra (Mahler's *Symphony N° 2*) in Birmingham and Newcastle, The English Concert at the Victoria and Albert Museum, the Kristiansand Symphony (*A Midsummer Night's Dream*) in Norway and the Gabrieli Consort (*Acis and Galatea*) at the Beaune Festival. Future opera engagements include Tamerlano at Covent Garden and in Barcelona with Placido Domingo, and Musetta and Mimi at Opera North. Future concert engagements include *Vier letzte Lieder* at Winchester Cathedral, a Schubertiade at the Concertgebouw Amsterdam with Malcolm Martineau, a tour of the BBC MGM Prom throughout the United Kingdom and a tour of the *Messiah* with the Academy of Ancient Music under the baton of Christian Curyn throughout Italy. Sarah Fox will also appear in Britain and Europe with the Bach Choir. Her numerous recordings include Vivaldi «Sacred Music» with the Choir of King's College Cambridge, Vaughan Williams' *Christmas Music* with the City of London Sinfonia, and Leighton's *Symphony N° 2* and Britten's *Owen Wingrave* and *The Beggar's Opera*.

---

**Michelle DeYoung** mezzo-soprano

Michelle DeYoung a grandi dans le Colorado et en Californie. À l'opéra, elle a chanté au Metropolitan Opera, au Lyric Opera of Chicago, au Houston Grand Opera, au Seattle Opera, au Glimmerglass Opera, au Teatro alla Scala de Milan, au Bayreuth Festival, au Staatsoper Unter den Linden de Berlin, à l'Opéra National de Paris, au Théâtre du Châtelet, et au Tokyo Opera. Ses nombreux rôles incluent Fricka, Sieglinde et Waltraute (*Der Ring des Nibelungen*), Kundry (*Parsifal*), Venus (*Tannhäuser*), Brangäne (*Tristan und Isolde*), Dido (*Les Troyens*), Eboli (*Don Carlos*), Amneris (*Aida*), Marguerite (*La Damnation de Faust*), Gertrude (*Hamlet*) et Jocaste (*Oedipus Rex*). Elle a également créé le rôle du Shaman dans *The First Emperor* de Tan Dun au Metropolitan Opera. Michelle DeYoung s'est produite avec la plupart des plus grands orchestres au monde dont le New York Philharmonic, le Boston Symphony Orchestra, le Chicago Symphony Orchestra, The Cleveland Orchestra, le San Francisco Symphony, le Los Angeles Philharmonic, le Minnesota Orchestra,



Michelle DeYoung

le Pittsburgh Symphony Orchestra, le Met Orchestra (à Carnegie Hall), les Wiener Philharmoniker, le BBC Symphony Orchestra, le Royal Philharmonic Orchestra, l'Orchestre de Paris, la Staatskapelle Berlin et le Royal Concertgebouw Orchestra. On a également pu l'entendre aux festivals de Ravinia, Tanglewood, Aspen, Cincinnati, Saito Kinen, Edinburgh, Salzbourg et Lucerne. Elle a donné des récitals au Lincoln Center, au Carnegie Hall, dans le cadre des San Francisco Symphony's Great Performances series, des Cal Performances à Berkeley, au Roy Thomson Hall de Toronto, au Théâtre du Châtelet, au Gulbenkia, à l'Edinburgh Festival, au Wigmore Hall de Londres et à La Monnaie de Bruxelles. Ses enregistrements comprennent les *Kindertoten-lieder* et la *Symphonie N° 3* de Mahler avec Michael Tilson Thomas, primé en 2003 du Grammy Award dans la catégorie «Meilleur album classique». En 2001, elle a également été récompensée de Grammy Awards dans les catégories «Meilleur album classique» et «Meilleur enregistrement d'opéra» pour *Les Troyens* avec Sir Colin Davis. Sa discographie inclut également un enregistrement de la *Symphony N° 1 «Jeremiah»* de Bernstein avec Leonard Slatkin, *Das klagende Lied* avec Michael Tilson Thomas, et *Das Lied von der Erde* avec le Minnesota Orchestra. Parmi ses futurs engagements, elle chantera *Le Château de Barbe-Bleue* avec Esa-Pekka Salonen

et le New York Philharmonic et sera en concerts avec le Pittsburgh Symphony et le Hong Kong Philharmonic Orchestra. La saison prochaine, elle retournera au Houston Grand Opera dans le rôle-titre de *The Rape of Lucretia* et se produira avec le Boston Symphony Orchestra, le Chicago Symphony Orchestra, et le National Symphony Orchestra.

|||||  
**Michelle DeYoung** mezzo-soprano

Michelle DeYoung was raised in Colorado and California. In opera she has performed at the Metropolitan Opera, the Lyric Opera of Chicago, the Houston Grand Opera, the Seattle Opera, the Glimmerglass Opera, the Teatro alla Scala, Milan, the Bayreuth Festival, the Berlin Staatsoper Unter den Linden, the Opéra National de Paris, the Théâtre du Châtelet, and the Tokyo Opera. Her many roles include Fricka, Sieglinde and Waltraute (*Der Ring des Nibelungen*), Kundry (*Parsifal*), Venus (*Tannhäuser*), Brangäne (*Tristan und Isolde*), Dido (*Les Troyens*), Eboli (*Don Carlos*), Amneris (*Aida*), Marguerite (*La Damnation de Faust*), Gertrude (*Hamlet*), and Jocaste (*Oedipus Rex*). She also created the role of the Shaman in Tan Dun's *The First Emperor* at the Metropolitan Opera. Ms DeYoung has appeared with many of the world's leading orchestras, including the New York Philharmonic, Boston Symphony Orchestra, Chicago Symphony Orchestra, The Cleveland Orchestra, San Francisco Symphony, Los Angeles Philharmonic, Minnesota Orchestra, Pittsburgh Symphony Orchestra, The Met Orchestra (in Carnegie Hall), Vienna Philharmonic, BBC Symphony Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra, Orchestre de Paris, Staatskapelle Berlin, and the Royal Concertgebouw Orchestra. She has also appeared at the festivals of Ravinia, Tanglewood, Aspen, Cincinnati, Saito Kinen, Edinburgh, Salzburg, and Lucerne. In recital, she has appeared at the Lincoln Center; Carnegie Hall; San Francisco Symphony's Great Performances series; Cal Performances in Berkeley; Roy Thomson Hall, Toronto; the Théâtre du Châtelet; the Gulbenkian; the Edinburgh Festival; London's Wigmore Hall and Brussels's La Monnaie. Her recordings include *Kindertotenlieder* and Mahler's *Symphony*

*N° 3* with Michael Tilson Thomas which was awarded the 2003 Grammy Award for Best Classical Album. She has also been awarded the 2001 Grammy Awards for Best Classical Album and Best Opera Recording for *Les Troyens* with Sir Colin Davis. Her discography also includes a recording of Bernstein's *Symphony N° 1 «Jeremiah»* with Leonard Slatkin, *Das klagende Lied* with Michael Tilson Thomas, and *Das Lied von der Erde* with the Minnesota Orchestra. Upcoming engagements include performances of *Bluebeard's Castle* with Esa-Pekka Salonen and the New York Philharmonic, and concerts with the Pittsburgh Symphony, and the Hong Kong Philharmonic Orchestra. Next season, she returns to the Houston Grand Opera in the title role of *The Rape of Lucretia*, and appears with the Boston Symphony Orchestra, Chicago Symphony Orchestra, and the National Symphony Orchestra.

---

**Lorin Maazel direction**

Depuis plus de cinq décennies, Lorin Maazel fait partie des chefs d'orchestre les plus prisés et sollicités. La saison 2010/11 est sa cinquième et dernière saison en tant que directeur musical du Palau de les Arts Reina Sofia, l'opéra de Valence. De 2002 à 2009, il a été directeur musical du New York Philharmonic, avant d'intégrer cette même fonction en 2012/13 aux Münchner Philharmoniker. Il est également le fondateur et directeur artistique du Castleton-Festival qui a acquis une extraordinaire renommée en 2009. Initié dans sa ferme de Virginie, ce prendra en 2011 une dimension nationale et internationale à travers ses différents événements. Lorin Maazel est également un compositeur très prisé, dont une grande partie des œuvres ont été créées ces 12 dernières années. Sa première, l'opéra *1984* basé sur le chef-d'œuvre de George Orwell, a été créée en 2005 au Royal Opera House de Covent Garden, suivie d'une reprise en 2008 à la Scala de Milan et d'un DVD de la production londonienne édité chez Decca. Né à Paris de parents américains de la seconde génération, il a reçu ses premiers cours de violon à cinq ans et de direction à sept ans. Il a étudié avec Vladimir Bakaleïnikoff et s'est produit pour la première fois en public à l'âge de huit ans. De



photo: Andrew Garn

Lorin Maazel

neuf à quinze ans, il a dirigé presque tous les grands orchestres américains dont, à l'invitation de Toscanini, le NBC Symphony. Depuis, Lorin Maazel a dirigé plus de 150 orchestres lors de 5000 représentations lyriques et concerts ainsi que plus de 300 enregistrements, entre autres, les cycles symphoniques et enregistrements d'intégrales d'œuvres orchestrales de Beethoven, Brahms, Debussy, Mahler, Schubert, Tchaïkovski, Rachmaninov et Richard Strauss, récompensés de dix Grands Prix du Disque. Lorin Maazel a été Chefdirigent du Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks (1993–2002), Music Director du Pittsburgh Symphony (1988–1996), premier directeur et Chefdirigent américain du Wiener Staatsoper (1982–1984), Music Director du Cleveland Orchestra (1972–1982) et directeur artistique et Chefdirigent du Deutsche Oper Berlin (1965–1971). 11 concerts de Nouvel an avec les Wiener Philharmoniker reflètent son étroite relation avec cet orchestre. [www.castletonfestival.org](http://www.castletonfestival.org), [www.maestromaaezel.com](http://www.maestromaaezel.com)

#### ||||| **Lorin Maazel** Leitung

Seit über fünf Jahrzehnten gehört Lorin Maazel zu den weltweit angesehensten und gefragtesten Dirigenten. Die Saison 2010/11 ist seine fünfte und letzte als Music Director des Palau de les Arts Reina Sofia, des Opernhauses in Valencia. Von 2002 bis 2009 Music Director des New York Philharmonic, tritt er diese Position in der Spielzeit 2012/13 bei den Münchener Philharmo-

nikern an. Darüber hinaus ist er Gründer und künstlerischer Leiter des Castleton-Festivals, das 2009 unter außerordentlichem Beifall auf seiner Farm in Virginia aus der Taufe gehoben wurde und nun seine nationalen und internationalen Aktivitäten in 2011 und darüber hinaus ausbaut. Lorin Maazel ist zudem ein angesehener Komponist, der vor allem in den vergangenen zwölf Jahren eine breite Palette von Werken geschaffen hat. Seine erste, auf George Orwells Meisterwerk basierende Oper *1984* wurde 2005 im Royal Opera House, Covent Garden, uraufgeführt. 2008 gab es in der Mailänder Scala eine Wiederaufnahme, bei Decca erschien eine DVD der Londoner Produktion. Der in Paris geborene Amerikaner der zweiten Generation erhielt mit fünf Jahren Violin- und mit sieben Jahren Dirigierunterricht. Er studierte bei Vladimir Bakaleinikoff und trat mit acht Jahren erstmals öffentlich auf. Zwischen seinem neunten und 15. Lebensjahr dirigierte er fast alle bedeutenden amerikanischen Orchester, darunter auf Einladung Toscaninis das NBC Symphony. Seither hat Lorin Maazel über 150 Orchester in 5.000 Opernaufführungen und Konzerten sowie über 300 Einspielungen vorgelegt, u.a. Symphonie-Zyklen und Gesamtaufnahmen von den Orchesterwerken von Beethoven, Brahms, Debussy, Mahler, Schubert, Tschaikowsky, Rachmaninow und Richard Strauss, die mit zehn Grands Prix du Disques ausgezeichnet wurden. Lorin Maazel war Chefdirigent des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks (1993–2002), Music Director des Pittsburgh Symphony (1988–1996), als erster Amerikaner Direktor und Chefdirigent der Wiener Staatsoper (1982–1984), Music Director des Cleveland Orchestra (1972–1982) und künstlerischer Leiter und Chefdirigent der Deutschen Oper Berlin (1965–1971). Elf Neujahrskonzerte mit den Wiener Philharmonikern zeugen von seiner engen Bindung an dieses Orchester.  
[www.castletonfestival.org](http://www.castletonfestival.org), [www.maestromaazel.com](http://www.maestromaazel.com)

La plupart des programmes du soir de la Philharmonie sont disponibles avant chaque concert en version PDF sur le site [www.philharmonie.lu](http://www.philharmonie.lu)

Die meisten Abendprogramme der Philharmonie finden Sie schon vor dem jeweiligen Konzert als Web-PDF unter [www.philharmonie.lu](http://www.philharmonie.lu)

 your comments are welcome on  
[www.facebook.com/phiharmonie](http://www.facebook.com/phiharmonie)



#### Impressum

© Philharmonie Luxembourg 2010  
Damien Wigny, Président  
Matthias Naske, Directeur Général  
Responsable de la publication: Matthias Naske  
Photo Philharmonie: Sébastien Grébille  
Design: Pentagram Design Limited  
Imprimé à Luxembourg par l'imprimerie Faber  
Tous droits réservés.



LE GOUVERNEMENT  
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG  
Ministère de la Culture