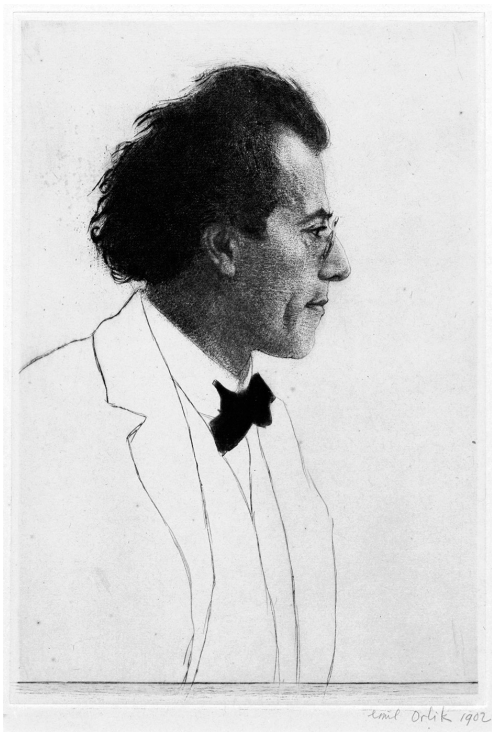




MAHLER

MINNESOTA ORCHESTRA
OSMO VÄNSKÄ

5



GUSTAV MAHLER (1902), ETCHING BY EMIL ORLIK

MAHLER, GUSTAV (1860–1911)

SYMPHONY NO. 5 IN C SHARP MINOR (1901–02) (Edition Peters) 74'57

I. ABTEILUNG

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | I. Trauermarsch. <i>In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt</i> | 13'04 |
| 2 | II. Stürmisch bewegt. <i>Mit größter Vehemenz</i> | 15'31 |

II. ABTEILUNG

- | | | |
|---|---|-------|
| 3 | III. Scherzo. <i>Kräftig, nicht zu schnell</i> MICHAEL GAST <i>horn</i> | 17'39 |
|---|---|-------|

III. ABTEILUNG

- | | | |
|---|---|-------|
| 4 | IV. Adagietto. <i>Sehr langsam</i> | 12'36 |
| 5 | V. Rondo-Finale. <i>Allegro – Allegro giocoso. Frisch</i> | 15'27 |

MINNESOTA ORCHESTRA ERIN KEEFE *leader*
OSMO VÄNSKÄ *conductor*

*This recording is the first of a projected Mahler series.
Next to be released: Symphonies No. 6 and No. 2.*

A composer with Mahler's high degree of historical awareness and conducting experience cannot have been insensitive to the idea of 'the Fifth Symphony' (after the Beethovenian model) as significant cultural marker and as crucial benchmark in his creative career. This may offer one explanation for his return to a purely instrumental format in this work after three previous mixed orchestral-vocal symphonies, and for the Symphony's instantly recognizable rhythmic reference to Beethoven's Fifth in its very opening bars. But it is the combination of these allusions to a venerable tradition with what would have been understood by Mahler's contemporaries as a strongly ethnic Bohemian-Moravian funeral dirge in the first movement that embodies the stylistic and perhaps socio-political tension from which the work's structural energy flows.

In latter-day attempts to rationalize the Fifth's internal coherence purely according to classical symphonic parameters, this inherent cultural conflict is often overlooked. For critics of the time, however, it was all-too evident. Many contemporary Austro-German commentators objected to Mahler's apparent flouting of symphonic etiquette. They did so not only on the usual grounds of the composer's refusal to provide a programme that would explain his supposed lack of musical logic and the dramatic eloquence of his idiom, but also because of his 'distasteful' inclusion of Slavic, Magyar, Bohemian or otherwise vulgar, low-life music in the work, that both polluted a sacrosanct genre and at the same time ridiculed the popular and ethnic music employed, like a 'king who puts on rags'. With the benefit of over a century of hindsight from a post-modern perspective in which almost anything goes in music and in which Mahler's oeuvre has gained global acceptance, it is easy nowadays to dismiss these critics as ultra-conservative, narrow-minded, culturally imperialist, bigoted and so on. But Mahler's supporters, such as Julius Korngold and Arthur Schnitzler, were just as sensitive to the wide cultural mix of the Fifth Symphony. Sharing with the composer's opponents the same awareness of this

startling outward-looking drive for eclecticism and inclusivity, they could nevertheless see the artistic value of such an approach to the symphony as a form – for Mahler an all-encompassing ‘world’ of expression. Given the increasing political anxieties and hierarchical pressures at work within the vast and ethnically diverse Austro-Hungarian Empire at this time, it is perhaps not surprising that what was for some a forward-thinking, democratizing musical pluralism in this Symphony, was for others, such as Artur Eccarius-Sieber of Vienna’s *Neue musikalische Presse*, something that marked out the composer – particularly in light of his Jewish-Moravian origins – as ‘the enemy of the culture of our time’.

Notwithstanding the fact that, for a variety of reasons, certain critics would have adopted a default position of hostility towards Mahler whatever music he produced, there were nevertheless things about the Fifth Symphony which seriously challenged norms and expectations of the period. Through these the work enacted a narrative that over the years has been submerged within the public consciousness by its more easily identifiable and more frequently discussed trajectories: ones of ‘progressive’ tonality (C sharp minor to D major), darkness to light, *adagio* to *allegro*, and funeral march to rumbustious rondo finale. If we endeavour to listen with early twentieth-century ears, insofar as that is possible, we may get closer to unearthing this hidden ‘story’.

The first movement plunges in and out of sometimes distinct, sometimes partially blended musical topics (opening serious ‘Trauermarsch’, subsequent [though arguably not subsidiary] Bohemian dirge [later embellished with wind band and percussion sonorities], *völkisch* parallel-sixth melodic movement, ‘trio’ section comprising ‘high-art’ striving chromaticism), most of which are underpinned by the repetitive tread of bass fourths with which Mahler began his compositional career in, for example, the 1880 folk-inspired song *Maitanz im Grünen*. Expressions of ingenuous folk-like sentiments nonetheless struggle to assert themselves and are

either infused with ‘high-art’ symphonic complexities of melody and harmony, or are simply halted and replaced with reprises of the dominant opening ‘Trauermarsch’ material.

The second movement develops this musical debate in interesting new ways. Beginning in resolute, high-romantic style, it demonstrates what a bona fide second idea could sound like – as if the preceding movement’s Bohemian dirge were absorbed fully into the world of organic symphonic argument and art-music gestures. The precarious nature of established concert-hall decorum as well as the subtle inner connections between the first two movements are revealed, however, when seemingly out of nowhere, and marked by a mid-bar vertical line running down the entire length of the orchestral score, the parallel-sixth glimmer of light from the opening movement’s folk dirge intervenes, merging with its ‘high-art’ alter ego and leading into a momentary glimpse of diatonic arcadia in a distant A flat major (the movement starts in A minor), followed by a brief brass chorale in A major. This latter recurs more forcefully yet ultimately impotently later in the movement, its bright D major imposed uncomfortably on a prevailing E flat minor. Thus two means of countering, stabilizing and resolving the agitated, ‘high-art’ romantic striving of this movement emerge from an exterior vantage point: the folk-like and the chorale. Neither can at this stage come to full fruition, and the movement leaves us in a state of uncertainty with many questions of musical interior and exterior, organic and non-organic, ‘high’ and ‘low’ yet to find satisfactory answers.

The third movement scherzo is more brazen in its projection of folk music topics. The ‘Alphorn’ initiates an energetic round-dance or Ländler in D major based on simple tonic-dominant harmonic reiterations. Now ‘high-art’ processes (in this case contrapuntal workings) have been relegated to a secondary position in this opening section. These are themselves swept away in favour of the seemingly *echt*-Viennese or perhaps Carinthian, but in truth thoroughly re-processed, waltz in the

salon style of folkloric luminary Thomas Koschat, from whose then-famous ‘Liederspiel’ *Am Wörthersee* – performed numerous times at the Vienna Opera – Mahler admitted he had borrowed thematically. Various attempts are made to reconcile the folk- and art-music impulses, everything ‘kneaded through and through’ as Mahler put it. But though the waltz and opening horn material are subjected to symphonic developmental transformation – through recombination, contrapuntal elaboration, harmonic sideslips, melodic distortions – there come points of no return after which the process either dissipates into nostalgic suspension of activity, or the horn reasserts its opening character, in a seemingly endless cycle of intensification, collapse and restatement. The opposing struggles for containment of the folk impulse and for the unfettering of ‘high-art’ protocols are deepened considerably here.

The *Adagietto* movement reminds us that the Fifth Symphony was written (in the summers of 1901 and 1902 in Maiernigg) at a time of great personal and professional success for Mahler. During its composition he met, created a child with, and married Alma Schindler, while concurrently ascending towards the heights of his directorial period at the Vienna Hofoper in terms of repertoire and revitalizing of the ensemble. It has been suggested that this gentle ‘song without words’ was written in honour of his future wife, expanding the symphonic structure to five movements, although on grounds of pacing and dramatic coherence it is difficult to believe that Mahler would not otherwise have interpolated some kind of slower movement between scherzo and finale. It acts as a foil and prelude of sorts to the ensuing rondo which finally inverts some of the hierarchies so far established and interrogated in the Symphony. The final movement’s opening material built on rustic drones extends influence over the following subordinate, ostensibly ‘high-art’ fugal material which unlike its contrapuntal equivalent in the scherzo remains thoroughly diatonic and tonally stable, even naive. Repetitive fourths abound in

this movement, whether as bass lines or melodic ascents and descents (deriving from the *Adagietto*), dominating the various instances of classical counterpoint; traditional pedal-based build-ups from the world of art music lead nowhere, as if turned into folk drones; dashing salon- and ballroom-like gestures glitter on the surface; and the eventually triumphant chorale emerges seamlessly from earlier fugal counterthemes. In other words, generic, stylistic, interior, exterior, high, low, historical and social hierarchies have been re-thought. Cultural capital has been inverted or subverted through projecting mobile identities and radically different perspectives. Mahler has shown how elements considered foreign to the world of the symphony not only can be successfully introduced into it, but also can be made to serve as its main structurally generative content. He liberates and validates the nomadic, the migratory, the collective, the supposedly peripheral and inferior, and in doing so harnesses powers of emancipation and reconciliation that not only underpinned many subsequent musical developments of the twentieth century, but also have continued to preoccupy all manner of artists, movements, societies, and political régimes to this day.

© *Jeremy Barham 2016*

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* (forthcoming).

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, London 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.

Für einen Komponisten mit dem ausgeprägten historischen Bewusstsein und der Dirigiererfahrung Gustav Mahlers dürfte die Auffassung nicht unvertraut gewesen sein, derzufolge eine „Fünfte Symphonie“ in der Nachfolge Beethovens als ein bedeutender kultureller Markstein und als eine entscheidende Nagelprobe in der eigenen künstlerischen Entwicklung galt. Dies mag erklären, warum Mahler nach drei Vokalsymphonien mit seiner „Fünften“ zu einem rein instrumentalen Format zurückkehrte, und warum die allerersten Takte der Symphonie rhythmisch ganz offensichtlich auf Beethovens Fünfte verweisen. Aber erst die Verbindung solcher Anspielungen auf eine altehrwürdige Tradition mit dem, was Mahlers Zeitgenossen im ersten Satz als einen stark folkloristisch eingefärbten, böhmisch-mährischen Klagegesang verstanden haben dürften, birgt jene stilistische und vielleicht gesellschaftspolitische Spannung, aus der sich die strukturelle Energie des Werkes herleitet.

Jüngere Versuche, die innere Kohärenz der Fünften allein mit den Parametern klassischer Symphonik zu erklären, übersehen diesen immanenten kulturellen Konflikt oft. Für damalige Kritiker dagegen war er mehr als offenkundig. Viele zeitgenössische österreichisch-deutsche Betrachter nahmen Anstoß an Mahlers scheinbarer Missachtung der symphonischen Etikette. Sie taten dies nicht nur aus dem allfälligen Grund, dass sich der Komponist weigerte, mit einem Programm den vermeintlichen Mangel an musikalischer Logik und die dramatische Eloquenz seines Idioms zu erklären, sondern auch aufgrund der „geschmacklosen“ Integration slawischer, magyarischer, böhmischer oder anderweitig trivialer, zwielihtiger Musik in ein Werk, das eine sakrosankte Gattung beschmutzte und zugleich die volkstümliche und folkloristische Musik lächerlich machte – ein „König im Lumpengewand“. Im Rückblick von über hundert Jahren, in denen Mahlers Schaffen weltweit Anerkennung gefunden hat, und aus Sicht einer Postmoderne, für die in der Musik fast durchweg das Prinzip des „Anything goes“ gilt, fällt es leicht, diese Kritiker als ultrakonservativ, engstirnig, kulturimperialistisch, bigott usw. abzutun. Aber auch

Mahlers Anhänger, darunter Julius Korngold und Arthur Schnitzler, nahmen das kulturell weitläufige Gemenge der Fünften Symphonie wahr; doch obschon sie diese erstaunliche, nach außen drängende Lust an Eklektizismus und Integration ebenso wie die Gegner des Komponisten verspürten, erkannten sie den künstlerischen Wert eines solchen Ansatzes für die symphonische Form – für Mahler eine allumfassende „Welt“ des Ausdrucks. Angesichts der zunehmenden politischen Unruhen und hierarchischen Spannungen innerhalb des riesigen und ethnisch vielfältigen österreichisch-ungarischen Reichs jener Tage ist es vielleicht nicht verwunderlich, dass das, was die einen in dieser Symphonie als zukunftsweisenden demokratischen Musikpluralismus wahrnahmen, andere – wie Artur Eccarius-Sieber von der *Neuen Musikalischen Presse* in Wien – dazu veranlasste, den Komponisten (zumal in Anbetracht seiner jüdisch-mährischen Abstammung) als einen Feind der damaligen Kultur abzustempeln.

Ungeachtet der Tatsache, dass gewisse Kritiker aus unterschiedlichen Gründen jeglicher Musik von Mahler feindselig gegenüberstanden, stellten einzelne Aspekte der Fünften Symphonie für die zeitgenössischen Normen und Erwartungen durchaus eine Herausforderung dar. Sie bildeten eine Erzählung, die für das öffentliche Bewusstsein im Laufe der Jahre in den Schatten ihrer leichter identifizierbaren und häufiger diskutierten Einzelverläufe getreten ist: „Progressive“ Tonalität (von cis-moll nach D-Dur); Aus Dunkel zum Licht; Vom *Adagio* zum *Allegro*; Vom Trauermarsch zum ausgelassenen Rondo-Finale. Wenn wir uns darum bemühen, mit den Ohren des frühen 20. Jahrhunderts zu hören (so dies irgend möglich ist), können wir uns vielleicht dieser verborgenen „Geschichte“ annähern.

Der erste Satz stürzt sich wechselweise von distinkten in teils vermischte musikalische Topoi (ernster „Trauermarsch“ zu Beginn, ein nachfolgendes [aber wohl kaum nachgeordnetes] böhmisches Klage lied [später von Blaskapellen- und Schlagwerkklängen ausgeschmückt], folkloristische Melodik in Sextparallelen, ein „Trio“

mit „hochkulturell“ ambitionierter Chromatik), von denen die meisten über einer repetitiven Quartenfigur im Bass erklingen – ganz wie zu Beginn von Mahlers kompositorischer Laufbahn, etwa in dem folkloristisch inspirierten Lied *Maitanz im Grünen* aus dem Jahr 1880. Unverdorben-volkstümliche Gefühle drängen nach Ausdruck und werden melodisch oder harmonisch mit „hochkultureller“ symphonischer Komplexität aufgeladen – oder einfach aufgehalten und durch Wiederholungen des dominanten „Trauermarsch“-Materials ersetzt.

Der zweite Satz setzt diese musikalische Debatte auf interessante, neue Weise fort. Er beginnt in resolutem, hochromantischem Stil und zeigt, wie ein echter zweiter Gedanke klingen kann – als ob das böhmische Klagelied des vorangegangenen Satzes vollständig in die Welt organischer Symphonik und kunstmusikalischer Gesten aufgegangen sei. Der prekäre Charakter etablierten Konzertsaaldekors und die subtilen inneren Zusammenhänge zwischen den ersten beiden Sätzen zeigen sich jedoch, wenn – scheinbar aus dem Nichts und markiert durch eine senkrechte, taktmittige Linie über die gesamte Partiturseite – die leuchtenden Sextparallelen aus dem folkloristischen Klagelied des ersten Satzes intervenieren. Sie vermischen sich mit ihrem „hochkulturellen“ Alter ego und gewähren einen kurzen Blick auf ein diatonisches Arkadien in fernem As-Dur (der Satz beginnt in a-moll), gefolgt von einem kurzen Blechbläserchoral in A-Dur. Letzterer kehrt im weiteren Satzverlauf noch energischer, aber letztlich ohnmächtig zurück; sein helles D-Dur wird einem vorherrschenden e-moll unbehaglich aufgenötigt. Und so verdanken sich zwei Mittel, das erregte, „hochkulturelle“ romantische Streben dieses Satzes zu kontern, zu stabilisieren und aufzulösen, einem äußeren Blickwinkel: das Folkloristische und der Choral. Weder das eine noch das andere kann in diesem Stadium zu voller Entfaltung kommen, und der Satz lässt uns in einem Zustand der Ungewissheit zurück – mit vielen Fragen nach dem Innen und Außen der Musik, dem Organischen und Nicht-Organischen, nach „hoch“ und „tief“, die auf überzeugende Antworten warten.

Der dritte Satz, ein Scherzo, inszeniert seine folkloristischen Topoi unmittelbarer. Das „Alphorn“ stimmt einen energischen Ländler in D-Dur an, der auf Wiederholungen einfacher Tonika-Dominant-Harmonien basiert. „Hochkulturellen“ Verfahrensweisen (in diesem Fall: Kontrapunktik) kommt in diesem Einleitungsteil eine nachgeordnete Rolle zu. Doch auch diese werden von einem scheinbar echten Wiener oder Kärntner Walzer, der in Wirklichkeit ein gründlich veredelter Salon-Walzer des Volksmusik-Granden Thomas Koschat ist, hinweggefegt; Koschats seinerzeit populärem und mehrfach an der Wiener Oper aufgeführtem „Liederspiel“ *Am Wörthersee* hatte Mahler eigenem Bekunden nach das Thema entlehnt. Es werden verschiedene Versuche unternommen, die volkstümlichen und kunstmusikalischen Impulse zu versöhnen, alles wird „durchgeknetet“, wie Mahler sich ausdrückte. Aber auch wenn der Walzer und das Hornmaterial des Beginns symphonischen Entwicklungsprozeduren unterworfen werden – Rekombination, kontrapunktische Ausarbeitung, harmonische Verschiebungen oder melodische Veränderungen –, gibt es unumkehrbare Stationen, nach denen der Prozess sich entweder in nostalgischen Stillstand verflüchtigt oder das Horn wieder seinen anfänglichen Charakter annimmt: ein scheinbar endloser Zyklus von Intensivierung, Zusammenbruch und Neubeginn. Die Auseinandersetzungen um die Eingrenzung des folkloristischen Impulses und die Befreiung der „Hochkultur“ werden hier maßgeblich vertieft.

Der *Adagietto*-Satz erinnert uns daran, dass Mahler seine Fünfte Symphonie in einer Zeit großer persönlicher und beruflicher Erfolge (während der Sommerfrischen 1901 und 1902 in Maiernigg) schrieb. Während ihrer Komposition begegnete er Alma Schindler, sie gebar ihm ein Kind und er heiratete sie, während er gleichzeitig an der Wiener Hofoper in Bezug auf Repertoire und Neubelebung des Ensembles auf den Höhepunkt seiner Leitungstätigkeit zuzug. Es heißt, Mahler habe dieses sanfte „Lied ohne Worte“, das die symphonische Form auf fünf Sätze

erweitert, zu Ehren seiner künftigen Gattin geschrieben – auch wenn aus dramaturgischen Gründen schwer glaublich scheint, dass er andernfalls auf einen langsamen Satz zwischen Scherzo und Finale verzichtet hätte. Es fungiert als ein Kontrast und eine Art Vorspiel zu dem darauffolgenden Rondo, das schließlich einige der Hierarchien, die die Symphonie bis dahin etabliert und hinterfragt hat, umkehrt. Das auf rustikalen Bordunbässen errichtete Eingangsmaterial des Finales erstreckt seinen Einfluss auf das nachfolgende und nachgeordnete, vorgeblich „hochkulturelle“ Fugenmaterial, das im Gegensatz zu seinem kontrapunktischen Pendant im Scherzo durchaus diatonisch und tonal stabil, ja naiv bleibt. Der Satz strotzt vor Quartrepetitionen – Basslinien oder auf- und absteigende Melodien (die sich aus dem *Adagietto* herleiten) –, welche die verschiedenen Passagen klassischen Kontrapunkts dominieren; traditionelle Orgelpunktszenarien aus der Welt der Kunstmusik führen nirgendwohin und werden gleichsam in folkloristische Bordune verwandelt; sausende Salon- und Ballsaalgesten glitzern auf der Oberfläche; der schlussendlich triumphierende Choral entsteht nahtlos aus früheren fugalen Gegenthemen. Mit anderen Worten: Gattungsspezifische, stilistische, innere, äußere, hohe, niedrige, historische und soziale Hierarchien werden neu gedacht. Durch den Entwurf mobiler Identitäten und radikal anderer Perspektiven wurde kulturelles Kapital umgewandt oder untergraben. Mahler hat gezeigt, wie Elemente, die der Symphonik fremd zu sein schienen, nicht nur erfolgreich in sie integriert werden können, sondern auch als ihr wesentlicher strukturbildender Inhalt dienen können. Er befreit und stärkt das Nomadische, Wandernde, Kollektive, vermeintlich Periphere und Minderwertige, und er nutzt dabei Kräfte der Emanzipation und des Ausgleichs, die nicht nur viele spätere Entwicklungen der Musik des 20. Jahrhunderts grundieren, sondern bis auf den heutigen Tag alle Arten von Künstlern, Bewegungen, Gesellschaften und politischen Systeme beschäftigen.

© *Jeremy Barham 2016*

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* (erscheint in Kürze).

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 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 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 Viertes 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.

Un compositeur à la conscience historique et à l'expérience de direction aussi élevées que celle de Mahler ne peut pas être resté insensible à l'idée de « la cinquième symphonie » (après le modèle beethovénien) comme important marqueur culturel et repère critique dans sa carrière créatrice. Cela pourrait offrir une explication à son retour à un format purement instrumental dans cette œuvre, après trois symphonies où il a allié des parties vocales à la forme symphonique, et vu la référence rythmique instantanément reconnaissable à la Cinquième de Beethoven dans les toutes premières mesures. Mais c'est la combinaison de ces allusions à une tradition vénérable avec ce qui aurait été entendu par les contemporains de Mahler comme un enterrement funèbre fortement prononcé de l'ethnie bohémienne-moravienne dans le premier mouvement qui incarne la tension stylistique et peut-être socio-politique de laquelle découle l'énergie structurelle de l'œuvre.

Dans les tentatives récentes de rationaliser la cohérence interne seulement selon les paramètres symphoniques classiques, ce conflit culturel inhérent est souvent négligé. Pour les critiques de l'époque cependant, il n'était que trop évident. Plusieurs commentateurs contemporains austro-allemands ont critiqué le mépris apparent de Mahler pour l'étiquette symphonique. Ils se basèrent non seulement sur les motifs habituels du refus du compositeur de fournir un programme qui expliquerait son manque supposé de logique musicale et l'éloquence dramatique de son langage, mais aussi sur son inclusion « déplaisante » de musique slave, magyare, bohémienne ou autrement vulgaire de vie trop populaire dans l'œuvre qui à la fois polluait un genre sacro-saint et ridiculisait la musique populaire et ethnique utilisée, comme « un roi qui s'habillerait en haillons ». Avec un recul de plus d'un siècle vu d'une perspective postmoderne où presque tout va de soi en musique et où l'œuvre de Mahler est globalement acceptée, il est facile de nos jours de rejeter ces critiques comme ultra conservatrices, étroites d'esprit, culturellement impérialistes, fanatiques et ainsi de suite. Mais les tenants de Mahler, tels Julius Korngold et Arthur

Schnitzler, étaient tout aussi sensibles au vaste mélange culturel de la Cinquième symphonie. Partageant avec les antagonistes du compositeur la même conscience de l'élan étonnant vers l'éclectisme et l'inclusion, ils pouvaient néanmoins voir la valeur artistique d'une telle approche de la symphonie comme forme – un « monde » global de l'expression. Vu l'anxiété politique croissante et les pressions hiérarchiques en monte dans le vaste empire austro-hongrois aux diverses ethnies à l'époque, il n'est peut-être pas surprenant que ce qui passait pour un pluralisme musical novateur dans cette symphonie était pour d'autres, comme Artur Eccarius-Sieber de la *Neue musikalische Presse* de Vienne, quelque chose qui distinguait le compositeur – particulièrement vu ses origines juives moraves – comme « l'ennemi de la culture de notre temps ».

Nonobstant le fait que, pour plusieurs raisons, certains critiques auraient adopté une attitude d'hostilité tenace quelque fût la musique que Mahler aurait produite, il se trouvait néanmoins des choses dans la Cinquième symphonie qui défiaient sérieusement les normes et les attentes de cette période. À travers elles, l'œuvre a promulgué au cours des années un récit qui a submergé la conscience publique par ses trajectoires plus facilement identifiables et plus souvent discutées : une tonalité « progressiste » (do dièse mineur à ré majeur), ténèbres à lumière, *adagio* à *allegro* et marche funèbre à un exubérant rondo final. Si on tente d'écouter dans la mesure du possible avec des oreilles du début du 20^e siècle, on sera peut-être plus en mesure de déterrer cette « histoire » cachée.

Le premier mouvement plonge et sort de sujets musicaux parfois distincts, parfois partiellement mélangés (« *Trauermarsch* » sérieuse au début, ensuite [quoique sans doute pas subsidiaire] chant funèbre bohémien [décoré plus tard par les vents et la percussion], mouvement mélodique en sixtes parallèles *völkisch*, « trio » comportant du chromatisme en quête du grand art), la plupart étayés de pas répétitifs de quarts à la basse avec lesquels Mahler avait commencé sa carrière musicale

avec, par exemple, la chanson d'origine populaire *Maitanz im Grünen* en 1880. L'expression de sentiments sincèrement populaires lutte néanmoins pour s'affirmer et est soit imbue de complexités symphoniques mélodiques et harmoniques appartenant au « grand art », ou elle est jugulée et remplacée par des retours du matériau de « *Trauermarsch* » dominant au début.

Le second mouvement développe ce débat musical de manières nouvelles et intéressantes. Commençant dans un style haut-romantique résolu, il démontre de quoi une seconde idée *bona fide* peut avoir l'air – comme si le chant funèbre bohémien du mouvement précédent était complètement absorbé par le monde d'argument symphonique organique et les gestes de la musique artistique. La nature précaire du décorum d'une salle de concert établie ainsi que les liens intérieurs subtils entre les deux premiers mouvements sont cependant révélés quand, apparemment de nulle part et distingué par une ligne verticale descendant de haut en bas de la partition au milieu d'une barre de mesure, le rayon de lumière des sixtes parallèles du chant funèbre folklorique du premier mouvement s'interpose, se fusionnant avec son *alter ego* artistique et menant à un coup d'œil momentané de plaisante musique diatonique dans un la bémol majeur éloigné (le mouvement commence en la mineur), suivi d'un bref choral aux cuivre en la majeur. Ce dernier revient avec plus de force mais finalement sans puissance plus loin dans le mouvement, son brillant ré majeur imposé et gênant la dominance de mi bémol mineur. Ainsi, deux moyens d'opposition, stabilisation et résolution de l'ambition romantique artistique agitée de ce mouvement émergent d'une position avantageuse extérieure : le folklore et le choral. Ni l'un ni l'autre n'atteint sa pleine maturité à ce stade et le mouvement nous laisse dans un état d'incertitude avec plusieurs questions d'intérieur et d'extérieur musical, organiques et non-organiques, de « haut » et de « bas » auxquelles trouver des réponses satisfaisantes.

Le troisième mouvement, un scherzo, est plus effronté dans sa projection de

thèmes folkloriques. Le cor des Alpes entame une ronde énergique ou *Ländler* en ré majeur basée sur de simples répétitions d'harmonies tonique-dominante. Des processus artistiques (dans ce cas du travail de contrepoint) ont maintenant été relégués à une position secondaire à cette section d'ouverture. Ils sont eux-mêmes balayés en faveur de la valse authentiquement viennoise ou peut-être de Carinthie, mais vraiment complètement remaniée, dans le style de salon de l'étoile folklorique Thomas Koschat duquel Mahler admit avoir employé le thème de son alors célèbre «Liederspiel» *Am Wörthersee* – chanté plusieurs fois à l'Opéra de Vienne. On a essayé à maintes reprises de réconcilier les poussées de musique folklorique et artistique, le tout «ayant été pétri et repétri», comme le constatait Mahler. Quoique la valse et le matériau au cor soient sujets à une transformation de développement symphonique – au moyen de nouvelles combinaisons, d'élaboration contrapuntique, de dextérité harmonique, d'altérations mélodiques – on arrive à un cul-de-sac où le processus s'évanouit dans la suspension nostalgique de l'activité ou le cor réaffirme son caractère du début, dans un cycle apparemment infini d'intensification, d'effondrement et de nouvelles assertions. Les luttes opposantes pour l'endiguement de l'élan populaire et la libération des protocoles «du grand art» sont ici considérablement approfondies.

Le mouvement *Adagietto* nous rappelle que la Cinquième symphonie a été écrite (pendant les étés de 1901 et 1902 à Maiernigg) à une époque de grands succès personnels et professionnels pour Mahler. Au cours de sa composition, il rencontra Alma Schindler, lui fit un enfant et l'épousa, tout en montant les échelons de sa période directoriale au Hofoper de Vienne en termes de répertoire et de revitalisation de l'ensemble. On a suggéré que cette gentille «chanson sans paroles» aurait été écrite en l'honneur de sa future femme, augmentant la structure symphonique à cinq mouvements, quoique pour des raisons de coordination d'allure des tempi et de cohésion dramatique, il soit difficile de croire que Mahler n'aurait pas autre-

ment inséré une sorte de mouvement lent entre le scherzo et le finale. Il sert de sorte de prélude et de contrepoids au rondo suivant qui inverse finalement quelques hiérarchies établies jusqu'ici et remises en question dans la symphonie. Le matériau d'ouverture du mouvement final bâti sur des bourdons rustiques étend l'influence sur le matériau fugué suivant, subordonné et ostensiblement de « grand art » qui, contrairement à son équivalent contrapuntique dans le scherzo, reste tout à fait diatonique et à la tonalité stable, naïf même. Les quartes répétées abondent dans ce mouvement, soit à la basse ou comme montées et descentes mélodiques (provenant de l'*Adagietto*), dominant les divers exemples de contrepoint classique ; des montées traditionnelles sur des pédales du monde de la musique artistique mènent nulle part, comme si elles tournaient en bourdons folkloriques ; des mouvements de grande allure de salon et de salle de bal scintillent à la surface ; et le choral finalement triomphant émerge sans difficulté des réponses fuguées précédentes. En d'autres termes, hiérarchies génériques, stylistiques, intérieures, extérieures, élevées, basses, historiques et sociales ont été repensées. Le capital culturel a été inversé ou subverti par la projection d'identités mobiles et de perspectives radicalement différentes. Mahler a montré comment des éléments considérés comme étrangers au monde de la symphonie non seulement peuvent y être introduits mais encore peuvent servir comme son principal contenu structurellement génératif. Il libère et valide l'élément migratoire, collectif, supposément périphérique et inférieur et, ce faisant, il emploie les pouvoirs d'émancipation et de réconciliation qui non seulement ont étayé plusieurs développements musicaux ultérieurs du 20^e siècle, mais ont aussi continué à absorber l'attention de toute sorte d'artistes, mouvements, sociétés et régimes politiques jusqu'à aujourd'hui.

© **Jeremy Barham 2016**

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* (à paraître).

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 interprétations 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.

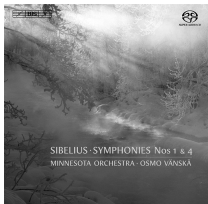
Also available from these performers:

SIBELIUS – SYMPHONIES NOS 1–7

'Vänskä's Sibelius is all about clarity – of rhythm, of texture, of intention. It is zealously unfussy and entirely without exaggeration. But it can stop you in your tracks.' *Gramophone*

BEETHOVEN – SYMPHONIES NOS 1–9

'Unquestionably one of the great Beethoven cycles...' *ClassicsToday.com*



SIBELIUS: SYMPHONIES NOS 1 AND 4 BIS-1996 SACD

'Best Orchestral Performance', Grammy Awards 2014

'Exceptional: incredibly tense and energetic, yet teeming with detail.' *The Times*

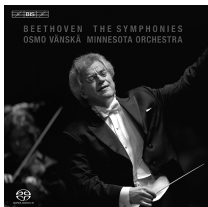
'Highly recommended, even to those already immersed in Nordic readings of Sibelius.' *Allmusic.com*

SIBELIUS: SYMPHONIES NOS 2 AND 5 BIS-1986 SACD

The Best Classical Music Recordings of 2012 *New York Times*

Nominated for a Grammy Award

'A fine start to what may be the benchmark cycle for the 21st century.' *Gramophone*



SIBELIUS: SYMPHONIES NOS 3, 6 AND 7 BIS-2006 SACD

Editor's Choice *Gramophone* · Orchestral Choice *BBC Music Magazine*
Album of the week *The Sunday Times*

'From the plunging energy of the opening of the Third Symphony to the bleak, raw ending of the Seventh, this is a gripping listen.' *The Guardian* (5 star review)

BEETHOVEN: SYMPHONIES NOS 1–9 BIS-1825 SACD (5 discs)

10/10 *ClassicsToday.com*

Nominated for a Grammy Award (No.9)

Included in *Gramophone's* 50 Greatest Beethoven Recordings (Nos 4 & 5)

'A superb achievement...' *BBC Music Magazine*

„Eine Beethoven-Interpretation... die ihresgleichen sucht.“ *klassik.com*

These 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: June 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 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: Matthias Spitzbarth
Mixing: Thore Brinkmann, Robert Suff

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Jeremy Barham 2016
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Front cover image: © Chaos for Life / Liam Donoghue
Concert photographs: © 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-2226 © & © 2017, BIS Records AB, Åkersberga.



BIS-2226