



MAHLER

MINNESOTA ORCHESTRA
OSMO VÄNSKÄ

6



GUSTAV MAHLER (1902), ETCHING BY EMIL ORLIK

MAHLER, GUSTAV (1860–1911)

SYMPHONY No. 6 IN A MINOR (1903–04) *(C. F. Peters)* 86'16

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | I. <i>Allegro energico, ma non troppo. Heftig, aber markig</i> | 24'41 |
| 2 | II. <i>Andante moderato</i> | 16'10 |
| 3 | III. Scherzo. <i>Wuchtig</i> | 13'18 |
| 4 | IV. Finale. <i>Allegro moderato – Allegro energico</i> | 31'42 |

MINNESOTA ORCHESTRA ERIN KEEFE *leader*

OSMO VÄNSKÄ *conductor*

Mahler portentously declared during or soon after composing his Sixth Symphony (completed over the two summers of 1903 and 1904, and first performed in 1906) that it ‘will pose conundrums that only a generation that has absorbed and digested my first five symphonies may hope to solve’. As he was to discover, early critics seemed to confirm this prediction, finding the work, in his words, ‘another hard nut’ to crack with their ‘feeble little teeth’. If this fraternity of commentators had initial problems yet again with a Mahler symphony that did not ‘behave’ as a symphony should (for one thing offering what was considered to be ‘programme music’ without a programme), evidence suggests that by contrast it quickly gained traction as ‘musicians’ music’, appreciated by the true cognoscenti (though admittedly these were often friends and colleagues of the composer). ‘The only sixth despite the *Pastoral*’ eulogized a young Alban Berg, for example; and in an extensive laudatory but critically informed essay on Mahler, Schoenberg singled out the principal theme of the *Andante* as a paragon of organic, asymmetrical and continually developing melodic construction. The conductors Willem Mengelberg and Bruno Walter were sensitive in other ways to the gravitas and bleak intensity of the work, the latter dramatically equating its portrayal of a ‘terrifying, hopeless darkness, without a human sound’ with the composer’s search for truth in an increasingly godless world.

Mahler was, and remains, a polarizing composer. Fraught with some of the most extreme musical and aesthetic tensions in all his output, the Sixth Symphony is a high-energy locus of that combustible creative friction which results from the simultaneous dogged adherence to, yet daring insurrection against, generic norms, and which can readily incite both the strongest polemic and adulation. The philosopher Albert Camus once wrote: ‘when I describe what the catastrophe of modern man looks like, music comes into my mind – the music of Gustav Mahler’, and none of Mahler’s works paints the human condition’s potential for irrevocable (self-)destruc-

tion more vividly than the Sixth. It is the only one of his symphonies not to end in major-key tonality, whether triumphantly like the Third and Eighth, or in hushed contemplation like *Das Lied von der Erde* and the Ninth. Unusually it rejects his more frequent symphonic narrative arc of progression from problem to resolution, as in the Second, Third and Fifth, in favour of a fateful surrendering to the ‘tragic’ (a title attached to the work, perhaps by Mahler himself or at least with his approval, in the concert leaflet for his final performance of the symphony in Vienna, 1907). Nevertheless, after the undeniably programmatic qualities of the first four symphonies (and the veiled significations of the Fifth), along with radical expansions of symphonic format in the Second, Third and Fifth, the Sixth’s four-movement scheme with familiar non-illustrative titles and ‘regular’ thematic and structural frameworks superficially appeared to return to more conventional ground. Indeed it is tempting to think of this symphony as a precursor in kind to Shostakovich’s ironic response to the establishment expressed in his Fifth Symphony some thirty years later: both composers in their different ways use the symphonic genre against itself, as a vehicle for protest in the face of (petit-)bourgeois or totalitarian forms of cultural expectation and oppression whether naked or unspoken.

The apparent paradox that Mahler wrote this symphony during one of the most outwardly successful and happiest periods of his life – prior to his marital difficulties with Alma, at the time of the birth of his second daughter Anna, his conducting reputation at its height and his compositional one ever rising, inspired by the surroundings of his summer retreat at Maiernigg on the Wörthersee and by a trip to the craggy Dolomites near Toblach – is really no paradox at all. For approaching and creatively sublimating the ‘abyss’ requires confident assurance that one is secured against falling into it, and that one has the perspective necessary to articulate its imagined depths. Far from predicting elements of future distress in his own life as Alma would have us believe, if there was something urgent that Mahler

wanted to get out of his system through this work then it probably had more to do with a desire to express in ‘abstract’, extended symphonic terms something of the militaristic fatalism of his final two *Wunderhorn* settings ‘Revelge’ (1899) and ‘Der Tamboursg’sell’ (1901), intermingled with the potent dramatic tragedy and heroism of the celebrated productions of Wagner’s *Tristan* and Beethoven’s *Fidelio* which he had been busy directing in the 1903 and 1904 opera seasons respectively: stories of condemned men, female-centred redemption and doomed love that were among the most frequently performed works in Mahler’s conducting repertoire.

An appetite for the transgressive pervades the Symphony on many levels, all the more desperately because of its external appearance of formal and generic constriction. The first movement may display the hallmarks of sonata structure, but its march material, like a tightly coiled spring, is as hyperbolic in character and scope as the instruction to repeat the entire ‘exposition’ is a compulsive sign of compositional tradition and duty. The second theme, in which Mahler did not so much capture Alma as express his own emotional and erotic devotion to her, overcomes the deflating major-to-minor triad shift and accompanying ‘fate’ motto in the timpani which precede it, and replaces the hard-edged, downward-turning, pedal-based march with sweeping gestures of ascent, dash and greater harmonic fluidity. Rather than speak of simple themes, however, both sets of material are best understood as complex composites of interlinked and evolving motifs: worlds unto themselves and at the same time sides of a coin which share certain macro- and micro-features. These go on to form the central ‘development’, which, perhaps of necessity, breaks down rather than builds on these components, eventually issuing in a passage of typical Mahlerian withdrawal and utopian peace scored not just with his customary transcendent tremolo strings and newly introduced celeste, but also with cowbells. Though, as Mahler noted in the score, these latter emblems of spiritual kinship with the lonely Alpine peaks were ‘to give a realistic imitation of a distant high and low

ringing of the bells of a grazing herd’, he added that this nevertheless ‘should not be interpreted programmatically’. The real core of the drama is left to the so-called ‘recapitulation’ in which, rather than simply reprising material, Mahler combines and intertwines the ideas more closely, until the ‘Alma’ theme, successfully bending the march to its flamboyant major-mode will, is left ringing in our ears at the close.

After some early vacillation by the composer, a near-unanimous consensus has emerged that the more effective ordering of the middle movements is *Andante* followed by scherzo (as performed in this recording). Indeed, though it was not his first intention, this was how Mahler conducted the work during his lifetime. The *Andante* transports us to the realm of nature idyll touched upon in the opening movement, and explores it in wistful serenade-like mood. Distance from most of what has gone before is assured by its key of E flat, a tritone away from the principal key of the symphony in which the previous movement had ended. If we have just heard an apotheosis of the march topic, then this is a tribute to the lyricism and affect of the appoggiatura – the poignant leaning note which infiltrates almost all of the sinuously unfolding melodic material, and whose chromatic alterations also underpin larger tonal shifts to C and A and back to E flat at various points. In an inverse of their treatment in the preceding movement, the cowbells return in a radiantly assertive bucolic episode in E major just before the mid-point of the movement. Not all is well, as they later have to contend with an impassioned C sharp minor variant of material they had initially superseded. But the tone of reconciliation with the world soon prevails through some exquisite melodic exchanges and effusive sequential patterns in strings and woodwind at the final return of the home key.

Though reverting to the main tonality of A minor, arguably we remain in this imaginary landscape for the following scherzo, which in essence is structured around the alternation of two contrasting stylized forms of folk-like dance: an un-

gainly and leaden-footed one to begin with ('Wuchtig' meaning heavy), characterized by rapid grace notes and dotted rhythms, scrambling demisemiquaver upbeats, and the occasional skeletal timbres of the xylophone in an almost comic parody of the first movement's march; and a politer, more courtly one in F major marked 'Altväterisch' ('old-fashioned') with frequently changing 4-beat and 3-beat time signatures that disrupt metrical orientation. A possible glimpse into the gendered world of social interaction in the folk music of his youth is offered by Mahler here, since the formal boundaries marked by these two sets of material are continually porous. The first dance includes anticipations of the second, which in turn is regularly – though abortively – interrupted by that foreshadowing motif as if in an attempt to divert the gentler form towards its own rougher domain. Despite the best efforts of what might tentatively be called the masculine voice, it struggles to maintain momentum at times, and in a process of mutual disempowerment ultimately disintegrates towards the end of the movement to leave just a spectral version of the second dance to have the last word – all of which creates an intriguingly unconventional, recessive scherzo model that would set the tone for similar movements to come in the Seventh and Tenth Symphonies.

The finale is one of the great highpoints in the symphonic repertoire. Beginning fitfully, rather like the opening movement of the Third and the final movement of the Second, with fragments of ideas appearing and disappearing in the chaos, it returns us with a sweep of the curtain to the world of our embattled symphonic 'hero', as if the previous two movements had been a distraction (though a necessary one) from struggles that had all the time been continuing out of sight elsewhere. Allusions to what has been (major-to-minor triad and timpani rhythmic motto from the first movement) combine with anticipations of melodic and chorale-like ideas to come, often over a chromatic miasma of tremolo strings. The movement 'proper' does not really begin until the *Allegro energico* 114 bars in, and at this point in the

history of the symphonic genre, in the development of Mahler as a composer, and in the progress of this particular work, it seems much less constructive to think in the primary exposition-development-recapitulation categories of sonata form. These are now vestigial traces transcended by what has become an elemental confrontation between positive and negative forces, dreams of triumph and realizations of disaster, conceived in truly epic proportions. Where the first movement managed, at least temporarily, to quell the latter, here promising turns to major-mode aspirational material either retreat into the cowbell dreamscape or have to contend with two devastating strikes of the hammer: ‘a short blow, powerful, but dull in resonance, with a non-metallic character (like an axe-stroke)’ as Mahler stipulated, and for which he had to experiment with a new box-like contraption. These moments of sonic excess nullify all sense of achievement, and completely re-orientate mood and purpose, reducing hope to a distant memory and paving the way for the decisive return of the major-minor and timpani-rhythm mottos. Intermittently beleaguering subsequent attempts at progress, these mottos recur like a nagging pain, even in a last-ditch throw of the dice where rising and falling octave leaps in A major, overlapping across the orchestra, momentarily appear to subjugate the rhythm. The third, weaker ‘hammer’ blow (on conventional bass drum) – the one that for Mahler ‘fells [the symphonic protagonist] as a tree is felled’, and whose reduced power was evidently a source of puzzlement to Richard Strauss – puts paid to this fantasy and returns us to the very opening gestures of the movement, now in an exhausted A minor. There is time for one last major-to-minor twist of the knife in subdued low brass, and a shock outburst of rhythmic and tonal defiance as this monumental piece of ‘imaginary theatre’ comes to its unforgiving close.

© *Jeremy Barham 2017*

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. 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.

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, Lon-

don Philharmonic Orchestra, Berliner Philharmoniker, Czech Philharmonic Orchestra and the 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 the nomination for a Grammy Award for the performance of Beethoven's Ninth Symphony with the Minnesota Orchestra; in 2014 his Minnesota recording of Sibelius's First and Fourth Symphonies won a Grammy Award. 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.

Während oder bald nach der Komposition seiner Sechsten Symphonie, die in den Sommerfrischen 1903 und 1904 fertiggestellt und 1906 uraufgeführt wurde, verkündete Mahler bedeutungsschwer, sie werde „Rätsel aufgeben, an die sich nur eine Generation heranwagen darf, die meine ersten fünf in sich aufgenommen und verdaut hat“. Und in der Tat sollten die ersten Besprechungen diese Vorhersage bestätigen, schien die Sechste doch, so Mahler, „wieder eine harte Nuss zu sein“, die „von den Zähnen unserer Kritik nicht geknackt werden kann“. Auch wenn die Kritiker erneut mit einer Mahler-Symphonie haderten, die sich anders „benahm“, als man dies von einer Symphonie gemeinhin erwartete (indem sie beispielsweise ‚Programm Musik‘ ohne Programm zu sein schien), so wurde sie andererseits offenbar rasch als „Musik für Musiker“ wahrgenommen und von echten Kennern (die zugegebenermaßen oft Freunde und Kollegen des Komponisten waren) gewürdigt. „Es gibt doch nur eine VI. trotz der Pastorale“, schwärmte etwa der junge Alban Berg; und in einem umfangreichen, so rühmenden wie fachkundigen Essay über Mahler hob Schönberg das Hauptthema des *Andante* als Musterbeispiel organischen, asymmetrischen und sich permanent entwickelnden Melodieaufbaus hervor. Die Dirigenten Willem Mengelberg und Bruno Walter waren eher für die *gravitas* und die trostlose Intensität der Symphonie empfänglich; letzterer sah den Umstand, „dass ihre schreckliche und hoffnungslose Düsternis [...] ohne einen menschlichen Laut dargestellt ist“, in engem Zusammenhang mit der Suche des Komponisten nach Wahrheit in einer zusehends gottloseren Welt.

Mahler ist seit jeher ein Komponist, der polarisiert. Die Sechste Symphonie, die musikalische und ästhetische Spannungen von einer Radikalität austrägt, die in Mahlers gesamtem Schaffen ihresgleichen suchen, bündelt als eine Art Brennglas jene leicht entzündlichen kreativen Friktionen, die durch das Festhalten an den Gattungskonventionen und die gleichzeitig kühne Revolte gegen sie verursacht

werden; ein Gemisch, das ebenso heftigste Polemik wie Beweihräucherung hervorruft. Der französische Schriftsteller und Philosoph Albert Camus bemerkte einmal: „Wenn ich beschreiben soll, wie die Katastrophe des heutigen Menschen aussieht, so denke ich an Musik – an die Musik von Gustav Mahler“, und keines von Mahlers Werken bringt die Fähigkeit des Menschen zur unwiderruflichen (Selbst-) Zerstörung lebhafter zum Ausdruck als die Sechste. Es ist die einzige seiner Symphonien, die nicht in Dur schließt – sei es nun triumphierend wie die Dritte und Achte oder in nachdenklicher Stille wie *Das Lied von der Erde* und die Neunte. Ungewöhnlicherweise auch verzichtet sie auf die ansonsten in seiner Symphonik favorisierte narrative Verlaufsform, die von einem Problem zu dessen Lösung führt – so etwa in der Zweiten, Dritten und Fünften –, und bevorzugt stattdessen die schicksalhafte Ergebung ins „Tragische“ (ein Titel, der entweder von Mahler selber stammt oder von ihm gebilligt wurde; erstmals erschien er auf dem Programmblatt seiner letzten Aufführung der Symphonie im Jahr 1907 in Wien). Und dennoch – nach der offenkundigen Programmatik der ersten vier Symphonien (und der verschleierte Bedeutungsschicht der Fünften), nach den radikalen Erweiterungen der symphonischen Form in der Zweiten, Dritten und Fünften, scheint das viersätzliche Schema der Sechsten mit seinen vertrauten, nicht-beschreibenden Satzüberschriften und dem „regulären“ thematischen und formalen Bezugssystem auf den ersten Blick in konventionellere Gefilde zurückzukehren. In der Tat könnte man diese Symphonie als eine Art Vorläufer von Schostakowitschs ironischer Antwort an die Staatsmacht verstehen, die dessen Fünfte Symphonie rund dreißig Jahre später zum Ausdruck brachte: Auf je eigene Weise kehren beide Komponisten das Prinzip „Symphonie“ gegen sich selbst, machen es zu einem Vehikel für den Protest gegen (klein-)bürgerliche oder totalitäre Formen kultureller Erwartungshaltung und Unterdrückung, seien sie nun unverhohlen oder unausgesprochen.

Das scheinbare Paradox, dass Mahler diese Symphonie in einer der äußerlich

erfolgreichsten und glücklichsten Zeiten seines Lebens schrieb – vor seinen Eheproblemen mit Alma, zur Zeit der Geburt seiner zweiten Tochter Anna, auf dem Höhepunkt seiner Reputation als Dirigent und auch als Komponist zusehends erfolgreicher, inspiriert von der Umgebung seines sommerlichen Zufluchtsorts Maiernigg am Wörthersee und einem Ausflug in die schroffen Dolomiten bei Toblach –, ist in Wirklichkeit keines. Um sich dem „Abgrund“ zu nähern und ihn schöpferisch zu sublimieren, bedarf es der Gewissheit, gegen einen Absturz abgesichert zu sein und den rechten Blickwinkel einnehmen zu können, seine imaginierte Tiefe zu erfassen. Mahler war weit davon entfernt, Schicksalsschläge seines Lebens vorauszuahnen (wie Alma es uns glauben machen will): Wenn es etwas Dringendes gab, das Mahler in diesem Werk verarbeiten wollte, dann hatte es wahrscheinlich eher mit dem Wunsch zu tun, etwas von dem militaristischen Fatalismus seiner letzten beiden *Wunderhorn*-Vertonungen „Revelge“ (1899) und „Der Tamboursg’sell“ (1901) in die „abstrakte“, große symphonische Form zu übertragen. Außerdem wäre an die wirkungsmächtige Tragik und Heroik der berühmten Aufführungen von Wagners *Tristan* und Beethovens *Fidelio* zu denken, die er in den Opernspielzeiten 1903 bzw. 1904 oft dirigiert hatte: Geschichten von verdammten Männern, erlösenden Frauen und schicksalhafter Liebe, die zu den am häufigsten aufgeführten Werken in Mahlers Dirigierrepertoire gehörten.

Die Sechste ist in mannigfacher Hinsicht geprägt von der Lust an der Grenzüberschreitung, die sich hinter der Fassade formaler Zurückhaltung und gattungsmäßiger Konformität nur umso verzweifelter äußert. Der erste Satz mag die Kennzeichen der Sonatenform aufweisen, doch ihre Marschmotivik, einer straff gespannten Feder gleich, ist in Charakter und Umfang ebenso überzogen, wie die Vortragsanweisung, die gesamte „Exposition“ zu wiederholen, eine pflichtschuldige Verbeugung vor der kompositorischen Tradition ist. Das zweite Thema – in dem Mahler nicht so sehr Alma darstellt, als dass er seine eigene emotionale und ero-

tische Hingabe an sie ausdrückt – überwindet den ernüchternden Wechsel vom Durzum Molldreiklang sowie das zuvor erklungene „Schicksals“-Motto der Pauke und setzt an die Stelle des resoluten, abwärts gerichteten, bassbetonten Marsches rauschende Gesten des Aufschwungs, voll Elan und größerer harmonischer Flexibilität. Anstatt lediglich von einfachen Themen zu sprechen, versteht man beide Materialgruppen besser als komplexe Ensembles miteinander verwobener und sich entwickelnder Motive: Es sind je eigene Welten – und zugleich Seiten einer Medaille, die bestimmte Makro- und Mikroeigenschaften teilen. Aus ihnen geht auch die zentrale „Durchführung“ hervor, die, vielleicht unausweichlich, über diesen Bestandteilen zerbricht, anstatt auf ihnen aufzubauen. Sie mündet schließlich in eine für Mahler typische Passage des Rückzugs und utopischen Friedens, in der nicht nur transzendentes Streicher-Tremolo und die erstmals eingesetzte Celesta erklingen, sondern auch Kuhglocken. Auch wenn Mahler in der Partitur anmerkte, diese letzteren Embleme spiritueller Verbundenheit mit den einsamen Alpengipfeln seien „in realistischer Nachahmung von [...] aus der Ferne herüberklingenden (höheren und tieferen) Glöckchen einer weidenden Herde“ gedacht, betonte er ausdrücklich, dass dies „keine programmatische Ausdeutung zulässt“. Der eigentliche Kern des Dramas ist der sogenannten „Reprise“ vorbehalten, in der Mahler die Gedanken dichter verbindet und verwebt, bis das „Alma“-Thema den Marsch in sein grelles Dur zwingt und am Ende noch lange in unseren Ohren nachklingt.

Mahler war sich zunächst über die Reihenfolge der Mittelsätze im Unklaren war, doch inzwischen hat sich die nahezu einhellige Auffassung durchgesetzt, es sei wirkungsvoller, das Scherzo auf das *Andante* folgen zu lassen (wie es die vorliegende Einspielung tut). Wenngleich dies nicht seiner ursprünglichen Absicht entsprach, hat auch Mahler selber das Werk nur in dieser Form geleitet. Das *Andante* versetzt uns in das bereits angedeutete Gebiet des Naturidylls und erkundet es in sehnsüchtiger Serenadenstimmung. Die Tonart Es-Dur, die zur Grundtonart der

Symphonie (und der Schlussart des ersten Satzes) im Tritonusabstand steht, gewährleistet Distanz zu fast allem, was vorhergegangen ist. Haben wir soeben eine Apotheose des Marsches erlebt, dann ist dies hier eine Hommage an die Poesie und das Ausdrucksspektrum des Vorhalts – jenes schmerzlichen „Anlehnungs“ (ital.: Appoggiatura), der beinahe das gesamte, allmählich sich entfaltende melodische Material prägt und dessen chromatische Varianten an verschiedenen Punkten auch größere tonale Verschiebungen nach C und A und zurück nach Es stützen. In Umdeutung ihrer Verwendung im ersten Satz kehren die Kuhglocken kurz vor der Satzmitte in einer nachdrücklich strahlenden und bukolischen E-Dur-Episode zurück. Es ist nicht alles gut, denn im weiteren Verlauf haben sie mit einer leidenschaftlichen cis-moll-Variante jenes Materials zu kämpfen, das sie eingangs verdrängt hatten. Doch nach kunstvollem Melodientausch und überschwänglichen Sequenzmodellen der Streicher und Holzbläser anlässlich der endgültigen Wiederkehr der Grundtonart gewinnt bald der Eindruck von Versöhnung mit der Welt die Oberhand.

Trotz der Rückkehr zur Haupttonart a-moll verweilen wir im darauffolgenden Scherzo wohl in dieser imaginären Landschaft. Im Wesentlichen gründet es sich auf zwei kontrastierende stilisierte Volkstänze – der eine plump und „wuchtig“ mit raschen Verzierungen und punktierten Rhythmen, hochschießenden Zweiund-dreißigstel-Auftakten und knöchernen Beigaben des Xylophons (eine beinahe komische Parodie des Marschs im ersten Satzes), der andere ein eher anmutiger, höfischer und, so die Vortragsanweisung, „altväterischer“ F-Dur-Tanz im häufigen, die metrische Orientierung irritierenden Wechsel von Vierer- und Dreiertakt. Vielleicht gewährt Mahler hier einen Einblick in die geschlechtsspezifischen Aspekte sozialer Interaktion in der Volksmusik seiner Jugendzeit, sind die formalen Grenzen zwischen diesen beiden Materialgruppen doch stets durchlässig. Der erste Tanz enthält Anspielungen auf den zweiten, der seinerseits ständig von Fragmenten

dieses Vorahnungsmotivs unterbrochen wird, als solle seine geschmeidige Form in dessen rauere Domäne gelenkt werden. Trotz größter Anstrengungen strauchelt der „männliche“ Part mitunter, um in einem Prozess gegenseitiger Entmachtung vollends zu zerfallen und am Satzende allein einer geisterhaften Version des zweiten Tanzes das letzte Wort zu überlassen. All dies erzeugt ein faszinierend unkonventionelles, rezessives Scherzo-Modell, das für die entsprechenden Sätze der Siebten und der Zehnten Symphonie Pate stand.

Das Finale ist einer der großen Höhepunkte des gesamten symphonischen Repertoires. Wie der erste Satz der Dritten und das Finale der Zweiten beginnt es voller Unruhe, Themenfetzen tauchen auf und versinken im Chaos; dann aber führt es uns mit einem Ruck zurück in die Welt unseres bedrängten symphonischen „Helden“, als wären die beiden vorherigen Sätze nur eine (wenn auch erforderliche) Ablenkung von Kämpfen gewesen, die die ganze Zeit außer Sichtweite weiter ausge tragen wurden. Anspielungen auf Vergangenes (Dur-/Moll-Trübung und das rhythmische Pauken-Motto aus dem ersten Satz) verbinden sich mit Vorahnungen melodischer und choralartiger Gedanken, oft über einem chromatischen Miasma aus Streicher-Tremolo. Der „eigentliche“ Satz beginnt erst nach 114 Takten mit dem *Allegro energico* – und an diesem Punkt in der Gattungsgeschichte der Symphonie, in der Entwicklung des Komponisten Mahler und im Verlauf dieses besonderen Werks scheint es nicht mehr allzu hilfreich, die urtümlichen Kategorien (Exposition – Durchführung – Reprise) der Sonatenhauptsatzform zu bemühen. Sie sind nurmehr Rudimente, transzendiert durch die elementare und wahrhaft episch ausgestaltete Gegenüberstellung von positiven und negativen Kräften, von Sieges träumen und der Einsicht in die Katastrophe. Wo es dem ersten Satz zumindest zeitweilig gelang, letztere zu unterdrücken, geraten verheißungsvolle Aufbrüche hin zu lichterem Dur-Sphären jetzt entweder in die Traumlandschaft der Kuhglocken oder haben sich zweier verheerender Hammerschläge zu erwehren: „Kurz,

mächtig, aber dumpf hallender Schlag von nicht metallischem Charakter (wie ein Axthieb)“, so Mahlers Anweisung, für deren Umsetzung er mit einer Art Holzkasten experimentierte. Diese Momente klanglicher Exzesse vernichten jegliches Erfolgsgefühl und richten Stimmung und Zielsetzung völlig neu aus: Hoffnung ist nunmehr eine blasse Erinnerung, und der entscheidenden Wiederkehr des Dur/Moll- und des Paukenrhythmus-Mottos ist der Weg geebnet. Wie ein bohrender Schmerz treten sie auf den Plan und suchen hoffnungsvollere Ansätze heim – selbst noch jenes allerletzte Aufbäumen, wenn steigende und fallende Oktavsprünge in A-Dur quer durch das Orchester für einen Moment den allfälligen Rhythmus zu bezwingen scheinen. Der dritte, schwächere „Hammerschlag“ (auf der konventionellen Großen Trommel) – derjenige, der, so Mahler, den Helden „fällt wie einen Baum“ und dessen geminderte Kraft Richard Strauss offenbar sehr irritierte – bereitet dieser Fantasie ein Ende und bringt uns, nunmehr in a-moll, zurück zum Eingangsduktus dieses Satzes. Es bleibt noch Zeit für einen letzten Dur/Moll-Hieb im gedämpften Blechbläserbass und einen überraschenden Ausbruch rhythmisch-tonalen Trotzes, bevor dieses monumentale Stück „imaginären Theaters“ zu seinem unversöhnlichen Ende findet.

© *Jeremy Barham 2017*

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. Als erstes amerikanisches Orchester spielte es 2015

in Kuba – im Gefolge des politischen Tauwetters zwischen den beiden Ländern. 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 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 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 Philhar-

monic 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 ein begeistertes Echo, wie die Grammy-Nominierungen für Einspielungen von Beethovens Neunter bzw. Sibelius' Zweiter und Fünfter Symphonie, jeweils mit dem Minnesota Orchestra, bezeugen; 2014 gewann seine Einspielung von Sibelius' Erster und Vierter Symphonie mit demselben Orchester einen Grammy Award.

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.

Au cours de la composition de la sixième symphonie, ou peu après (complétée dans les étés de 1903 et 1904 et créée en 1906), Mahler fit cette déclaration de mauvais augure : « Elle posera des énigmes que seule une génération qui a absorbé et digéré mes cinq premières symphonies pourra espérer résoudre. » Il devait découvrir que les premiers critiques semblaient confirmer cette prédiction, trouvant l'œuvre, selon ses propres dires, « un problème difficile à résoudre pour un esprit faible ». Si cette confrérie de commentateurs connut encore des problèmes initiaux avec une symphonie de Mahler qui ne se « comportait » pas comme une symphonie devait le faire (présentant par exemple ce qui était considéré comme de la « musique à programme » sans programme), il est évidemment suggéré qu'au contraire, elle se soit rapidement fait connaître comme de la « musique de musiciens », appréciée par les véritables *cognoscenti* (dans toute sa production, quoique certes ces derniers fussent souvent des amis et collègues du compositeur). Le jeune Alban Berg en fit l'éloge en ces termes : « La seule sixième malgré la *Pastorale* » ; Schoenberg choisit le thème principal de l'*Andante* comme modèle de construction mélodique organique, asymétrique et en continu développement. Les chefs d'orchestre Willem Mengelberg et Bruno Walter répondirent différemment à la dignité et la triste intensité de l'œuvre, ce dernier égalant dramatiquement sa description d'une « obscurité terrifiante, sans espoir et sans son humain » à la recherche du compositeur de la vérité dans un monde de plus en plus irrégulier.

Mahler était et reste un compositeur polarisant. Chargée continuellement des tensions musicales et esthétiques des plus extrêmes, la sixième symphonie est un lieu de haute énergie de cette friction créative combustible qui est le résultat de l'adhérence simultanée à des normes génériques et qui pourtant se soulève contre elles et qui peut facilement inciter à la fois à la polémique et à l'adulation des plus violentes. Le philosophe Albert Camus écrivit un jour : « Quand je décris de quoi la catastrophe de l'homme moderne peut avoir l'air, la musique me vient à l'esprit

– la musique de Gustav Mahler», et aucune des œuvres de Mahler ne décrit le potentiel de la condition humaine d’(auto)destruction aussi vivement que la Sixième. C’est la seule de ses symphonies à ne pas se terminer dans une tonalité majeure, que ce soit en triomphe comme la Troisième ou la Huitième, ou dans une contemplation silencieuse comme *Das Lied von der Erde* et la Neuvième. Chose rare, elle rejette son arc symphonique narrateur progressant de problème à résolution, comme dans les Seconde, Troisième et Cinquième, en faveur d’un abandon fatidique à la «tragique» (un titre rattaché à l’œuvre, peut-être de Mahler même ou au moins avec son approbation, dans le programme de concert de sa dernière exécution de la symphonie à Vienne en 1907). Néanmoins, après les qualités indéniablement programmatiques des quatre premières symphonies et des significations voilées de la Cinquième), en plus de l’expansion radicale du format des Seconde, Troisième et Cinquième, le schème en quatre mouvements de la Sixième avec des titres non-illustratifs familiers et des cadres thématiques et structurels «réguliers» sembla retourner à un terrain plus conventionnel. Il est nettement tentant de penser à cette symphonie comme à un précurseur semblable à la réponse ironique de Chostakovitch à l’établissement exprimée dans sa Cinquième symphonie quelque trente ans plus tard : dans leurs manières différentes, les deux compositeurs utilisent le genre symphonique contre lui-même comme véhicule de protestation face à des formes totalitaires ou de petits bourgeois des attentes et de l’oppression culturelles, évidentes ou dissimulées.

Le paradoxe apparent que Mahler ait écrit cette symphonie au cours de l’une des périodes apparemment les plus réussies et heureuses de sa vie – avant ses difficultés conjugales avec Alma, à l’époque de la naissance de sa seconde fille Anna, sa réputation de chef d’orchestre à son sommet et celle de compositeur en ascension continue, inspiré par le milieu de son refuge estival à Maiernigg au lac Wörthersee et par un voyage aux Dolomites escarpées près de Toblach – n’est vraiment aucun

paradoxe. De s'approcher de « l'abîme » et de le sublimer de façon créative exige une assurance confiante de ne pas pouvoir y tomber et qu'on a la perspective nécessaire pour articuler ses profondeurs imaginaires. Loin de prédire des éléments d'angoisse future dans sa propre vie, ce qu'Alma voulait nous faire croire, s'il y avait quelque chose d'urgent dont Mahler voulait purger son système au moyen de cette œuvre, c'était probablement d'un désir d'exprimer en termes symphoniques prolongés « abstraits » quelque chose du fatalisme militariste de ses deux derniers arrangements de *Des Knaben Wunderhorn*, « Revelge » (1899) et « Der Tamburg'sell » (1901), entremêlés avec la puissante tragédie dramatique et l'héroïsme des productions célèbres de *Tristan* de Wagner et de *Fidelio* de Beethoven qu'il avait dirigées respectivement dans les saisons de 1903 et 1904 : histoires d'hommes condamnés, de rédemption centrée sur la femme et d'amour impossible qui se trouvaient parmi les œuvres les plus souvent présentées du répertoire de direction de Mahler.

Un appétit pour la transgression imprègne la symphonie sur plusieurs niveaux, toujours plus désespérément à cause de son apparence externe de constriction formelle et générique. Le premier mouvement peut bien montrer les repères de la structure de sonate, son matériau de marche – comme un ressort bien serré – est néanmoins de caractère et d'étendue aussi hyperbolique, que l'instruction de répéter l'exposition en entier est un signe compulsif de tradition et d'obligation en composition. Le second thème, où Mahler n'a pas tant capté Alma qu'exprimé sa propre dévotion émotionnelle et érotique pour elle, surmonte le changement des accords parfaits se dégonflant du majeur au mineur et accompagnant le motif du « destin » qui le précède aux timbales, et il remplace la marche escarpée descendante basée sur des pédales, par des gestes écrasants d'ascension brusque et d'une plus grande fluidité harmonique. Plutôt que de parler de thèmes simples cependant, les deux séries de matériau sont au mieux comprises comme une synthèse complexe de

motifs interconnectés et évolutifs : des mondes en eux-mêmes et en même temps des côtés d'une pièce de monnaie qui se partagent certains micro-traits et macro-traits. Ces derniers continuent pour former le «développement» central qui, par besoin peut-être, démolit au lieu de construire sur ces composants, produisant finalement un passage de repli typiquement mahlérien et de paix utopique orchestré non seulement avec ses cordes trémolos transcendantes habituelles et le célesta nouvellement introduit, mais aussi avec des sonnailles. Pourtant, comme Mahler le nota dans la partition, ces derniers emblèmes de parenté spirituelle avec les pics alpins isolés devaient «donner une imitation réaliste du tintement distant aigu et grave des cloches d'un troupeau au pâturage», il ajouta que ceci toutefois «de devait pas être interprété comme un programme». Le cœur véritable du drame est laissé à la dite «récapitulation» où, plutôt que de simplement reprendre le matériau, Mahler réunit et entrelace les idées plus étroitement, jusqu'à ce que le thème «d'Alma», imposant avec succès à la marche sa volonté du mode majeur flamboyant, résonne à nos oreilles à la fin.

Après une hésitation première de la part du compositeur, un consensus presque unanime émerge à l'effet que l'ordre le plus efficace des mouvements intérieurs est *Andante* suivi de *Scherzo* (l'ordre choisi sur ce disque). En effet, même si cela n'a pas été sa première intention, c'est ainsi que Mahler a dirigé l'œuvre pendant toute sa vie. L'*Andante* nous transporte dans le monde de l'idylle de la nature aperçue de loin dans le premier mouvement, et l'explore dans une atmosphère mélancolique de sérénade. L'éloignement de presque tout ce qui est survenu auparavant est assuré par sa tonalité de mi bémol, à un triton de la tonalité principale de la symphonie dans laquelle le mouvement précédent s'est terminé. Si l'on vient juste d'entendre une apothéose du sujet de la marche, ceci est alors un hommage au lyrisme et à l'affect de l'appoggiature – la note touchante inférieure ou supérieure à l'accord, qui infiltre presque tout le matériel mélodique qui se déroule en

méandres, et dont les altérations chromatiques étayent aussi des changements tonals plus importants à do et la et de retour à mi bémol à divers moments. À l'opposé de leur utilisation dans le mouvement précédent, les sonnaillles reviennent dans un épisode bucolique radicalement affirmé en mi majeur juste avant le milieu du mouvement. Tout n'est pas bien car elles doivent plus tard se contenter d'une variante passionnée en do dièse mineur du matériel qu'elles avaient d'abord remplacé. Mais le ton de la réconciliation avec le monde prévaut vite grâce à d'exquis échanges mélodiques et des patrons séquentiels expansifs aux cordes et aux bois au retour final de la tonalité principale.

Tout en revenant à la tonalité principale de la mineur, nous restons sans doute dans ce paysage imaginaire pour le *Scherzo* suivant qui est essentiellement structuré autour de deux formes stylisées contrastantes de danses populaires : une disgracieuse aux pieds lourds pour commencer (« Wuchtig » voulant dire lourd), caractérisée par des notes d'ornement rapides et des rythmes pointés, des levés de triples croches qui se bousculent et les timbres occasionnels squelettiques du xylophone dans une parodie presque comique de la marche du premier mouvement ; et une plus polie et plus courtoise en fa majeur marquée « Altväterisch » (démodée) avec de fréquents changements de mesures à quatre temps pour des mesures à trois temps qui perturbent l'orientation métrique. Mahler nous offre ici un aperçu possible du monde sexué de l'interaction sociale en musique populaire de sa jeunesse, puisque les limites formelles marquées par ces deux séries de matériau sont continuellement poreuses. La première danse renferme l'anticipation de la seconde qui, à son tour, est régulièrement – quoique en vain – interrompue par ce motif annonciateur comme dans un essai de détourner la forme plus douce vers son propre domaine plus rude. Malgré les meilleurs efforts de ce qui pourrait provisoirement être appelé la voix masculine, elle lutte parfois pour l'élan et, dans un processus de désaffection réciproque, finit par se désintégrer vers la fin du mouvement pour ne laisser

qu'une version spectrale de la seconde danse avoir le dernier mot – ce qui crée un modèle récessif de *Scherzo*, intrigant par son manque de convention, qui donne le ton à des mouvements semblables à venir dans les Septième et Dixième symphonies.

Le Finale est un des sommets du répertoire symphonique. Comme le premier mouvement de la Troisième et le mouvement final de la Seconde, avec des fragments d'idées apparaissant et disparaissant dans le chaos, il nous revient avec un balayage de rideau au monde de notre « héros » symphonique fortifié, comme si les deux mouvements précédents avaient été une distraction (bien que nécessaire) des luttes continues menées tout le temps ailleurs hors de vue. Des allusions à ce qui a été (accords parfaits majeurs à mineurs et motif rythmique aux timbales dans le premier mouvement), s'unissent à des anticipations d'idées mélodiques et de choraux à venir, souvent sur un miasme chromatique de cordes en trémolo. Le mouvement proprement dit ne commence pas avant 114 mesures d'*Allegro energico* et, à ce point dans l'histoire du genre symphonique, dans le développement de Mahler le compositeur et dans la progression de cette œuvre en particulier, il semble bien moins constructif de penser dans les catégories primaires d'exposition-développement-récapitulation de la forme de sonate. Elles sont maintenant des vestiges transcendés par ce qui est devenu une confrontation élémentaire entre des formes positives et négatives, des rêves de triomphe et des réalisations de désastres, conçus dans des proportions véritablement épiques. Où le premier mouvement a réussi, au moins temporairement, à étouffer le second, ici des retours prometteurs au matériau aspirationnel en mode majeur battent en retraite dans le paysage de rêve des sonnailles ou doivent se contenter de deux martellements dévastateurs du marteau : « un coup bref, puissant mais de résonance terne avec un caractère non-métallique (comme un coup de hache) » que Mahler a prescrit et pour lequel il devait expérimenter avec un nouveau genre de boîte. Ces moments d'excès sonique annulent

tout sens de réussite et réorientent complètement l'humeur et le but, réduisant l'espoir à un souvenir lointain et ouvrant la voie au retour décisif des devises majeures-mineures et des rythmes aux timbales. Assiégeant par intermittence des efforts subséquents de progrès, ces slogans reviennent comme une douleur harcelante, même dans un dernier coup de dés où des sauts d'octaves ascendants et descendants en la majeur se chevauchant dans l'orchestre, semblent momentanément soumettre le rythme. Le troisième coup de « marteau », plus faible (sur une grosse caisse) – celui qui pour Mahler fait « tomber [le protagoniste symphonique] comme on fait tomber un arbre », et dont la puissance réduite était évidemment une source de perplexité pour Richard Strauss – rémunère cette fantaisie et nous retourne aux premiers événements du mouvement, maintenant dans un la mineur épuisé. Il reste du temps pour une dernière torsion de couteau dans les cuivres graves tamisés et un éclat choquant de défi rythmique et tonal alors que cette pièce monumentale de « théâtre imaginaire » arrive à sa fin impitoyable.

© *Jeremy Barham* 2017

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 devint le premier orchestre américain à jouer à Cuba suite à un dégel des relations entre les deux pays. 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 sur étiquette BIS continuent d'attirer les plus hauts éloges, comme le prouvent les nominations pour un Grammy pour ses interpréta-

tions de la Neuvième symphonie de Beethoven et des Seconde et Cinquième symphonies de Sibelius, toutes avec l'Orchestre du Minnesota ; en 2014, son disque avec cet ensemble des Première et Quatrième symphonies de Sibelius gagna un Grammy.

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.

FROM THE SAME PERFORMERS



MAHLER • SYMPHONY No. 5

BIS-2226 SACD

10/10/10 *Klassik Heute*

'This is a fresh-faced, supremely confident performance that cleans away many a cobweb from the customary overheated interpretations of this popular work.' *TheWholeNote*

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

'Superb clarity both from Vänskä the master texturer and a dynamically wide-ranging, truthful BIS recording...' *BBC Music Magazine*

'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*

'Vänskä's feeling for Mahler is profound and utterly convincing, and his focused attention to details makes this an exceptional performance that promises great things to come.' *allmusic.com*

'the funereal opening and the joyous release of energy in the finale are superbly stage-managed, and the orchestral playing is exceptional throughout.' *The Guardian*

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

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

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 2016 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, Robert Suff
Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Jeremy Barham 2017
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.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2266 © & © 2018, BIS Records AB, Åkersberga.

