



MAHLER

MINNESOTA ORCHESTRA OSMO VÄNSKÄ

In stetig fortlaufender Bewegung
Immer wiederholend, aber nicht wiederholend
(Jugendselig 3. Ventil zu spielen)

Cello 2 | $\begin{smallmatrix} \text{G} \\ \text{F} \end{smallmatrix}$ | $\frac{3}{4}$ | - | - | - | - | $\frac{2}{4}$ | p |
 Bassoon 1 | $\begin{smallmatrix} \text{G} \\ \text{F} \end{smallmatrix}$ | $\frac{3}{4}$ | - | - | - | - | $\frac{2}{4}$ | \sharp |
 Horn 1 | $\begin{smallmatrix} \text{G} \\ \text{F} \end{smallmatrix}$ | $\frac{3}{4}$ | - | - | - | - | $\frac{2}{4}$ | pp |
 Horn 2 | $\begin{smallmatrix} \text{G} \\ \text{F} \end{smallmatrix}$ | $\frac{3}{4}$ | - | - | - | - | $\frac{2}{4}$ | \sharp |
 Trombone | $\begin{smallmatrix} \text{G} \\ \text{F} \end{smallmatrix}$ | $\frac{3}{4}$ | - | - | - | - | $\frac{2}{4}$ | pp |
 Cello | $\begin{smallmatrix} \text{G} \\ \text{F} \end{smallmatrix}$ | $\frac{3}{4}$ | p | pizz | - | - | - | pizz |
 Bassoon | $\begin{smallmatrix} \text{G} \\ \text{F} \end{smallmatrix}$ | $\frac{3}{4}$ | p | pizz | - | - | - | pizz | tempo p | tempo p |

** Achtung auf den Maßstab der Verlauten und unverlauten Notes*

Beginning of the Scherzo (third movement) in Mahler's autograph manuscript

MAHLER, Gustav (1860–1911)

Symphony No. 7 in E minor (1904–05) (Bote & Bock) 76'59

- | | | |
|--------|---|-------|
| ① I. | <i>Langsam (Adagio) – Allegro risoluto, ma non troppo</i>
R. Douglas Wright <i>tenor horn solo</i> | 22'42 |
| ② II. | <i>Nachtmusik. Allegro moderato. Molto moderato (Andante)</i> | 15'23 |
| ③ III. | <i>Scherzo. Schattenhaft. Fließend aber nicht zu schnell</i> | 8'38 |
| ④ IV. | <i>Nachtmusik. Andante amoroso</i> | 12'24 |
| ⑤ V. | <i>Rondo-Finale. Allegro ordinario</i> | 17'30 |

Minnesota Orchestra Erin Keefe leader
Osmo Vänskä *conductor*

For various reasons a tradition has evolved around Mahler's Seventh Symphony that casts it as problematic, enigmatic, and somehow less successful than his other large-scale orchestral works. If reception history were the sole arbiter, then there is certainly evidence to support these claims, since the Seventh remains his least-performed and least-written-about symphony. However, in a letter of 1908 sent to the impresario Emil Gutmann in an effort to arrange the first performance, Mahler declared it to be his best work, 'preponderantly cheerful in character' (and therefore, presumably, to be differentiated from his 'tragic' Sixth Symphony whose reputation was growing). Notwithstanding the clear act of self-promotion addressed here to the man who would later engineer the première of the Eighth Symphony in Munich, it seems that more recent generations of musicians, critics and commentators do not share the composer's view about the Seventh. This is all the more surprising in light of the relatively positive accounts given by critics (Adler, Batka, Bienenfeld, and Korngold) of the 1908 Prague première and the 1909 Viennese performance, as well as by Paul Bekker in his influential early study of the symphonies, by Schoenberg in personal communication with the composer, and by Webern who considered it his favourite Mahler symphony.

The sticking points for many latter-day listeners and scholars have been the apparent close similarities of style and mood between the first movements of the Sixth and Seventh Symphonies, which therefore encourage certain expectations that the rest of the later work does not fulfil, and secondly the 'excessive' triumphalism of the finale which has been perceived as both somewhat 'forced' and at odds with the trajectory of the preceding movements. It seems that in a knowing, cynical post-war cultural period such unbidden and unbridled enthusiasm became difficult to take at face value – if indeed that was what was intended in this music – and also went against the grain of popular understandings of Mahler as composer-in-chief of melancholic *Weltschmerz* and resignation.

In terms of the first issue, affinities between parts of the Sixth and Seventh are not surprising since, as recent research indicates, their genesis and development were more closely entwined than previously thought. Evidence from sketches and surrounding biographical information suggests that Mahler composed the two *Nachtmusik* movements and began the finale while also completing the first and last movements of the Sixth Symphony in summer 1904. The opening movement (and probably the scherzo) were written, along with the rest of the finale, in the summer of the following year. The dotted-rhythm motto that opens and pervades the first movement famously came to Mahler in a dramatic flash of inspiration upon hearing the sound of oar-strokes as he was rowed back across the Wörthersee from Krumpendorf to his lakeside villa in Maiernigg after a frustratingly unproductive trip to the Dolomites, and this was the catalyst for unleashing a four-week burst of compositional activity that saw the whole work finished by 15th August.

In terms of the second issue, the finale certainly poses interesting questions of interpretation, but there are many such challenges at play on multiple levels in the symphony. For example, while the Second, Third and Fifth Symphonies had already expanded the traditional symphonic canvas, the Seventh's symmetrical five-part structure was unique at that time in Mahler's creative development, and would only be matched (at least on paper) some years later in the Tenth. The central configuration of *Nachtmusik–scherzo–Nachtmusik*, considered in conjunction with the character and content of these movements, assumes the air of a symphony or suite within a symphony, stretching notions of overall organic unity and linear symphonic development that were so characteristic of his previous works.

It is not fully clear what Mahler meant by the term 'Nachtmusik', and in the absence of any overt programme for the symphony we are left first with Alma's vague allusions to the early romantic poet Eichendorff (1788–1857) whose imagery of 'murmuring springs and German romanticism' evidently preoccupied Mahler as

he worked on the fourth movement; and secondly with Mahler's own reference to Rembrandt's painting *The Nightwatch* (1642) in connection with the second movement, noted by Dutch conductor Willem Mengelberg (and by the composer Alphons Diepenbrock) during rehearsals with the Concertgebouw Orchestra for the Amsterdam performance in 1909. Nineteenth-century Austrian and German culture was awash with evocations and contemplations of the night and its various psychological significances, whether as a time of evil, passion, deep insight, or serenity, many of which would have been well known to Mahler: from numerous poems by Eichendorff (*Zwielicht*, *Die Nacht*, *Mondnacht*, *Frühlingsnacht*), Novalis's *Hymnen an die Nacht* (1800) and E. T. A. Hoffmann's *Nachtstücke* (1817) to the transformational night tryst in Wagner's *Tristan und Isolde* (1857–59), the philosopher-scientist Gustav Fechner's *Die Tagesansicht gegenüber der Nachtansicht* (1879), and Nietzsche's 'The Wanderer and his Shadow' from *Human, All Too Human* (1880) and 'Midnight Song' from *Also sprach Zarathustra* (1883–85) already set by Mahler in the fourth movement of the Third Symphony.

The *Nachtmusik* movements of the Seventh also seem to draw on earlier traditions and ideas, with the distinctly *Wunderhorn*-like march style of the second movement recalling the nocturnal military world of his song *Revelge* (1899) and its contrasting moments of elegance sounding like some chivalrous seventeenth-century silver band parade of the kind that the soldiers of Rembrandt's painting would have revelled in. Clothed in a persistent major-minor harmonic oscillation reminiscent of the Sixth Symphony's opening movement and some daring tonal shifts between keys a third or a semitone apart, these musical materials initially emerge from, and eventually fade into, strange nature soundscapes evoking dawn-like choruses of birdsong and deeply nostalgic *Kuhreihen* echoing across Alpine valleys, complete with a return of the cowbells that had made such an impact in the Sixth Symphony. The second *Nachtmusik* (fourth movement) in F major takes a different approach to the

night topic by reworking the Mozartian world of the evening serenade or divertimento for the twentieth century. Delicate textures of chamber-music transparency are given an exotic twist through troubadour-like use of guitar and mandolin, a sonority that would have a great influence on Schoenberg and Webern. The music seems to be an exercise in dismantling the power of the perfect cadence as archetype of classical harmonic closure. Initially frequent anchor points (indeed the movement opens with a conventional closing phrase), these cadences are gradually undone by short harmonically directionless or lushly chromatic interludes, until at the final high point of the reprise established cadential processes are abandoned in favour of a startling modal progression from G major to F major, and then replaced in the coda with whimsical shifts between D \flat /G \flat and the home key. Eichendorff similarly plays with ideas of separation from a lost poetic homeland in *In der Fremde* (set by Schumann in his *Liederkreis* of 1840, and certainly known by Mahler) which speaks of resting ‘beneath the sweet murmur of lonely woods’ and which notably first appeared in his short novel of 1833, *Viel Lärm um Nichts* (*Much Ado About Nothing*), sung by a beautiful young woman to guitar accompaniment.

At the core of the Seventh Symphony lies the scherzo, one of Mahler’s great character pieces and a work of the ‘night’ in its own right, marked ‘Schattenhaft’ (‘Shadowy’). This is an eerie *perpetuum mobile* waltz similar to the third movement of the Second and the second movement of the Fourth, but with more of a virtuosic exploration of melodic and harmonic fragmentation, and of ways in which to build at least the illusion of coherence in the face of that. Themes of a plangent, East-European flavour or with dashing folk-like upward leaps struggle to assert themselves amidst a turmoil of scalic figuration, dismissive gestures and angular orchestral cries. The latter culminate in the woodwind broken-chord marked *kreischend* (‘shrieking’) which, followed by the *fffff* cello and double bass *pizzicato* on B \flat (instructed by Mahler to be played so hard that the string hits the fingerboard of

the instrument), initiates the final hesitant re-formation of the main material via gestures of sonic excess. Even the central trio section is hard put to sustain continuity, soon lapsing into a splintered recall of the first movement's opening tenor horn theme, while later in the movement its initial plaintive oboe melody is coarsely turned into a circus romp marked *Wild*, so irrepressible is this movement's will to mock-serious destruction and distortion.

It is perhaps best to understand the first and last movements as a complementary pair of musical colossi that create an imposing frame for the characterful centrepiece of movements two to four and that together embody the Night vs Day polarity underpinning the work. Both movements offer familiar structures (sonata form and rondo respectively) but with highly complex elaborations through distortions, extensions, thematic richness, and harmonic dislocations of the most unexpected kinds. If the first movement appears to cover related ground to that of the previous symphony (the main theme of the E minor *Allegro* is a thinly veiled adaptation of the Sixth's opening idea), it does so with more structural flexibility and a greater sense of conflict between the dutiful forward-pressing purpose of that theme (along with others based on successive rising or falling fourths) and a distracting lyrical yearning (typified by chromatic melodic shapes) that is surprisingly prevalent. Both sides merge and divide, the lyrical impulse infiltrating and softening the militaristic fourths and being in turn quashed by the engine of the march in roughly equal measure. These are respective modes of expression that will be separated out and subject to further treatment in the two *Nachtmusik* movements.

The finale's clear thematic reference to the Prelude to Act I of Wagner's *Die Meistersinger* (1867) – an opera that Mahler conducted 46 times in his career – has prompted much speculation about the Seventh's underlying meaning, especially since Mahler specifically programmed the Prelude to precede his Symphony in the 1909 Amsterdam concert mentioned above. What was the motive for this allusion

and for wanting to make it obvious to audiences in this way (Mahler never acknowledged the connection in correspondence)? Did he simply wish to honour the composer he cherished as much as Beethoven, or create a similar celebratory, festive conclusion to his work, or was he making a more subtle point about ideas of antiquated art vs craft, novelty vs rule-bound music, or even about the hapless Beckmesser figure in the context of anti-Semitic Jewish stereotyping, all of which characterize Wagner's opera? There are no easy answers to these questions, but what is clear is that Mahler adopts a level of sustained bombast in this movement beyond anything else in his repertoire. Like rapid scene changes in some imaginary carnival operatic scene without words, seemingly unfinished blocks of musical material are often juxtaposed with little logic; the lyrical vein is almost completely absent; oddly phrased march-like themes and fanfares proceed without really going anywhere, contrasting with caricatured folk-like melodies or Janissary music; mediant harmonic shifts of the kind heard in the second movement are used with complete abandon, heard against passages of undiluted C major; and even what might have been a unifying quotation of the first movement's main *Allegro* idea towards the end seems out of kilter in its seriousness. From potentially fateful beginnings similar to the opening of the Sixth Symphony, this work takes a radically different path towards its conclusion where Mahler, in complete control of his materials, plays with them as if pulling the strings of his own abstract marionette theatre in which fake battles and folk scenes are enacted, free from any real harm or tragedy in an exalted, instinctual world of moral and aesthetic detachment.

© Jeremy Barham 2020

Jeremy Barham has written extensively on Mahler and is editor of, and a contributor to, *Perspectives on Gustav Mahler* (2005), *The Cambridge Companion to Mahler* (2007) and *Rethinking Mahler* (2017).

The **Minnesota Orchestra**, founded in 1903 as the Minneapolis Symphony Orchestra, is recognized as one of America's leading symphony orchestras, winning acclaim for its performances at home and in major European music centres. In 2015 it became the first American orchestra to perform in Cuba following a thaw in relations between the two countries, and in 2018 it became the first professional US orchestra ever to tour South Africa. The Finnish conductor Osmo Vänskä was appointed the orchestra's tenth music director in 2003, joining a long line of celebrated music directors: Eiji Oue, Edo de Waart, Sir Neville Marriner, Stanisław Skrowaczewski, Antal Doráti, Dimitri Mitropoulos, Eugene Ormandy, Henri Verbrugghen and Emil Oberhoffer. The Minnesota Orchestra's radio history began in 1923 with a national broadcast under guest conductor Bruno Walter and continues today with regional and national broadcasts. Historic recordings of the orchestra, which date back to 1924, include releases for RCA Victor, Columbia, Mercury 'Living Presence' and Vox Records. The orchestra's recordings of the Beethoven and Sibelius symphonies with Vänskä have been hailed internationally, with their album featuring Sibelius's First and Fourth Symphonies winning the Grammy Award for Best Orchestral Performance in 2014.

The orchestra has received many awards for adventurous programming, and the ensemble regularly commissions and premières new works as it continues to nourish a strong commitment to contemporary composers. The Minnesota Orchestra makes its home at the acoustically brilliant Orchestra Hall in downtown Minneapolis.

<http://www.minnesotaorchestra.org>

Hailed as 'exacting and exuberant' (*The New York Times*), **Osmo Vänskä** is recognized for his compelling interpretations of the standard, contemporary and Nordic repertoires. Music director of the Minnesota Orchestra since 2003, Vänskä has received extraordinary acclaim for his work with many of the world's leading orch-

estras, including the Chicago Symphony Orchestra, New York Philharmonic, London Philharmonic Orchestra, Berliner Philharmoniker, Czech Philharmonic Orchestra and Yomiuri Nippon Symphony Orchestra. He has also developed regular relationships with the Mostly Mozart Festival (New York) and the BBC Proms. His numerous discs for BIS continue to attract the highest acclaim, as testified by a 2014 Grammy Award for the performance of Sibelius's First and Fourth Symphonies with the Minnesota Orchestra; in 2017 his Minnesota recording of Mahler's Fifth Symphony earned Vänskä his fourth Grammy nomination with the ensemble. Vänskä studied conducting at the Sibelius Academy in Helsinki and was awarded first prize in the 1982 Besançon International Young Conductor's Competition. During his tenure as principal conductor of the Lahti Symphony Orchestra (from 1988 to 2008), he raised the orchestra's international profile, taking it on successful tours and making recordings. His conducting career has also included substantial commitments to such orchestras as the Tapiola Sinfonietta, Iceland Symphony Orchestra and BBC Scottish Symphony Orchestra and, beginning in 2020, the Seoul Philharmonic Orchestra. Vänskä is the recipient of a Royal Philharmonic Society Award, Musical America's 2005 Conductor of the Year award, and the Arts and Letters award from the Finlandia Foundation.

Aus unterschiedlichen Gründen hat sich Mahlers Siebte Symphonie den Ruf erworben, problematisch, rätselhaft und irgendwie weniger gelungen zu sein als seine anderen großen Orchesterwerke. Ein Blick auf die Rezeptionsgeschichte stützt diese Urteile, ist die Siebte doch diejenige seiner Symphonien, die am seltensten gespielt und am wenigsten besprochen wird. In einem Brief aus dem Jahr 1908, in dem Mahler dem Konzertagenten Emil Gutmann die Uraufführung der Siebten antrug, bezeichnete er sie freilich als „sein bestes Werk und vorwiegend heiteren Charakters“ (nicht zu verwechseln mit seiner „tragischen“ Sechsten Symphonie, die sich wachsender Beliebtheit erfreute). Diese Ansicht mochten Musiker, Kritiker und Kommentatoren nachfolgender Generationen nicht unbedingt teilen, selbst wenn man die Eigenwerbung herausrechnet, die auf den Mann zielte, der später die Uraufführung der Achten Symphonie in München realisieren sollte. Das überrascht umso mehr, wenn man an die zunächst durchaus positiven Beurteilungen denkt – an die Kritiken der Prager Uraufführung von 1908 und der Wiener Aufführung von 1909 (Adler, Batka, Bienenfeld und Korngold) ebenso wie an Paul Bekkers Einschätzung in seiner einflussreichen frühen Studie der Mahler-Symphonien, an Schönbergs persönliche Äußerungen gegenüber dem Komponisten und an Webern, dem sie die liebste unter Mahlers Symphonien war.

Viele Hörer und Wissenschaftler späterer Zeit hatten einerseits Probleme mit den offenkundig großen stilistischen und atmosphärischen Ähnlichkeiten zwischen den ersten Sätzen der Sechsten und der Siebten Symphonie, die mithin Erwartungen wecken, die der Rest des letzteren Werks nicht erfüllt, und andererseits mit dem „exzessiven“ Triumphalismus des Finales, der sowohl als etwas „erzwungen“ wie auch als Kontrast zur Entwicklungslinie der vorhergehenden Sätze empfunden wurde. Es scheint, als habe eine derart unerwartete und ungezügelte Begeisterung in einer wissend-zynischen kulturellen Nachkriegszeit nur schwer für bare Münze genommen werden können – so dies denn tatsächlich die Absicht der Musik war –,

zumal sie gegen die populäre Auffassung, Mahler sei der Kardinalkomponist des melancholischen Weltschmerzes und der Resignation, verstieß.

Was den ersten Punkt betrifft, so überraschen die Affinitäten zwischen Teilen der Sechsten und Siebten nicht wirklich, waren ihre Entstehungszeiten doch, wie jüngste Forschungen zeigen, enger miteinander verknüpft als bislang angenommen. Aus Skizzen und biographischen Informationen lässt sich ersehen, dass Mahler im Sommer 1904 – zu der Zeit, als er auch den ersten und den letzten Satz der Sechsten Symphonie vollendete – die beiden *Nachtmusik*-Sätze komponierte und das Finale begann. Der erste Satz (und wahrscheinlich auch das Scherzo) entstanden zusammen mit dem Rest des Finales im Sommer des folgenden Jahres. Das rhythmisch punktierte Motto, das den ersten Satz eröffnet und durchzieht, wurde auf spontane Weise von Ruderschlägen inspiriert, die er hörte, als er nach einer frustrierend unproduktiven Dolomitenreise von Krumpendorf über den Wörthersee zu seiner Villa in Maiernigg zurückkehrte; dies war der Auslöser für einen vierwöchigen Kreativitätsschub, der für die Fertigstellung des gesamten Werks bis zum 15. August sorgte.

Was den zweiten Punkt betrifft, so wirft das Finale sicherlich interessante interpretatorische Fragen auf – solche Herausforderungen aber bietet die Symphonie in vielerlei Hinsicht. Hatten etwa bereits die Zweite, die Dritte und die Fünfte Symphonie das traditionelle symphonische Gefüge erweitert, war die symmetrische fünfteilige Form der Siebten damals in Mahlers schöpferischer Entwicklung ohnegleichen; erst Jahre später sollte sie (zumindest auf dem Papier) in der Zehnten Konkurrenz erfahren. Betrachtet man die zentrale Konfiguration „*Nachtmusik – Scherzo – Nachtmusik*“ in Zusammenhang mit dem Charakter und Inhalt dieser Sätze, so erscheint sie wie eine Symphonie oder Suite *in der* Symphonie und erweitert die für seine früheren Werke so kennzeichnenden Ideen von satzübergreifender organischer Einheit und linearer symphonischer Entwicklung.

Es ist nicht ganz klar, was Mahler mit dem Begriff „*Nachtmusik*“ meinte, und

da es kein explizites Programm für die Symphonie gibt, bleiben uns zunächst nur Almas vage Hinweise auf den frühromantischen Dichter Joseph von Eichendorff (1788–1857), dessen von murmelnden Quellen und deutscher Romantik erfüllte Bildewelt Mahler offensichtlich bei der Arbeit am vierten Satz beschäftigte; darüber hinaus verwies Mahler selber bei den Proben mit dem Concertgebouw-Orchester für die Amsterdamer Aufführung im Jahr 1909 im Zusammenhang mit dem zweiten Satz auf Rembrandts Gemälde *Die Nachtwache* (1642), wie der niederländische Dirigent Willem Mengelberg (und auch der Komponist Alphons Diepenbrock) mitgeteilt hat. Die österreichische und deutsche Kultur des 19. Jahrhunderts war überflutet von Beschwörungen und Betrachtungen der Nacht samt ihrem psychologischen Bedeutungsspektrum – sei es als Zeit des Bösen, der Leidenschaft, der Erkenntnis oder der Gemütsruhe –, und vieles davon dürfte Mahler wohlbekannt gewesen sein: von Eichendorff-Gedichten (*Zwielicht*, *Die Nacht*, *Mondnacht*, *Frühlingsnacht*), Novalis' *Hymnen an die Nacht* (1800) und E. T. A. Hoffmanns *Nachtstücke* (1817) bis hin zu dem alles verändernden nächtlichen Stelldichein in Wagners *Tristan und Isolde* (1857–59), *Die Tagesansicht gegenüber der Nachtsansicht* des Philosophen und Wissenschaftlers Gustav Fechner (1879) sowie Nietzsches „Der Wanderer und sein Schatten“ aus *Menschliches, Allzumenschliches* (1880) und das „Nachtwandlerlied“ aus *Also sprach Zarathustra* (1883–85), das Mahler bereits im vierten Satz der Dritten Symphonie vertont hatte.

Auch die *Nachtmusik*-Sätze der Siebten scheinen an frühere Traditionen und Ideen anzuknüpfen, wobei der Marschgestus des zweiten Satzes in deutlichem *Wunderhorn*-Stil an die nächtliche Militärwelt seines Liedes *Revelge* (1899) mit seinen kontrastierenden Momenten der Eleganz erinnert, welche an eine galante Blaskapellenparade aus dem 17. Jahrhundert denken lassen (wie sie die Soldaten aus Rembrandts Gemälde wohl genossen hätten). Gewandet in fortwährende Dur-Moll-Wechsel, die an den Eingangssatz der Sechsten Symphonie erinnern, und ge-

wagte Sprünge zwischen Tonarten, die eine Terz oder einen Halbton voneinander entfernt sind, taucht dieses musikalische Material zunächst aus seltsamen Naturklängen auf, um schließlich wieder in ihnen zu versinken. Sie erinnern an Vogelgesang in der Dämmerung und zutiefst nostalgische Kuhreihen, die über die Alpentäler widerhallen; auch die Kuhglocken, die in der Sechsten Symphonie einen solchen Eindruck hinterlassen hatten, begegnen erneut. Die zweite *Nachtmusik* (4. Satz) in F-Dur geht das Thema der Nacht anders an, indem sie Mozarts Abendserenaden oder -divertimenti für das 20. Jahrhundert neu fasst. Zarte Texturen von kammermusikalischer Transparenz erhalten durch die Verwendung von Gitarre und Mandoline eine exotische, troubadourhafte Wendung: eine Klangwelt, die großen Einfluss auf Schönberg und Webern ausüben sollte. Die Musik scheint die Demonstration der perfekten Kadenz als Archetyp der klassischen harmonischen Schlusswendung zu thematisieren. Anfangs noch häufiger Ankerpunkt (tatsächlich beginnt der Satz mit einer konventionellen Schlussphrase), wird diese Kadenz nach und nach durch kurze, harmonisch ziellose oder hochchromatische Zwischenspiele aufgehoben, bis auf dem finalen Höhepunkt der Reprise herkömmliche Kadzenzen zugunsten der verblüffenden modalen Akkordfolge G-Dur/F-Dur aufgegeben und dann in der Coda durch skurrile Wechsel zwischen Des/Ges und der Grundtonart ersetzt werden. Auf ähnliche Weise spielt Eichendorff mit Ideen der Trennung von einer verlorenen poetischen Heimat in *In der Fremde* (von Schumann in seinem *Liederkreis* von 1840 vertont und Mahler sicher wohlvertraut), das von der letzten Ruhe handelt („... und über mir/Rauschet die schöne Waldeinsamkeit“) und das erstmals, von einer schönen jungen Frau zur Gitarre gesungen, in seiner Novelle *Viel Lärm um Nichts* (1833) begegnet.

Das Zentrum der Siebten Symphonie bildet das Scherzo („Schattenhaft“), eines von Mahlers großen Charakterstücken und ein „Nacht“-Werk eigenen Rechts. Der unheimliche Perpetuum Mobile-Walzer ähnelt dem dritten Satz der Zweiten und

dem zweiten Satz der Vierten, erkundet jedoch auf virtuose Weise Wege melodischer und harmonischer Fragmentierung – und die Möglichkeiten, unter diesen Umständen zumindest die Illusion von Zusammenhang aufzubauen. Themen von klagend-osteuropäischer Prägung oder mit schneidig-folkloristischen Aufwärts-sprüngen versuchen sich inmitten eines Wirbels aus Skalenfiguren, ablehnenden Gesten und schrillen Orchesterschreien zu behaupten. Letztere kulminieren in dem mit „kreischend“ bezeichneten gebrochenen Akkord der Holzbläser, der, gefolgt vom *fffff*-Pizzicato der Celli und Kontrabässe auf B (das Mahler so hart anzureißen verlangt, dass die Saite auf das Griffbrett des Instruments schlägt), die letzte zögerliche Umformung des Hauptmaterials durch klanglich exzessive Gesten einleitet. Selbst dem Trio fällt es schwer, Kontinuität zu wahren, und so verfällt es alsbald auf eine zersplitterte Erinnerung an das Tenorhornthema eingangs des ersten Satzes, während die ursprünglich klagende Oboenmelodie im weiteren Satzverlauf auf rohe Weise in eine rasante Zirkusnummer mit der Vortragsanweisung „Wild“ verwandelt wird.

Vielelleicht versteht man den ersten und den letzten Satz am besten als ein sich ergänzendes Paar musikalischer Kolosse, die einen imposanten Rahmen für das charakteristische Mittelstück der Sätze zwei bis vier bilden und gemeinsam die Polarität Nacht/Tag verkörpern, welche dem Werk zugrunde liegt. Beide Sätze folgen vertrauten Formtypen (Sonatenform bzw. Rondo), werden aber durch überraschende Verzerrungen, Erweiterungen, Themenfülle und harmonische Verlagerungen hochkomplex angereichert. Auch wenn der erste Satz mit dem der vorangegangenen Symphonie verwandt scheint (das Hauptthema des e-moll-*Allegro* ist eine kaum verhüllte Adaption des Eingangsgedankens der Sechsten), so ist er doch von größerer struktureller Flexibilität und betont den Konflikt zwischen der pflichtbewussten, vorwärtsdrängenden Zielsetzung dieses Themas (wie auch andere basiert es auf Abfolgen steigender oder fallender Quarten) und einer widerläufigen

lyrischen Sehnsucht (chromatische Melodik) von überraschender Präsenz. Die beiden Seiten vermengen und trennen sich, wobei der lyrische Impuls die militaristischen Quarten ebenso durchdringt und aufweicht wie er seinerseits die Wucht des Marsches erleidet. In den beiden *Nachtmusiken* werden diese unterschiedlichen Ausdrucksweisen separiert weiterentwickelt.

Der deutliche thematische Bezug des Finales auf das Vorspiel zum 1. Akt von Wagners *Die Meistersinger* (1867) – eine Oper, die Mahler in seiner Laufbahn 46 Mal dirigiert hat – hat viele Spekulationen über die Bedeutung der Siebten ausgelöst, zumal Mahler dieses Vorspiel im Ablauf des oben erwähnten Amsterdamer Konzerts von 1909 seiner Symphonie vorangestellt hat. Was bewegte ihn zu dieser Anspielung und dazu, sie dem Publikum auf diese Weise zu verdeutlichen? (In seiner Korrespondenz hat er den Zusammenhang nie erwähnt.) Wollte er einfach nur den Komponisten ehren, den er so sehr schätzte wie Beethoven, wollte er sein eigenes Werk ähnlich feierlich und festlich beschließen oder ging es ihm um eine subtilere Aussage zu Themen wie: Altertümliche Kunst vs. Handwerk, Innovation vs. Regelgebundene Musik oder gar über den unglückseligen Beckmesser im Kontext antisemitischer Stereotype – alles Aspekte, die Wagners Oper prägen? Es gibt keine einfachen Antworten auf diese Fragen, doch es ist offenkundig, dass Mahler diesen Satz mit einem Ausmaß an Bombast ausgestattet hat, der in seinem Schaffen unübertroffen ist. Scheinbar unfertige Blöcke musikalischen Materials werden oft wie rasche Szenenwechsel einer imaginären, wortlosen Karnevalsoper mit wenig Logik aneinandergereiht; lyrische Momente begegnen kaum. Seltsam phrasierte marschartige Themen und Fanfaren erklingen, ohne wirklich irgendwohin zu führen, und kontrastieren mit den Karikaturen von folkloristisch anmutenden Melodien oder Janitscharenmusik; mediantische harmonische Wendungen jener Art, wie sie im zweiten Satz zu hören waren, werden mit großer Leidenschaft eingesetzt und stehen ungetrübten C-Dur-Passagen gegenüber, und selbst das, was gegen Ende

ein einheitsstiftendes Zitat des *Allegro*-Hauptgedankens des ersten Satzes hätte werden können, scheint in seiner Ernsthaftigkeit aus dem Lot geraten zu sein. Ausgehend von potentiell schicksalhaften Anfängen, die dem Beginn der Sechsten Symphonie ähneln, schlägt dieses Werk bis zu seinem Ende einen radikal anderen Weg ein: Das Material vollständig kontrollierend, spielt Mahler mit ihm, als zöge er die Fäden seines eigenen abstrakten Marionettentheaters, das in einer erhabenen, instinktmäßigen Welt moralischer und ästhetischer Distanziertheit bar allen echten Leids oder wirklicher Tragik fingierte Schlachten und Volksszenen inszeniert.

© Jeremy Barham 2020

Jeremy Barham hat zahlreiche Veröffentlichungen über Mahler vorgelegt und ist Herausgeber und Mitautor von *Perspectives on Gustav Mahler* (2005), *The Cambridge Companion to Mahler* (2007) und *Rethinking Mahler* (2017).

Das **Minnesota Orchestra**, 1903 als Minneapolis Symphony Orchestra gegründet, gilt als eines der führenden amerikanischen Symphonieorchester. Seine Konzerte im Inland wie auch in bedeutenden Musikzentren Europas werden regelmäßig mit großem Beifall aufgenommen. Im Jahr 2015 war es das erste amerikanische Orchester, das nach dem Tauwetter in den Beziehungen zwischen den beiden Ländern in Kuba auftrat; 2018 unternahm es als erstes Berufsorchester der USA eine Südafrika-Tournee. 2003 wurde der finnische Dirigent Osmo Vänskä zum zehnten Musikalischen Leiter des Orchesters ernannt. Zu der langen Reihe seiner berühmten Vorgänger gehören Eiji Oue, Edo de Waart, Sir Neville Marriner, Stanisław Skrowaczewski, Antal Doráti, Dimitri Mitropoulos, Eugene Ormandy, Henri Verbrugghen und Emil Oberhoffer.

Die Rundfunkgeschichte des Minnesota Orchestra begann 1923 mit der landesweiten Übertragung eines Konzerts unter Gastdirigent Bruno Walter, und sie findet heute in regionalen und nationalen Ausstrahlungen ihre Fortsetzung. Zu den histo-

rischen Aufnahmen des Orchesters, die bis in das Jahr 1924 zurückreichen, gehören Einspielungen für RCA Victor, Columbia, Mercury „Living Presence“ und Vox Records. Die Beethoven- und Sibelius-Einspielungen des Orchesters unter Osmo Vänskä sind weltweit mit großem Lob bedacht worden; die Aufnahme von Sibelius' Erster und Vierter Symphonie wurde 2014 als „Beste Orchestereinspielung“ mit einem Grammy Award ausgezeichnet.

Für seine experimentierfreudige Programmgestaltung hat das Orchester zahlreiche Auszeichnungen erhalten. Der Einsatz für zeitgenössische Komponisten ist ihm ein besonderes Anliegen; regelmäßig gibt es neue Werke in Auftrag und stellt Uraufführungen vor. Das Minnesota Orchestra residiert in der akustisch brillanten Orchestra Hall in der Innenstadt von Minneapolis.

www.minnesotaorchestra.org

Osmo Vänskä, von der *New York Times* als „präzise und überschäumend“ gefeiert, wird für seine fesselnden Interpretationen des traditionellen, zeitgenössischen und nordeuropäischen Repertoires geschätzt. Seit 2003 Musikalischer Leiter des Minnesota Orchestra, ist er ein international vielgefragter Gastdirigent, der sich durch seine Arbeit mit führenden Orchestern – Chicago Symphony Orchestra, New York Philharmonic Orchestra, London Philharmonic Orchestra, Berliner Philharmoniker, Tschechische Philharmonie, Yomiuri Nippon Symphony Orchestra u.a. – außerordentliche Anerkennung erworben hat. Regelmäßig ist er beim Mostly Mozart Festival in New York und den BBC Proms zu Gast. Seine zahlreichen Aufnahmen für BIS finden größte Anerkennung: 2014 erhielt er für seine Einspielung der Sibelius-Symphonien Nr. 1 und 4 mit dem Minnesota Orchestra einen Grammy Award; anlässlich ihrer Aufnahme von Mahlers Symphonie Nr. 5 wurden Vänskä und das Ensemble 2017 zum vierten Mal für einen Grammy nominiert.

Vänskä studierte Dirigieren an der Sibelius-Akademie in Helsinki und gewann

1982 den 1. Preis bei der International Young Conductor's Competition in Besançon. Während seiner Amtszeit als Chefdirigent des Lahti Symphony Orchestra (1988 bis 2008) bekräftigte er mit erfolgreichen Tourneen und zahlreichen Einspielungen dessen internationale Reputation. Als Dirigent entwickelte er substanzelle Beziehungen zu Orchestern wie der Tapiola Sinfonietta, dem Iceland Symphony Orchestra und dem BBC Scottish Symphony Orchestra; 2020 übernahm er die Musikalische Leitung des Seoul Philharmonic Orchestra. Vänskä wurde mit dem Royal Philharmonic Society Award, dem Conductor of the Year Award 2005 von *Musical America* und dem Arts and Letters Award der Finlandia Foundation ausgezeichnet.

Pour toutes sortes de raisons, une tradition s'est développée autour de la Septième Symphonie de Gustav Mahler : celle-ci serait problématique, énigmatique et, d'une certaine manière, moins réussie que ses autres œuvres orchestrales de dimension importante. Si l'on ne s'en tient qu'à l'histoire de sa réception, il y a en effet matière à donner foi à ces affirmations puisque la Septième reste sa symphonie la moins exécutée et la moins commentée. Cependant, dans une lettre de 1908 envoyée à l'impresario Emil Gutmann en vue de sa création, Mahler déclarait qu'il s'agissait de l'une de ses meilleures œuvres et que « le caractère prédominant en [était] gai » (et se distinguait donc, vraisemblablement, de la « tragique » Sixième Symphonie dont la réputation ne cessait de croître). Malgré cette autopromotion adressée ici à celui qui allait plus tard organiser la création de la Huitième Symphonie à Munich, il semble que les générations suivantes de musiciens, de critiques et de spécialistes ne partagent pas le propre point de vue du compositeur sur sa Septième. On peut s'en étonner dans la mesure où des critiques (comme Adler, Batka, Bienenfeld et Korngold) ont publié des comptes rendus plutôt positifs de la création à Prague en 1908 et de l'exécution à Vienne en 1909 ainsi que Paul Bekker dans son ouvrage important consacré aux symphonies (l'un des premiers à s'être consacré à ce sujet) et Arnold Schoenberg dans sa correspondance avec le compositeur en plus d'Anton Webern qui la considérait comme sa symphonie préférée.

Les points sur lesquels de nombreux auditeurs et chercheurs se sont ultérieurement butés sont les similitudes apparentes de style et de ton entre les premiers mouvements des Sixième et Septième symphonies suscitant ainsi des attentes que le reste de l'œuvre n'aurait pas satisfait ainsi que le triomphalisme « excessif » du finale que l'on jugeait à la fois « forcé » et en contradiction avec la trajectoire des mouvements précédents. Il semble que, dans la période lucide et cynique de l'après-guerre, un tel enthousiasme débridé – si telle était l'intention de cette musique –

soit devenu difficile à prendre au pied de la lettre et allait à l'encontre de l'idée d'un Mahler chef de file du *Weltschmerz* et de la résignation mélancoliques.

En ce qui concerne le premier aspect, les affinités entre certaines parties des Sixième et Septième n'ont rien de surprenant puisque, comme le révèlent les recherches récentes, leur genèse et leur développement ont été plus étroitement liés qu'on ne le crut initialement. Les esquisses et les informations biographiques qui les entourent suggèrent que Mahler a composé les deux mouvements *Nachtmusik* et a commencé le finale alors qu'il terminait le premier et le dernier mouvement de la Sixième Symphonie à l'été 1904. Le premier mouvement (et probablement le Scherzo) a été composé, ainsi que le reste du Finale, au cours de l'été de l'année suivante. Le motif sur un rythme pointé qui ouvre et parcourt le premier mouvement est venu à Mahler dans un éclair d'inspiration en entendant le bruit des rames à son retour de Krumpendorf vers sa villa à Maiernigg sur le lac de Wörthersee après un voyage frustrant et improductif dans les Dolomites et qui allait s'avérer le catalyseur d'une intense période créative de quatre semaines durant laquelle l'œuvre fut terminée le 15 août.

En ce qui concerne le second aspect, le finale soulève en effet d'intéressantes questions liées à l'interprétation bien que le reste de la symphonie comporte également de nombreux défis de ce type à plusieurs niveaux. Par exemple, bien que les Deuxième, Troisième et Cinquième symphonies avaient déjà élargi la conception symphonique traditionnelle, la structure symétrique en cinq parties de la Septième était à ce jour unique et n'allait être répétée (du moins sur papier) que quelques années plus tard dans la Dixième Symphonie. La position centrale des mouvements indiqués « *Nachtmusik – Scherzo – Nachtmusik* », considérés en tenant compte de leur caractère et de leur contenu, leur confère l'apparence d'une symphonie (ou d'une suite) dans la symphonie en plus d'étirer les concepts d'unité organique globale et de développement symphonique linéaire caractéristiques de ses œuvres précédentes.

La signification du terme de « *Nachtmusik* » chez Mahler n'est pas tout à fait claire et, en l'absence d'un programme explicite de la symphonie, nous ne pouvons compter que sur les vagues allusions d'Alma au poète romantique Joseph von Eichendorff (1788–1857) dont les visions « sources murmurantes et romantisme allemand » occupaient manifestement Mahler alors qu'il travaillait sur le quatrième mouvement ainsi que sur ses allusions au tableau *La ronde de nuit* de Rembrandt (1642) pour le second mouvement notées par le chef d'orchestre néerlandais Willem Mengelberg (et le compositeur Alphons Diepenbrock) lors des répétitions avec l'Orchestre du Concertgebouw pour l'exécution qui eut lieu à Amsterdam en 1909. La culture autrichienne et allemande du 19^e siècle est remplie d'évocations et de contemplations de la nuit et de ses interprétations psychologiques, qu'elle évoque le malheur, la passion, la réflexion profonde ou la sérénité. Mahler connaissait certainement la plupart d'entre elles : de nombreux poèmes d'Eichendorff (*Zwielicht* [Crépuscule], *Die Nacht* [La nuit], *Mondnacht* [Clair de lune], *Frühlingsnacht* [Nuit de printemps]), l'*Hymne à la nuit* de Novalis (1800) et les *Nachtstücke* de E. T. A. Hoffmann (1817) au rendez-vous nocturne transformateur de *Tristan et Isolde* de Wagner (1857–9), du philosophe-scientifique Gustav Fechner, *Die Tagesansicht gegenüber der Nachtansicht* [La vision diurne contre la vision nocturne] (1879) au « Vagabond et son ombre » tiré de *Humain, trop humain* (1880) et au « Chant de minuit » d'*Ainsi parlait Zarathoustra* (1883–5) de Nietzsche mis en musique par Mahler dans le quatrième mouvement de la Troisième Symphonie.

Les mouvements dits *Nachtmusik* de la Septième Symphonie semblent également s'inspirer de traditions et d'idées antérieures alors que le style distinctif de la marche de type *wunderhorn* du deuxième mouvement rappelle l'univers militaire nocturne de son lied *Revelge* [Réveil] (1899) pendant que ses moments d'élégance nuancés évoquent le défilé chevaleresque d'une fanfare du 18^e siècle d'un genre dont se seraient délectés les soldats de la peinture de Rembrandt. Présentant une

alternance entre les modes majeur et mineur, ce qui rappelle le premier mouvement de la Sixième Symphonie, et d'audacieuses modulations entre des tonalités distantes d'une tierce ou d'un demi-ton, ce matériau musical émerge initialement pour se fondre ensuite dans d'étranges paysages sonores évoquant des chants d'oiseaux semblables à ceux de l'aube et des *Kuhreihen* profondément nostalgiques résonnant dans les vallées alpines qui incluent le retour des cloches à vaches qui avaient causé un tel impact dans la Sixième Symphonie. La seconde *Nachtmusik* en fa majeur (quatrième mouvement) aborde différemment le thème de la nuit en reprenant plutôt l'univers mozartien de la sérénade du soir ou divertimento et l'adapte pour le 20^e siècle. Les textures délicates, à la transparence proche d'une musique de chambre, prennent une tournure exotique avec la guitare et la mandoline à la manière des troubadours. Cette sonorité particulière exercera une grande influence sur Schoenberg et sur Webern. La musique entendue ici apparaît comme un exercice de démantèlement de la puissance de la cadence parfaite en tant qu'archétype de la conclusion harmonique classique. D'abord fréquents points d'ancrage (le mouvement s'ouvre en effet sur une phrase qui se conclut de manière conventionnelle), ces cadences sont progressivement défaites par de courts interludes harmoniques sans direction ou chromatiquement luxuriants jusqu'à ce qu'au point culminant final de la réexposition, les formules cadencielles établies soient abandonnées au profit d'une étonnante progression modale de sol majeur à fa majeur, puis remplacées ensuite dans la coda par des décalages fantasques entre ré bémol/sol bémol et la tonalité d'origine. Eichendorff aborde de la même façon le concept de l'éloignement d'une patrie poétique perdue dans *In der Fremde* [Au loin] (mis en musique par Schumann dans son *Liederkreis* en 1840 et que Mahler connaissait certainement) qui invite à se reposer dans « la belle solitude des bois » et qui apparut pour la première fois dans son court roman écrit en 1833, *Viel Lärm um Nichts* [Beaucoup de bruit pour rien], chanté par une belle jeune femme accompagnée à la guitare.

Le Scherzo constitue le cœur de la Septième Symphonie et est l'une des meilleures pièces « de genre » de Mahler ainsi qu'une œuvre « de la nuit » à part entière avec son indication « Schattenhaft » [fantomatique]. Valse lugubre sous la forme d'un *perpetuum mobile* semblable au troisième mouvement de la Seconde Symphonie et au deuxième mouvement de la Quatrième, elle est cependant une étude encore plus virtuose de fragmentation mélodique et harmonique et des manières de construire ne fût-ce qu'une apparence de cohérence. Les thèmes à saveur est-européenne avec leurs sauts ascendants fougueux à l'allure folklorique peinent à s'imposer dans ce tourbillon de gammes fragmentaires, de gestes aussitôt avortés et de cris instrumentaux anguleux. Ces derniers culminent sur un accord brisé joué par les bois et indiqué « kreischend » [criard], suivi d'un si bémol joué *pizzicato* par les violoncelles et les contrebasses marqué quintuple *fortissimo* (Mahler demande de le jouer si fort que la corde claque sur la touche de l'instrument) qui amorce la reformation hésitante conclusive du matériau principal par le biais d'ébauches d'excès sonore. Même la section centrale du trio a du mal à maintenir la continuité et retombe bientôt dans un rappel éclaté du thème du premier mouvement au *tenor-horn*, tandis que plus loin dans le mouvement, sa mélodie initiale au hautbois est grossièrement transformée en une farce grotesque avec l'indication « wild » [sauvage], tant la volonté à moitié sérieuse de destruction et de distorsion y est irrépressible.

Il est probablement de mise de voir dans le premier et le dernier mouvement de la symphonie une paire de colosses musicaux complémentaires qui encadrent de manière imposante le centre de gravité haut en couleur constitué par les mouvements 2 à 4 et qui, ensemble, incarnent la dualité Nuit/Jour qui sous-tend l'ensemble de l'œuvre. Ces deux mouvements adoptent des structures familières (respectivement forme sonate et rondo) d'où les développements très complexes au moyen de distorsions, d'extensions, de richesses thématiques et de dislocations

harmoniques surprenantes ne sont pas exclus. Si le premier mouvement semble couvrir un terrain apparenté au mouvement équivalent de la symphonie précédente (le thème principal de l'*Allegro* en mi mineur est une adaptation à peine voilée de l'idée qui ouvre la Sixième), il le fait avec une plus grande souplesse structurelle et un sens du conflit plus approfondi entre la fonction propulsive de ce thème (ainsi que des autres basés sur des successions de quartes ascendantes ou descendantes) et une aspiration lyrique perturbatrice (caractérisée par des contours mélodiques chromatiques) qui se fait sentir étonnamment souvent. Les deux camps se rejoignent et s'opposent, l'impulsion lyrique infiltre et adoucit les intervalles de quartes militaires avant d'être à son tour étouffée par la force motrice de la marche dans une mesure à peu près égale. Ce sont ces modes d'expression respectifs qui seront séparés et soumis à un traitement ultérieur dans les deux mouvements de *Nacht-musik*.

La référence thématique manifeste du finale au Prélude du premier acte des *Maîtres-chanteurs de Nuremberg* de Wagner (1867) – un opéra que Mahler dirigera 46 fois au cours de sa carrière – a suscité de nombreuses spéculations sur la signification sous-jacente de la Septième Symphonie, surtout en raison de la demande expresse de Mahler de faire précédé sa symphonie par ce Prélude lors du concert d'Amsterdam de 1909 évoqué plus haut. Quel était le motif de cette allusion et de la volonté de la rendre évidente pour le public bien que, dans sa correspondance, Mahler ne fera jamais allusion à un lien quelconque ? Souhaitait-il simplement rendre hommage à un compositeur qu'il chérissait autant que Beethoven, donner une conclusion festive semblable à son œuvre, ou alors commentait-il de manière plus subtile le débat entre l'art désuet et le métier, la nouveauté et la musique réglementée, ou le malheureux Beckmesser dans le contexte des stéréotypes antisémites ? Tous ces aspects se retrouvent dans l'opéra de Wagner. Ces questions sont difficiles à répondre mais, en revanche, ce qui est clair, c'est que Mahler atteint dans ce

mouvement un degré de grandiloquence comme nulle part ailleurs dans son œuvre. Tels des changements rapides de scènes dans une scène carnavalesque dans un opéra imaginaire et sans paroles, des blocs musicaux souvent fragmentaires se juxtaposent sans grande logique. Le lyrisme y est presque totalement absent alors que des thèmes semblables à des marches et des fanfares au phrasé étrange, évoluent sans vraiment aller quelque part et établissent des contrastes avec des mélodies folkloriques caricaturales et des musiques de janissaires. Mahler se livre ici avec un abandon total à d'audacieuses juxtapositions de tonalités comme dans le second mouvement. Enfin, ce qui vers la fin aurait pu s'avérer une citation unificatrice de l'idée principale de l'*Allegro* du premier mouvement semble hors de propos avec son sérieux emprunté. Après un départ qui semblait funeste, comme dans la Sixième Symphonie, la Septième emprunte un chemin radicalement différent vers sa conclusion où Mahler, en parfaite maîtrise de son matériau, s'en amuse comme s'il tirait les ficelles de son propre théâtre de marionnettes abstrait dans lequel de fausses batailles et des scènes folkloriques sont mises en scène, sans conséquence dans un monde exalté et instinctif de détachement moral et esthétique.

© Jeremy Barham 2020

Jeremy Barham a beaucoup écrit sur Mahler. Il est l'éditeur de *Perspectives on Gustav Mahler* (2005), *The Cambridge Companion to Mahler* (2007) et *Rethinking Mahler* (2017) auxquels il a également collaboré.

Fondé en 1903 sous le nom d'Orchestre symphonique de Minneapolis, l'**Orchestre du Minnesota** est considéré comme l'un des meilleurs orchestres symphoniques américains et est réputé pour ses concerts tant aux États-Unis que dans les grandes capitales musicales d'Europe. En 2015, il fut le premier orchestre américain à jouer à Cuba suite au dégel des relations entre les deux pays et, en 2018, le tout premier orchestre américain professionnel à réaliser une tournée en Afrique du Sud. Le chef

finlandais Osmo Vänskä est devenu le dixième directeur musical de l'orchestre en 2003, s'ajoutant à une lignée de directeurs musicaux célèbres : Eiji Oue, Edo de Waart, Sir Neville Marriner, Stanisław Skrowaczewski, Antal Doráti, Dimitri Mitropoulos, Eugene Ormandy, Henri Verbruggen et Emil Oberhoffer. L'histoire radiophonique de l'Orchestre du Minnesota a commencé dès 1923 avec une retransmission nationale d'un concert sous la direction du chef invité Bruno Walter et se poursuit aujourd'hui avec des concerts régionaux et nationaux. L'histoire discographique de l'orchestre, qui débute en 1924, comprend des parutions chez RCA Victor, Columbia, Mercury « Living Presence » et Vox Records. Les enregistrements de l'orchestre des symphonies de Beethoven et de Sibelius avec Vänskä ont été salués sur la scène internationale. Celui consacré aux Première et Quatrième symphonies de Sibelius a remporté le Grammy Award 2014 dans la catégorie « Best Orchestral Performance ».

L'orchestre a reçu plusieurs prix pour ses programmes audacieux et commande régulièrement de nouvelles œuvres dont il assure la création et maintient un intérêt soutenu pour les compositeurs contemporains. L'Orchestre du Minnesota est basé à l'Orchestra Hall à la brillante acoustique au centre-ville de Minneapolis.

www.minnesotaorchestra.org

Qualifié d'« exigeant et exubérant » par le *New York Times*, **Osmo Vänskä** est réputé pour ses interprétations irrésistibles des répertoires courant, contemporain et nordique. Directeur musical de l'Orchestre du Minnesota depuis 2003, Vänskä est demandé internationalement comme chef invité et il a été particulièrement salué pour son travail avec quelques-uns des meilleurs orchestres du monde dont l'Orchestre symphonique de Chicago, les orchestres philharmoniques de Berlin, New York et Londres, l'Orchestre philharmonique tchèque et l'Orchestre symphonique Yomiuri du Japon. Il se produit également régulièrement dans le cadre du festival

Mostly Mozart (New York) et à celui des Proms de la BBC. Ses nombreux enregistrements chez BIS suscitent l'enthousiasme comme le prouve son Grammy reçu pour son enregistrement des Première et Quatrième Symphonies de Sibelius avec l'Orchestre du Minnesota. En 2017, son enregistrement de la Cinquième Symphonie de Mahler avec cet ensemble a valu à Vänskä sa quatrième mise en nomination pour un Grammy Award.

Vänskä a étudié la direction à l'Académie Sibelius à Helsinki et a remporté le premier prix du Concours international de jeunes chefs à Besançon en 1982. Son poste de chef principal de l'Orchestre symphonique de Lahti (de 1988 à 2008) a contribué au profil international de cet orchestre grâce à des tournées couronnées de succès et à de nombreux enregistrements. Sa carrière de chef inclut également des engagement importants avec la Tapiola Sinfonietta, l'Orchestre symphonique d'Islande et l'Orchestre symphonique de la BBC d'Écosse. Depuis 2020, il est également chef de l'Orchestre philharmonique de Séoul. Vänskä a reçu un prix de la Société Philharmonique Royale, le prix Conductor of the Year 2005 du magazine *Musical America*, et le prix des Arts et Lettres de la fondation Finlandia.

More Mahler from these performers

Symphony No. 1 in D major BIS-2346 SACD

CHOC – « Osmo Vänskä... crée un univers sonore foisonnant bien que millimétré. » *Classica*

Symphony No. 2 in C minor ('Resurrection') BIS-2296 SACD

with Ruby Hughes soprano · Sasha Cooke mezzo-soprano · Minnesota Chorale

„Eine detailreichere, transparentere und gleichzeitig dynamischere Aufnahme der Zweiten Sinfonie wird man schwerlich finden.“ *Klassik-Heute.de*

‘Perhaps one of the best recorded Mahler Symphonies...
highly recommended...’ www.theclassicreview.com

Symphony No. 4 in G major BIS-2356 SACD

with Carolyn Sampson soprano

Recommended: ‘This Mahler 4 ranks with the very best, and I shall return to it very often.’ *MusicWeb-International.com*

Symphony No. 5 in C sharp minor BIS-2226 SACD

10/10/10 – „Eine der schönsten, ich wage zu behaupten: ‚richtigsten‘ Einspielungen dieses Werkes..., die mir bislang begegnet ist.“ *Rasmus van Rijn, Klassik Heute*

‘No Mahlerian will be disappointed.’ *Norman Lebrecht*

Symphony No. 6 in A minor ('Tragic') BIS-2266 SACD

‘A welcome and convincing reappraisal of a difficult, not to say extreme score.’ *BBC Music Magazine*

‘Vänskä and the orchestra are among the finest exponents of Mahler’s music and their performances are competitive with the best recordings, past and present.’ *allmusic.com*

These and other recordings from BIS are also available as high-quality downloads from eClassical.com

The Minnesota Orchestra recognizes the Douglas and Louise Leatherdale Fund for Music for supporting the work of Osmo Vänskä.

The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

Recording Data

Recording: November 2018 at Orchestra Hall, Minneapolis, USA
Producer: Robert Suff
Sound engineer: Thore Brinkmann (Take5 Music Production)

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit / 96 kHz

Post-production: Editing: Jeffrey Ginn
Mixing: Thore Brinkmann, Matthias Spitzbarth, Robert Suff

Executive producer: Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Jeremy Barham 2020
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover image: © Chaos for Life/Liam Donoghue
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2386 © & © 2020, BIS Records AB, Sweden.

Emil Orlik:
Studies for a portrait, 1903



STUDIEN ZUM RADIERTEN GUSTAV MAHLER-BILDNIS — 1903

BIS-2386