

Edition Eulenburg
No. 575

MAHLER

SYMPHONY No. 4
G major/G-Dur/Sol majeur



Eulenburg

GUSTAV MAHLER

SYMPHONY No. 4

G major/G-Dur/Sol majeur

Edited by/Herausgegeben von
Erwin Ratz



Ernst Eulenburg Ltd

London · Mainz · Madrid · New York · Paris · Prague · Tokyo · Toronto · Zürich

CONTENTS

Preface	III
Vorwort	VII
I. Bedächtig. Nicht eilen	1
II. In gemächlicher Bewegung. Ohne Hast	45
III. Ruhevoll	74
IV. Sehr behaglich	98
(„Wir genießen die himmlischen Freuden“, Sopran-Solo nach Worten aus „Des Knaben Wunderhorn“)	

© 2010 Ernst Eulenburg & Co GmbH, Mainz
for Europe excluding the British Isles
Ernst Eulenburg Ltd, London
for all other countries

All rights reserved.

No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system,
or transmitted in any form or by any means,
electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise,
without the prior written permission of the publisher:

Ernst Eulenburg Ltd
48 Great Marlborough Street
London W1F 7BB

PREFACE

However thoroughly a composer plans his work in advance, he may find his ideas taking unexpected turns. In 1900, just after he had finished the Fourth Symphony, Mahler wrote to his admirer and artistic confidante Natalie Bauer-Lechner about how the work had taken shape. He had begun by thinking of the symphony as a kind of ‘Humoresque’, with something of the idealised neo-classical character one also finds in Tchaikovsky’s *Variations on a Rococo Theme* (1876) and Fourth Orchestral Suite, *Mozartiana* (1887) or Grieg’s *Holberg Suite* (1884). The symphony, it seems, soon took on a life of its own:

Thanks to its own compelling logic, the work turned topsy-turvy on me, and to my astonishment it became clear to me that I had entered a totally different realm, just as in a dream one imagines oneself wandering through the flower-scented garden of Elysium and it suddenly changes into a nightmare of finding oneself in a Hades full of terrors. The traces and emanations of these, to me, horrifying, mysterious worlds are often found in my compositions. This time it is a forest with all its mysteries and its horrors which forces my hand and weaves its way into my work. It becomes even clearer to me that one does not compose; one is composed.¹

Mahler’s remarks about mysteries and horrors have surprised some commentators. The Fourth Symphony is sometimes portrayed as his sunniest and simplest symphony: a tender recollection of boyhood happiness, culminating in a vision of Heaven seen through the eyes of a child, with only the occasional pang of adult nostalgia to cloud its radiant blue skies. But Mahler was too sophisticated to fall for sentimental 19th-century notions of childhood as a Garden of Eden. He knew that children could be cruel, and that their capacity for suffering was often seriously underestimated by adults. There is cruelty in the seemingly naïve folk poetry Mahler sets in his finale, *Das himmlische Leben*

(‘Heavenly Life’): ‘We lead a patient, guiltless, darling lambkin to death’, the child tells us happily, adding that ‘Saint Luke is slaying the oxen’. A moment or two earlier we catch a glimpse of ‘the butcher Herod’, on whose orders the children were massacred in the Biblical Christmas story. The presence of images like this in the heavenly landscape is disconcerting, to say the least.

Leaving the emotional ambiguities of its concluding vision to one side for a moment, the Fourth Symphony’s song-finale also happens to offer one of the most original and satisfying solutions to an issue that vexed many 19th-century symphonists: the so-called ‘finale problem’. Mahler’s solution here could hardly be less like the massive, all-encompassing finales many composers had struggled to provide in the wake of Beethoven’s titanic Fifth and Ninth symphonies. Mahler himself had striven in similar directions in each of his first three symphonies. Now, however, he took a radically different line. Significantly, Mahler wrote most of this movement before he had written a note of the preceding three. It was one of several settings of verses from the classic 19th-century German folk collection *Des Knaben Wunderhorn* (‘The Boy’s Magic Horn’) Mahler had composed during the 1890s. At one stage Mahler thought of including it in his huge Third Symphony; but then he began to see it more clearly – and daringly – as the culmination of the Fourth. In the symphony’s final form, the first three movements prepare the way for the closing vision of *Das himmlische Leben* on every possible level: its themes, orchestral colours, tonal scheme (G major moving to E major), most of all that deftly underplayed emotional ambiguity: blissful dream touched by images of nightmare. Far from being Mahler’s simplest symphony, it is one of the subtlest things he ever created.

We can see this most clearly if we chart the Fourth Symphony’s argument as it unfolds. The

¹ Letter to Natalie Bauer Lechner, 25 July 1900

very opening is a foretaste of the finale. Woodwind and jingling sleigh-bells set off at a slow jog-trot, apparently poised on the dominant of E; this same idea features prominently in the song-finale. Then a languid rising violin phrase at the end of b3 turns out to be the beginning of a disarmingly simple tune in G major (b4): Mahler in Mozartian livery and powdered wig. (This would appear to be a relic of Mahler's earlier neo-classical 'Humoresque' scheme.) There is a note of contained yearning in the second theme (cellos b38), which is introduced by an even more clearly classical transition to the dominant (bb36-37). Later another tune is introduced by four flutes in unison, evoking simple reed pipes, or perhaps whistling boys – a passage that clearly left a deep imprint on Benjamin Britten.

After this the 'mysteries and horrors' of the forest begin to make their presence felt as harmonies become more dissonant, textures increasingly turbulent and colours astringent. At the climax (b209) horns, trumpets, bells and glittering high woodwind sound a triumphant medley of themes from the exposition; but this triumph is dispelled by acerbic dissonance, underlined by gong and bass drum, after which trumpets sound out the sombre fanfare figure Mahler later used (at the same pitch) to begin the Funeral March of his Fifth Symphony (bb224ff.). Then comes one of the most original strokes in the movement, implying that no truly organic transition is possible between this glimpse of 'mysteries and horrors' and the paradisaical imagery of the symphony's first section. At the end of b238 Mahler simply stops the music, the Mozartian theme starts again in mid-phrase as though nothing had happened, and the recapitulation duly follows.

The second movement, a Scherzo with two trios, proceeds, according to Mahler's marking, at a 'leisurely pace' ('In gemächlicher Bewegung'); really fast music is rare in this symphony. Mahler described the first theme as 'Freund Hain spielt auf'. The 'Friend Hain' who 'strikes up' here is a sinister figure from German folklore: a Pied Piper-like figure whose

fiddle playing leads those it enchants into the land of 'Beyond' – heaven, or death? Mahler evokes Freund Hain's fiddle ingeniously by having the orchestral leader play on a violin tuned a tone higher than normal, which makes the sound both coarser and (literally) more highly-strung. The alternation of the cosy and the sinister is more understated here than at the climax of the first movement, though the final shrill *forte* (four flutes, three oboes, two clarinets, glockenspiel, triangle and harp) is obviously intended to leave a sulphurous aftertaste.²

The slow movement is marked 'restful' ('Ruhevoll'), but for some the peace is profoundly equivocal. Mahler's recorded comments on the emotional character of the first theme vary strikingly, but it is worth noting a musical allusion – almost an exact quotation – in the first two bars. Texture, scoring, harmony and rising two-note motif are almost identical to the opening bars of the Quartet (No.3) from Act One of Beethoven's *Fidelio*; only the meter is substantially changed: 3/4 becomes 4/4. (*Fidelio* was one of the operas Mahler programmed most frequently throughout his career as an opera conductor/director.) The opening words of the Quartet, 'Mir ist so wunderbar' ('It's all so wonderful to me'), are those of the childlike Marzeline, who believes herself happy in the heaven of love returned, and is in time to be cruelly disappointed – curiously appropriate in view of the finale's ambiguous depiction of 'Heavenly Life'. A set of free variations on the first theme ranges widely in mood and character, from the unmistakably anguished outburst at b89 to the 'charming' ('Anmutig'), seemingly carefree music that follows surprisingly quickly (bb107ff.). Eventually the movement reaches its climax in a sudden full orchestral explosion of pure joy (bb315ff.) in E major: the Fourth Symphony's tonal destination. This passage looks both forward and backward: horns anticipate the clarinet tune which opens the finale (b320) while trumpets recall the whistling boys' flute theme from the first movement – another

² See also Deryck Cooke, *Gustav Mahler: An Introduction to his Music* (London, 1980), 69

thematic ‘medley’, like the climax of the first movement. Then the movement slips into a quiet coda, ‘completely dying away’ (‘Gänzlich ersterbend’), now poised on the dominant of G major.

The horn motif from the third movement’s climax duly open the finale on solo clarinet, then the soprano voice enters for the first time. Possibly fearing what adult singers might come up with if told to imitate a child, Mahler adds a footnote, marked NB, in the score: ‘To be sung in a happy childlike manner: absolutely without parody!’ (‘Singstimme mit kindlich heiterem Ausdruck; durchaus ohne Parodie!’). At the mention of St Peter, the writing becomes hymn-like (bb36-39), then come the troubling images of slaughter mentioned above. The vocal line seems undisturbed by what the child re-

lates, but plaintive, animal-like cries from oboe (bb58/60) and low horn (bb67/69) cloud the vision, if only momentarily. The music makes its final turn to E major at b122: ‘No music on earth can be compared to ours’ (‘Kein Musik ist ja nicht auf Erden, die uns’rer verglichen kann werden’), the child tells us. Then the soprano falls silent, and the music gradually fades until nothing is left but the soft low repeated tolling of the harp: on the face of it a pleasantly soft, comfortingly regular sound, yet also possibly recalling the harp and bass figures following the slow movement’s first desolate outburst (bb93ff.). Even in these delicious final moments there are hints of possible subversive meanings.

Stephen Johnson

VORWORT

Auch wenn ein Komponist sein Werk vorher noch so gründlich plant, können seine Ideen eine unerwartete Wendung nehmen. Nach Vollendung der 4. Sinfonie im Jahr 1900 beschrieb Mahler seiner Verehrerin und künstlerischen Vertrauten Natalie Bauer-Lechner, wie das Werk Gestalt angenommen hatte. Er hatte die Sinfonie zunächst als eine Art „Humoreske“ konzipiert, die etwas von dem idealisierten neoklassizistischen Charakter hat, der auch in Tschaikowskys *Variationen über ein Rokoko-Thema* (1876), der Orchestersuite Nr. 4, *Mozartiana* (1887), oder aber Griegs *Holberg-Suite* (1884) zu finden ist. Die Sinfonie, so scheint es, verselbstständigte sich:

Durch die zwingende Logik einer Stelle, die ich umwandeln mußte, verkehrte sich mir alles Darauffolgende derart, daß ich plötzlich zu meinem Erstaunen gewahrte, ich befinde mich in einem völlig anderen Reiche: wie wenn du meinst, in blumigen elysischen Gefilden zu wandeln, und siehst dich mitten in die nächtlichen Schrecken des Tartarus versetzt, daß dir das Blut in den Adern gerinnt. – Und Spuren und Emanationen solcher mir selbst grauerregender, geheimnisvoller Welten gibt es in meinen Werken viele. Diesmal ist es auch der Wald mit seinen Wundern und seinem Grauen, der mich bestimmt und in meine Tonwelt hineinwebt. Ich sehe immer mehr: man komponiert nicht, man wird komponiert!¹

Mahlers Bemerkungen über das die Wunder und das Grauen haben einige Kommentatoren überrascht. Die 4. Sinfonie wird manchmal als seine heiterste und einfachste bezeichnet: eine zärtliche Erinnerung an eine glückliche Kindheit, die in einer Vision des Himmels aus der Perspektive eines Kindes gipfelt. Nur der gelegentliche nostalgische Schmerz des Erwachsenen verdunkelt den strahlend blauen Himmel. Mahler war jedoch zu raffiniert, um auf sentimentale Vorstellungen des 19. Jahrhunderts von der Kindheit als Paradies hereinzufallen. Er wusste, dass Kinder grausam sein können,

und dass ihre Leidenschaftlichkeit von Erwachsenen oft erheblich unterschätzt wird. Das scheinbar naive Volkslied *Das himmlische Leben*, das Mahler im Finale einsetzt, ist voller Grausamkeit: „Wir führen ein geduldig’s, unschuldig’s, geduldig’s, ein liebliches Lämmlein zum Tod,“ erzählt das Kind fröhlich und fügt hinzu, dass „Sanct Lucas den Ochsen thut schlachten.“ Kurz zuvor erhaschen wir einen Blick auf den „Metzger Herodes“, auf dessen Veranlassung die Kinder in der biblischen Weihnachtsgeschichte niedergemetzelt wurden. Bilder wie dieses wirken in der himmlischen Landschaft gelinde gesagt befremdlich.

Abgesehen von der emotionalen Doppeldeutigkeit bietet das Lied-Finale der Vierten eine der originellsten und befriedigendsten Lösungen eines Problems, das viele Symphoniker bekümmerte: das so genannte „Finale-Problem“. Mahlers Lösung hätte den gewaltigen, umfassenden Finalsätzen, um die sich viele Komponisten im Zuge von Beethovens wuchtiger 5. und 9. Sinfonie bemühten, wohl kaum unähnlicher sein können. Mahler selbst war in seinen ersten drei Sinfonien in eine ähnliche Richtung gegangen. Jetzt schlug er jedoch einen völlig anderen Weg ein. Bezeichnenderweise schrieb Mahler den größten Teil dieses Satzes, bevor er auch nur eine Note der vorherigen drei Sätze geschrieben hatte. Es handelt sich um eine der Verdichtungen aus der klassischen deutschen Gedichtsammlung des 19. Jahrhunderts mit dem Titel *Des Knaben Wunderhorn*, die Mahler in den 1890er-Jahren vertont hatte. Mahler dachte kurzzeitig daran, sie in seine groß angelegte 3. Sinfonie aufzunehmen, sah sie dann jedoch eindeutig – und wagemutig – als Höhepunkt seiner Vierten. In der letzten Fassung der Sinfonie bereiten die ersten drei Sätze auf jeder Ebene den Weg für die Schlussvision *Das himmlische Leben*: Themen, Klangfarben und Tonartfolge (von G-Dur nach E-Dur), doch vor allem die geschickt heruntergespielte emotionale

¹ Brief an Natalie Bauer-Lechner, 25. Juli 1900.

VIII

Doppeldeutigkeit: ein paradiesischer Traum, der von alpträumhaften Bildern durchzogen wird. Die Sinfonie ist bei weitem nicht Mahlers einfachstes Werk, sondern gehört zu seinen raffiniertesten Kompositionen.

Dies wird am deutlichsten, wenn man sich den Aufbau der 4. Sinfonie betrachtet. Bereits der Anfang ist ein Vorgeschmack auf das Finale. Holzbläser und Schellen geben einen langsamen Trott vor, der auf der Dominante von E-Dur zu verharren scheint; dieselbe Idee wird im Lied-Finale noch einmal hervorgehoben. Es folgt eine träge aufsteigende Violinenphrase, die den Beginn einer entwaffnend einfachen Melodie in G-Dur (Takt 4) markiert: Mahler in Mozartscher Livree und gepudertes Perücke. (Dies mutet wie ein Relikt aus Mahlers früherem neoklassizistischen Entwurf für eine „Humoreske“ an). Das zweite Thema, das durch einen noch deutlicheren klassischen Übergang zur Dominante (Takt 36-37) eingeführt wird, enthält einen Anflug von verhaltener Sehnsucht (Celli, Takt 38). Später wird eine weitere Melodie von vier einstimmig gespielten Flöten eingeführt, die an einfache Rohrflöten oder vielleicht auch pfeifende Jungen erinnert – eine Passage, die bei Benjamin Britten eindeutig einen tiefen Eindruck hinterließ, wie in seiner *Spring Symphony* zu hören ist.

Anschließend macht sich das Grauen durch immer dissonantere Harmonien, ein unruhiges Stimmengeflecht und beißende Klangfarben nachhaltig bemerkbar. Auf dem Höhepunkt (Takt 209) lassen Hörner, Trompeten, Schellen und durchdringend hohe Holzbläser ein triumphales Themengemisch aus der Exposition erklingen. Dieser Triumph wird jedoch durch eine Dissonanz zerstört, die durch Gong und große Trommel unterstrichen wird. Anschließend spielen Trompeten die düstere Fanfarenfigur, die Mahler später (auf demselben Ton) für den Anfang des Trauermarsches seiner 5. Sinfonie (Takt 224ff.) verwendete. Es folgt eine der originellsten Stellen des Satzes, die andeutet, dass kein echter Übergang zwischen dem Grauen und der paradiesischen Metaphorik des ersten Teils der Sinfonie möglich ist. Am Ende von

Takt 238 hält Mahler die Musik einfach an. Das Mozartsche Thema beginnt in der Mitte der Phrase wieder, als ob nichts passiert wäre; anschließend folgt ordnungsgemäß die Reprise.

Der zweite Satz, ein Scherzo mit zwei Trios, schreitet laut Mahlers Angabe „in gemächlicher Bewegung“ voran; wirklich schnelle Musik ist in dieser Sinfonie sehr selten. Mahler nennt das erste Thema „Freund Hain spielt auf“: Freund Hain ist eine Tod bringende Figur aus dem deutschen Volksmund. Wie der Rattenfänger von Hameln verzaubert er Menschen mit seinem Geigenspiel und führt sie ins „Jenseits“ – in den Himmel oder den Tod? Mahler beschwört Freund Hains Geige geschickt herauf, indem er den Konzertmeister eine Violine spielen lässt, die einen Ton höher gestimmt ist, was den Klang sowohl rauer als auch nervöser macht. Der Wechsel zwischen Behaglichkeit und dem Teuflischen ist hier schwächer als auf dem Höhepunkt des ersten Satzes, obwohl das letzte schrille *Forte* (vier Flöten, drei Oboen, zwei Klarinetten, Glockenspiel, Triangel und Harfe) offensichtlich einen bitteren Nachgeschmack hinterlassen soll.²

Der langsame Satz soll zwar „ruhevoll“ gespielt werden, doch wird diese Ruhe manchmal als trügerisch empfunden. Mahlers Anmerkungen zum emotionalen Charakter des ersten Themas variieren zwar stark, doch ist eine musikalische Anspielung – beinahe ein exaktes Zitat – in den zwei ersten Takten erwähnenswert: Struktur, Besetzung, Harmonik und das aufsteigende zweitönige Motiv sind nahezu identisch mit den Anfangstakten des Quartetts (Nr. 3) aus dem ersten Akt von Beethovens *Fidelio*; nur das Metrum ist völlig anders: aus dem 3/4-Takt wird ein 4/4-Takt. (*Fidelio* gehörte zu den Opern, die Mahler während seiner Laufbahn als Operndirigent/-direktor am häufigsten im Programm hatte). Die Anfangsworte des Quartetts „Mir ist so wunderbar“ werden von der kindlichen Marzeline gesprochen, die sich im siebten Himmel der zurückgekehrten Liebe glücklich wähnt und bald darauf so grau-

² Vgl. z. B. Deryck Cooke, *Gustav Mahler: An Introduction to his Music* (London, 1980), S. 69.

sam enttäuscht wird – was im Hinblick auf die doppeldeutige Darstellung des „himmlischen Lebens“ im Finale sonderbar angemessen erscheint. Einige freie Variationen über das erste Thema weisen eine große Stimmungsbandbreite auf, von dem unverkennbar qualvollen Ausbruch in Takt 89 bis zur „anmutigen“, scheinbar sorglosen Musik, die erstaunlich schnell folgt (Takt 107ff.). Schließlich erreicht der Satz in einem plötzlichen orchestralen Ausbruch reiner Freude (Takt 315ff.) in E-Dur seinen Höhepunkt: Das Klangziel der 4. Sinfonie ist erreicht. Diese Passage blickt sowohl nach vorn als auch zurück: Die Hörner nehmen die Klarinettenmelodie vorweg, die das Finale eröffnet (Takt 320), während die Trompeten das Flöten Thema des pfeifenden Jungen aus dem ersten Satz aufgreifen – ein weiteres thematisches „Potpourri“ wie der Höhepunkt des ersten Satzes. Anschließend geht der Satz in einen ruhigen Schluss über, diesmal auf der Dominante von G-Dur „gänzlich ersterbend“.

Das Hornmotiv aus dem Höhepunkt des dritten Satzes eröffnet das Finale für Soloklarinette. Anschließend kommt die Sopranstimme erstmals hinzu. Wahrscheinlich aus Angst, was erwachsene Sänger machen würden, wenn sie ein Kind imitieren sollen, fügte Mahler in der

Partitur eine mit NB gekennzeichnete Fußnote an: „Singstimme mit kindlich heiterem Ausdruck; durchaus ohne Parodie!“. Bei der Erwähnung von Sankt Peter ähnelt das Stück einem Kirchenlied (Takt 36-39). Es folgen die oben erwähnten beunruhigenden Bilder des Schlachtens. Die Singstimme scheint von dem, was das Kind erzählt, unberührt, doch wird die Vision, wenn auch nur kurz, von den tierischen Klagerufen der Oboe (Takt 58/60) und des tiefen Horns (Takt 67/69) getrübt. In Takt 122 kehrt das Stück ein letztes Mal zu E-Dur zurück: „Kein Musik ist ja nicht auf Erden, die uns’er verglichen kann werden“, erzählt das Kind. Dann verstummt der Sopran, und die Musik wird allmählich leiser, bis nichts mehr zu hören ist außer den leisen, wiederholten Tönen der Harfe: oberflächlich gesehen ein schöner, leiser, beruhigend regelmäßiger Klang, der jedoch auch an die Harfen- und Bassfiguren nach dem ersten verzweifelten Ausbruch im langsamen Satz (Takt 93ff.) erinnert. Selbst in diesen zarten letzten Momenten finden sich Anspielungen auf mögliche subversive Bedeutungen.

Stephen Johnson
Übersetzung: Heike Brühl

SYMPHONY No. 4

1. Satz

Gustav Mahler
(1860–1911)

Bedächtig. Nicht eilen
Vorschläge sehr kurz

Recht gemächlich (Haupttempo)

1. 2. Flöte
p staccato

3. 4. Flöte
f sf ff dim. p

1. 2. 3. Oboe

1. 2. Clarinette in A
zu 2 p dim. pocrit. pp

3. Clarinette in A

1. 2. 3. Fagott

Bedächtig. Nicht eilen

Recht gemächlich (Haupttempo)

1. 2. Horn in F

3. 4. Horn in F

1. 2. 3. Trompete in F

Pauke

Schelle
pp

Harfe

Bedächtig Nicht eilen

Recht gemächlich (Haupttempo)

1. Violine
Etwas zurück. halftend. grazioso p

2. Violine
pp espress. pizz.

Viola
pizz. p

Violoncell
pizz. p

Contrabass

The image displays a page of a musical score for the first movement of Gustav Mahler's Symphony No. 4. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The top section includes woodwinds (Flutes, Oboe, Clarinets, Bassoon) and strings (Violins, Viola, Violoncello, Contrabass). The bottom section includes brass (Horns, Trumpets) and percussion (Drum, Cymbal). The score is divided into two main sections: 'Bedächtig. Nicht eilen' (Moderato) and 'Recht gemächlich (Haupttempo)' (Adagio). The first section features complex rhythmic patterns with many staccato notes and dynamic markings like 'p', 'sf', 'ff', 'dim.', and 'pocrit.'. The second section is more relaxed and features pizzicato (pizz.) and 'espress.' markings. A 'glissando' instruction is noted at the bottom left.

NB. Die Bezeichnung — zwischen 2 Noten bedeutet: *glissando*

5

1. 2. Cl. in A 3.

1. 2. Fag. 3.

1. Horn in F 2. Horn in F 3. 4.

1. VI. 2.

Vla. Vlc. Cb.

arco *p* *poco cresc.* *p*

p pizz. *p* *poco cresc.* *sf*

zu 2

pp *mf*

11

1. 2. Fl. 1.

1. Ob.

1. 2. Cl. in A 3.

1. 2. Fag. 3.

1. 2. Horn in F 3. 4.

1. VI. 2.

Vla. Vlc. Cb.

arco *p* *fp* *mf* *sf*

p *sf* *mf* *pp*

zu 2

p *fp* *mf* *pp*

cresc. *cresc.* *stacc.* *cresc.*

nicht geth. geth. Doppler.

