

MAHLER

MINNESOTA ORCHESTRA
OSMO VÄNSKÄ

MAHLER, Gustav (1860–1911)

Symphony No. 1 in D major (1885–88) *(Universal Edition)* 56'10

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | I. <i>Langsam. Schleppend. – Immer sehr gemächlich</i> | 16'06 |
| 2 | II. <i>Kräftig bewegt, doch nicht zu schnell</i> | 7'25 |
| 3 | III. <i>Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen - attacca -</i> | 11'23 |
| 4 | IV. <i>Stürmisch bewegt</i> | 20'57 |

Minnesota Orchestra Erin Keefe *leader*

Osmo Vänskä *conductor*

With the shimmering long-held string harmonics at the opening of Mahler's First Symphony sounding an A initially across the whole pitch range of the instruments, like the suspended breath of spring or some celestial orchestra tuning up, and extending in subtle variations of texture (eventually reduced to just double basses) some fifty-six bars into the movement, it was clear that a new era of the Austro-German symphony was being ushered in. Expanding on and re-working the open-fifth elemental beginnings of Beethoven's Ninth, this vast space of aural expectancy was a courageous statement of intent from a young composer setting out on his symphonic career. It also gave him a framework through which to introduce what would become key components of his musical language and creative thought process. Sounds of nature (here cuckoo calls – labelled as such in the score – typically distorted from third leaps to fourths), are combined with quasi-militaristic fanfares in clarinets and trumpets, and 'high-art' chromatic wanderings in cellos, to suggest the world-in-microcosm whose expression Mahler believed was the symphony's very *raison d'être* as an all-embracing art form.

As was more overtly the case with at least his first four symphonies, this richly allusive language was toying with listeners' (and his own) prejudices and preconceptions with regard to musical meaning, the legacy of the Berlioz-Liszt programme music aesthetic and the etiquette of the symphony in the concert hall. Mahler's sensitivity to these issues was such that he called the work 'Symphonic Poem in Two Parts' at its Budapest première in 1889, 'TITAN, a Tone Poem in Symphonic Form' at its second performance in Hamburg 1893, and in between retitled the revised score 'Symphony ("Titan") in 5 Movements (2 Parts)', adding descriptive movement headings:

I. Teil: 'Aus den Tagen der Jugend' [From the Days of Youth]

1. 'Frühling und kein Ende' [Spring Without End]
2. 'Blumine' [Little Flowers or Sweet Nothings – a movement subsequently discarded by Mahler]
3. 'Mit vollen Segeln' [Under Full Sail]

II. Teil: 'Commedia humana' [Human Comedy]

4. 'Todtenmarsch in Callot's Manier' [Funeral March in Callot's Manner]

5. 'Dall' Inferno al Paradiso' [From Hell to Heaven]

An even more detailed programme accompanied the Hamburg performance, drawing on the literary works of one of his favourite authors, Jean Paul (1763–1825), and, as here, Dante's *Inferno*. The combination of references to the former's eccentric 'Bildungsroman' *Siebenkäs: Flower, Fruit and Thorn Pieces* (1796–97) whose protagonist fakes his own death in order to live a new life, and to the latter's epic life-and-death spiritual questing, reveals much about the young composer's mindset and the conception of this symphony, whose 'Titan' epithet for Mahler nevertheless pointed more broadly to the idea of a generic hero, striving and suffering at the hands of fate, rather than narrowly to the specific machinations of Jean Paul's other eponymous novel (1803). As to the question of whether this music was in any sense autobiographical, Mahler readily admitted that his creative activity may have been motivated by life experiences, but at the same time claimed that there was always an element of mystery, even for the creator of the music: the finished work moves beyond any initial personal inspiration, transmutes it, and should not be reduced back to it.

This has a direct bearing on the First Symphony, and in particular one of its signature tactics that would become so important for Mahler's future development as a symphonist: the recycling of song material into non-texted, orchestral works, and in general the mutual enrichment of vocal and instrumental genres in his output. For the First Symphony borrows extensively from the song cycle *Lieder eines fahrenden Gesellen* (*Songs of a Wayfarer*) of 1884 (along with one other earlier song), which itself was inspired by his passionate short-lived affair with the operatic soprano Johanna Richter. (They had met when Mahler was appointed second conductor at the opera house in the central-German industrial town of Kassel, recently annexed by Prussia and former home of the Brothers Grimm, where Mahler worked from 1883 to 1885.) Despite this, he was insistent that the symphony begins at a point beyond the relationship, so that, though we may take

these allusions to be faint echoes of an emotional past, more importantly they serve as vehicles for the expression of a deeper and more universal drama in the present.

If the song cycle and Mahler's personal life shed some light on the impetus for the symphony, its musical keystone is the simple interval of a fourth. In one way or another this alternately enigmatic, rustic, mournful and triumphant melodic shape pervades each movement in turn. The first movement's strikingly atmospheric introduction, for example, reveals two fundamental sides to the fourth – as part of a ruminative, minor-mode sequence and in the form of spry bird calls heralding the turn to the major and thematically linking to the movement's principal bucolic material reworked from the song *Ging heut' morgen übers Feld* (*I walked this morning through the field*), also repeatedly underpinned by the tread of a bass line moving in fourths. The nature idyll later returns, setting off a fuller exploration of the germinal ideas we have heard so far, and using the song melody as a springboard for expressions of primarily pastoral tranquillity in a seemingly effortless flow of organically related ideas. Energized versions of the opening fanfares eventually break through the calm, however, climactically and in the radiance of the home key. The movement's narrative of emergence from uncertainty into the confidence of new growth is then capped by victorious versions of the song melody, the music's linear, intensifying trajectory overwhelming all other structural considerations.

The scherzo (in all but name) transports us to a local dance of the type Mahler reportedly would sometimes stumble upon as a young man while strolling in the countryside around his Moravian home town of Iglau with his friend Fritz Löhr. Indeed, Mahler here adapts material from one of his earliest published songs, *Hans und Grethe* (written in 1880, subtitled 'Volkslied' and originally called *Maitanz im Grünen* with the instruction 'In the tempo of a Ländler'). Again he uses the repeated tread of fourths in the bass, this time beneath a stylized, quasi-yodelling melody, whose opening upward octave leaps were so characteristic of contemporary Austrian and Bohemian-Moravian folk song. Zest for life in the bookending scherzo material vies with gentility in the more urbane waltz-like central trio section, to form a snapshot of Mahler's acutely sensitive

feeling for the sounds of his childhood world and native land.

After a generous pause stipulated by the composer, there then follows what at that point in history was one of the most unusually vernacular slow movements in the symphonic repertoire. Mahler revealed that his inspiration had come from a children's folk picture familiar to all Austrians called *The Huntsman's Funeral* (a famous woodcut version of which was made in 1850 by Austrian artist Moritz von Schwind, misattributed by Mahler to Jacques Callot) in which the coffin is borne by the animals of the forest, led by a small band of Bohemian animal-musicians and followed by all manner of four-legged and feathered creatures. The deep irony of such an upside-down world certainly goes a long way to account for the ambivalent mood of the music. Even so, how were audiences of the time to understand the solo double bass opening (the debate about whether this should be an individual or a sectional solo seems to have been settled in favour of the latter), intoning, over those familiar repeated fourths in timpani, a minor-mode version of the children's rhyme *Bruder Martin* (also known as *Bruder Jakob* and *Frère Jacques*)? To make matters more controversial, overlapping and interrupting Hasidic melodies follow, with Turkish cymbals and exaggerated *glissando* leaps, like some strongly ethnic amalgam of Jewish folk dance and funeral topics. The gradual elision of *Bruder Martin* into a blissful G major central section is a gesture borrowed from *Die zwei blauen Augen* (*The two blue eyes*) from *Lieder eines fahrenden Gesellen*, which also features recurrent bass fourths, and whose melody at the words 'By the road stands a linden-tree: / there at last I found rest in sleep' is exactly quoted at this point. Whose blue eyes are being mourned? Most likely neither Johanna Richter's nor an anonymous huntsman's. Given the childhood reference, Mahler's own grief at the untimely death of his beloved brother Ernst in 1875 after a protracted illness throughout which he sat devotedly at his bedside, is conceivably being transformed in this movement into universal expressions of loss and of what Jewish social and religious ritual may offer as consolation and coping mechanism.

Whatever the case, Mahler gives us scant time to think about this, as without a break the finale shatters the prevailing reverie. As if the very gates of hell have been opened,

the dissonant and chromatically heavy-laden musical language anchored in F minor tonality transports us to a world of Gothic theatricalism replete with a hot-blooded cocktail of Lisztian and Grand Operatic gestures: sweeping string scales, stabbed brass chords, obsessively repeated melodic cells and anti-heroic military themes. The only way Mahler can later dispel this is through an early example of one of his most startling contributions to the lexicon of musical structure, one that would have immense importance for later composers: a remarkable ‘negative’ transition section which relentlessly divests the musical material of all its power and energy through fragmentation, reduction in texture, recessive dynamics and lowering of pitch range. An echt-Mahlerian poignancy and lyricism takes over in a rich D flat major theme into which Mahler seemingly pours all his heartbreak. Intimating what is to happen more conclusively later in the movement, it gives way to what might be called a ‘development’ section in which the young composer’s formal daring comes to the fore. A reprise of elements of the first movement’s mystical introduction is soon followed by a pre-echo of the finale’s heroic chorale-like ending. Not only is Mahler playing with temporalities of narrative past and future in astonishingly original ways here, but he also proceeds to build prematurely to what to all intents and purposes is the movement’s conclusion: the pre-echo returns *fortissimo*, turning the anti-heroic into its opposite, as the harmony miraculously shifts from C minor, through C major, and via a deft sleight of hand and after a momentary pause for breath (*Luftpause*) in the orchestra, to an unexpected and blazing D major where a fourth-based brass chorale transforms the symphony’s very first gentle melodic gesture in the minor into a seeming apotheosis. But it is not to last, since Mahler’s highly attuned sensibility for dramatic proportion knows that this has been a somewhat forced premonition of true closure, and that there is unfinished business in reconciling matters more completely. The secrets of the symphony’s enigmatic introduction, now reprised more fully in an inventive cyclic ploy combining the function of recapitulation with a return to more fundamental origins, need to be linked with the *Ging heut’ morgen übers Feld* melody and a satisfyingly expanded and structurally integrated version of the theme of

heartbreak in a more accessible key (F major) in order for full catharsis to take place. Only after this can the implied quest of the movement, and indeed of the symphony as a whole, be successfully enacted in miniature: with a seamless harmonic and thematic overcoming of spent dark forces and with the help of the first-movement introduction's militaristic fanfares, the all-conquering fourth-based brass chorale finally resolves all ills in a now-inevitable D major, and without the prefatory mid-phrase hiatus of its predecessor. In fusing the personal with the universal so deeply in such an eclectic work, Mahler certainly set sail boldly on his compositional career as a symphonist, the propitious and provocative winds of change blowing hard at his back.

© *Jeremy Barham 2019*

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 premieres 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 orchestras, 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. 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.

Die schimmernden, lang gehaltenen Streicherflageolets zu Beginn von Mahlers Erster Symphonie, die über den gesamten Tonumfang der Instrumente den Ton A anstimmen – ein angehaltener Frühlingsatem oder ein himmlisches, sich einstimmendes Orchester – und sich in subtilen Texturvariationen (schließlich auf Kontrabässe reduziert) rund sechsundfünfzig Takte in den Satz hinein erstrecken, machten sogleich klar, dass hier eine neue Ära der deutsch-österreichischen Symphonik begann. Dieser immense Raum an Hörerwartungen, der die leeren Quinten zu Beginn von Beethovens Neunter adaptierte und erweiterte, war eine wagemutige Absichtserklärung für einen jungen Komponisten am Anfang seiner symphonischen Karriere. Er gab ihm auch einen Rahmen, in dem er das, was Schlüsselkomponenten seiner musikalischen Sprache und seines kreativen Denkens werden sollte, vorstellen konnte. Naturgeräusche (hier sind es Kuckucksrufe, die in der Partitur explizit als solche bezeichnet und typischerweise von Terz- zu Quartsprüngen gedehnt werden) verbinden sich mit quasimilitärischen Fanfaren der Klarinetten und Trompeten sowie „hochkulturellen“ chromatischen Linien der Celli: im Mikrokosmos gleichsam die ganze Welt, die zum Ausdruck zu bringen Mahler für die eigentliche Bestimmung der Symphonie als allumfassender Kunstform hielt.

Wie bei seinen ersten vier Symphonien überhaupt, spielte diese beziehungsreiche Sprache mit den Vorurteilen der Hörer (und seinen eigenen) in Bezug auf musikalische Bedeutung, dem Erbe also der programmmusikalischen Ästhetik eines Berlioz und Liszt, sowie der symphonischen Etikette im Konzertsaal. Mahlers Sensibilität für diese Fragen war so groß, dass er das Werk bei seiner Budapester Uraufführung 1889 „Symphonisches Gedicht in zwei Theilen“ nannte und bei der zweiten Aufführung in Hamburg 1893 „TITAN, eine Tondichtung in Symphonieform“; dazwischen hatte er die revidierte Partitur mit einem neuen Titel versehen – „Symphonie (Titan) in 5 Sätzen (2 Abteilungen)“ – und erläuternde Satzüberschriften hinzugefügt:

I. Teil: „Aus den Tagen der Jugend“

1. „Frühling und kein Ende“
2. „Blumine“ [ein Satz, den Mahler später verworfen hat]
3. „Mit vollen Segeln“

II. Teil: „Commedia humana“

4. „Todtenmarsch in Callot's Manier“
5. „Dall' Inferno al Paradiso“

Der Hamburger Aufführung war ein noch detaillierteres Programm beigegeben, das auf die literarischen Werke eines seiner Lieblingsautoren, Jean Paul (1763–1825), und, wie hier, auf Dantes *Inferno* Bezug nahm. Die Kombination von Verweisen auf Jean Pauls exzentrischen „Bildungsroman“ *Siebenkäs: Blumen-, Frucht- und Dornenstücke* (1796/97), dessen Protagonist seinen eigenen Tod vortäuscht, um ein neues Leben zu führen, mit Dantes episch-spirituellem, Leben und Tod durchmessender Erkundungsreise sagen viel aus über die Gedankenwelt des jungen Komponisten und die Konzeption dieser Symphonie, deren Beinamen „Titan“ weniger auf die spezifischen Begebenheiten in einem weiteren, gleichnamigen Roman (1803) von Jean Paul verweist, sondern vielmehr auf die allgemeine Idee eines Helden, dem das Schicksal seine Prüfungen auferlegt. Auf die Frage, ob diese Musik in irgendeiner Weise autobiographisch sei, räumte Mahler gerne ein, dass seine schöpferische Tätigkeit von Lebenserfahrungen motiviert gewesen sein mochte, betonte aber zugleich, dass die Musik selbst für ihren Schöpfer immer auch Geheimnisse birge: Das fertige Werk gehe über jede anfängliche persönliche Inspiration hinaus, verwandele sie und dürfe nicht auf sie verkürzt werden.

Dies hat einen direkten Bezug zur Ersten Symphonie und insbesondere auf eine ihrer charakteristischen Verfahrensweisen, die für Mahlers künftige Entwicklung als Symphoniker so bedeutsam werden sollte: den Rückgriff auf Liedmaterial in textlosen Orchesterwerken, oder, allgemeiner: die wechselseitige Anreicherung von vokalen und instrumentalen Genres in seinem Schaffen. Denn die Erste Symphonie zitiert ausgiebig aus dem Liederzyklus *Lieder eines fahrenden Gesellen* von 1884 (sowie einem früheren

Lied), der wiederum von seiner leidenschaftlichen, kurzlebigen Liaison mit der Opernsopranistin Johanna Richter inspiriert worden war. (Sie lernten einander kennen, als Mahler das Amt des 2. Kapellmeisters am Opernhaus der mitteldeutschen Industriestadt Kassel antrat, die dereinst die Heimat der Brüder Grimm gewesen und vor wenigen Jahren von Preußen annektiert worden war; Mahler arbeitete hier von 1883 bis 1885.) Dennoch bestand Mahler darauf, dass die Symphonie jenseits dieser Beziehung ansetze: Zwar könnte man diese Anspielungen als schwache Echos eines vergangenen Gefühlszustands verstehen, vor allem aber dienten sie als Vehikel für den Ausdruck eines tieferen und universelleren Dramas in der Gegenwart.

Der Liederzyklus und Mahlers Privatleben mögen ein wenig Licht auf den Entstehungsanlass der Symphonie werfen, ihr musikalisches Markenzeichen aber ist das schlichte Intervall der Quarte. Auf die eine oder andere Weise prägt dieses mal rätselhafte, mal rustikale, mal traurige und mal triumphale Motiv jeden einzelnen Satz. Die berückende, atmosphärische Einleitung des ersten Satzes etwa offenbart zwei wesentliche Aspekte der Quarte – einerseits Teil einer grüblerischen Moll-Sequenz, andererseits Basis munterer Vogelrufe, die die Wende zur Dur-Tonalität ankündigen und thematisch an das bukolische Hauptmaterial des Satzes anknüpfen; letzteres entstammt dem Lied *Ging heut' morgen übers Feld*, und wird ebenfalls wiederholt durch eine in Quartan voranschreitenden Basslinie unterstrichen. Die Naturidylle kehrt später zurück und setzt eine umfassendere Erkundung der bislang erklangenen Hauptgedanken in Gang; die Liedmelodie wird dabei vor allem als Sprungbrett für den Ausdruck pastoralen Friedens in einem scheinbar mühelosen Fluss organisch verwandter Ideen verwendet. Diese Ruhe wird schließlich von energischeren Versionen der Eingangsfanfaren unterbrochen, die emphatisch in der Grundtonart erstrahlen. Das Narrativ dieses Satzes – durch Ungewissheit hin zum Vertrauen in neues Wachstum – wird sodann von siegreichen Varianten der Liedmelodie gekrönt, wobei die lineare Intensitätssteigerung der Musik alle anderen strukturellen Erwägungen überlagert.

Das Scherzo (das nicht explizit als solches bezeichnet ist) ist ein Volkstanz jener Art,

wie er Mahler dem Vernehmen nach als junger Mann manchmal begegnete, wenn er mit seinem Freund Fritz Löhner das Umland seiner mährischen Heimatstadt Iglau durchstreifte. Tatsächlich adaptiert Mahler hier Material aus einem seiner ersten publizierten Lieder: *Hans und Grethe* (1880 komponiert, Untertitel „Volkslied“; ursprünglicher Titel *Maitanz im Grünen* mit der Vortragsanweisung „Im Zeitmaß eines Ländlers“). Erneut verwendet er die Quartschritte im Bass, diesmal unter einem stilisierten Jodeln, dessen aufwärts gerichtete Oktavsprünge für das damalige österreichische und böhmisch-mährische Volkslied so charakteristisch sind. Die Lebensfreude des Scherzo-Materials wetteifert mit der Vornehmheit des eher urbanen, walzerartigen Trios darin, eine Momentaufnahme von Mahlers äußerst sensiblem Faible für die Klänge seiner Kindheitswelt und seines Heimatlandes zu erzeugen.

Nach einer längeren, vom Komponisten vorgegebenen Pause folgt nun einer der ungewöhnlichsten langsamen Sätze volkstümlichen Charakters im symphonischen Repertoire der damaligen Zeit. Mahler erklärte, dass er sich hier von einer allen Österreichern vertrauten Kinderbuchillustration mit dem Titel *Des Jägers Leichenbegängnis* habe anregen lassen (1850 fertigte der österreichische Maler Moritz von Schwind hiervon einen berühmten Holzschnitt an, den Mahler irrtümlich Jacques Callot zuschrieb): Angeführt von einer kleinen Kapelle böhmischer Tier-Musiker, tragen die Tiere des Waldes den Sarg, gefolgt von allen möglichen vierbeinigen und gefiederten Wesen. Die tiefe Ironie einer solchen auf den Kopf gestellten Welt trägt sicherlich wesentlich zur ambivalenten Stimmung der Musik bei. Nichtsdestotrotz: Wie sollten Hörer der damaligen Zeit die solistische Kontrabass-Eröffnung verstehen (die Debatte darüber, ob es sich um ein Solo des Solo-Kontrabassisten oder der Gruppe handelt, scheint zugunsten der letzteren Variante entschieden zu sein), die über den bekannten Quarten in der Pauke eine Mollversion des Kinderlieds *Bruder Martin* (auch bekannt als *Bruder Jakob* oder *Frère Jacques*) intoniert? Um die Sache noch verwickelter zu machen, folgen einander überlappende und unterbrechende chassidische Melodien mit türkischen Becken und überdehnten Glissandos, um ein betont ethnisches Amalgam aus jüdischem Volkstanz

und Trauermotiven zu erzeugen. Das allmähliche Verschwinden von *Bruder Martin* zugunsten eines glückseligen G-Dur-Mittelteils ist eine Wendung, die Mahlers Lied *Die zwei blauen Augen* aus den *Liedern eines fahrenden Gesellen* entlehnt ist, welches ebenfalls wiederkehrende Bassquarten enthält und dessen Melodie zu den Worten „Auf der Straße steht ein Lindenbaum, / Da hab’ ich zum ersten Mal im Schlaf geruht!“ hier genau zitiert wird. Um welche blauen Augen wird hier getrauert? Wahrscheinlich weder um jene von Johanna Richter noch um die eines unbekanntes Jägers. Angesichts des Kindheitskontexts verarbeitet Mahler in diesem Satz vielleicht seine eigene Trauer über den frühen Tod seines geliebten Bruders Ernst im Jahr 1875 nach einer langwierigen Krankheit, während der er hingebungsvoll an seinem Bett wachte, zu universellen Ausdrucksformen des Verlustes und jener sozialen und religiösen Rituale des Judentums, die Trost und Trauerbewältigung ermöglichen.

Wie dem auch sei: Mahler lässt uns kaum Zeit, darüber zu sinnieren, denn ohne Pause bricht das Finale in die entrückte Stimmung ein. Als ob sich die Tore der Hölle geöffnet hätten, entführt uns das dissonante und hochchromatische Treiben, das in der f-moll-Tonalität verwurzelt ist, in eine Welt düsterer Theatralik mit einem heißblütigen Cocktail aus Liszt’schen Gesten und großer Oper: mitreißende Streicherskalen, gestanzte Bläserakkorde, obsessiv wiederholte Motive und antiheroische Militärthemen. Mahler kann dies schließlich nur durch ein frühes Beispiel für einen seiner verblüffendsten Beiträge zum Lexikon musikalischer Formbildung auflösen, der für spätere Komponisten von immenser Bedeutung sein wird: eine bemerkenswerte „negative“ Überleitung, die das musikalische Material mittels Fragmentierung, Texturauflichtung, nachlassender Dynamik und Verkürzung des Tonumfangs unerbittlich all seiner Kraft und Energie entledigt. Typisch Mahler’sche Intensität und Lyrik bestimmen das große Des-Dur-Thema, in das sich anscheinend Mahlers ganzer Herzschmerz ergießt. Es weist auf den Schlussteil des Satzes voraus und weicht einer Art „Durchführung“, in dem die formale Kühnheit des jungen Komponisten zum Tragen kommt. Auf eine Reprise von Elementen der mystischen Einleitung des ersten Satzes folgt alsbald ein Vorbote des heroisch-choralartigen

Finalendes. Mahler spielt hier nicht nur auf erstaunlich originelle Weise mit narrativen Strategien von Vergangenenem und Künftigem, sondern arbeitet bereits mit dem, was im Grunde den Abschluss des Satzes bilden wird: Der Vorbote kehrt *fortissimo* zurück und verwandelt den antiheroischen Habitus ins Gegenteil, während die Harmonik auf wunder-same Weise von c-moll über C-Dur und – mittels eines behänden Kunststücks und nach einer kurzen Luftpause des Orchesters – unerwartet in ein leuchtendes D-Dur mündet, in dem ein quartenbasierter Blechbläserchoral die sanfte Melodiefigur in Moll, mit der die Symphonie begann, in eine scheinbare Apotheose umdeutet. Doch das ist nicht von Dauer, denn mit seiner hochempfindlichen Sensibilität für dramatische Proportionen weiß Mahler, dass es sich hier um eine etwas erzwungene Vorahnung eines echten Schlusses handelt, die eigentliche Versöhnung der Konflikte aber noch aussteht. Die Geheimnisse der rätselhaften Einleitung der Symphonie, die nun durch einen einfallsreichen zyklischen Clou, welcher die Funktion der Reprise mit der Rückkehr zu elementareren Ursprüngen verbindet, ausgiebiger erklingt, müssen mit der *Ging heut' morgen übers Feld*-Melodie und einer überzeugend erweiterten und strukturell integrierten Version des Herzschmerz-Themas in einer umgänglicheren Tonart (F-Dur) verknüpft werden, damit eine vollständige Katharsis stattfinden kann. Erst dann kann die implizite Erkundungsreise des Satzes und der Symphonie als Ganzes erfolgreich im Kleinen realisiert werden: Mit einer nahtlosen harmonischen und thematischen Überwindung verbrauchter dunkler Kräfte und mit Hilfe der militärischen Fanfaren der Einleitung zum ersten Satz löst der unwiderstehliche Blechbläserchoral schlussendlich alles Ungemach in ein nun zwangsläufiges D-Dur auf, das auch auf die empfindliche Lücke seines Vorgängers verzichtet. Indem Mahler in einem derart eklektischen Werk so eng das Persönliche mit dem Universalen verschmolz, schlug er mutig seine Laufbahn als Symphoniker ein, wobei ihm die günstigen und widrigen Winde des Wandels heftig im Rücken wehten.

© **Jeremy Barham 2019**

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 Sinfonieorchester. 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 Verbrughen 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 historischen 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 Viertes 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. Darüber hinaus stand er im Laufe seiner Karriere Orchestern wie der Tapiola Sinfonietta, dem Iceland Symphony Orchestra und dem BBC Scottish Symphony Orchestra als Künstlerischer Leiter vor.

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.

Avec les harmoniques chatoyantes tenues aux cordes au début de la Première Symphonie de Mahler sonnante sur un la qui s'étend d'abord sur toute l'étendue des instruments, comme un souffle suspendu de printemps ou de quelque orchestre céleste qui s'accorde, et qui se prolongent en variations subtiles de texture (réduite finalement aux contrebasses seules) après environ 56 mesures, il était clair qu'une nouvelle ère de la symphonie austro-allemande faisait son entrée. En élargissant et retravaillant le début élémentaire de la quinte à vide de la 9^e Symphonie de Beethoven, ce vaste espace d'attente pour l'oreille était une courageuse déclaration d'intention de la part d'un jeune compositeur au seuil de sa carrière symphonique. Il se donnait ainsi un cadre dans lequel introduire ce qui devait former les éléments clés de son langage musical et de son processus de pensée créatrice. Des sons de la nature (ici des cris de coucou – définis ainsi dans la partition – typiquement déformés de sauts de tierce à ceux de quarte) sont joints à des fanfares quasi militaires aux clarinettes et trompettes, et à des vagabondages chromatiques de grand art aux violoncelles pour suggérer le monde dans le microcosme dont Mahler croyait l'expression être la véritable raison d'être de la symphonie comme forme d'art global.

Comme c'était plus ouvertement le cas de ses quatre premières symphonies au moins, ce langage richement allusif jouait avec les préjugés et idées préconçues du public (et les siennes) concernant la signification de la musique, l'héritage de l'esthétique de la musique à programme de Berlioz-Liszt et l'étiquette de la symphonie dans la salle de concert. La sensibilité de Mahler sur ces questions était telle qu'il appela l'œuvre « Poème symphonique en deux parties » à sa création à Budapest en 1889, « TITAN, un poème symphonique en forme symphonique » à sa seconde exécution à Hambourg en 1893, et entretemps il retira la partition révisée Symphonie (« Titan ») en cinq mouvements (2 parties), ajoutant des sous-titres descriptifs :

I. Teil : Aus den Tagen der Jugend [Première partie : Des jours de jeunesse]

1. Frühling und kein Ende [Printemps sans fin]
2. Blumine [Petites fleurs ou doux petits riens – un mouvement ensuite défaussé par Mahler]
3. Mit vollen Segeln Toutes voiles dehors]

II. Teil : Commedia humana [Deuxième partie : Comédie humaine]

4. Todtenmarsch in Callot's Manier [Marche funèbre à la manière de Callot]
5. Dall' Inferno al Paradiso [De l'enfer au ciel]

Un programme encore plus détaillé accompagna l'exécution à Hambourg, s'appuyant sur les œuvres littéraires de l'un de ses écrivains préférés, Jean Paul (1763–1825), et, comme ici, sur l'*Inferno* de Dante. Le mélange de références à l'excentrique « Bildungsroman » *Siebenkäs : Fleurs, fruits et épines* (1796–97) de Paul dont le protagoniste feint sa propre mort afin de se faire une nouvelle vie, et à la recherche spirituelle épique de vie et mort de Dante, en dit long sur la tournure d'esprit du jeune compositeur et la conception de cette symphonie dont l'épithète de « Titan », pour Mahler, pointait plus généralement vers l'idée d'un héros générique, s'efforçant et peinant aux mains du destin, plutôt que plus étroitement aux machinations spécifiques de l'autre roman éponyme (1803) de Jean Paul. Quant à la question d'un éventuel sens autobiographique dans la musique, Mahler admit facilement que son activité créatrice puisse avoir été motivée par des expériences de vie mais, simultanément, il prétendit qu'il se trouvait toujours un élément de mystère, même pour le créateur de la musique : l'œuvre finie dépasse toute inspiration personnelle initiale, elle la transmute et ne devrait pas revenir à y être réduite.

Ceci a une incidence directe sur la Première Symphonie et en particulier sur l'une de ses tactiques personnelles qui devait devenir si importante dans le développement à venir de Mahler comme symphoniste : le recyclage du matériel de chanson en œuvres orchestrales non textées et, en général, l'enrichissement mutuel des genres vocal et instrumental dans sa production. Car la Symphonie no 1 emprunte largement du cycle de chansons *Lieder eines fahrenden Gesellen* [Chansons d'un voyageur] de 1884 (en compagnie d'une

autre chanson plus ancienne) inspirée par sa relation passionnée mais de courte durée avec la soprano d'opéra Johanna Richter. (Ils se rencontrèrent quand Mahler fut choisi comme second chef à la maison d'opéra de Kassel, ville industrielle de l'Allemagne centrale, nouvellement annexée par la Prusse et ancien pays des frères Grimm et où Mahler travailla de 1883 à 1885. Malgré cela, il insista sur ce que la symphonie commence à un point au-delà de la relation de sorte que, quoiqu'on puisse voir dans ces allusions de faibles échos d'un passé émotionnel, elles servent avec plus d'importance de véhicules pour l'expression d'un drame plus profond et plus universel dans le présent.

Si le cycle de chansons et la vie personnelle de Mahler jetèrent de la lumière sur l'élan pour la symphonie, sa clé de voûte musicale est le simple intervalle de quarte. D'une façon ou d'une autre, cette forme mélodique alternativement énigmatique, rustique, triste et triomphante imprègne chaque mouvement à son tour. L'introduction étonnamment atmosphérique, par exemple, révèle deux côtés fondamentaux de la quarte – comme partie d'une suite méditative en mode mineur et dans la forme d'appels d'oiseaux fringants annonçant le changement au mode mineur et faisant le lien thématique au matériel bucolique principal retravaillé à partir de la chanson *Ging heut' morgen übers Feld* [*J'ai marché dans les champs ce matin*], ainsi souvent étayée par la basse qui se meut par quartes. L'idylle de la nature revient plus tard, déclanchant une exploration plus complète des idées germinales entendues jusqu'ici et utilisant la mélodie de chanson comme tremplin pour exprimer la tranquillité essentiellement pastorale dans un cours apparemment facile d'idées organiquement reliées. Des versions plus tendues des fanfares d'ouverture finissent cependant par percer à travers le calme, au point culminant et dans l'éclat de la tonique. Le passage du mouvement de l'incertitude à la confiance d'une nouvelle croissance est alors plafonné par les versions victorieuses de la mélodie de chanson, et la trajectoire linéaire de la musique qui s'intensifie écrase toutes les autres considérations de structure.

Le scherzo (en tout sauf le nom) nous transporte dans une danse locale du type que Mahler aurait fréquenté parfois dans sa jeunesse quand il sortait dans la campagne près

de sa ville d'Iglau en Moravie avec son ami Fritz Löhr. Mahler adapte vraiment ici du matériel de l'une de ses premières chansons à avoir été publiées, *Hans und Grethe* (écrite en 1880, sous-titrée *Volklied* et marquée *en tempo de Ländler*). Il se sert encore de la suite de quarts à la basse, cette fois sous une mélodie stylisée, presque un jodel, dont les sauts d'octave ascendante à son début étaient si caractéristiques du chant folklorique contemporain autrichien et bohémien-morave. La joie de vivre dans le matériel final du scherzo s'efforce poliment, dans le trio central de valse plus urbaine, de former un instantané de la vive sensibilité de Mahler pour les sons du monde de son enfance et de sa patrie.

La pause généreuse requise par le compositeur est suivie par ce qui à ce point dans l'histoire était l'un des mouvements lents des plus originalement dialectaux du répertoire symphonique. Mahler révéla que son inspiration était venue d'une représentation populaire pour enfants connue par tous les Autrichiens et appelée *Les Funérailles du chasseur* (dont une célèbre gravure sur bois fut faite en 1850 par l'artiste autrichien Moritz von Schwind, faussement attribuée par Mahler à Jacques Callot) où le cercueil est porté par les animaux de la forêt menés par un petit ensemble d'animaux musiciens et suivis de toute sorte de créatures à quatre pattes et à plumes. La profonde ironie d'un tel monde à l'envers va certainement loin dans le compte rendu de l'atmosphère ambivalente de la musique. Toutefois, comment le public de l'époque comprendrait-il le début de contre-basse solo (le débat sur ce solo, individuel ou tutti, semble s'être réglé en faveur du tutti), qui entonne, sur ces quarts bien connues répétées aux timbales, une version mineure de la comptine pour enfants *Frère Jacques* ? Pour rendre les choses encore plus controversées, on entend maintenant des mélodies hassidiques qui se chevauchent et s'interrompent, avec des cymbales turques et des sauts *glissando* exagérés, comme un genre d'amalgame fortement ethnique de danse populaire juive et de sujets funèbres. L'élimination graduelle de *Frère Jacques* en une section centrale bienheureuse en sol majeur est un recours emprunté à *Die zwei blauen Augen* (*Les deux yeux bleus*) des *Lieder eines fahrenden Gesellen* qui présente aussi des quarts répétées à la basse et dont la mélodie

aux paroles «Un tilleul au bord de la rue :/j'y ai trouvé repos et sommeil» y est citée exactement. À qui appartiennent les yeux bleus dont on fait le deuil ? Probablement pas à Johanna Richter ni au chasseur anonyme de von Schwind. Vu la référence à l'enfance, le propre deuil de Mahler à la mort prématurée de son cher frère Ernst en 1875 après une maladie prolongée au cours de laquelle il était resté fidèlement à son chevet, est probablement transformé dans ce mouvement en expression universelle de perte et de ce que les rites juifs sociaux et religieux peuvent offrir comme mécanisme de consolation et d'adaptation.

Quel que soit le cas, Mahler nous donne peu de temps pour y penser car, sans interruption, le finale met fin à la rêverie en cours. Comme si les portes mêmes de l'enfer venaient de s'ouvrir, le langage musical dissonant et lourdement chargé de chromatisme ancré dans la tonalité de fa mineur nous transporte dans un monde de théâtralisme gothique rempli d'un cocktail de gestes lisziens et de grand opéra: gammes entraînantes aux cordes, accords de poignards aux cuivres, cellules mélodiques répétées avec obsession et thèmes militaires anti-héroïques. La seule façon dont Mahler peut ensuite dissiper ceci est grâce à un des premiers exemples de l'une des contributions les plus étonnantes au dictionnaire de structure musicale, une qui devait avoir une immense importance pour les compositeurs suivants : une transition remarquablement «négative» qui prive incessamment le matériel musical de toute sa puissance et énergie au moyen de la fragmentation, réduction de texture, récession des nuances et baisse de la hauteur de son. Une intensité et un lyrisme typiquement mahlériens prennent le contrôle dans le riche thème en ré bémol majeur dans lequel Mahler semble verser tout son chagrin. Faisant connaître ce qui arrivera de manière concluante plus tard dans le mouvement, il fait place à ce qu'on pourrait appeler un «développement» où l'audace formel du jeune compositeur est mise en évidence. Un retour des éléments de l'introduction mystique du premier mouvement est bientôt suivi d'un pré-écho de la fin en forme de choral héroïque du finale. Non seulement Mahler joue-t-il avec les temporalités du passé et futur narratifs de manière étonnamment originale ici, mais encore procède-t-il aussi à

bâti prématurément ce qui est la conclusion du mouvement à toutes fins utiles : le pré-écho revient *fortissimo*, tournant le thème anti-héroïque en son contraire, quand l'harmonie passe miraculeusement de do mineur à do majeur et, en un habile tour de main et après une pause momentanée pour respirer (*Luftpause*) dans l'orchestre, à un ré majeur inattendu et étincelant où un choral de cuivres sur une quarte transforme les toutes premières mélodies très douces en mode mineur en une apparente apothéose. Mais cela ne dure pas car la sensibilité très à l'écoute de Mahler pour la proportion dramatique sait que ceci a été une prémonition un peu forcée de la véritable fin et qu'il reste encore une réconciliation plus complète à terminer. Les secrets de l'introduction énigmatique de la symphonie, maintenant répétés plus complètement dans le stratagème cyclique original alliant la fonction de récapitulation à un retour à des origines plus fondamentales, doivent être reliés à la mélodie *Ging heut' morgen übers Feld* et à une version à la structure intégrée et à l'expansion satisfaisante du thème de chagrin dans une tonalité plus accessible (fa majeur) pour que l'apothéose complète ait lieu. Maintenant seulement la quête implicite du mouvement, et vraiment de la symphonie en entier, peut être promulguée en miniature avec succès, avec une victoire harmonique et thématique sans couture des forces obscures épuisées et, avec l'aide des fanfares militaristes de l'introduction du premier mouvement, le choral victorieux aux cuivres basé sur des quarts résout tous les maux dans un ré majeur maintenant inévitable et sans le hiatus de la phrase intermédiaire préparatoire de son prédécesseur. En unifiant si profondément le côté personnel avec l'universel dans cette œuvre si éclectique, Mahler s'est certainement mis hardiment en route sur sa carrière de symphoniste, les ailes propices et provocatrices du changement battant résolument dans son dos.

© **Jeremy Barham 2019**

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

Fondé en 1903 sous le nom d'Orchestre symphonique de Minneapolis, l'**Orchestre du Minnesota** est reconnu comme l'un des meilleurs orchestres symphoniques américains, réputé pour ses concerts chez lui et dans les grands centres européens de musique. En 2015, il fut le premier orchestre américain à jouer à Cuba, suite au dégel des relations entre les deux pays et, en 2018, il était le tout premier orchestre américain professionnel à faire une tournée en Afrique du Sud. Le chef finlandais Osmo Vänskä a été choisi comme 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 Verbrugghen et Emil Oberhoffer. L'histoire radiophonique de l'Orchestre du Minnesota a commencé en 1923 avec une diffusion nationale dirigée par le chef invité Bruno Walter et elle continue aujourd'hui avec des concerts régionaux et nationaux. L'histoire des disques de l'orchestre, qui remonte à 1924, comprend des sorties chez RCA Victor, Columbia, Mercury «Living Presence» et Vox Records. Les disques de l'orchestre des symphonies de Beethoven et de Sibelius avec Vänskä ont été salués sur la scène internationale; son album comprenant les Première et Quatrième symphonies de Sibelius a gagné le Grammy Award 2014 pour «Best Orchestral Performance».

L'orchestre a reçu plusieurs prix pour ses programmes audacieux et l'ensemble commande régulièrement des œuvres nouvelles dont il donne ensuite la création car il continue de nourrir un intérêt soutenu pour les compositeurs contemporains. L'Orchestre du Minnesota réside à l'Orchestra Hall à la brillante acoustique au centre ville de Minneapolis.

www.minnesotaorchestra.org

Salué comme « exigeant et exubérant » (*The New York Times*), **Osmo Vänskä** est reconnu 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 applaudi pour son travail avec plusieurs des meilleurs orchestres du monde dont l'Orchestre symphonique de Chicago, la Philharmonie de New York, l'Orchestre philharmonique de Londres, Berliner Philharmoniker, l'Orchestre philharmonique tchèque et l'Orchestre symphonique Yomiuri du Japon. Il a également développé des contacts réguliers avec le festival Mostly Mozart (New York) et les Proms de la BBC. Ses nombreux disques BIS continuent de susciter l'enthousiasme le plus chaleureux comme le prouve un prix Grammy pour l'exécution des Première et Quatrième Symphonies de Sibelius avec l'Orchestre du Minnesota; en 2017 son enregistrement à Minnesota de la Cinquième Symphonie de Mahler mérita à Vänskä sa quatrième mise en nomination pour un Grammy avec l'ensemble.

Vänskä a étudié la direction à l'Académie Sibelius à Helsinki et il a gagné le premier prix du Concours international de Besançon pour jeunes chefs d'orchestre en 1982. Pendant son contrat comme chef attitré de l'Orchestre symphonique de Lahti (de 1988 à 2008), il a haussé le profil international de l'orchestre, le menant dans des tournées remplies de succès et enregistrant des disques. Sa carrière de chef d'orchestre a aussi comporté des engagements importants avec des orchestres réputés dont Tapiola Sinfonietta, l'Orchestre symphonique d'Islande et l'Orchestre symphonique écossais de la BBC. 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.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*

„Eine sehr gute, immer spannende, immer packende und im Großen Ganzen bereichernde Aufnahme der *Auferstehungssymphonie*.“ *Pizzicato.lu*

This is one of the better recorded Seconds on record, perhaps one of the best recorded Mahler Symphonies... highly recommended..." *www.theclassicreview.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*

‘BIS’s SACD format is certain to wow audiophiles... Determined to avoid histrionics, Vänskä often gives the music as much space and focus as Leonard Bernstein.’ *Gramophone*

‘an interpretation that is at once committed and detached, intense and transcendently timeless... No Mahlerian will be disappointed.’ *Norman Lebrecht*

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

‘Vänskä’s Mahler is among the most human I’ve heard...’ *Fanfare*

‘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: March 2018 at Orchestra Hall, Minneapolis, USA
Producer: Robert Suff
Sound engineer: Matthias Spitzbarth

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 Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit / 96 kHz

Post-production: Editing: Matthias Spitzbarth
Mixing: Matthias Spitzbarth, Robert Suff

Executive producer: Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Jeremy Barham 2019
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Front cover image: © Chaos for Life/Liam Donoghue
Back cover photograph: © Greg Helgeson
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-2346 © & © 2019, BIS Records AB, Sweden.

