



MAHLER 7

SIMÓN BOLÍVAR SYMPHONY
ORCHESTRA OF VENEZUELA

**GUSTAVO
DUDAMEL**



GUSTAV MAHLER (1907)

MAHLER 7
SIMÓN BOLÍVAR SYMPHONY
ORCHESTRA OF VENEZUELA
**GUSTAVO
DUDAMEL**

GUSTAV MAHLER (1860–1911)

Symphony No. 7

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | 1. Langsam – Allegro risoluto, ma non troppo | 22:12 |
| 2 | 2. Nachtmusik. Allegro moderato | 16:14 |
| 3 | 3. Scherzo. Schattenhaft | 9:30 |
| 4 | 4. Nachtmusik. Andante amoroso | 13:00 |
| 5 | 5. Rondo-Finale. Allegro ordinario | 17:55 |

**SIMÓN BOLÍVAR SYMPHONY
ORCHESTRA OF VENEZUELA
GUSTAVO DUDAMEL**



SONG OF THE NIGHT

The Seventh Symphony falls into Mahler's second compositional phase and is the last of the three, purely instrumental, symphonies he wrote during those years (from which the *Rückert-Lieder* and *Kindertotenlieder* also date). Unlike his first four works in the genre (influenced by the *Wunderhorn* cycle), the Fifth, Sixth and Seventh Symphonies are not programmatic, nor do they draw on folk music or fairy tales, recycle material from his earlier Lieder or involve solo or choral voices – they take us instead into the realm of “pure music”. The two symphonies that frame No. 7 represent two extremes in terms of content: the Sixth is the darkest and most pessimistic of all Mahler's works, the Eighth a kind of 20th-century “Ode to Joy”. The Seventh, meanwhile, might be said to combine these two extremes within itself, travelling as it does from the darkness of night into the bright light of day (an effect underlined by his use of progressive tonality, from a sombre B minor to a radiant C major).

As with his previous symphonies, Mahler composed No. 7 over the course of two summers – the only time he had free to devote to composition – in this case those of 1904 and 1905. During the first, at his summer home near Maiernigg, on the Wörthersee, in a strikingly feverish burst of creativity, he not only com-

pleted the *Kindertotenlieder* and wrote the entire Finale of the Sixth Symphony (one of the longest, most complex and most intense movements he ever produced), but he also managed to go straight on (most unusually for him, given that he had never worked on two different symphonies so closely together) to compose two pieces entitled *Nachtmusik* (Night Music) which were to be used as movements (2 and 4) of a new symphony, the Seventh. The other movements were written one after another the following year, although only after Mahler had overcome one of the creative blocks he often suffered at the start of the summer.

In 1910 he wrote to his wife Alma: “The previous summer [1905] I had intended to finish the Seventh, whose two andantes [the *Nachtmusiken*] were already written. For two weeks I agonized, to the point of despair, as I'm sure you remember, until I escaped into the Dolomites! But there it was the same story. In the end I gave up and set off for home, convinced that the summer had been wasted. You were not at Krumpendorf to meet me, because I had not told you when I would be arriving. I got into the boat to be rowed across [the lake]. With the first pull of the oars the theme (or rather the rhythm and character) of the first

movement's introduction came to me – and within four weeks the first, third and fifth movements were completely finished!”

The manuscript bears a completion date of 15 August 1905, and the Seventh received its premiere on 19 September 1908 in Prague, conducted by the composer. In all likelihood, given the psychological effort involved in writing the devastating, apocalyptic finale of No. 6, Mahler had felt the need to create something more lyrical, such as the spiritual world of the two *Nachtmusiken*, although the Sixth does seem to have cast a lingering shadow over the Seventh. It is telling that he began his new symphony by writing not just one but two *Nachtmusiken*, as is the fact that the first four of its five movements evoke a primarily nocturnal atmosphere.

According to Alma, as Mahler composed “the *Nachtmusiken*, he was beset by Eichendorff-like visions – babbling brooks, German Romanticism”. He may well, therefore, have drawn inspiration from the spiritual climate of the arch-Romantic Eichendorff's poetry: birdsong, horn-calls, the sound of the breeze in the trees, a sense of escaping into an exalted, idealized past, a sweet melancholy for happiness irrevocably lost, and the dreamlike sounds of the night.

Given the shadowy, nocturnal character of the first four movements, and the presence of frequent march rhythms, at the Prague premiere some of Mahler's friends suggested *Nachtwanderung* (A Walk by Night) as a title for the Seventh. Others favoured *Lied von der*

Nacht – Song of the Night – pre-echoing the title of one of his later masterpieces and recalling another writer dear to Mahler's heart:

*It is night: now all leaping fountains speak more loudly.
And my soul too is a leaping fountain.
It is night: only now do all the songs of lovers awake.
And my soul too is the song of a lover.*
(Nietzsche: excerpt from “The Night Song”,
in *Thus Spake Zarathustra*)

The Seventh is symmetrical in structure. The two principal movements (the first and fifth) frame a kind of “symphony within a symphony” (Richard Specht) made up of three interludes: the two *Nachtmusiken* and the central Scherzo. The main theme of the first movement is quoted in the Finale, but there is no straightforward sequential or cyclical design here. Mahler calls on a number of unconventional instruments: tenor horn, guitar and mandolin (their first appearance in a symphony orchestra), cowbells (which he had first used in the Sixth) and bells (in the grandiose Rondo-Finale). His orchestration is wonderfully sophisticated, with a wealth of innovative and imaginative touches (its influence in fact was felt by the composers of the later, revolutionary Second Viennese School), and continues to surprise listeners today. Harmonically speaking, with its continual dissonances and sudden modulations, the Seventh is Mahler's most radical and modern work. Some of its themes (in the first movement in

particular) feature unusual chains of consecutive fourths, a motif characteristic of much modern music. This was, after all, the work that converted the iconoclastic Schoenberg, already moving towards atonality, to the music of Mahler.

And yet the Seventh remains a problematic work: the *enfant terrible* of the composer's symphonies, the least well-known and least appreciated, even by the

most devoted of Mahlerians. Positioned between two overwhelming masterpieces (the descent into hell of No. 6 and the mystical, Goethean apotheosis of No. 8), No. 7 is still, over a century on, something of an enigma.

Gastón Fournier-Facio
Translation: Susannah Howe

LIED DER NACHT

Die Siebte Symphonie ist die letzte aus Mahlers zweiter Schaffensperiode, in der (neben den *Rückert-Liedern* und den *Kindertotenliedern*) eine Dreierreihe rein instrumentaler Symphonien entstand. Im Gegensatz zu den vier Symphonien der ersten Periode (die vom Zyklus der *Wunderhorn-Lieder* beeinflusst waren) basieren die Fünfte, Sechste und Siebte nicht mehr auf folkloristischen Elementen. Sie folgen keinem Programm, enthalten nichts Märchenhaftes, verwerten kein Material aus den früheren Liedern und setzen auch keine Solostimmen und keine Chöre ein. Es sind Werke sogenannter absoluter Musik. Die Siebte steht zwischen zwei Symphonien gegensätzlicher Inhalte: der Sechsten, dem düstersten und pessimistischsten aller Werke Mahlers, und der Achten, einer Art »Ode an die Freude« des 20. Jahrhunderts. Man könnte sagen, die Siebte lege selbst genau diesen Weg zurück, in ihrem Inneren aufsteigend aus dem Dunkel der Nacht zum Sonnenlicht (was durch die Entwicklung der Tonarten von einem düsteren h-moll zu einem strahlenden C-dur betont wird).

Wie seine übrigen Symphonien komponierte Mahler auch diese im Laufe zweier Sommer, 1904 und 1905. Im ersten dieser Sommer führte er in seinem Kompositionshäuschen in Maiernigg am Wörthersee in einem

wahren schöpferischen Rausch den unvollendeten Zyklus der *Kindertotenlieder* zu Ende und schrieb das Finale der Sechsten Symphonie – einen der längsten, komplexesten und gewaltigsten Sätze in seinem Schaffen. Darüber hinaus komponierte er sofort danach (was in seiner Praxis völlig unüblich war, da er nie an zwei verschiedenen Symphonien gleichzeitig arbeitete) zwei »Nachtmusiken«, die er als zweiten und vierten Satz einer neuen Symphonie, der Siebten, verwenden sollte. Die übrigen Sätze entstanden im folgenden Jahr aus einem Guss, nach einer der Schreibblockaden, unter denen Mahler häufig im Sommer litt, in der einzigen Zeit des Jahres, in der er sich dem Komponieren widmen konnte.

1910 schrieb Mahler an seine Frau Alma: »Einen Sommer zuvor [1905] hatte ich vor, die 7te (deren beide Andantes da lagen [die beiden »Nachtmusiken«]) fertig zu machen. 2 Wochen quälte ich mich bis zum Trübsinn – bis ich ausriss in die Dolomiten! Dort derselbe Tanz, und endlich gab ich es auf, und fuhr nach Haus mit der Überzeugung, dass der Sommer verloren sein [wird]. In Krumpendorf erwartetest Du mich nicht, weil ich meine Ankunft nicht angezeigt hatte. Ich stieg in das Boot, um mich hinüberfahren zu lassen. Beim ersten Ruderschlag fiel mir das The-

ma (oder mehr der Rhythmus und die Art) der Einleitung zum 1. Satz ein – und in 4 Wochen war der 1., 3. und 5. Satz fix und fertig!«

Das Manuskript trägt als Datum der Vollendung den 15. August 1905, uraufgeführt wurde die Siebte am 19. September 1908 in Prag unter der Leitung des Komponisten. Offenbar hatte Mahler, nach der psychischen Belastung durch die Komposition des verheerenden und apokalyptischen Finalsatzes der Sechsten, das Bedürfnis gehabt, etwas Poetisches wie die vergeistigte Welt der beiden »Nachtmusiken« zu schaffen. Doch das frühere Werk scheint in der Siebten wie ein Schatten geblieben zu sein. Bezeichnend ist, dass Mahler diese neue Symphonie ausgehend von der Komposition gleich zweier »Nachtmusiken« begann, ebenso, dass eine nächtliche Atmosphäre die ersten vier ihrer insgesamt fünf Sätze bestimmt.

Mahler »schwebten bei seinen Nachtmusiken«, wie Alma berichtet, »Eichendorffsche Visionen vor, plätschernde Brunnen, deutsche Romantik«. Es ist daher möglich, dass Mahler seine Inspiration aus dem geistigen Klima der Werke Eichendorffs schöpfte, des romantischen Dichters par excellence: der Gesang der Vögel, das Rauschen des Windes im Laub der Bäume, die Flucht in die idealisierende Verherrlichung der Vergangenheit, die süße Melancholie der Erinnerung an das unwiederbringlich verlorene Glück, der traumhafte Klang der Nacht.

Wegen des schattenhaften, nächtlichen Charakters der ersten vier Sätze und der häufig vorhandenen

Marschrhythmen schlugen ihm einige Freunde bei der Uraufführung in Prag *Nachtwanderung* als Titel für die Siebte vor. Andere dachten hingegen an *Lied der Nacht*, als Paraphrase des Titels eines späteren Meisterwerks und zur Erinnerung an einen anderen Autoren, den Mahler besonders schätzte:

Nacht ist es: nun reden lauter alle springenden Brunnen.

Und auch meine Seele ist ein springender Brunnen.

Nacht ist es: nun erst erwachen alle Lieder der Liebenden.

Und auch meine Seele ist das Lied eines Liebenden.

(Nietzsche: aus »Nachtlied« in *Also sprach Zarathustra*)

Die Siebte hat eine symmetrische Struktur. Die beiden symphonisch bedeutendsten Sätze (der erste und fünfte) umrahmen eine Art »Symphonie innerhalb der Symphonie« (Richard Specht), die aus drei Intermezzi besteht: den beiden »Nachtmusiken« (zweiter und vierter Satz) und dem Scherzo (dritter Satz). Im Finale wird das Hauptthema des Kopfsatzes zitiert, doch vorhanden ist weder ein konsequenter Plan noch eine zyklische Form. Die Besetzung enthält ungewöhnliche Instrumente: ein Tenorhorn, eine Gitarre und eine Mandoline (die zum ersten Mal überhaupt in einem symphonischen Orchester verwendet werden), Kuhglocken (die bereits in der Sechsten Symphonie anzutreffen waren) und Glocken (im großen Rondo-Finale). Die Orchestrierung ist wunderbar differenziert und reich an

überraschenden Ideen und soll sogar die Komponisten der späteren, revolutionären Neuen Wiener Schule beeinflusst haben. Sie überrascht uns selbst heute noch. In harmonischer Hinsicht ist die Siebte, mit ihren unaufhörlichen Dissonanzen und überraschenden Modulationen, Mahlers radikalstes und modernstes Werk. In einigen Sätzen (vor allem im ersten) finden wir ungewöhnliche Abfolgen von zwei Quartintervallen, wie sie häufig in neuer Musik begegnen. Nicht zufällig hat allein das Hören der Siebten Symphonie Schönberg, der sich bereits der Atonalität zugewandt hatte, zur Musik Mahlers bekehrt.

Gleichwohl bleibt Mahlers Siebte ein problematisches Werk und das *Enfant terrible* unter seinen Symphonien: die am wenigsten bekannte und am wenigsten anerkannte, selbst von den glühendsten Mahler-Anhängern. Angesiedelt zwischen zwei erschütternden Meisterwerken (dem Abstieg der Sechsten in die Hölle und der mystisch-goethischen Apotheose der Achten), ist die Siebte auch heute noch ein rätselhaftes Werk.

Gastón Fournier-Facio
Übersetzung: Gudrun Meier

CHANT DE LA NUIT

La Septième Symphonie conclut la seconde phase de composition de Mahler, qui consiste (en dehors des *Rückert-Lieder* et des *Kindertotenlieder*) en un triptyque de symphonies purement instrumentales. Contrairement aux quatre symphonies de la période précédente (influencées par le cycle du *Wunderhorn*), la Cinquième, la Sixième et la Septième ne s'appuient plus sur des thèmes populaires, ne suivent plus de programme donné, ne contiennent pas d'éléments féeriques, ne recyclent pas de matériau de lieder antérieurs et ne font intervenir ni solistes vocaux, ni chœurs. Il s'agit de pièces de *musique pure*, ainsi qu'on la dénomme. La Septième a été composée entre deux symphonies paroxystiques : la Sixième, qui est la plus sombre et pessimiste des œuvres de Mahler, et la Huitième, sorte d'« Hymne à la joie » pour le XX^e siècle. On pourrait d'ailleurs dire que c'est intrinsèquement ce chemin qu'effectue la Septième, passant des ténèbres de la nuit à la lumière du soleil, trajectoire que souligne son parcours tonal, d'un sombre si mineur à un ut majeur radieux.

De la même manière que pour ses autres symphonies, Mahler composa la Septième au cours de deux étés, ceux des années 1904 et 1905. Pendant le premier, alors qu'il se trouvait dans sa résidence d'été de Maiernigg am Wörthersee, pris d'une impressionnante

fièvre créative, non seulement il mena à bien le cycle des *Kindertotenlieder* et tout le Finale de la Sixième Symphonie (l'un des mouvements les plus longs, complexes et intenses de toute sa production), mais – ce qui est totalement insolite dans sa manière de procéder, étant donné qu'il n'avait jamais travaillé parallèlement à deux symphonies différentes – il parvint à composer sur la lancée deux *Nachtmusiken* (musiques nocturnes) destinées à devenir les deuxième et quatrième mouvements d'une nouvelle symphonie, la Septième. Les autres mouvements allaient être composés l'année suivante, d'un seul jet, après l'un de ces blocages créatifs qui l'accablaient souvent durant l'été, seule période où il pouvait se consacrer à la composition.

En 1910, Mahler écrivait à sa femme Alma : « L'été précédent [1905], j'avais prévu d'achever la Septième, dont les deux andantes [les deux *Nachtmusiken*] étaient déjà écrits. Pendant deux semaines, comme tu dois encore t'en souvenir, j'étais en proie à des tourments insondables jusqu'à ce que je m'enfuisse dans les Dolomites ! Là ce fut la même chanson, et je finis par renoncer et rentrer à la maison, persuadé que l'été était perdu. Tu ne m'attendais pas à Krumpendorf parce que je ne t'avais pas prévenue. Je suis monté

dans le bateau pour traverser le lac. Au premier coup de rames, j'ai eu en tête le thème (ou plutôt le rythme et le caractère) de l'introduction du premier mouvement... et en quatre semaines j'avais terminé le 1^{er}, le 3^e et le 5^e mouvements ! »

La date d'achèvement qui figure sur le manuscrit est le 15 août 1905, et la Septième fut créée à Prague le 19 septembre 1908 sous la direction du compositeur. Il est probable qu'après l'effort psychologique réclamé par la composition du Finale dévastateur et apocalyptique de la Sixième, Mahler avait éprouvé la nécessité de créer quelque chose de plus poétique, comme l'est l'univers spirituel des deux *Nachtmusiken*. Mais la composition précédente semble planer encore telle une ombre sur la Septième. Il est symptomatique que Mahler ait justement entrepris cette nouvelle symphonie en composant deux *Nachtmusiken*, comme l'est aussi le fait que l'atmosphère des quatre premiers des cinq mouvements soit résolument nocturne.

Selon Alma, « en composant les deux *Nachtmusiken*, Mahler avait en tête des visions à la Eichendorff, des sources jaillissantes, tout le romantisme allemand ». Ainsi, il est possible que le compositeur se soit inspiré du climat spirituel de l'œuvre d'Eichendorff, poète romantique par excellence : le chant des oiseaux, l'appel des cors, le souffle du vent à travers les frondaisons, l'échappée dans l'exaltation d'un passé idéalisé, la douce mélancolie éprouvée en évoquant un bonheur irrémédiablement perdu, les sonorités oniriques de la nuit. Au vu du caractère ombrageux et

nocturne des quatre premiers mouvements et de la présence de fréquents rythmes de marche, certains de ses amis proposèrent à Mahler lors de la création pragoise de donner à la Septième le titre de *Nachtwanderung* (Périple nocturne). D'autres, quant à eux, suggèrent *Chant de la nuit*, paraphrase du titre d'un de ses chefs-d'œuvre à venir et qui rappelle un autre auteur cher au cœur de Mahler :

*Il fait nuit : à présent, la voix des sources
jaillissantes se fait plus forte.*

Et mon âme aussi est une source jaillissante.

*Il fait nuit : c'est seulement maintenant que s'élèvent
les chants des amoureux.*

Et mon âme aussi est un chant d'amoureux.

(Nietzsche : « Chant de la nuit »,
dans *Ainsi parlait Zarathoustra*)

La Septième présente une structure symétrique. Ses deux mouvements principaux (1 et 5) encadrent une sorte de « symphonie dans la symphonie » (Richard Specht) constituée de trois intermèdes : les deux *Nachtmusiken* (mouvements 2 et 4) et le Scherzo (3^e mouvement). Le Finale cite le thème principal du premier mouvement, mais ne comporte pas de schéma au déroulement linéaire ou cyclique. L'orchestre fait appel à des instruments insolites : un cor ténor, une guitare et une mandoline (utilisées pour la première fois dans le cadre d'un orchestre symphonique), ainsi que des sonnaillles (qui avaient déjà fait leur apparition dans la

Sixième Symphonie) et des cloches (dans le grand Rondo-Finale). L'orchestration est merveilleusement sophistiquée et déborde d'une fantaisie novatrice (par la suite, elle devait d'ailleurs influencer les compositeurs de la révolutionnaire Seconde École de Vienne), et elle nous surprend encore aujourd'hui. Sur le plan harmonique, la Septième, avec ses dissonances incessantes et ses modulations impromptues, est l'œuvre la plus radicale et moderne de Mahler. Dans certains thèmes (en particulier pendant le premier mouvement), nous rencontrons des séries insolites de deux intervalles de quarte, les mêmes qui allaient caractériser de nombreuses pages de musique nouvelle. Ce n'est pas un

hasard si c'est à l'écoute de la Septième que Schönberg l'iconoclaste, qui s'intéressait déjà à l'atonalité, se laissa séduire par Mahler.

Quoi qu'il en soit, la Septième de Mahler demeure un ouvrage problématique, l'enfant terrible de ses symphonies, mais aussi la moins connue et la moins reconnue, y compris par les mahlériens les plus fervents. Située entre deux chefs-d'œuvre renversants (la descente aux enfers de la Sixième et l'apothéose mystico-goethienne de la Huitième), aujourd'hui encore, la Septième fait figure d'énigme.

Gastón Fournier-Facio
Traduction : David Ylla-Somers

CANTO DE LA NOCHE

La Séptima Sinfonía es la última del segundo período compositivo de Mahler, constituido (además de por los *Rückert-Lieder* y los *Kindertotenlieder*) por un tríptico de sinfonías puramente instrumentales. A diferencia de las cuatro del período anterior (influidas por los poemas de la colección *Wunderhorn*), las sinfonías Quinta, Sexta y Séptima ya no se basan en elementos folclóricos, ni siguen ya programas, ni contienen elementos fantásticos, ni reciclan material de los *Lieder* anteriores, y tampoco se valen de voces solistas ni del coro. Se trata de obras de lo que se conoce como *música pura*. La Séptima fue compuesta entre dos sinfonías de contenido extremo: la Sexta, que es la más sombría y pesimista de todas las obras mahlerianas, y la Octava, una suerte de «Oda a la alegría» del siglo xx. Podría decirse que la Séptima, en sí misma, realiza justamente este recorrido, procediendo en su interior de la oscuridad de la noche a la luz del sol (algo que viene subrayado por su tonalidad progresiva, que a partir de un lóbrego Si menor logra llegar hasta un radiante Do mayor).

Al igual que hizo en el caso de otras sinfonías, Mahler la compuso en el curso de dos veranos, los de 1904 y 1905. Durante el primero, en su casa estival de Maiernigg, junto al Wörthersee, en una impresionante

fiebre creativa, no sólo concluyó el ciclo incompleto de los *Kindertotenlieder* y escribió todo el *Finale* de la Sexta Sinfonía (uno de los movimientos más largos, complejos e intensos de toda su producción), sino que consiguió componer inmediatamente después (un hecho absolutamente insólito en su praxis compositiva, ya que en la práctica nunca había trabajado simultáneamente en dos sinfonías diferentes) dos *Nachtmusiken* (músicas nocturnas) que habría de utilizar como movimientos (el segundo y el cuarto) de una nueva sinfonía, la Séptima. El resto de los movimientos serían compuestos el año siguiente, a vuelapluma, después de uno de los bloqueos creadores que asaltaban a menudo a Mahler durante el verano, que era el único período del año que podía dedicar a la composición.

En 1910, Mahler escribió a su mujer Alma: «El verano anterior [1905] tenía la intención de terminar la Séptima, cuyos dos *Andantes* [las dos *Nachtmusiken*] ya estaban escritos. ¡Durante dos semanas me atormenté y me desesperé, como seguro que sigues recordando, hasta que me escapé a los Dolomitas! Allí, la misma canción, y al final renuncié y me volví a casa con el convencimiento de que había perdido el verano. Tú no estabas esperándome en Krumpendorf, porque no te había advertido de mi llegada. Subí a la barca

para que me llevarán hasta la otra orilla del lago. Con el primer golpe de los remos me vino a la cabeza el tema (o más bien el ritmo y el carácter) de la introducción del primer movimiento, ¡y en cuatro semanas, el primero, el tercero y el quinto estaban ya completamente terminados!»

El manuscrito lleva como fecha de finalización el 15 de agosto de 1905, y la Séptima se estrenaría en Praga el 19 de septiembre de 1908, dirigida por el compositor. Probablemente, tras el esfuerzo psicológico representado por la composición del devastador y apocalíptico *Finale* de la Sexta, Mahler había sentido la exigencia de crear algo más poético, como el mundo espiritual de las dos *Nachtmusiken*. Pero la composición anterior parece haber permanecido en la Séptima como si fuera una sombra. Es sintomático que Mahler comenzara esta nueva sinfonía justo con la composición de nada menos que dos *Nachtmusiken*, como lo es también el hecho de que los cuatro primeros de sus cinco movimientos tengan como atmósfera central la noche.

Mahler, según Alma, «en sus *Nachtmusiken*, se imaginaba visiones como las de Eichendorff, con fuentes susurrantes, el Romanticismo alemán». Es, por tanto, posible que Mahler se inspirara en el clima espiritual de la obra de Eichendorff, poeta romántico por excelencia: el canto de los pájaros, las llamadas de las trompas, el sonido del viento a través de las hojas de los árboles, la huida a la exaltación idealizadora del pasado, la dulce melancolía por la felicidad irremediablemente perdida, el sonido onírico de la noche.

A la vista del carácter sombrío y nocturno de los cuatro primeros movimientos, y de la presencia de frecuentes ritmos de marcha, en el estreno de Praga algunos amigos le sugirieron como título para la Séptima *Nachtwanderung* (Paseo nocturno). Otros pensaron, en cambio, en *Canto de la noche*, parafraseando el título de una de sus futuras obras maestras y recordando a otro autor muy querido a Mahler:

*Es de noche: ahora hablan más fuerte todas las
saltarinas fuentes.*

Y también mi alma es una fuente saltarina.

*Es de noche: sólo ahora despiertan todas las
canciones de los amantes.*

Y también mi alma es la canción de un amante.

(Nietzsche: de *Canto de la noche*,
en *Así habló Zaratustra*)

La Séptima presenta una estructura simétrica. Los dos principales movimientos (primero y quinto) enmarcan una especie de «sinfonía dentro de la sinfonía» (Richard Specht) formada por los tres intermezzi: las dos *Nachtmusiken* (movimientos segundo y cuarto) y el *Scherzo* (tercer movimiento). En el *Finale* se cita el tema principal del primer movimiento, pero no existe ningún plan previo de seguir una lógica rectilínea, ni una forma cíclica. La orquesta utiliza instrumentos insólitos: un *Tenorhorn* (fiscorno tenor), una guitarra y una mandolina (adoptados por primera vez en una orquesta sinfónica), los cencerros (que ya habían apa-

recido en la Sexta Sinfonía) y las campanas (en el gran *Rondo-Finale*).

La orquestación es maravillosamente sofisticada y rebosante de fantasía innovadora (su influencia se dejaría sentir en los compositores de la sucesiva y revolucionaria Escuela de Viena), y aún hoy no deja de sorprendernos. Armónicamente, la Séptima, con sus incesantes disonancias y sus modulaciones insospechadas, es la obra más radical y moderna de Mahler. En algunos temas (especialmente del primer movimiento), encontramos insólitas sucesiones de dos intervalos de cuarta, las mismas que habrían de caracterizar a gran parte de la nueva música. No es casual que fuera justamente la audición de la Séptima la que

hizo que el iconoclasta Schönberg, ya proyectado hacia la atonalidad, se convirtiera a la música de Mahler.

Sin embargo, la Séptima de Mahler sigue siendo una obra problemática. Se trata del *enfant terrible* de entre sus sinfonías: la menos conocida y también la menos reconocida, incluso por parte de los más fervientes mahlerianos. Situada entre dos obras maestras sobrecogedoras (el descenso al infierno de la Sexta y la apoteosis místico-goetheana de la Octava), la Séptima sigue apareciéndonos hoy en día como una pieza un tanto enigmática.

Gastón Fournier-Facio
Traducción: Luis Gago

Recording: Caracas, Centro de Acción Social por la Música, Sala Simón Bolívar, 3/2012

Executive Producer: Ute Fesquet

Associate Producers: Matthias Spindler, Misha Aster

Producer: Christopher Alder

Recording Engineer (Tonmeister): Rainer Maillard

Assistant Engineer: Philip Krause



Recorded and mastered by Emil Berliner Studios

© 2014 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin

© 2014 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin

Booklet Editor: Jens Schünemeyer **texthouse**

Cover Illustration © Julia Becker/fws, based on a photo by Harald Hoffmann

Artist Photo © Harald Hoffmann (p.3)

Portrait of Mahler by Moritz Nähr, 1907 © akg-images/Imagno (p. 2)

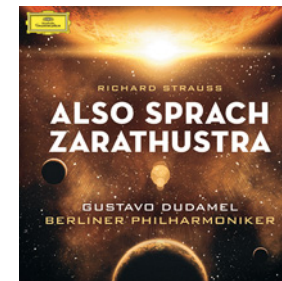
Design: fws-berlin.de

Art Direction: Merle Kersten

Gustavo Dudamel is represented by Fidelio Arts Ltd., London.

www.gustavodudamel.com

www.deutschegrammophon.com/dudamel-releases



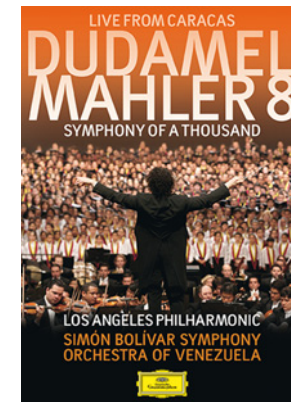
CD 00289 479 1041



2 CDs 00289 479 0924



CD 00289 477 6545



DVD 00440 073 4884

Blu-ray Video 00440 073 4890

