

# mini-Mahler

Teil 1





# mini-Mahler

2010 & 2011

## Teil 1

Ensemble MINI  
Joolz Gale, Dirigent

Philharmonie Berlin, Kammermusiksaal

**mini-Mahler No. 1**  
30. September 2010

Lydia Teuscher, Sopran

Schönberg – Fünf Stücke für Orchester  
Bloch – Four Episodes  
Mahler – Sinfonie Nr. 4

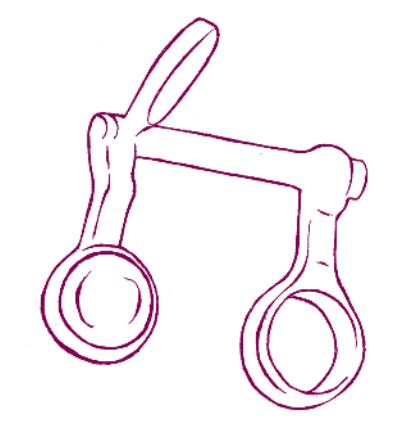
**mini-Mahler No.2**  
11. November 2010

Schönberg – Verklärte Nacht  
Mahler – Sinfonie Nr. 1

**mini-Mahler No. 3**  
16. Januar 2011

Eva Vogel, Mezzosopran

Debussy – Quatuor à Cordes  
Schönberg – Lied der Waldtaube (aus den  
Gurre-Liedern)  
Mahler – Rückert-Lieder  
Schönberg – Kammerinfonie Nr. 1



## An introduction to mini-Mahler

### By Joolz Gale, Artistic Director

In this anniversary year, you join us on a journey to re-discover Mahler. The aim is to offer you the chance to hear and learn about Mahler's music from a wholly different perspective within the intimate setting of the chamber ensemble. We want to communicate a narrative that speaks clearly through the kind of programmes that we perform. So throughout the series, we will explore several inter-related primary themes:

- Mahler and the chamber ensemble
- Mahler and Schoenberg's *Society for Private Musical Performances*
- Mahler and the music of the 'Second Viennese School'
- Mahler, Schoenberg and their links to Judaism and America

In all of the *mini-Mahler* programmes, there is a strong and inevitable association with Vienna. In 1897, Mahler had arrived in the imperial capital to later take up the city's Hofoper directorship. This was a politically volatile city for the already controversial composer/conductor to be living in, where the anti-Semitic conservative mayor, Karl Lueger, had just been elected. In the same year we see the emergence of a new kind of thinking towards art and architecture – the Vienna Secession – that goes beyond the confines of academic tradition and rejects historical influence. 1900s Vienna was a pressure cooker of creatives all trying to burst out. Just imagine being in Vienna in those 15 years leading up to the 1st World War, a city where artists, scientists, architects, composers, writers and philosophers were the leaders of European

cultural innovation. This was a city that played host to one of most explosive periods in Western culture.

With Gustav Klimt and his contemporaries beginning to find a voice in the world of art with the motto 'Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit', what then of music? Haunted by the statues of Schubert, Haydn, Beethoven and Mozart – and with Mahler becoming a dominant figure in the contemporary music scene – the younger Arnold Schoenberg is finding it difficult to be heard. But Mahler nevertheless felt plenty of the pain himself with his many enemies in the city using the anti-Semitic and conformist press to denigrate the performances of his work. This is in part why the two composers remained close. Both saw themselves as fulfillers of destiny and both therefore understood each other's positions. "I don't understand his music but he's young and maybe he's right", Mahler said after hearing Schoenberg's First Quartet. He not only supported the younger rebel financially but became a fierce defender of the bold originality of Schoenberg's direction. With Schoenberg being Mahler's 'greatest and most convinced follower', this was a creative artist who, rather than dismissing the music of Vienna's past, saw his mission to continue the legacy bequeathed to him. Indeed, you only need to look at the music of Beethoven, Brahms, Wagner and Mahler to see the roots from which he emerged. We see him developing an expressive language – from *Verklärte Nacht* to *Fünf Stücke* to *Pierrot Lunaire* – which, by Mahler's death, had still not quite found

its home. He was approaching composition in more concise ways and, in the process, travelled towards a world of atonality that – to this day – would seem to have stretched the notion of radicalism. In the same disturbing way – and at the same time – we see Egon Schiele's paintings discovering human sexuality. And equally shocking are the violent films and plays that appear in Vienna. This was a city prophesising the looming 1st World War.

1918 was towards the end of an uncomfortable and unproductive period for both Vienna and Schoenberg. Already evident in his 1904 efforts to build the Society of Creative Musicians, we see the composer renewing his long-standing passion for the reform of the city's concert life. Alongside his pupils (such as Berg, Webern, Eisler and Stein), he still had great concern for the 'listener' in which the platform for new music was not fairly presented. So, in June of 1918, a group of Vienna's top musicians got together to play through the *Kammersinfonie* Nr. 1. With its numerous rehearsals and repeat performances, the forum was received well by the many curious listeners who flocked to hear. Schoenberg went on to follow a similar agenda in November of that year with the creation of the Society for Private Musical Performances. In the brief three years that it existed, with his various pupils playing important roles, the Society presented nearly 250 arrangements of works by contemporary composers such as Scriabin, Debussy, Strauss, Reger, Zemlinsky, Stravinsky, Mussorgsky and many others. An arrangement of Mahler's

Seventh Symphony formed the inaugural concert and the composer was often featured in further concerts of the Society.

Although mini-Mahler cannot in anyway imitate the Society's aims of unpublicised, exclusive and unapplauded concerts, we do hope to re-create and discover the musical value of its activities with the same appetite for artistic excellence. Accommodating today's positive shift in audience attitude, mini-Mahler seizes an opportunity, through one of music history's most interesting and fascinating forums, to explore not only Mahler but 1900s Vienna and the wealth of artistic creativity in pre-war Europe.



## Eine Einleitung zu mini-Mahler

### von Joolz Gale, künstlerischer Leiter

Anlässlich des Mahler-Jubiläumsjahres begleiten Sie uns auf einer Entdeckungstreise durch die Musik Mahlers. Das Ziel ist es, Ihnen die Möglichkeit zu eröffnen, eine gänzlich neue Sichtweise auf Mahlers Musik zu gewinnen und seine Musik im intimen Rahmen des Kammerensembles erfrischend anders zu erleben. Wir wollen durch unser Programm eine Geschichte aus Mahlers Klangwelt vermitteln. Während unserer Konzertserie werden wir uns mit einigen in Wechselbeziehung stehenden Themen von primärer Bedeutung beschäftigen, und zwar:

- Mahler und das Kammerensemble
- Mahlers und Schönbergs „Verein für musikalische Privataufführungen“
- Mahler und die Musik der „Zweiten Wiener Schule“
- Mahler, Schönberg und ihre Beziehungen zum Judentum und Amerika

Alle *mini-Mahler*-Programme enthalten eine starke und unvermeidbare Assoziation mit der Stadt Wien. 1897 kam Mahler in der Reichshauptstadt Wien an, um später die Leitung der Hofoper zu übernehmen. Wien war eine politisch brisante Stadt für den bereits umstrittenen Komponisten und Dirigenten, zumal kurz zuvor ein antisemitischer konservativer Bürgermeister ins Amt gewählt worden war. Im gleichen Jahr beobachten wir das Aufkommen einer neuen Betrachtungsweise von Kunst und Architektur – die Wiener Secession – die alle Beschränkungen durch akademische Traditionen negiert und historische Einflüsse ablehnt. 1900 war Wien die Schmiede, die viele kreative Köpfe, welche

die gesellschaftlichen Strukturen aufzubrechen suchten, hervorbrachte. Stellen Sie sich vor, Sie wären im Wien 15 Jahre vor dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges, einer Stadt, in der Künstler, Architekten, Komponisten, Schriftsteller, Philosophen die Anführer der Innovation der europäischen Kultur waren. Dies war die Stadt, die eine der explosivsten Perioden der westlichen Kultur beherbergte.

Gustav Klimt und seine Zeitgenossen begannen sich allmählich mit dem Motto 'Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit' durchzusetzen. Im Schatten von Schubert, Haydn, Beethoven und Mozart stehend, gelang es Schönberg kaum, sich Gehör zu verschaffen, während Mahler in der damaligen Musikszene aufstieg. Mahler indes quälten seine zahlreichen Feinde, die von der antisemitischen und konformistischen Presse Gebrauch machten, um Darbietungen von Mahlers Werken zu verunglimpfen. Teils darum standen sich die beiden Komponisten nahe. Beide begriffen sich selbst als Vollstrecker des Schicksals und daher verstanden beide die Haltung des jeweils anderen. „Ich verstehe seine Musik nicht, doch er ist jung und hat womöglich Recht“, äußerte sich Mahler in Bezug auf Schönbergs 1. Quartett. Er unterstützte den jungen Rebell nicht nur finanziell, sondern wurde auch ein vehementer Verfechter der gewagten Originalität von Schönbergs Richtung. Schönberg wiederum war Mahlers größter und überzeugtester Anhänger; Schönberg war ein kreativer Künstler, der seine Mission nicht darin sah, die Musik des vergangenen Wiens abzulehnen, sondern vielmehr in

einer Weiterführung des Erbes, das ihm hinterlassen wurde. Sie brauchen lediglich die Musik Beethovens, Wagners und Mahlers zu betrachten, um der Wurzeln der Musik Schönbergs gewahr zu werden. Wir können beobachten, wie er eine expressive Sprache entwickelt – von *Verklärte Nacht über Fünf Stücke* bis *Pierrot Lunaire* – die bis Mahlers Tod unvollendet bleibt. Seine Herangehensweise an Kompositionen war radikaler, er trieb einer Welt der Atonalität entgegen, die bis auf den heutigen Tag den Begriff des Radikalen dehnen würde. Er revolutionierte den Begriff der Tonalität in einer Weise, die ausschlaggebend war für unsere heutige Musik. Gleichermassen erschreckend ist das Gemälde Egon Schieles, das zur gleichen Zeit entstand und das die menschliche Sexualität erforscht. Ebenso schockierend sind die brutalen Filme und Theaterstücke, die in Wien auftauchen. Diese Stadt prophezeite den sich anbahnenden Krieg.

1918 neigte sich eine unbehagliche, unproduktive Periode für Wien und Schönberg dem Ende zu. Der Blick auf Schönbergs Bemühungen aus dem Jahr 1904, die „Vereinigung schaffender Tonkünstler“ auf die Beine zu stellen, macht deutlich, wie seine seit Langem bestehende Leidenschaft für eine Neuerung des Wiener Konzertlebens wieder aufflammte. Im Juni 1918 schloss sich eine Gruppe erstklassiger Musiker in Wien zusammen, um seine 1. *Kammersinfonie* zu spielen. Zahlreiche Proben und unzählige Auftritte wurden von vielen neugierigen Zuhörern, die in Scharen zu den Vorstellungen kamen, begeistert aufgenommen. Im November

desselben Jahres verfolgte Schönberg eine ähnliche Agenda, als er den „Verein für musikalische Privataufführungen“ ins Leben rief. In den kurzen drei Jahren, in denen der Verein Bestand hatte, führte er nahezu 250 Bearbeitungen von Werken zeitgenössischer Komponisten wie Scriabin, Debussy, Strauß, Reger, Zemlinsky, Stravinsky, Mussorgsky und vielen anderen auf. Viele seiner Schüler nahmen darin wichtige Posten ein. Eine Bearbeitung von Mahlers 7. Sinfonie stellte das Eröffnungskonzert dar; auch später wurde der Komponist mehrmals von dem Verein gespielt.

Obwohl *mini-Mahler* keinesfalls die Ziele dieses Vereins hinsichtlich der exklusiven Konzerte imitieren kann, hoffen wir doch, dass wir die damaligen musikalischen Werte mit vergleichbarem Streben nach künstlerischer Vortrefflichkeit vertreten können. Unter Berücksichtigung des Wandels in der Rezeption der Zuhörerschaft ergreift *mini-Mahler* die Möglichkeit, in einem der interessantesten und faszinierendsten Zeitalter der Musikgeschichte Mahler, das Wien der Jahrhundertwende und den Reichtum an künstlerischer Kreativität der Vorkriegszeit zu ergründen.

# mini-Mahler No. 1

## with Lydia Teuscher, soprano

30 September 2010

Schoenberg – Fünf Stücke für Orchester  
Bloch – Four Episodes  
Mahler – Sinfonie Nr. 4

**Arnold Schoenberg (1874 – 1951)**  
**Fünf Stücke für Orchester (1909),**  
**arranged by Felix Greissle (1921)**

Arnold Schoenberg writing in his Berlin Diary, 28 January 1912:

*Letter from Peters, who is giving me an appointment in Berlin for Wednesday in order to get to know me personally. Wants titles for the Pieces for Orchestra; on the grounds of "technicalities of publishing". Might possibly give in, since I've found titles that are at least feasible. Do not altogether like the idea. For the fascinating thing about music is that one can say everything in such a way that the knowledgeable will understand it all, yet one hasn't given away one's secrets, the secrets one doesn't even admit to oneself... Besides: whatever there was to say, the music has said it. Why the word in addition? If words were necessary, they would be there. But the music does say more than words. The titles, which I perhaps will assign, will not give anything away now, partially because they are quite obscure and partially because they indicate technical things. Namely: I. Premonitions (everyone has those), II. Yesteryears (everybody has those too), III. Chord Colourations (technical), IV. Peripeteia (is quite general enough, I think), V. The Obligatory (maybe better the 'worked-out' or 'endless') Recitative ... in any case with a note indicating that it has to do with the publishing technicalities and not "poetic content".*

The Five Orchestra Pieces were premiered by Sir Henry Wood at the London Proms

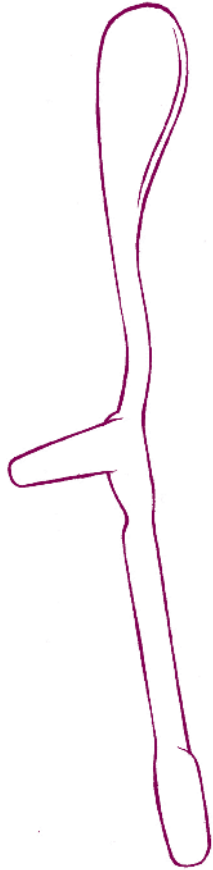
on September 3rd, 1912. An interesting take on the event can be read in a review by the critic, Ernest Newman :  
*It is not often that an English audience hisses the music it does not like; but a good third of the people the other day permitted themselves that luxury after the performance of the five orchestral pieces of Schoenberg. Another third of the audience was not hissing because it was laughing, and the remaining third seemed too puzzled either to laugh or to hiss. Nevertheless, I take leave to suggest that Schoenberg is not the mere fool or madman that he is generally supposed to be. May it not be that the new composer sees a logic in certain tonal relations that to the rest of us seem chaos at present, but the coherence of which may be clear enough to us all some day?*

The first published version of the Five Orchestra Pieces respected the composer's original misgivings and appeared without the titles of the five pieces. When he revised the work for full orchestra in 1949, however, Schoenberg agreed to printing the semi-programmatic descriptions. As he at the time confided to a friend, he accepted publishing the titles only when he felt old enough to withstand being called a 'Romantic'. Today, Schoenberg's Op.16 is considered a departure from Romanticism and a watershed moment in music history. Picking up where his mentor and friend (Gustav Mahler) left off, the pieces trace a path from the late-Romantic's expressionistic chromaticism to the radical atonalism of future generations. Felix

Greissle, both a pupil and close friend of Schoenberg's, arranged the work for Schoenberg's *Viennese Society for Private Musical Performance*, of which Greissle played a major role as conductor and coach.

**Ernest Bloch (1880 – 1959)**  
**Four Episodes (1926)**

In 1916, nine years after Gustav Mahler set sail for his fatefully short-lived 'new beginning' in America, another central-European composer of Jewish descent arrived in New York: Ernest Bloch. Unlike his illustrious predecessor, Bloch found succor in America and remained there until old age. In 1925, he became director of the San Francisco Conservatory. A year later he began to write his jovial Four Episodes for piano, winds and strings, inspired by his adopted Californian home. Each movement reflects an urban scene from San Francisco: over hills, across parks, to the ocean, culminating in a rambling trip through the city's Chinatown.



**Gustav Mahler (1860 – 1911)**  
**Symphony No. 4 (1901), arranged by**  
**Klaus Simon (2007)**

*Mahler's chamber symphony*  
*an interview with Joolz Gale*

**MA: Why are you beginning a series towards the middle – with the Fourth Symphony?**

JG: The choice was obvious really. When looking at Mahler through the window of the chamber ensemble, the Fourth is without doubt Mahler's most chamber-like symphony. Many have said this work is 'classical' or 'neo-classical' but I'm not so sure this is the case. In many ways, I see Mahler 4 – as Bruno Walter said – as nothing but pure music and open to anyone with a feel for the subtleties of humour. But it also presents the composer at his most intimate. We must remember what came before this – the huge Third Symphony! It's as though he takes a step back and then a step down and reflects on a world adjacent to his previous symphonies. We see the size of the orchestra reduced significantly and therefore the opportunity for new colours to emerge. Mahler sparingly orchestrates to create a symphonic world that is quite unique to that which has come before. With these factors in mind, it was clear to us that the Fourth would be the most appropriate work to begin *mini-Mahler*.

**MA: In what way is the piece's intimacy reflected by the present chamber arrangement?**

JG: With the Fourth Symphony's transparency, the chamber ensemble can communicate its essence with particular effect. What I love about Klaus Simon's arrange-

ment is that it stays true to the character of the original, yet by further reducing the instrumentation, what one may lose in texture is compensated by revealing aspects of the score not always heard. It allows us to listen to the work through fresh ears and offers a taste of things you didn't even know you could hear.

**MA: Does the symphony have a narrative?**

JG: A musical one, yes. The symphony is not programmatic as such (Mahler was moving toward an inner drama that could be expressed exclusively in musical terms), but, like so much of Mahler's music, it does clearly communicate scenes, characters and conversations. One of the joys of this symphony is that the characters you hear are not scripted at all and could be anything and anyone, yet their lines are spoken so clearly with such clear voices. Take the second movement, for example, where we see various different characters of death all dancing around each other. The way Mahler has the solo violin tuned up a tone to play this teasing, mischievous melody in the manner of a lawless, scruffy Zigeuner (gypsy) is something that is completely alien to the European concert hall. Indeed, as opposed to Brahms and Liszt, we have Mahler now presenting the real McCoy; the raw, dirty devil that is uneducated, unedifying and unwelcome. This is a character from hell, yet he is also a joker and – more significantly – a human being from an inferior race. The parallels are clear, don't you think? But this is not just the Konzertmeister making a temporary departure from his airs and graces: this is a sound from another culture, another art, which Mahler treats with integrity, verve and respect (something that we only see in Bartók's music ten years later). We also

see it translated into a more deathly Tango dance in Alban Berg's Violin Concerto. But of course, this is not the first time Mahler has written something so daring; we see in the third movement of the First Symphony the Solo Kontrabass beginning a parody of a funeral march in which Mahler takes Frère Jacques, turns it into the eerie minor and then has us all dancing to outbursts of klezmer music. What better way to piss off an anti-Semitic audience. However – and coming back to my point – even if we are to ignore all of this and appreciate such movements for purely musical narrative, the totentanz of the Fourth Symphony is typical Mahler in that the characters and tempi are constantly shifting and evoking different aspects of the same idea. Actually, we see that very much in the first movement too. What I love about Klaus Simon's chamber version is the opportunity to really explore these fantastically dramatic and subtle scenes with greater flexibility, freedom and – most importantly – fun. This is, after all, Mahler having fun.

**MA: How does this vision of death relate to the symphony's last movement?**

JG: This is a vision of heaven and the simple joys that it brings to the naivety of Mahler's youth. The way that the magical third movement ends to drift serenely into the sound of the clarinet says it all. In many ways, this movement – the work's foundation – rounds off a journey from experience to innocence, complexity to simplicity, earth to paradise. Mahler wrote to Alma that the symphony represented that part of him which is still hardest for her to accept – and which only the fewest of the few will understand. With all sincerity Mahler expected this to be sung with a childlike, cheerful expression – without parody. Yet what is interesting is that not even



# mini-Mahler Nr. 1

## mit Lydia Teuscher, Sopran

30. September 2010

Schönberg – Fünf Stücke für Orchester  
 Bloch – Four Episodes  
 Mahler – Sinfonie Nr. 4

**Arnold Schoenberg (1874 – 1951)**  
**Fünf Stücke für Orchester (1909), bearbeitet von Felix Greissle (1921)**

Arnold Schönberg notiert am 28. Januar 1912 in seinem Berliner Tagebuch:

*„Brief von Peters, der mir für Mittwoch in Berlin ein Rendezvous gibt, um mich persönlich kennen zu lernen. Will Titel für die Orchesterstücke; aus verlagstechnischen Gründen. Werde vielleicht nachgeben, da ich Titel gefunden habe, die immerhin möglich sind. Im Ganzen ist mir die Idee nicht sympathisch. Denn Musik ist darin wunderbar, dass man alles sagen kann, sodass der Wissende alles versteht, und trotzdem hat man seine Geheimnisse (die, die man sich selbst nicht gesteht) nicht ausgeplaudert... Außerdem: Was zu sagen war, hat die Musik gesagt. Wozu dann noch das Wort. Wären Worte nötig, wären sie ärin. Aber die Kunst sagt doch mehr als Worte. Die Titel, die ich vielleicht geben werde, plaudern nun, da sie teils höchst dunkel sind, teils Technisches sagen, nichts aus. Nämlich: I. Vorgefühl (hat jeder), II. Vergangenheit (hat auch jeder), III. Akkordfärbung (Technisches), IV. Peripetie (ist wohl allgemein genug), V. Das obligate (vielleicht besser das ‚ausgeführte‘ oder das ‚unenälliche‘) Rezitativ. Jedenfalls mit einer Anmerkung, dass es sich ums Verlagstechnische und nicht um den ‚poetischen Inhalt‘ handelt.“*

Die „Fünf Orchesterstücke“ wurden unter der Leitung von Sir Henry Wood am 3. September 1912 bei den Proms in London uraufgeführt. Der Rezensent Ernest

Newman bewertete die Vorstellung folgendermaßen:

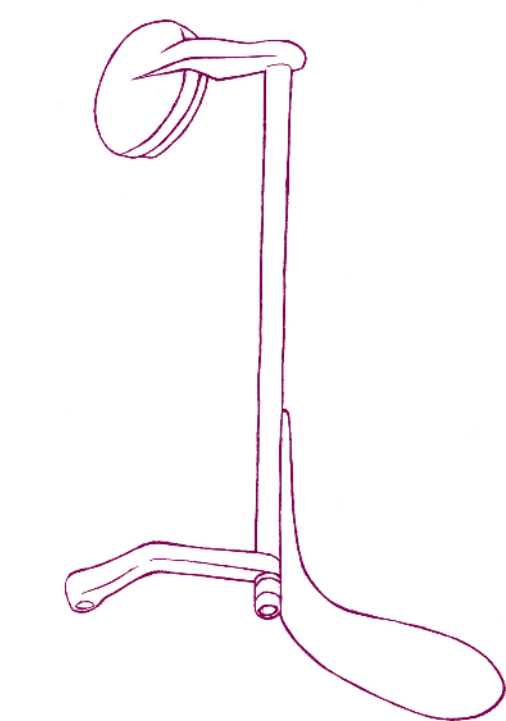
*„Es kommt nicht oft vor, dass eine englische Zuhörerschaft die Musik, die ihr arg missfällt, auspfeift. Gleichwohl gestattete sich ein Drittel der Anwesenden neulich ebendiesen Luxus nach der Darbietung von Schönbergs fünf Orchesterstücken. Ein anderes Drittel des Publikums stimmte in die Buhrufe nicht ein, da es stattdessen in schallendes Gelächter ausbrach. Das verbliebene Drittel schien zu verdutzt, als dass es lachen oder pfeifen könnte. Nichtsdestoweniger verabschiedete ich mich, um darauf hinzuweisen, dass Schönberg nicht der Narr und geistig Umnachtete war, für den man ihn hielt. Kann es nicht sein, dass der neue Komponist einen logischen Zusammenhang in bestimmten tonalen Beziehungen sieht, die uns derzeit als schieres Chaos erscheinen, deren Zusammenhang sich uns jedoch eines Tages offenbaren könnte?“*

Die erste Version der „Fünf Orchesterstücke“ berücksichtigte die ursprünglichen Bedenken des Komponisten und erschien ohne die Titel der fünf Stücke. Im Zuge der Revision seines Werkes für großes Orchester im Jahre 1949 erklärte sich Schönberg mit dem Druck der semi-programmatischen Titel einverstanden. Wie er zu der Zeit einem Freund anvertraute, akzeptierte er die Veröffentlichung letzterer erst, als er sich hinreichend alt fühlte, um den Ruf eines Romantikers erdulden zu können. Heutzutage werden Schönbergs ‚Fünf Orchesterstücke‘ Op. 16 als Abschied von der Romantik und als programma-

tischer Wendepunkt in der Musikgeschichte aufgefasst. Die Stücke setzen dort an, wo Mahler aufgehört hat, und folgen dem Pfad von der expressiven Tonalität der Spätromantik bis zur radikalen Atonalität zukünftiger Generationen. Felix Greissle, der sowohl ein Schüler als auch ein guter Freund Schönbergs war, arrangierte die Werke für Schönbergs Wiener ‚Verein für musikalische Privataufführungen‘, in dem er selbst eine bedeutende Rolle als Dirigent einnahm.

**Ernest Bloch (1880 – 1959)**  
**Four Episodes (1926)**

1916 (neun Jahre nachdem Gustav Mahler Segel für seinen schicksalshaft kurzlebigen Neubeginn in Amerika gesetzt hatte) kam in New York ein weiterer leitender europäischer Komponist jüdischer Abstammung an: Ernest Bloch. Anders als sein illustrier Vorgänger reüssierte Bloch in Amerika und blieb dort bis ins hohe Alter. 1925 wurde er Direktor des San Francisco Conservatory. Ein Jahr später nahm er seine jovialen „Vier Episoden“ für Klavier, Bläser und Streicher in Angriff. Sein kalifornisches Zuhause bildete seine Inspirationsquelle. Jeder Satz spiegelt eine Szene aus dem urbanen Treiben San Franciscos wider: Über Berge und Parks bis zum Ozean führt die Reise, die in einem ausschweifenden Abstecher nach Chinatown gipfelt.



**Gustav Mahler (1860 – 1911)**  
**Sinfonie Nr. 4 (1901), bearbeitet von Klaus Simon (2007)**

*Mahlers Kammerinfonie*  
*ein Interview mit Joolz Gale*

**MA: Weshalb beginnen Sie eine Serie mit der 4. Sinfonie?**

JG: Die Entscheidung war wirklich einleuchtend. Betrachtet man Mahler aus kammermusikalischer Sicht, so wird man zweifelsohne feststellen, dass die Vierte diejenige Sinfonie ist, der am meisten der kammermusikalische Charakter innewohnt. Viele behaupten, das Werk sei klassizistisch oder neoklassizistisch, doch ich hege Zweifel, ob dies der Fall ist. In vielerlei Hinsicht finde ich, ist Mahler 4 – wie Bruno Walter es formulierte – nichts anderes als reine Musik, die jedem zugänglich ist, der ein Gespür für die Feinheiten des Humors besitzt. Zugleich zeigt sich uns hierbei der Komponist von seiner intimsten Seite. Wir müssen bedenken, was dem voranging: die gewaltige 3. Sinfonie! Es ist, als ob der Komponist einen Schritt zurück machte und dann einen Schritt einwärts und die Welt reflektierte, aus der die ersten drei Symphonien hervorgegangen waren. Wir sehen, wie die Größe des Orchesters erheblich reduziert wird und mithin die Möglichkeit für neue Farben aufkommt. Mahler orchestriert sparsam seine Szenen, um eine sinfonische Welt zu erschaffen, die einzigartig ist im Vergleich zum Vorangegangenen. Wenn wir diesen Aspekt bedenken, wird deutlich, dass die Vierte das geeignetste Werk ist, um mini-Mahler zu eröffnen.

**MA: Inwiefern spiegelt die gegenwärtige Berarbeitung die Intimität des Stückes wider?**

JG: Aufgrund der Transparenz der 4. Sinfonie vermag das Kammerensemble besonders eindrucksvoll sein Wesen zu vermitteln. Was ich an Klaus Simons Arrangement liebe, ist die Tatsache, dass es wahrheitsgemäß den Charakter des Originals widerspiegelt und das, was durch die Reduktion der Instrumentation an Textur verloren zu gehen droht, kompensiert durch die Enthüllung von gewissen Aspekten des Materials, die zuvor nicht zu hören waren. Das erlaubt uns, gewissermaßen mit neuen Ohren das Stück zu hören und bietet uns eine Hörerfahrung, die wir nie für möglich gehalten hätten.

**MA: Ist die Sinfonie narrativ?**

JG: Sie besitzt eine musikalische Erzählung, ja. Die Sinfonie ist nicht programmatisch als solche (Mahler trieb einem inneren Drama entgegen, dem ausschließlich Musik Ausdruck verleihen konnte), vermittelt aber – wie für Mahlers Musik kennzeichnend – Szenen, Charaktere und Gespräche. Eine der Freuden, die uns diese Sinfonie bereitet, liegt in den Charakteren, die – wie Sie hören können – nicht wie in einem Drehbuch festgelegt sind; sie könnten alles und jeder sein, dennoch lassen ihre klaren Stimmen die Verse so klar erklingen. Das macht z.B. der zweite Satz deutlich, wo mehrere Tote einander soltanzen. Die Art, wie Mahler der Solvioline eine neckische, schelmische Melodie entlockt, die das Bild gesetzwidriger, verwahrloster Zigeuner evoziert, stellt etwas dar, das für einen europäischen Konzertsaal gänzlich fremdartig ist. Im Gegensatz zu Brahms

und Liszt präsentiert Mahler nunmehr den wahren McCoy; den rauen, schmutzigen Teufel, der ungebildet, abstoßend und keineswegs willkommen ist. Diese Figur entspringt der Hölle, zugleich ist sie ein Witzbold und noch – viel wichtiger – ein Mensch von einer vermeintlich minderwertigen Rasse. Die Parallelen sind eindeutig, meinen Sie nicht? Es handelt sich hierbei nicht lediglich um einen Konzertmeister, der sich zeitweilig von seinen Allüren verabschiedet: Dies ist der Klang einer anderen Kultur, einer anderen Kunst, die Mahler redlich, voller Elan und Respekt behandelt (etwas, das wir erst zehn Jahre später in Bartóks Musik wiederfinden). Eine entsprechende Umsetzung in einen weitaus tödlicheren Tanz (Tango) taucht in Alban Bergs Violinkonzert auf. Natürlich war es nicht das erste Mal, dass Mahler etwas derart Wagemutiges erschuf: Wir entdecken im dritten Satz der 1. Sinfonie den Solokontrabass, der einen Trauermarsch mit der Parodie der volkstümlichen Melodie „Bruder Jakob“ eröffnet, die ins gespenstische Moll übergeht und uns anschließend zu Ausbrüchen von Klezmermusik tanzen lässt. Wie könnte man ein antisemitisches Publikum besser ärgern als auf diese Weise? Doch nun zurück zu meinem Punkt: Selbst wenn wir all dies ignorieren und uns stattdessen voll Wertschätzung den Sätzen von reinstem musikalischen Narrativ hingeben sollen, selbst dann ist der Totentanz der 4. Sinfonie insofern typisch für Mahler, als dass die Figuren und Tempi sich unentwegt wandeln und mithin unterschiedliche Aspekte desselben Konzepts offenbaren. Eigentlich erkennen wir das auch im 1. Satz besonders gut. Was ich an Klaus Simons kammermusikalischer Version so

liebe, ist die Möglichkeit, diese fantastische Dramatik sowie die subtilen Szenen zu entdecken und dabei mehr Flexibilität, Freiheit und insbesondere Spaß zu erleben. Letztendlich geht es bei Mahler darum: Wir sollen genießen.

**MA: Wie bezieht sich der letzte Satz auf die Vision des Todes?**

JG: Dies ist eine Vision vom Himmel und den simplen Freuden, die der Himmel dem infantil-unschuldigen Naturell Mahlers beschert. Der gelassene Übergang des magischen 3. Satzes in den Klang der Klarinette sagt es aus. In vielerlei Hinsicht rundet dieser Satz – das Fundament des Werkes – die Reise von Unschuld zur Erfahrung, von Komplexität zur Schlichtheit, vom Irdischen zum Paradies ab. Gustav Mahler schrieb an seine Frau Alma, dass die Sinfonie einen Teil von ihm repräsentiere, den zu akzeptieren ihr schwer falle – und den nur die wenigsten verstehen würden. Mahler erwartete mit aller Strenge, dass der Gesang mit einem kindlich unbeschwerten Ausdruck erfolge – ohne Parodie. Interessant ist, dass nicht einmal die Szenen des Gemetzels die Träume des Jungen zu trüben vermögen: Es ist eine surreale, unbewusste Welt, wo nichts ein Problem zu sein scheint. Mitunter denke ich, man könnte darin auch eine Anspielung auf eine Orgie finden. Für mich jedoch liegt die zentrale Bedeutung (ungeachtet der Schönheit) darin, dass Mahlers Darstellung eines anthropomorphen Himmels nur von Menschen verstanden werden kann, die zu ihrem Ursprung zurückfinden: Ich denke, es ist möglich, zu behaupten, dass Mahler die Scheinheiligkeit des Erwachsenen hervorkehren wollte.

# mini-Mahler No. 2

11 November 2010

Schönberg – Verklärte Nacht  
Mahler – Sinfonie Nr. 1

**Arnold Schönberg (1874 – 1951)**  
**Verklärte Nacht (1899)**

Although Schoenberg's earliest published works were written for the voice, the composer had by then produced a great deal of other music, including a number of pieces incorporating strings. Indeed, Schoenberg had studied – at least informally – both the violin and cello and thus was well equipped to meet the compositional challenges of his Op. 4, the substantial string sextet *Verklärte Nacht* (Transfigured Night). Its great success in Europe opened the gates of fame for the young composer and, even today, it remains one of Schoenberg's most familiar and deeply 'Romantic' works.

The poetry of Richard Dehmel was a strong influence on the composer during the final years of the nineteenth century. Three of the songs from Schoenberg's Op. 2, for example, are settings to the poet. Similarly, the underlying programme of *Verklärte Nacht* – the first important application to a chamber work of the traditionally orchestral 'tone poem' genre – is taken from a poem in Dehmel's *Weib und Weit*. In later years, the composer acknowledged that the compulsion he felt to express Dehmel's unique passions in music was one of the key determining factors in his early musical development.

On the surface, the programme is simple and seemingly improbable: during a brisk, moonlit evening walk, a woman confides to her lover that she is pregnant with another man's child. Before meeting her present lover, she felt that the only way to bring meaning into her life was to bring another life into the world. The man replies gently

and compassionately that the strength of their love for one another will transform the unborn baby into his own child. Schoenberg's musical structure is so entirely self-sufficient that one feels the narrative to be almost nonessential. In fact, Schoenberg felt that he had so fully captured the deeper, more fundamental human drama of which Dehmel's poem is just one possible encapsulation, that he was reluctant to associate his work with a literary source. Consequently, he avoided public comment on the relationship between Dehmel's poem and his own musical "translation."

*Verklärte Nacht* is cast in a single thirty-minute D minor/D major movement for an ensemble of two violins, two violas, and two cellos. (The work also exists in Schoenberg's own arrangement for string orchestra made in the 1920s and revised in the 1940s.) Schoenberg's dual – and seemingly divergent – musical influences, Wagner and Brahms, are present throughout. But Schoenberg succeeds in marshalling a highly contrapuntal and chromatic language that is entirely his own for the first time in his career.

After the static, quietly throbbing D minor opening passage, the work quickly ventures into a world of dense counterpoint, often hinting at a tonal centre but without making an unequivocal return. In fact, it is not until the warm D major sonority that begins the second half – corresponding to the man's loving reply – that a sense of tonal stability is restored, if only temporarily. The work comes to a close with shimmering arpeggio figures and string harmonics as the couple walk off into their new life together.

## Transfigured Night

by Richard Dehmel

Two people walk through a bare, cold grove;  
The moon races along with them, they look into it.  
The moon races over tall oaks,  
No cloud obscures the light from the sky,  
Into which the black points of the boughs reach.  
A woman's voice speaks:

I'm carrying a child, and not yours,  
I walk in sin beside you.  
I have committed a great offence against myself.  
I no longer believed I could be happy  
And yet I had a strong yearning  
For something to fill my life, for the joys of  
Motherhood  
And for duty; so I committed an effrontery,  
So, shuddering, I allowed my sex  
To be embraced by a strange man,  
And, on top of that, I blessed myself for it.  
Now life has taken its revenge:  
Now I have met you, oh, you.

She walks with a clumsy gait,  
She looks up; the moon is racing along.  
Her dark gaze is drowned in light.  
A man's voice speaks:

May the child you conceived  
Be no burden to your soul;  
Just see how brightly the universe is gleaming!  
There's a glow around everything;  
You are floating with me on a cold ocean,  
But a special warmth flickers  
From you into me, from me into you.  
It will transfigure the strange man's child.  
You will bear the child for me, as if it were mine;  
You have brought the glow into me,  
You have made me like a child myself.

He grasps her around her ample hips.  
Their breath kisses in the breeze.  
Two people walk through the lofty, bright night.



**Gustav Mahler (1860 – 1911)**  
**Symphony No.1 (1889), arranged by**  
**Klaus Simon (2008)**

*Titan's march*  
*an interview with Klaus Simon*

**MA: Mahler's symphonies are notoriously vast. What was the idea behind your chamber arrangements?**

KS: Mahler is one of the greatest symphonists; his works are milestones in music history. My ambition was to make these pieces performable by smaller ensemble. In 2007, together with my own chamber ensemble, the Holst Sinfonietta, we wished to perform Mahler 4 in the Erwin Stein arrangement. But, after reviewing the score, we decided not to use Stein's but to produce our own. Specifically, because I felt the horn and bassoon parts (omitted from Stein's version) were indispensable to Mahler's special tone colour.

**MA: What is the greatest challenge in arranging a vast score like Mahler's?**

KS: A chamber arrangement of a vast orchestral score functions like a microscope: one hears more details, it is more transparent. The only real loss is the volume – both in decibels and textures – of a large orchestra. The most important thing for me is to preserve the special properties of the Mahler-orchestra sound. That is not always easy because he often writes in complex, multi-layered voices. Divided 1st violins, for example – which occurs in the 1st Symphony – cannot be reproduced by a single instrument in a chamber setting. Still, the effect must be preserved – and that is the art of arranging!

**MA: What were your references in preparing this arrangement?**

KS: Many composers from the early 20th century including Schoenberg, Webern, as well as Stein, created chamber arrangements, both of their own works and each others'. In the projects of the Society for Private Musical Performance in Vienna, it was practical to produce arrangements of good contemporary music for performance on piano or by small chamber ensemble. Mahler himself knew these arrangements well. For my own Mahler arrangements, I consulted the Stein versions, as well as Webern's *Orchesterstücke Op.6*, which were orchestrated by the composer himself for thirteen instruments. This is the tradition in which I try to work. So, my arrangements include parts for both piano and harmonium, which sound anachronistic to contemporary ears but is in keeping with the original tradition of early 20th century Vienna.

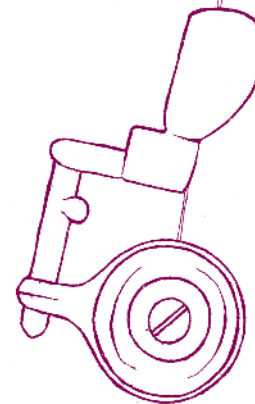
**MA: How did you determine the chamber orchestration for this Mahler symphony?**

KS: The exact instrumentation of any arrangement depends on the dimensions and character of the original score. I start with the basis of a wind quintet, at least one percussionist, piano and harmonium, plus a solistic string quartet and double bass. In the case of Mahler 1, I felt the textures needed another colour, so I added a second clarinet, doubling on bass-clarinet. For Mahler, the horn was the soul of the orchestra. His horn parts, especially the solos are, for me, some of the most wonderful and beautiful moments in music. To support this – in Mahler 1 – I

wrote in a second horn. And finally, for brilliance, I also added a trumpet.

**MA: How would you describe the overall structure of the piece?**

KS: The genesis of Mahler's 1st Symphony was long and exhausting. The four movement version we know today only emerged relatively late. For me, the key is the last movement: the epic battle between a horde of demons and the heroic "Titan", which gives the symphony its sub-title. All the previous movements lead up to this great struggle. The conclusion alone is so complete, so jubilant, and in performance so brilliant, to this day I cannot understand how this piece did not immediately enjoy a triumphant march through the concert halls of Europe when it was first heard at the end of the 19th century.



# mini-Mahler Nr. 2

11. November 2010

Schönberg – Verklärte Nacht  
Mahler – Sinfonie Nr. 1

**Arnold Schönberg (1874 – 1951)**  
**Verklärte Nacht (1899)**

Auch wenn die ersten veröffentlichten Kompositionen Schönbergs für Gesangsstimme geschrieben wurden, hatte der Komponist zu der Zeit bereits eine ganze Menge anderer Musik geschaffen: u.a. einige Stücke für Streicher. Schönberg studierte – zumindest informell – sowohl Violine als auch Cello und war daher gut ausgerüstet in Bezug auf die Herausforderung seines Streichsextetts „Verklärte Nacht“ Op. 4, dessen überragender Erfolg seinen Ruhm begründete. Bis zum heutigen Tag bleibt es Schönbergs beliebtestes Werk aus seiner spätromantischen Schaffensphase.

Die Gedichte von Richard Dehmel übten während der letzten Jahre des 19. Jahrhunderts einen starken Einfluss auf den Komponisten aus. So wurde Schönberg durch diese zu dem berühmten Op. 4 angeregt – diese Tondichtung, die als erste Programmusik in kammermusikalischer Besetzung gilt, wurde inspiriert von einem Gedicht aus Dehmels Weib und Weit. Einige Jahre später gab der Komponist zu, dass der Drang, Dehmels einzigartiger Leidenschaft musikalischen Ausdruck zu verleihen, ausschlaggebend für seine frühe musikalische Entwicklung war.

Auf den ersten Blick ist das Sujet ganz einfach: Während eines raschen Spaziergangs im fahlen Schein des Mondes gesteht eine Frau ihrem Geliebten, dass sie von einem anderen Mann ein Kind erwarte. Sie erläutert, sie habe vor der Begegnung mit ihrem gegenwärtigen Geliebten angenommen, sie könne ihrem Leben nur durch die Geburt eines Kindes Sinn verleihen.

Der Mann antwortet sanft und mitfühlend, ihre Liebe füreinander werde ihn dazu befähigen, das ungeborene Kind des anderen als sein eigenes anzunehmen. Schönberg widerstrebte jedoch der Vergleich seines Werkes mit einer literarischen Quelle, da er der Auffassung war, er habe das fundamentale menschliche Drama, das in Dahmels Gedicht lediglich eine mögliche spezifische Ausprägung erfährt, mittels seiner Musik zur Gänze erfasst. Folglich mied er in der Öffentlichkeit Äußerungen in Hinblick auf die Beziehung zwischen Dahmels Gedicht und seiner eigenen Vertonung.

Verklärte Nacht wurde in D-Moll/D-Dur für ein Ensemble von zwei Violinen, zwei Bratschen und zwei Celli geschrieben. Verklärte Nacht stellt einen Schnittpunkt zweier Entwicklungslinien in der Musik – der von Wagner und Brahms – dar. (Die Bearbeitung für Streichorchester existiert ebenfalls und erschien um 1920 und wurde um 1940 überarbeitet). Schönberg gelang es, ein höchst kontrapunktisches und chromatisches Werk zu schaffen. Der erste Teil entfaltet sich in dichter motivischer Arbeit und epischem Gestus in d-Moll. Erst mit der Öffnung der zweiten Hälfte, die in neuen warmen Klangeffekten (D-Dur) den Liebesgesang des Mannes ausdrückt, wird tonale Stabilität gewährleistet. Das Werk wird mit einem schillerndem Arpeggio beschlossen, während sich das Paar auf den Weg zu seinem neuen Leben begibt.

## Verklärte Nacht

von Richard Dehmel

Zwei Menschen gehn durch kahlen, kalten Hain;  
der Mond läuft mit, sie schau'n hinein.  
Der Mond läuft über hohe Eichen,  
kein Wölkchen trübt das Himmelslicht,  
in das die schwarzen Zacken reichen.  
Die Stimme eines Weibes spricht:

Ich trag ein Kind, und nicht von dir,  
ich geh in Sünde neben dir.  
Ich hab mich schwer an mir vergangen;  
ich glaubte nicht mehr an ein Glück  
und hatte doch ein schwer Verlangen  
nach Lebensfrucht, nach Mutterglück  
und Pflicht - da hab ich mich erfrecht,  
da ließ ich schauernd mein Geschlecht  
von einem fremden Mann umfängen  
und hab mich noch dafür gesegnet.  
Nun hat das Leben sich gerächt,  
nun bin ich dir, o dir begegnet.

Sie geht mit ungelenkem Schritt,  
sie schaut empor, der Mond läuft mit;  
ihr dunkler Blick ertrinkt in Licht.  
Die Stimme eines Mannes spricht:

Das Kind, das du empfangen hast,  
sei deiner Seele keine Last,  
o sieh, wie klar das Weltall schimmert!  
Es ist ein Glanz um Alles her,  
du treibst mit mir auf kaltem Meer,  
doch eine eigne Wärme flimmert  
von dir in mich, von mir in dich;  
die wird das fremde Kind verklären,  
du wirst es mir, von mir gebären,  
du hast den Glanz in mich gebracht,  
du hast mich selbst zum Kind gemacht.

Er fasst sie um die starken Hüften,  
ihr Atem mischt sich in den Lüften,  
zwei Menschen gehn durch hohe, helle Nacht.



**Gustav Mahler (1860 – 1911)**  
**Sinfonie Nr.1 (1889), arrangiert von Klaus Simon (2008)**

*Der Marsch des Titanen*  
*ein Interview mit Klaus Simon*

**MA: Mahlers Sinfonien sind bekanntermaßen gewaltig. Welche Idee steckt hinter Ihren kammermusikalischen Bearbeitungen?**

KS: Mahler ist einer der großartigsten Symphoniker; seine Werke sind Meilensteine der Musikgeschichte. Mein Bestreben liegt darin, diese Stücke in Hinblick auf ein kleineres Ensemble aufführbar zu machen. 2007 kam bei mir und meinem eigenen Kammermusik-Ensemble Holst Sinfonietta der Wunsch auf, Mahler 4, arrangiert von Erwin Stein, zu spielen. Nachdem wir jedoch die Partitur aufgearbeitet haben, entschieden wir, von Steins Arrangement abzurücken und unser eigenes zu kreieren, insbesondere da ich der Auffassung war, Mahlers spezieller Klangcharakter dürfe der Horn- und Fagottpartien (die bei Stein entfallen) nicht entbehren.

**MA: Worin besteht die größte Herausforderung angesichts des Arrangements einer Partitur wie der von Mahler?**

KS: Ein kammermusikalisches Arrangement einer gewaltigen orchestralen Partitur ermöglicht uns gewissermaßen wie ein Mikroskop mehr Details wahrzunehmen; eine solche Partitur ist weitaus transparenter. Das Wichtigste für mich ist die Bewahrung der besonderen Eigenschaften, die Mahlers Orchesterklang kennzeichnen. Das ist mitunter schwierig, da er sich

zumeist einer komplexen, vielschichtigen Stimme bedient. Die geteilten 1. Violinen z.B., die in der 1.Sinfonie auftauchen, können nicht mittels eines einzigen Instruments in kammermusikalischer Besetzung wiedergegeben werden. Gleichwohl muss der Effekt bewahrt werden – darin besteht die Kunst des Arrangierens!

**MA: Welches Literaturverzeichnis haben Sie für die Vorbereitung dieses Arrangements herangezogen?**

KS: Zahlreiche Komponisten des 20. Jahrhunderts – Schönberg, Webern und Stein einbegriffen – erschufen kammermusikalische Arrangements sowohl ihrer eigenen als auch fremder Werke. In Schönbergs Verein für Musikalische Privataufführungen in Wien wurden Arrangements guter zeitgenössischer Musik fürs Klavier oder kleine Kammermusikensembles kreiert. Mahler selbst kannte diese Arrangements gut. Für meine eigenen Arrangements Mahlers berief ich mich auf die Version Steins sowie Webers Orchesterstücke Op.6, die für 13 Instrumente orchestriert wurden. Dies ist die Tradition, an der ich meine Arbeit auszurichten suche. So enthalten meine Arrangements Partien fürs Klavier und fürs Harmonium, was zeitgenössischen Ohren als anachronistisch erscheinen mag, was jedoch der Tradition, wie sie im Wien des frühen 20. Jahrhunderts gepflegt wurde, entspricht.

**MA: Wie würden Sie die kammermusikalische Orchestration für diese Sinfonie Mahlers definieren?**

KS: Jedes Arrangements hängt von der Dimension und vom Charakter der originalen Partitur ab. Ich beginne mit der

Basis eines Bläserquintetts, mit mindestens einem Schlagzeuger, Klavier und Harmonium sowie einem solistischen Streichquartett und einem Kontrabass. Im Fall von Mahler 1, glaubte ich, benötigte das Gewebe eine andere Farbe, also fügte ich noch eine weitere Klarinette hinzu. Für Mahler war das Horn die Seele des Orchesters. Seine Hornpartien, insbesondere die Soli, sind für mich die wunderbarsten und schönsten Momente, die Musik zu bieten hat. Um dem Nachdruck zu verleihen, entschied ich mich für den Einsatz eines weiteren Horns in Mahler 1. Schließlich – um dem Stück zur Perfektion zu gereichen – fügte ich eine Trompete hinzu.

**MA: Wie würden Sie die Gesamtstruktur des Stückes beschreiben?**

KS: Die Genesis von Mahlers 1. Sinfonie war lang und zugleich ermattend. Die Version der vier Sätze, die wir heute kennen, entstand erst relativ spät. Das Entscheidende für mich ist der letzte Satz: Die epische Schlacht zwischen einer Horde Dämonen und dem heldenhaften Titanen, dem die Sinfonie ihren Untertitel verdankt. Alle vorangegangenen Sätze bereiten dieses großartige Gefecht vor. Der Ausgang ist derart vollkommen, schillernd und so brillant umgesetzt; bis heute kann ich nicht postwendend triumphalen Einzug in alle Konzerthallen hielt, als es am Ende des 19. Jahrhunderts erstmals erschien.

# mini-Mahler No. 3

## with Eva Vogel, mezzo-soprano

16 January 2011

Debussy – Quatuor à Cordes  
 Schönberg – Lied der Waldtaube (aus den Gurre-Liedern)  
 Mahler – Rückert-Lieder  
 Schönberg – Kammersinfonie Nr. 1

**Claude Debussy (1862 – 1918)**  
**Quatuor à Cordes (1893)**

Debussy began work on the composition of his only string quartet in 1892. Cast in the traditional four movements, the piece has, as its most distinctive feature, an overarching preoccupation with timbre and sonority. The work as a whole offers a compendium of string-playing techniques and is often regarded as one of the seminal impressionist works in the chamber-music genre.

Its fascinating and readily palpable thematic concentration seems all the more remarkable when one realizes that the very first theme of the opening movement (Animé et très décidé) comes to furnish almost all of the diverse thematic components for the entire work. Another ingenious feature is that the quartet is less dominated by melodic or harmonic considerations than by a rhythmic flexibility which carries the potential for seemingly endless variety. In this respect, Debussy's string quartet seems to strongly prefigure the quartets of Bartók. Yet it remains unmistakably a work dominated by the sensuality and longueurs of French late nineteenth-century Romanticism, particularly in the slow third movement (Andantino doucement expressif).

The work is also strongly predictive of the disjunctive and highly polarized new musical language associated with Mahler, Schoenberg and the Second Viennese School. The Scherzo (Assez vif et bien rythmé), for example, makes use of the disruptive sonic confrontations that can occur when rapidly alternating pizzicato and bowed passages produce what one commentator has described as “a confusion that forces the listener to concentrate on the textures, rather than the linear form of the music.” These apparently disparate elements are then welded together in the finale. Only at the close does it become really clear that the opening gestures of the work have actually altered themselves and coalesced to produce an organic unity of some 25 minutes.

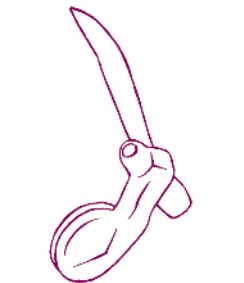
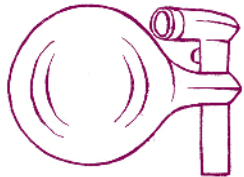
**Arnold Schoenberg (1874 – 1951)**  
**Lied der Waldtaube (from Gurrelieder), arranged by the composer**

*by Jeremy Grimshaw*

In 1923, Schoenberg was invited to Copenhagen to conduct a concert presenting his music. For the occasion, Schoenberg decided to prepare a chamber-orchestra version of the Song of the Wood-Dove from his epic song-symphony

Gurrelieder, which he had composed between 1900 and 1911. Schoenberg was inspired to this choice as the Gurrelieder was based on a series of poems by the Danish writer Jens Peter Jacobsen. The theme of Part I of Gurrelieder is the love-story of King Waldemar and Tove which concludes with the Wood-Dove (the Waldtaube) elegiac lament of Tove's death at the hands of jealous Queen Helwig.

Schoenberg's arrangement was conceived for a small hall and to be played in tandem with the Kammersinfonie Op.9, which shares a similar instrumentation. According to the program booklet from the first Copenhagen concert, the Kammersinfonie was played twice – at the outset and at the end of the concert, after which Schoenberg added an improvised speech as an introduction to his music theory.



**Gustav Mahler (1860 – 1911)**  
**Rückert-Lieder (1901/02), arranged by Gerhard Müller-Hornbach (2007)**

Mahler once said that setting a sublime poem to music was a form a sacrilege, “as if a sculptor chiselled a statue from marble and a painter came along and coloured it in.” Friedrich Rückert (1788-1866) was a productive but largely undistinguished poet of German Romanticism. Although Mahler knew Rückert's limitations as a great writer, he did find the poet's texts rhythmically and thematically fertile. Rückert's work served Mahler for his song cycle Kindertotenlieder and provided the inspiration for five other songs, now known today as the Rückertlieder. Composed between 1899 and 1901, those five songs were not conceived as a cycle but as a handful of autonomous impressions void of prescribed sequence, narrative or specified voice.

Blicke mir nicht in die Lieder is a somewhat ephemeral setting of a maiden's presumed modesty. The delicate and evocative Ich atmet' einen linden Duft is a setting of a summertime scene. With Ich bin der Welt abhanden gekommen, we see Mahler's first foray into the “world-weary” theme that dominates his latter works. And then we have the fourth song, Um Mitternacht, which contemplates human destiny and the casting of mankind's fate into God's hands.

While those four songs were composed for voice and orchestra (with echoes of the second and third symphonies and Das Lied von der Erde), the fifth song, Liebste du um Schönheit, was written with piano accompaniment and not orchestrated until after

Mahler's death. This beautiful love song was inspired by Mahler's young wife, Alma.

**Arnold Schoenberg (1874 – 1951)**  
**Kammersinfonie Nr. 1 in E Major, Op.9 (1906/07)**

*“The Activist”*  
*an interview with Sacha Rattle*

**MA: What is significant about this piece?**

SR: The Kammersinfonie represents one of Schoenberg's last romantic, tonal-based pieces before moving in more radical directions. The sound world is similar to that of his Verklärte Nacht from 1899, but reflects Schoenberg closer to 'the brink' in his slow break with tonality.

**MA: Does it represent the start of 'modern' music?**

SR: I think there is a serious misunderstanding of Schoenberg's place in music history. Schoenberg was a kind of activist, completely wrapped up in his new, creative ideas, yet he also always said he saw his music as a continuation. Much of his work can be played with a view to what happened after him or what his music foreshadowed, but Schoenberg did not just wake up one day and decide to write like a crazy person; he always maintained links to traditional formal structures. In the first place, the Kammersinfonie is called a symphony. The instrumentation is unique for its time, but with his title, Schoenberg is clearly not rejecting tradition. It is worth remembering that thirty years later, even long after

developing serialism, Schoenberg returned to the Kammersinfonie to revise it for large orchestra. In the piece itself, the character of the music jumps around quickly, almost maniacally but there is definitely a tonal basis - albeit a crazy one - but still the entire piece hovers around E major. The music is built on an amazing pattern of rising perfect fourths. It is music based on melody and texture, not effect, and is in that way still very Romantic.

**MA: What else makes this music 'Romantic'?**

SR: From the point of view of contemporary music, one might focus on the novel micro-structures, but as a performer, the most important thing is to build the phrases, to bring out the lines and harmonies. Many phrases are very obvious, with clear dissonances, suspensions, resolutions and emphases, but in many ways this music is far more Romantic than Mahler - it is rather on a Straussian level of Romanticism: lush and chromatic, yet almost teasing. Schoenberg often hints at where phrases are going to go, then cuts them off, snatches the expected away or transitions into something else completely new. These are still very much features of Romantic music.

**MA: Is the Kammersinfonie programmatic?**

SR: There is not necessarily a narrative, and it is clearly not as programmatic as many other, similar pieces (such as Verklärte Nacht), but there is a lot of story in it. It is one movement in five sections, very vaguely in sonata form where already the

beginning of the piece foreshadows the whole adventure: after the rising motif of the four measure introduction, there is a distinctive horn call suggesting a battle scene [scherzo] also involving the solo cello; a love drama plays out in the slow, middle 'movement' where the cello rises to meet long, suspended chords in the winds. The E flat clarinet takes a special role, with several soulful melodies in the very high register. This technique Schoenberg learned from Mahler. In the way he uses instruments, builds and resolves harmonic tension, and his use of small, rapidly changing thematic fragments, Schoenberg is very much continuing Mahler's sound concept legacy.





# mini-Mahler Nr. 3 mit Eva Vogel, Mezzosopran

16. Januar 2011

Debussy – Quatuor à Cordes  
Schönberg – Lied der Waldtaube (aus den Gurre-Liedern)  
Mahler – Rückert-Lieder  
Schönberg – Kammerinfonie Nr. 1

## Claude Debussy (1862 – 1918) Quatuor à Cordes (1893)

1892 nahm Debussy sein Streichquartett in Angriff, dessen herausragendes Merkmal in der übergeordneten Beschäftigung mit Klangfarbe und Sonorität zu finden ist. Das Werk bietet ein Kompendium für Streicher und wird oftmals zu den bahnbrechenden impressionistischen Werken des Kammermusikgenres gezählt.

Seine faszinierende thematische Konzentration ist erst recht bemerkenswert, wenn man der Tatsache gewahr wird, dass das erste Thema des ersten Satzes (Animé et très décidé) nahezu alle mannigfaltigen thematischen Komponenten des gesamten Werkes überdeckt.

Ein anderes von Genialität zeugendes Charakteristikum des Werkes ist die Tatsache, dass das Quartett weniger dominiert wird von melodischen und harmonischen Erwägungen als vielmehr durch rhythmische Flexibilität, der ein unerschöpfliches Potential an Variationen innewohnt. In dieser Hinsicht kündigt Debussys Streichquartett die Quartette Bartóks an. Dennoch bleibt es unstrittig ein Werk, das von der Sinnlichkeit und den Längen der späten französischen Romantik beherrscht wird, insbesondere der langsame dritte Satz (Andantino doucement expressif).

Das Werk ist zudem prädiktiv in Hinblick

auf die disjunktive neue Klangsprache, die mit Mahler, Schönberg und der Zweiten Wiener Schule assoziiert wird. Das Scherzo (Assez vif et bien rythmé) macht zum Beispiel Gebrauch von sich schnell abwechselnden Pizzicati, die einem Kritiker zufolge eine Verwirrung erzeugten, die den Zuhörer dazu nötige, sich ausschließlich auf die Textur zu konzentrieren. Die anfangs verschiedenen erscheinenden Elemente werden am Ende zusammengeschweißt. Nur bei näherer Betrachtung wird deutlich, dass der eröffnende Gestus des Werkes sich verändert hat, um für ungefähr 25 Minuten eine organische Einheit zu bilden.

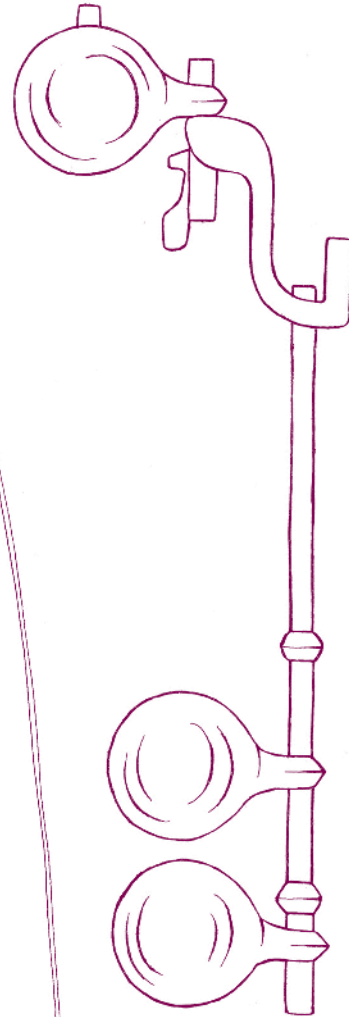
## Arnold Schönberg (1874 – 1951) Lied der Waldtaube (aus den Gurre-Liedern), bearbeitet vom Komponisten

von *Jeremy Grimshaw*

1923 wurde Schönberg nach Kopenhagen eingeladen, um ein Konzert zu dirigieren, das seine Musik repräsentieren sollte. Anlässlich des Kopenhagener Konzerts beschloss Schönberg, eine Fassung des *Liedes der Waldtaube* aus den Gurre-Liedern, die er zwischen 1900 und 1911 komponierte, fürs Kammerensemble zu erstellen. Zu seiner Entscheidung hat beigetragen, dass es ein dänischer Dichter namens Jens Peter Jacobsen war, dessen Gedichtzyklus die Basis darstellte, auf der die Gurre-Lieder entstanden. Das Thema des ersten Teils ist

die Liebesgeschichte von König Waldemar und Tove, die durch das Lied der Waldtaube beschlossen wird, die im Balladenton von Toves tragischem Ende durch die eifersüchtige Königin Helwig berichtet.

Schönbergs Arrangement war für einen kleinen Saal gedacht und sollte zusammen mit der Kammerinfonie Op.9, die eine ähnliche Instrumentation aufweist, gespielt werden. Entsprechend der Programmbroschüre des Kopenhagener Konzerts wurde die Kammerinfonie zwei Mal gespielt – zu Beginn und am Ende des Konzerts, wonach Schönberg eine improvisierte Rede, die als Einführung in seine Musiktheorie diente, hielt.



## Gustav Mahler (1860 – 1911) Rückert-Lieder (1901/02), bearbeitet von Gerhard Müller-Hornbach (2007)

Gustav Mahler zu seiner Schwester Justine, am 15. Dezember 1901:

“Was Du mir Alma berichten wirst! Von ihr hatte ich gestern einen sehr lieben Brief, der mich aller Zweifel über ihre Herzenswärme und geistige Gradheit enthebt. Ich glaube, dass da Alles in Ordnung ist. - Nur, ob ein Mensch, der im Begriffe steht, alt zu werden das Recht hat, so viel Jugend und Lebensfrische an seine Überreife - den Frühling an den Herbst zu ketten ihn zu zwingen, den Sommer zu überspringen - das macht mir bang. Ich weiß ja ich bringe viel - aber das Reicht der Jugend lässt sich durch Nichts abkaufen - und wenn Beethoven, Wagner und Goethe heute ausstehen, so wird das junge Herz vor ihnen knien und beten aber - aber, sprießen, blühen können die Blumen nur dem Frühling entgegen - dies ist für mich die große Frage! Eine Weile natürlich ist ja Alles noch gesichert. Aber was dann, wenn mein fruchtbarer Herbst dem Winter gewichen ist? Verstehst Du das?”

## Arnold Schönberg (1874 – 1951) Kammerinfonie Nr. 1 in E-Dur, Op.9 (1906/07)

“Der Aktivist”  
ein Interview mit *Sacha Rattle*

## MA: Was ist besonders maßgeblich in Hinblick auf dieses Stück?

SR: Die Kammerinfonie repräsentiert eines von Schönbergs letzten romantischen tonalen Werken, bevor er sich in

eine radikalere Richtung begibt. Die Klangwelt gleicht derjenigen, die wir in Verklärte Nacht von 1899 entdecken, spiegelt jedoch wider, wie Schönberg am Rande des Bruchs mit der Tonalität steht.

## MA: Repräsentiert es die Anfänge der ‘modernen’ Musik?

SR: Ich glaube, es liegt ein ernsthaftes Missverständnis hinsichtlich des Platzes Schönbergs in der Musikgeschichte vor. Schönberg war eine Art Aktivist, gänzlich erfüllt von neuen, kreativen Ideen, gleichwohl betonte er stets, dass er seine Musik als eine Weiterführung begreife. Viele seiner Werke können mit Blick auf das, was nach ihm geschah, oder das, was seine Musik ahnen lässt, gespielt werden, doch Schönberg wachte nicht eines Tages auf und beschloss, wie verrückt zu schreiben; er war unablässig darauf bedacht, den Bezug auf traditionelle formale Strukturen zu wahren. In erster Linie wird die Kammerinfonie eine Sinfonie genannt. Auch wenn die Instrumentation einzigartig für die damalige Zeit ist, wird allein schon wegen des Titels deutlich, dass Schönberg das Traditionelle nicht ablehnt. Es ist lohnend, sich in Erinnerung zu rufen, dass 30 Jahre später – lange nach der Entwicklung der Serialität – Schönberg zur 1. Kammerinfonie zurückkehrte, um sie unter Berücksichtigung eines großen Orchesters zu überarbeiten. Im Stück selbst springt der Musikcharakter beständig, nahezu wahnsinnig, doch es liegt definitiv eine tonale Basis vor -wenngleich eine verrückte – und doch schwebt das ganze Stück in E Dur. Die Musik folgt einem erstaunlichen Muster voll fallender perfekter Quartan. Die Musik beruht auf Melodie und Textur, nicht auf einem Effekt, mithin ist sie romantisch.

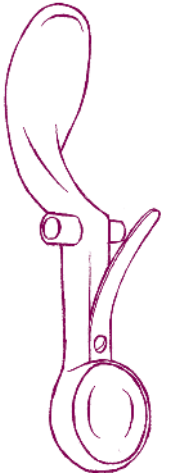
## MA: Was rechtfertigt ferner die Zuordnung zur Romantik?

SR: Aus dem Blickwinkel zeitgenössischer Musik wird man die neuartige Mikrostruktur beachten, für den Interpreten indes ist der Aufbau der Phrasen, die Hervorbringung der Noten und Harmonien von Bedeutung. Viele Phrasen sind sehr offenkundig, klare Dissonanzen liegen vor sowie Vorhalte, Auflösungen und Betonungen, doch in vielerlei Hinsicht ist diese Musik romantischer als die Mahlers; sie entspricht eher der Romantik, wie sie Richard Strauss vertritt: opulent und chromatisch und zugleich nahezu neckisch. Schönberg deutet oftmals nur an, wo Phrasen weitergehen sollten, um sie dann abzuschneiden; er weigert uns das Erwartete, um es in etwas gänzlich Neuartiges umzuwandeln. Dies sind Merkmale romantischer Musik.

## MA: Ist die Kammerinfonie programmatisch?

SR: Sie ist nicht zwingend narrativ und sicherlich nicht annähernd so programmatisch wie viele andere ähnliche Stücke (solche wie die Verklärte Nacht), dennoch lässt sich ihr eine Geschichte durchaus entnehmen. Das einsätzige Werk besteht aus fünf Abschnitten, die in einer vagen Sonatenform stehen; der Beginn lässt den Verlauf des Abenteuers bereits erahnen: Nach der viertaktigen Einleitung ertönt ein Horn unverkennbar und suggeriert eine Kampfszene, die ferner ein Cello einschließt; ein Liebesdrama wird im langsamen dritten Abschnitt aufgeführt, wo das Cello in hoher Lage mit ausgehaltenen Bläserakkorden zusammentrifft. Der Es-Klarinette kommt eine besondere Rolle zu, indem sie gefühlvolle Melodien in extrem hoher Lage übernimmt. Diese Techniken lernte

Schönberg von Mahler. Die Art, wie er die Instrumente einsetzt, baut Spannung auf und löst sie wieder; der für ihn eigentümliche Gebrauch sich rapide wandelnder thematischer Fragmente lässt erkennen, dass es sich hierbei um die Fortführung des klanglichen Erbes Mahlers handelt.



# Mahlers Rückert-Lieder

## Text von Friedrich Rückert (1788-1866)

### Ich atmet’ einen linden Duft!

Ich atmet’ einen linden Duft!  
Im Zimmer stand  
Ein Zweig der Linde,  
Ein Angebinde  
Von lieber Hand.  
Wie lieblich war der Lindenduft!

Wie lieblich ist der Lindenduft!  
Das Lindenreis  
Brachst du gelinde!  
Ich atme leis  
Im Duft der Linde  
Der Liebe linden Duft.

### Liebst du um Schönheit

Liebst du um Schönheit,  
O nicht mich liebe!  
Liebe die Sonne,  
Sie trägt ein gold’nes Haar!

Liebst du um Jugend,  
O nicht mich liebe!  
Liebe den Frühling,  
Der jung ist jedes Jahr!

Liebst du um Schätze,  
O nicht mich liebe.  
Liebe die Meerfrau,  
[Die]1 hat viel Perlen klar.

Liebst du um Liebe,  
O ja, mich liebe!  
Liebe mich immer,  
Dich lieb’ ich immerdar.

### Blicke mir nicht in die Lieder!

Blicke mir nicht in die Lieder!  
Meine Augen schlag’ ich nieder,  
Wie ertappt auf böser Tat.

Selber darf ich nicht getrauen,  
Ihrem Wachsen zuzuschauen.  
Deine Neugier ist Verrat!

Bienen, wenn sie Zellen bauen,  
Lassen auch nicht zu sich schauen,  
Schauen selber auch nicht zu.  
[Wann]1 die reichen Honigwaben  
Sie zu Tag gefördert haben,  
Dann vor allen nasche du!

### Ich bin der Welt abhanden gekommen

Ich bin der Welt abhanden gekommen,  
Mit der ich sonst viele Zeit verdorben,  
Sie hat so lange nichts von mir vernom-  
men,  
Sie mag wohl glauben, ich sei gestorben!

Es ist mir auch gar nichts daran gelegen,  
Ob sie mich für gestorben hält,  
Ich kann auch gar nichts sagen dagegen,  
Denn wirklich bin ich gestorben der Welt.

Ich bin gestorben dem Weltgetümmel,  
Und ruh’ in einem stillen Gebiet!  
Ich leb’ allein in meinem Himmel,  
In meinem Lieben, in meinem Lied!

### Um Mitternacht

Um Mitternacht  
Hab’ ich gewacht  
Und aufgeblickt zum Himmel;  
Kein Stern vom Sterngewimmel  
Hat mir gelacht  
Um Mitternacht.

Um Mitternacht  
Hab’ ich gedacht  
Hinaus in dunkle Schranken.  
Es hat kein Lichtgedanken  
Mir Trost gebracht

Um Mitternacht.

Um Mitternacht  
Nahm ich in acht  
Die Schläge meines Herzens;  
Ein einz’ger Puls des Schmerzes  
War angefacht  
Um Mitternacht.

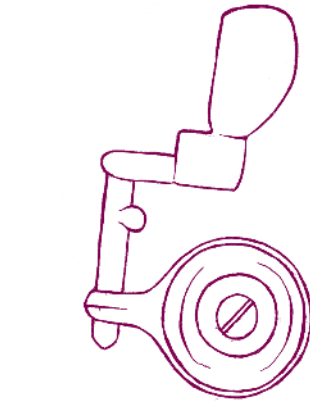
Um Mitternacht  
Kämpf’ ich die Schlacht,  
O Menschheit, deiner Leiden;  
Nicht konnt’ ich sie entscheiden  
Mit meiner Macht  
Um Mitternacht.

Um Mitternacht  
Hab’ ich die Macht  
In deine Hand gegeben!  
Herr! über Tod und Leben  
Du hältst die Wacht  
Um Mitternacht!

### Mahlers 4. Sinfonie: 4. Satz Das himmlische Leben (aus Des Knaben Wunderhorn)

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 liebliches 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!

Sollt’ ein Fasttag etwa kommen,  
Alle Fische gleich mit Freuden angesch-  
wommen!  
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.



## Lydia Teuscher

Born in Freiburg, Germany, Lydia Teuscher studied at the Welsh College of Music and Drama and at the Hochschule für Musik in Mannheim. She went on to make several successful debuts that included the Göttingen Handel Festival, Stadttheater Heidelberg and Nationaltheater Mannheim.

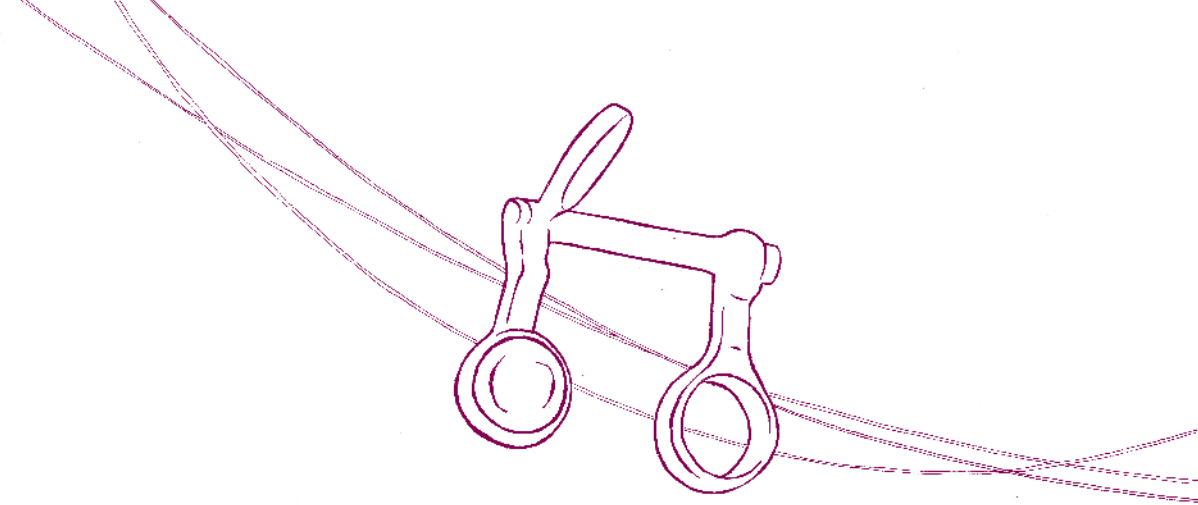
On the concert platform she has since sung with the Bachakademie Stuttgart and Helmuth Rilling, Ludwigsburger Festspiele, Kammermusikfestival Schloss Moritzburg, Hamburg Camerata, Barockorchester L’Arco, Fronteras Festival London and Sao Paolo Minczuk Festival. Most recently she has appeared London and Brighton with the Hanover Band, Gürzenich Orchester Cologne and Markus Stenz, Royal Concertgebouw Orchestra and Sir Roger Norrington, Double Bande and Rene Jacobs (with whom she has also recorded Telemann’s *Brockes Passion*) and Orchestra of the Age of Enlightenment on tour to UK, Korea and Japan. She has also toured Canada with Bernard Labadie and Europe with Ton Koopman and Amsterdam Baroque. In recital she has given critically acclaimed concerts with Graham Johnson in London, Cologne and Antwerp.

In September 2006, Lydia joined the Semperoper/Sächsische Staatsoper in Dresden as a resident artist, where her roles have included Pamina, Susanna, Annchen, Valencienne and Gretel. During 2010 and 2011 she appears as Ighino in the new production of *Palestrina* with the Bayerische Staatsoper, Gretel with Glyndebourne Festival and Pamina with Rene Jacobs, Aix-en-Provence and Salzburg Mozartwoche 2011. In concert she appears with the Tonhalle Orchestra Zürich and David Zinman, and Les Violons du Roy with Bernard Labadie.

Lydia Teuscher wurde in Freiburg (Deutschland) geboren und studierte am Welsh College of Music and Drama und an der Hochschule für Musik in Mannheim. Anschließend debütierte sie erfolgreich u.a. beim Händel-Festspiele Göttingen, am Stadttheater Heidelberg sowie am Nationaltheater Mannheim.

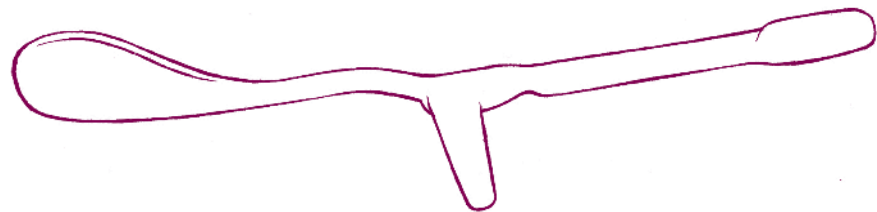
Ihre Auftritte führten sie seither in die Bachakademie Stuttgart, zu den Ludwigsburger Festspielen, zum Kammermusikfestival Schloss Moritzburg, zur Hamburg Camerata, zum Barockorchester L’Arco sowie Fronteras Festival London und Sao Paolo Minczuk Festival. Kürzlich trat sie in London und Brighton mit The Hanover Band, Gürzenich Orchester Cologne und Markus Stenz, mit Royal Concertgebouw Orchestra sowie Sir Roger Norrington sowie Double Bande und Rene Jacobs (mit dem sie ebenfalls Telemanns *Brockes Passion* aufnahm) und Orchestra of the Age of Enlightenment auf. Ihre Tournee führte sie in Großbritannien, Korea und Japan fort. Zudem ging sie in Kanada mit Bernard Labadie und in Europa mit Ton Koopman und Amsterdam Baroque auf Tour. Bei Liederabenden bereicherte sie mit Graham Johnson in London, Köln und Antwerp und Antwerpen Konzerte, die von den Kritikern voller Wertschätzung aufgenommen wurden.

Im September 2006 schloss sich Lydia der Semperoper/Sächsische Staatsoper in Dresden an, wo sie solche Rollen wie Pamina, Susanna, Annchen, Valencienne und Gretel übernahm. Während des Jahres 2010 und 2011 ist sie als Ighino in der neuen Produktion von *Palestrina* in der Bayerischen Staatsoper zu sehen, als Gretel beim Glyndebourne Festival und als Pamina mit Rene Jacobs bei der Aix-en-Provence und Salzburg Mozartwoche 2011. Ihre Konzertauftritte umfassen Vorstellungen mit Tonhalle Orchestra Zürich und David Zinman sowie Les Violons du Roy mit Bernard Labadie.





## Eva Vogel



One of the most fascinating voices of her generation, the young German-born mezzo-soprano, Eva Vogel, has impressed audiences and critics alike with her warm sound and captivating performances. She won her BA from Mannes College of Music in New York and her Masters in Music from Yale University, where she studied with Doris Cross and Christa Ludwig before spending two seasons with the opera studio of Oper Köln. She has since gone on to make a number of successful debuts around Europe in various kinds of repertoire from the baroque to the music of today.

Recent engagements include a return to the Salzburg Easter Festival as Wellgunde in *Die Götterdämmerung*, a role she also performed at Aix-en-Provence; she had previously appeared at both Salzburg and Aix-en-Provence festivals as Grimgerde in *Die Walküre*. Other engagements have included a return to Köln to sing Lola in *Cavalleria Rusticana* alongside Jose Cura, Linette in *L'Amour des Trois Oranges* and *Tod in Le Rossignol*. She made her debut as Octavian in *Der Rosenkavalier* with the Huntsville Symphony, Alabama. In addition, she has appeared as Ramiro in *La Finta Giardiniera* at Staatstheater Nürnberg, a role which she covered at the Royal Opera House, Covent Garden under the baton of John Eliot Gardiner. At Tiroler Landestheater, Innsbruck, she appeared as Orfeo in *Orfeo ed Euridice*, Orlofsky in *Die Fledermaus* (directed by Brigitte Fassbaender) and Flora in *La Traviata*.

Eva has also worked extensively at Rheinoper Düsseldorf where she portrayed the role of Hänsel in *Hänsel und Gretel*, Maddalena in *Rigoletto*, Third Lady in *Die Zauberflöte*, Prince Orlofsky in *Die Fledermaus*, Grimgerde in *Die Walküre*, and Tessa in Gilbert and Sullivan's *The Gondoliers*.

No stranger to the concert platform, Eva has been a regular soloist in Germany, as well as the United States and Switzerland, with recent debuts that include Hans Krasa's Symphony with Berlin Philharmonic (under Sir Simon Rattle), *Parsifal* with Concertgebouw Orchestra (under Ingo Metzmacher) and Schulhoff's *Flammen* with the Netherlands Radio Philharmonic Orchestra (under Edo de Waart). After her recent Liederabend with Irwin Gage at Germany's Klavierfestival Ruhr, the *Rheinische Post* wrote: "this young mezzo-soprano possesses a warm, clear flowing voice, striking stage presence and wonderful musicality".

Sie kann sich einer der faszinierendsten Stimmen ihrer Zeit rühmen: Die junge Mezzosopranistin Eva Vogel, eine gebürtige Deutsche, hat ihre Zuhörerschaft und ihre Kritiker gleichermaßen mit dem warmen Klang ihrer fesselnden Darbietungen beeindruckt. Sie erwarb ihren Bachelorabschluss an dem Mannes College of Music in New York und schloss ihr Masterstudium in Musik an der Yale University ab, wo sie mit Doris Cross und Christa Ludwig arbeitete, ehe sie zwei Saisons der Zusammenarbeit mit dem Opernstudio der Oper Köln widmete. Seither debütierte sie in sie zahlreichen Ländern Europas, wobei sich ihr Repertoire durch große Vielfalt auszeichnet, die von barocker bis zu zeitgenössischer Musik reicht.

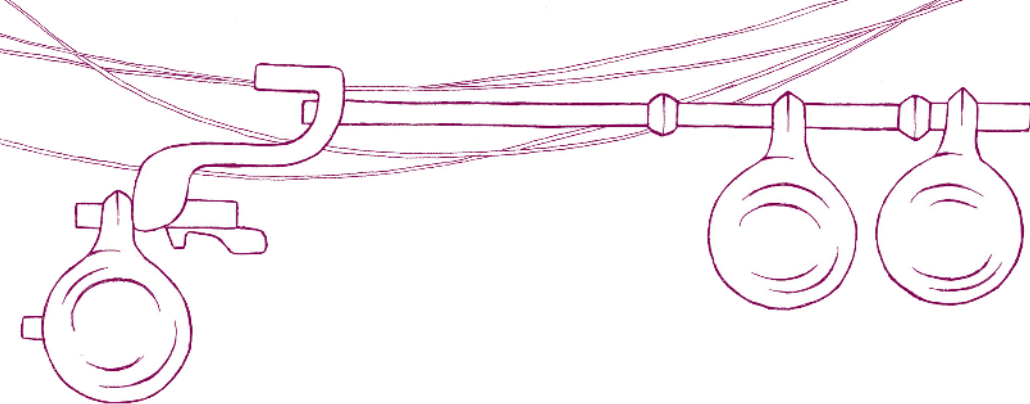
Zu ihren jüngsten Betätigungen gehört ihr Auftritt als Wellgunde in *Götterdämmerung* bei den Salzburger Osterfestspielen; in der gleichen Rolle konnte man sie ferner beim Festival Aix-en-Provence erleben. Zuvor übernahm sie beim Salzburger sowie Aix-en-Provence Festival die Partie der Grimgerde in *Die Walküre*. In Köln sang Eva Lola an der Seite Jose Curas in *Cavalleria Rusticana* sowie Linette in *L'Amour des Trois Oranges* und *Tod in Le Rossignol*. Sie debütierte als Octavian in *Der Rosenkavalier* mit dem Huntsville Symphony Orchestra in Alabama, USA. Am Staatstheater Nürnberg schlüpfte sie in die Rolle des Ramiro in *La Finta Giardiniera*, eine Rolle, die sie unter Sir John Eliot Gardiner als Cover beim Royal Opera House Covent Garden wahrnahm. Beim Tiroler Landestheater Innsbruck war sie des Weiteren als Orfeo in *Orfeo ed Euridice*, als Orlofsky in *Die Fledermaus* (dirigiert von Brigitte Fassbaender) und als Flora in *La Traviata* zu sehen.

Mit der Rheinoper Düsseldorf verbindet Eva eine extensive Zusammenarbeit. So übernahm sie dort u.a. Partien wie Hänsel in *Hänsel und Gretel*, Maddalena in *Rigoletto*, die 3. Dame in *Die Zauberflöte*, Prinz Orlofsky in *Die Fledermaus*, Grimgerde in *Die Walküre*, und Tessa in Gilbert und Sullivan's *The Gondoliers*.

Keine Unbekannte mehr, trat Eva regelmäßig als Solistin in Deutschland, den USA und der Schweiz auf. Kürzlich debütierte sie mit den Berliner Philharmoniker als Solistin in Hans Krasas Symphonie (unter der Leitung von Sir Simon Rattle) sowie im *Parsifal* (unter der Leitung von Ingo Metzmacher) und in Schulhoffs *Flammen* mit dem Netherlands Radio Philharmonic Orchestra (unter Edo de Waart). Nach ihrem jüngsten Liederabend mit Irwin Gage beim Klavierfestival Ruhr, schrieb die *Rheinische Post*: „die junge Mezzosopranistin Eva Vogel hat eine ebenso warm wie klar strömende Stimme, eine imposante Bühnenpräsenz und eine zielsichere Musikalität“.



## Joolz Gale



Still only in his mid-twenties, Joolz Gale is proving to be a conductor of remarkable musicianship, versatility and maturity. His close relationship to the work of Sir Roger Norrington has influenced an approach to music-making that is truly unique to the new generation of conductors. Bridging his passion for early music with his affinity to the symphonic repertoire, he appears to both orchestras and audiences as a refreshing interpreter and innovative communicator.

A keen exponent of the music of his homeland, Joolz Gale has proved a worthy and interesting interpreter of the music of Purcell, Vaughan Williams and Britten. His tour to celebrate the 50th anniversary of Vaughan Williams was a particular highlight of last season, which included a successful début at the Beijing Autumn Concert Festival and critically-acclaimed performances of the 'London' Symphony with Shanghai Symphony, China National Symphony and Orquesta Sinfónica Venezuela, with further performances in Mexico and Brazil. In 2008/09 he made his début recording with Bayerischer Rundfunk performing another British composer, Hubert Parry, alongside rare works by Stravinsky.

His passion to communicate and explore music in new ways has recently led to 'mini-Mahler', a fascinating ensemble project at the Philharmonie Berlin which *Der Tagesspiegel* recently described as "irresistible". An intelligent conductor with a broad repertoire, he has also performed in concert halls throughout Europe, Latin America and the Far East, with recent performances that include the Bamberger Symphoniker, Cape Philharmonic, KZN Philharmonic, Filarmónica Arturo Toscanini, National Philharmonic of Ukraine and Taiwan National Symphony. In addition to his time with Sir Roger Norrington, he has participated in masterclasses with Bernard Haitink at the Lucerne Festival and Das Kritisches Orchester Berlin.

For the current season, Joolz Gale takes on a wide-range of repertoire that includes works by Berlioz, Mendelssohn, Mahler, Kodaly, Prokofiev, Rachmaninov, Schoenberg, Schubert, Shostakovich and Sibelius. His affinity to Bruckner remains particularly strong and he has also continued to demonstrate his love for the operas and oratorios of Handel and the symphonies of Haydn and Mozart.

Born in rural Gloucestershire, England, Joolz Gale is an accomplished violinist, reading Music at Christ Church, Oxford. He then furthered his studies at the Royal College of Music, London, to study singing. His experience in the vocal profession forms an interesting backdrop to his passion for historically informed performance, in which he has worked closely with Sir John Eliot Gardiner, English Baroque Soloists and Monteverdi Choir, as well as the Academy of Ancient Music and Orchestra of the Age of Enlightenment. As a conductor, he has since explored with period instrument orchestras various oratorios by Handel and Bach.

Mit Mitte zwanzig erweist sich Joolz Gale als ein interessanter Dirigent, der beachtenswertes musikalisches Können, enorme Wandlungsfähigkeit und Reife in sich vereint. Seine rege Auseinandersetzung mit der Arbeit von Sir Roger Norrington hat seine Herangehensweise an das Schaffen von Musik, die einzigartig ist unter der jungen Generation von Dirigenten, stark beeinflusst. Aufgrund seiner Leidenschaft für Alte Musik, die mit einer Neigung für symphonisches Repertoire einhergeht, wird Joolz Gale sowohl vom Publikum als auch von Orchestern als ein erfrischender und innovativer Interpret anerkannt.

Joolz Gale ist ein leidenschaftlicher Vertreter der Musik aus seiner Heimat und hat sich als ein würdiger und interessanter Interpret der Musik von Purcell, Vaughan Williams und Britten erwiesen. Seine Tour anlässlich des 50.Geburtstages von Vaughan Williams, ein besonderes Highlight der letzten Saison, umfasste ein erfolgsgekröntes Debüt auf dem Beijing Autumn Concert Festival und eine von der Kritik gefeierte Darbietung der 'London' Symphony mit der Shanghai Symphony, China National Symphony und Orquesta Sinfónica Venezuela sowie weitere Auftritte in Mexiko und Brasilien. Im 2008/09 entstanden mit dem Bayerischen Rundfunk Aufnahmen von Stücken eines weiteren britischen Komponisten, Hubert Parry, die er neben seltenen Werken von Stravinsky aufführte.

Seine besondere Leidenschaft für die kommunikative Exploration von Musik aus neuen Perspektiven mündete kürzlich in *mini-Mahler*, einem faszinierenden Projekt in der Philharmonie Berlin, das *Der Tagesspiegel* jüngst als „unwiderstehlich“ beschrieb. Joolz Gale ist ein aufgeweckter Dirigent, der mit einem riesigen Repertoire auftrumpfen kann. Er trat in Konzerthallen in ganz Europa, Lateinamerika und im Fernen Osten auf; seine jüngsten Auftritte erfolgten in Zusammenarbeit mit den Bamberger Symphonikern, Cape Philharmonic, KZN Philharmonic, Filarmónica Arturo Toscanini, National Philharmonic of Ukraine und Taiwan National Symphony. Neben seiner Zusammenarbeit mit Sir Roger Norrington nahm er an Meisterkursen mit Bernard Haitink auf dem Lucerne Festival und an der Dirigentenwerkstatt des Kritischen Orchesters in Berlin teil.

Für die derzeitige Saison übernimmt Joolz Gale ein Repertoire, das ein breites Spektrum umspannt und u.a. Werke von Berlioz, Mendelssohn, Mahler, Kodaly, Prokofiev, Rachmaninov, Schoenberg, Schubert, Shostakovich und Sibelius beinhaltet. Seine Begeisterung für Bruckner bleibt besonders ausgeprägt und weiterhin gilt seine besondere Vorliebe den Oratorien von Handel sowie den Sinfonien von Haydn und Mozart.

Joolz Gale, geboren im ländlichen Gloucestershire, England, ist ein passionierter Geiger, der Musik in Oxford (Christ Church) studierte. Er führte sein Studium am Royal College of Music in London fort – diesmal mit dem Schwerpunkt auf Gesang. Seine Erfahrungen als Sänger liefern einen interessanten Hintergrund zu seiner Leidenschaft für historische Aufführungspraxis, die zu einer engen Zusammenarbeit mit Sir John Eliot Gardiner, English Baroque Soloists und Monteverdi Choir, Academy of Ancient Music sowie Orchestra of the Age of Enlightenment führte. Als Dirigent entdeckte er mit historischen Instrumenten zahlreiche Oratorien von Handel und Bach.

## Ensemble MINI

A group of soloists in their own right, Ensemble MINI prides itself as an orchestra of individuals. Bringing together academists and members of the Berliner Philharmoniker, Deutsche Symphonie Berlin and Deutsche Staatsoper orchestras, these are the brightest young talents of today that represent over 13 different countries, often playing with the world's greatest ensembles and festivals. Their mission is simple: to explore great music in intimate ways.

*mini-Mahler* is the first project of the ensemble's new 'mini' concept. Its future plans include *mini-Mozart* and *mini-Brahms*. Joined by international soloists of the highest calibre, Ensemble MINI undoubtedly brings a fascinating new sound-world to Berlin through thoughtful programming and infectious performances.

## Berlin Counterpoint

Founded in 2007, Berlin Counterpoint is one of Europe's most exciting young chamber groups. At its core are six young musicians of six different countries (namely Germany, Great Britain, Israel, Turkey, Venezuela and Romania) who made it their duty to share the message of music by merging their artistic passions with a social purpose. The sextet is in the enviable position of offering both thoughtful and interesting programmes, performing a wide variety of repertoire that includes works from Handel, Mozart and Beethoven to the music of today. In keeping with its mission to share new ideas, the ensemble particularly encourages the collaboration of young composers.

Berlin Counterpoint joins to launch the series as guest artists for mini-Mahler No.1.

## The mini-Mahler team

<i>Artistic Director</i>	Joolz Gale
<i>Artistic Advisor</i>	Misha Aster
<i>Education</i>	Ines Gassal
<i>PR</i>	WildKat PR
<i>Marketing</i>	Felix Schmidt
<i>Design and illustration</i>	Julian Mills
<i>Flyer &amp; website</i>	Simon Adrian
<i>Programme editor</i>	Misha Aster
<i>Programme translation</i>	Ines Gassal



Ensemble MINI, eine Gruppe von selbstständigen Solisten, kann sich eines Orchesters voller Individuen rühmen. Das Ensemble vereint Akademiker und Mitglieder der Berliner Philharmoniker, des Deutschen Symphonie-Orchesters Berlin und des Orchesters der Deutschen Staatsoper – darunter finden sich die vielversprechendsten Talente von heute aus 13 Ländern, die oftmals mit den großartigsten Orchestern dieser Welt gespielt und auf den größten Festivals musiziert haben. Ihre Mission ist einfach: Sie wollen großartige Musik im intimen Rahmen entdecken.

*mini-Mahler* ist das erste Projekt des Ensembles im Rahmen des Konzepts „mini“. Projekte für die Zukunft umfassen *mini-Mozart* und *mini-Brahms*. Begleitet von internationalen Solisten vom höchsten Kaliber, wird Ensemble MINI Berlin zweifelsohne eine faszinierende, neuartige Klangwelt eröffnen vermittelt eines wohlüberlegten Programms und mitreißender Darbietungen.

Das 2007 gegründete Ensemble Berlin Counterpoint ist eines der innovativsten europäischen Kammermusikensembles. Den Kern des Ensembles bilden sechs junge Musiker aus sechs verschiedenen Ländern (Deutschland, Großbritannien, Israel, Türkei, Venezuela und Rumänien), die es sich zur Aufgabe gemacht haben, ihrer Leidenschaft für Musik eine soziale Tragweite zu geben. Dank seines hohen Niveaus und seiner flexiblen Instrumentation bietet das Ensemble außergewöhnliche, hochwertige Konzertprogramme, deren Repertoire von Händel, Mozart und Beethoven bis hin zur neuen Musik reicht. Im Rahmen seiner Mission, Musik neu zu erschließen und mit einem breiten Publikum zu teilen, investiert das Ensemble besonders in die Zusammenarbeit mit jungen Komponisten und Solisten.

Berlin Counterpoint wird mini-Mahler No.1 mit seinem Gastauftritt bereichern.

## mini-Mahler Supporters

**Many thanks** to Catenion GmbH and Ferguson Williams BV for their kind support. Thanks also to Büsing, Müffelmann & Theye.

**Vielen Dank** für die freundliche Unterstützung an die Catenion GmbH und Ferguson Williams BV. Ebenfalls vielen Dank an Büsing, Müffelmann & Theye.

This programme is printed with the kind assistance of PinguinDruck GmbH

*Diese Broschüre ist mit freundlicher Unterstützung von PinguinDruck GmbH gedruckt*

Special thanks must also go to Colin Buck, Simon Rattle, Hubertus Welsch, Carola Schmidt, Daniel Büttner, Heidi Mockert, Friederike von Möllendorff, Aaron Dan, Zeynep Özsuca, Sacha Rattle, Yigal Kaminka and all the other countless people who have given their expertise, time and advice to make mini-Mahler, Part 1 possible.

### Want to help mini-Mahler?

mini-Mahler e.V is the charity organisation behind *mini-Mahler* 2010/11. In order to achieve artistic excellence, things cost money – a lot of money. Our total expenditure for the series will be close to €200,000. With the incredible soloists and instrumentalists that will be joining us - and at such a prestigious venue - *mini-Mahler* can only achieve what it wants with your support.

There are a number of ways to help, with benefits that include priority tickets, acknowledgment in our programmes and, if you're a company, logo recognition and advertising. Because we are a registered charity in Germany, any donations given to mini-Mahler e.V are entitled to a 'Spendenquittung'.

So if you would like to enrich Berlin, enrich *mini-Mahler*. Become part of the family. Give now and join us on our quest to re-discover Mahler.

**Spendenkonto:**  
mini-Mahler e.V  
GLS Bank

Konto Nr.: 1119807500  
BLZ: 43060967

IBAN: DE82430609671119807500  
BIC: GENODEM1GLS

Please include your name and any other details you wish to mention in the reference box.

Bitte geben Sie im Verwendungszweck bitte Ihren vollständigen Namen an.

### Joining the mini-Mahler family

<i>mini-Mahler baby</i>	€50 +
<i>mini-Mahler cousin</i>	€100 +
<i>mini-Mahler uncle</i>	€250 +
<i>mini-Mahler auntie</i>	€500 +
<i>mini-Mahler sibling</i>	€1000 +
<i>mini-Mahler parent</i>	€2000 +
<i>mini-Mahler grandparent</i>	€5000 +

Or support us for specific projects by going to [mini-mahler.betterplace.org](http://mini-mahler.betterplace.org) and give as little or as much as you would like!

If you're a company interested in supporting *mini-Mahler*, we also have *mini-Mahler* 'Corporate Friends', 'Corporate Partners' and 'Corporate Parents'.

For more information, please email [development@minimahler.com](mailto:development@minimahler.com).

# mini - Mahler

Don't miss....

## mini-Mahler, Teil 2

No.4: Mai 2011

Debussy – Prélude à l'après-midi d'un faune (arr. Schoenberg)

Reger – Eine Romantische Suite (arr. Schoenberg / Kolisch)

Mahler – Das Lied von der Erde (arr. Schoenberg / Riehn)

No. 5: Juni 2011

Mahler – Klavierquartett, 1.Satz

Schoenberg – Drei Stücke für Kammerorchester

Mahler – Kindertotenlieder (arr. Müller-Hornbach)

Berg – Fünf Orchesterlieder (arr. Wagenaar)

Mahler – Adagio aus der Sinfonie Nr. 10 (arr. Colnot)

## mini-Mahler, Teil 3

No. 6: Februar 2012

Schoenberg – Sechs Orchesterlieder (arr. various)

Mahler – Sinfonie Nr. 9 (arr. Simon) \*Uraufführung\*

No. 7: April 2012

Korngold – Suite: Much Ado About Nothing

Mahler – Blumine aus Sinfonie Nr.1 (arr. Prior) \*Uraufführung\*

Berg – Sieben frühe Lieder (arr. de Leeuw)

Mahler – Lieder eines fahrenden Gesellen (arr. Kloke)

Schreker – Kammermusik Nr. 1

No. 8: Juni 2012

Hindemith – Kammermusik Nr. 1

Mahler – Lieder aus Des Knaben Wunderhorn (arr. Simon) \*Uraufführung\*

Zemlinsky – Frühlingsglaube; Minnelied; Geheimnis

Zemlinsky – Sechs Gesänge (arr. Árnason) \*Uraufführung\*

Zemlinsky – Psalm 23 (arr. Stein)