



MAHLER

MINNESOTA ORCHESTRA
OSMO VÄNSKÄ

10

Zeit Coffin

Erbarmen!! 3

Gehalle

O Gott! O Gott! Warum hast du mich verlassen?

Deine Wille geschehe!

Du capo al

sempre drum

Tam-tam

Reise in den Himmel

The last page of the third movement, entitled *Purgatorio*, in Mahler's short score, with the composer's comments: *Erbarmen!!* (Have mercy); *O Gott! O Gott! Warum hast du mich verlassen?* (O God! O God! Why have you forsaken me?); *Deine Wille geschehe!* (Thy will be done!)

MAHLER, Gustav (1860–1911)

Symphony No.10 in F sharp major (1910)

77'47

Performing version by Deryck Cooke (1976)

(3rd Edition 1989) *(Associated Music Publishers Inc.)*

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | I. Adagio. <i>Andante – Adagio</i> | 26'21 |
| 2 | II. Scherzo. <i>Schnelle Viertel</i> | 11'27 |
| 3 | III. Purgatorio. <i>Allegretto moderato</i> | 4'14 |
| 4 | IV. [Scherzo]. <i>Allegro pesante. Nicht zu schnell – attacca –</i> | 11'50 |
| 5 | V. Finale. <i>Langsam, schwer – Allegro moderato</i> | 23'14 |

Minnesota Orchestra Erin Keefe *leader*

Osmo Vänskä *conductor*

Occasionally Mahler's music raises ethical questions of performance practice. For example, should the original three-movement version of his early cantata *Das klagende Lied* be superseded by the later two-movement one? Should the 'Blumine' movement discarded by Mahler from his First Symphony ever be reinstated? Should conductors be free to change the order of the Sixth Symphony's inner movements as Mahler did, or to deploy male and female soloists together in some of the 'dialogue'-form *Wunderhorn* songs, which Mahler did not? All these cases present choices in the performance of completed works that can stand alongside each other without any mutual detriment. But such questions pale in light of the issues surrounding the Tenth Symphony which was left unfinished at Mahler's death in 1911. Mythologized in various ways by conductors, critics and composers who had known Mahler but had not necessarily scrutinized or even seen the surviving manuscripts kept by his wife Alma, the work was initially consigned to respectful oblivion as the final rudimentary fragments from the pen of a deceased genius that should in effect follow him to his grave. Mixed up in this were conflicting reports that Mahler had wanted the manuscripts to be destroyed, and that they contained intimate and despairing messages to Alma which it would have been unseemly to reveal to the public.

Whether for economic or artistic reasons, in the early 1920s Alma had what was then presumed to be all of the manuscripts published in facsimile form, as a prelude to performances and unsuccessful efforts over the ensuing decades to persuade various composers (including Schoenberg, and, via intermediaries, Shostakovich) to attempt a completion of the work, much against the advice of one of Mahler's closest confidantes and most active champions, the conductor Bruno Walter. He considered that it would be inappropriate even to make available such a work in progress, since this was something that Mahler himself had never done during his lifetime (except infrequently to a small circle of close acquaintances), and would risk dimin-

ishing his reputation. Nevertheless, as news spread about the existence of the musical materials and performances of at least some parts of a work that would take Mahler beyond the mystical ‘limit’ of nine symphonies (as Schoenberg described it), various individuals in Europe and America began to explore the tantalizing possibility of breathing further life into Mahler’s final compositional statements. Coupled with this, more and more pages of manuscript were coming to light from Alma’s collection and elsewhere, until it became clear in the 1950s and 1960s that far from a set of scattered and undeveloped preliminary sketches, Mahler had in fact bequeathed an entire five-movement symphony in short score (that is, written on three or four staves) continuous from beginning to end, of which nearly half had reached the stage of a draft orchestration, while the rest contained indications of the intended instrumental setting. A second, more complete, facsimile edition appeared in 1967, three years after Alma’s death.

Although he was not the first to do so, the British musicologist and BBC broadcaster Deryck Cooke – commissioned to produce a commemoration of Mahler during the 1960 centenary year – set about the task of realizing in practical form Mahler’s last known musical efforts, about which much remained publicly unknown at the time. With the help of the German, UK-based composer Berthold Goldschmidt and latterly the composer-brothers David and Colin Matthews, this would eventually culminate in ‘A Performing Version of the Draft for the Tenth Symphony’ (1976, revised in 1989). Cooke repeatedly insisted that his meticulously produced edition (used for the present recording) was not a ‘completion’ of the symphony (something which only Mahler would ever have been able to accomplish), but rather a functional presentation of the materials as Mahler left them, rendered performable in the full knowledge that Mahler would likely have made many revisions to the score on the way to its ultimate completion. In order to achieve this, Cooke and his team were compelled at times to engage in pastiche composition

(using parallel examples in the manuscript and their profound knowledge of Mahler's techniques) to fill out counterpoints for those passages, especially in the two scherzo movements, where the composer's notated texture was at its sparsest. For this and other reasons of artistic morality (Mahler had made structural changes after the draft orchestral stage of the Ninth Symphony, for example) there remained a number of distinguished Mahlerians who refrained from conducting anything more than the work's fully orchestrated opening *Adagio* movement – Bernstein, Solti, Abravanel and Haitink among them – as well as some resistant scholars and editors who correctly predicted that this and other 'realizations' (which currently number at least eight) would inevitably gain public traction and come to be accepted unreflectively and inaccurately as 'Mahler's Tenth Symphony'.

And yet the alternative of denying any knowledge, except to a privileged few, of how Mahler symphonically followed the shattering experience of the Ninth seemed even more troubling. In reality the force of the incipient Mahler 'boom' of the 1960s combined with Alma's lifting of her embargo against performances (having been deeply moved by listening to a recording of the BBC performance), and Cooke's persuasive dedication and professionalism in what continues to be the gold standard of all editions with its extensive critical annotations, fidelity to the sources, and avoidance of intrusive 'free composition', together meant that the floodgates were irrevocably opened. The result, surely to be welcomed, was that at least we all now have the opportunity to explore, critique and make informed judgements about Mahler's final musical utterances.

Sensationalism undoubtedly played its part too, since as supposedly 'autobiographical' composer *par excellence*, Mahler was bound to have somehow encoded into this music the turbulence of what transpired to be the final year of his life. While working on the symphony in summer 1910 he turned 50 and received many congratulatory messages and telegrams from friends, family and colleagues. He

was also in the midst of stressful yet exhilarating preparations for the Munich première of his monumental Eighth Symphony which would triumphantly take place in September, coinciding with the publication of Paul Stefan's new biography and a *Festschrift* of tributes. In between, however, he discovered that Alma had been pursuing a relationship with the young architect and future founder of the Bauhaus, Walter Gropius – a profound emotional blow that precipitated painful confrontations and realizations, an outpouring of pathetic notes and poems to Alma, a seemingly irreparable fracture of his public-private equilibrium and a consultation with Freud in Leiden, Holland. The immediacy of the trauma may well have had an impact on the course of the symphony too, at least in the form of the cataclysmic nine-note dissonant chord that rears up like a terrifying, immovable spectre towards the end of the first and last movements.

It is not certain whether Mahler had this in mind before or formulated it only after the eruption of his personal tribulations but, whatever the case, the first movement clearly seems to pick up where the finale of the Ninth left off, and to begin answering the question of how to follow such an intensely valedictory work. With vigorous plans for his cross-Atlantic life to come, Mahler was far from resigned to his own mortality, and out of its predecessor's dissolution emerges here a tripartite interplay between a) intimations of that dissolution in the opening empty viola melody (which recurs a further three times during the movement); b) a most impassioned, life-affirming expression of post-Wagnerian harmony in the form of a string-dominated chorale grounded in Mahler's signature type of free-flowing part-writing; and c) a more worldly combination of these two thematic elements in faster-moving minor-key sections characterized by plucked bass lines, trilled descending gestures and forward-looking use of delicate chamber-like and soloistic textures. The passage of crisis comes after the final appearance of the viola melody, now expanded to two violin lines, as a huge tutti A flat minor chord bursts in, com-

plete with sweeping harp arpeggiation. The ensuing dissonant chord itself is an astonishing amalgam of piled-up thirds which combine dominant ninths in F sharp and B flat, the principal tonal axis of the symphony. In its wake, the lingering musical ideas are divested of their energy in an extended coda that restores a quiescent F sharp major and leaves much to be resolved.

The two scherzos present an intriguing blend of new-world and old-world aesthetics. Mahler cannot have been unaffected by the sights and sounds of the New York metropolis during his previous three seasons at the opera and with the New York Philharmonic. While remaining wedded to the classics, both there and in Europe he had fleeting encounters with the music of Varèse and Ives, and was beginning to champion contemporary American and English music. The second movement (which at one point Mahler may have intended to be the finale of a two-movement symphony) infuses the dance types characteristic of his previous works with an innovative metrical complexity in which successive bars almost continually shift between two-, three- and five-beat values. Set against some gentler, echt-Viennese Ländler episodes, the resulting rhythmic mosaic reaches a peak of intensity in the closing section where differing material is rapidly juxtaposed, and the old is conscripted into a new, virtuosic cultural collage.

Separating the two scherzos and forming a crucial fulcrum between the first and second parts of the symphony, is the extraordinarily terse *Purgatorio*, an updated but retrospective nod to its spiritual and musical reference point, the *Wunderhorn* song ‘Das irdische Leben’ (‘The Earthly Life’, 1893), a *moto perpetuo* in B flat minor, in which a starving child succumbs before her desperate mother has time to finish baking the much-needed bread. Originally titled ‘Purgatorio oder Inferno’, with the last word crossed through and the lower half of the title page mysteriously torn off, the remaining description is conceivably a reference to the second part of Dante’s *Divine Comedy*, thus forging a link with the First Symphony finale’s in-

fernal ‘cry of a deeply wounded heart’. But more likely it is connected to the poetic sequence ‘Il Purgatorio’ from *Buch der Freude* (1880) by Mahler’s old friend Siegfried Lipiner (whom Alma disliked), which among other things addresses the relation between love, the guilt of betrayal and shame. A simple *da capo* structure, the movement is punctured several times by brief surges of an imploring, downward-moving dotted rhythm, as if it is receiving premonitions of some torrid future state – indeed the finale makes extensive use of this and other ideas from the movement. At some of these points of incursion Mahler annotated his manuscript, in ways that set both the mood and a challenge for the rest of the symphony: ‘Tod! Verk!’ (short for ‘Todesverkündigung’ [‘Announcement of Death’]) a reference to Act II of Wagner’s *Die Walküre*; and the more biblical, passiontide ‘Erbarmen!’ (‘Have mercy!’), ‘O Gott, o Gott! Warum hast du mich verlassen?’ (‘Oh God, oh God, why hast thou forsaken me?’), and finally ‘Dein Wille geschehe!’ (‘Thy will be done!’).

The idea of collage is intensified in the second scherzo (fourth movement) with its kaleidoscope of waltz-like themes comprising adaptations of the previous movement’s material and overt quotations – as if from one expatriate Bohemian composer to another – of the scherzo from Dvořák’s Ninth Symphony ‘From the New World’, which shares the same key of E minor. Mahler evocatively inscribed the title page: ‘The Devil dances it with me. Madness, seize me, accursed one!’ Despite affinities with the central scherzo of the Seventh (the only other symphony of his in symmetrical, five-movement form) in terms of its demonic tendencies and an ending that dissolves similarly into an amorphous void, this scherzo departs from its precursor through the remarkable density of its ever-changing moods and advanced harmonic language, as well as its surprising indulgence in fleeting moments of Austrian *Schwärmerei*.

Inspired by the poignant funeral cortège for a fireman killed in the line of duty which Mahler and Alma witnessed from the high window of their New York hotel

room in 1908 ('You alone know what it means. Ah! Farewell my lyre! Farewell' writes Mahler at this point in the manuscript), a single stroke on large muffled drum links the movement's disembodied conclusion in D minor to an expansive Finale that is tasked with bringing resolution. Out of a desolate landscape of minor scales derived from *Purgatorio*, rising from the depths of the orchestra amid five further drumstrokes, emerge hints of the emotive incursions from the same movement which are then incorporated fully into one of Mahler's most exquisite solo flute melodies, itself eliding into a string chorale which recalls the intense lyricism of the first movement. When this stalls under the weight of returning *Purgatorio* elements, we realize that the core conflict of the work has been laid before us, and requires a conclusive working through on a large scale. Mahler does this first through a highly contrapuntal *Allegro* which combines the *Purgatorio* motifs and finally transforms that movement's anticipatory imploring incursions into what sounds like an exultant quotation from Czech composer Josef Suk's 1903 piano piece *Liebessehnsucht* (*Yearning for Love*). When the *Allegro*'s progress is in turn halted by the repeated rising sevenths of the lyrical chorale, it fails to reassert itself and collapses into a return of the forbidding dissonance from the first movement, now enhanced by the *Purgatorio*'s nagging minor third idea. Fortified by the knowledge of what has passed in the work by this point, we now re-engage with the very opening viola melody of the symphony, its sparseness transferred to the horns as the long-held piercing A from the trumpet (considered by some to be a musical symbol for 'Alma') gradually subsides and joins it. In order to seal the symphonic narrative, this last fading gesture of emptiness is followed by wave after wave of effusive lyrical outpourings and moments of deep, hard-won serenity that soon find their way back to a radiant F sharp major: a luxuriating repleteness that issues in a final ecstatic statement of the all-important descending theme of reconciliation hinted at long ago in the third movement. Here Mahler writes 'Almschi!' on his score, preceded a few

bars earlier with ‘für dich leben! für dich sterben!’ (‘To live for you! To die for you!’) – heart-rending declarations undoubtedly meant for his wife’s eyes only, but which assume universal significance through the work’s sustained confrontation with the elemental extremes and struggles of the human condition.

© **Jeremy Barham 2020**

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

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

The orchestra has received many awards for adventurous programming, and the ensemble regularly commissions and premières new works as it continues to nourish

a strong commitment to contemporary composers. The Minnesota Orchestra makes its home at the acoustically brilliant Orchestra Hall in downtown Minneapolis.

<http://www.minnesotaorchestra.org>

Hailed as ‘exacting and exuberant’ (*The New York Times*), **Osmo Vänskä** is recognized for his compelling interpretations of the standard, contemporary and Nordic repertoires. Music director of the Minnesota Orchestra since 2003, Vänskä has received extraordinary acclaim for his work with many of the world’s leading orchestras, including the Chicago Symphony Orchestra, New York Philharmonic, London Philharmonic Orchestra, Berliner Philharmoniker, Czech Philharmonic Orchestra and Yomiuri Nippon Symphony Orchestra. He has also developed regular relationships with the Mostly Mozart Festival (New York) and the BBC Proms. His numerous discs for BIS continue to attract the highest acclaim, as testified by a 2014 Grammy Award for the performance of Sibelius’s First and Fourth Symphonies with the Minnesota Orchestra; in 2017 his Minnesota recording of Mahler’s Fifth Symphony earned Vänskä his fourth Grammy nomination with the ensemble. Vänskä studied conducting at the Sibelius Academy in Helsinki and was awarded first prize in the 1982 Besançon International Young Conductor’s Competition. During his tenure as principal conductor of the Lahti Symphony Orchestra (from 1988 to 2008), he raised the orchestra’s international profile, taking it on successful tours and making recordings. His conducting career has also included substantial commitments to such orchestras as the Tapiola Sinfonietta, Iceland Symphony Orchestra and BBC Scottish Symphony Orchestra and, beginning in 2020, the Seoul Philharmonic Orchestra. Vänskä is the recipient of a Royal Philharmonic Society Award, Musical America’s 2005 Conductor of the Year award, and the Arts and Letters award from the Finlandia Foundation.

Mitunter gibt die Musik Gustav Mahlers der Aufführungspraxis ethische Fragen auf: Sollte man zum Beispiel die ursprüngliche dreisätzige Fassung seiner frühen Kantate *Das klagende Lied* durch die spätere zweisätzige ersetzen? Sollte der „Blumine“-Satz, den Mahler aus seiner Ersten Symphonie entfernt hat, wieder eingefügt werden? Sollte es den Dirigenten freistehen, die Reihenfolge der Binnensätze der Sechsten Symphonie zu ändern (wie Mahler es tat) oder einige der dialogisch angelegten *Wunderhornlieder* auf Männer- und Frauenstimmen zu verteilen (was Mahler nicht tat)? In all diesen Fällen gibt es bei der Aufführung fertiggestellter Werke Optionen, die schadlos nebeneinander bestehen können. Solche Erwägungen aber verblassen angesichts der Probleme im Zusammenhang mit der Zehnten Symphonie, die bei Mahlers Tod im Jahr 1911 unvollendet war. Mythisiert von Dirigenten, Kritikern und Komponisten, die Mahler zwar gekannt, aber die überlieferten und von seiner Frau Alma aufbewahrten Manuskripte nicht unbedingt untersucht oder auch nur gesehen hatten, geriet das Werk zunächst in respektvolle Vergessenheit: letzte Überbleibsel aus der Feder eines verblichenen Genies, die recht eigentlich mit ihm beerdigt gehörten. Hinzu kamen widersprüchliche Informationen, denen zufolge Mahler die Vernichtung der Manuskripte gewünscht habe und sie intime, verzweifelte Botschaften an Alma enthielten, deren Veröffentlichung unziemlich wäre.

Ob nun aus wirtschaftlichen oder künstlerischen Gründen: Anfang der 1920er Jahre veröffentlichte Alma sämtliche Manuskripte in einer Faksimileausgabe – ein Auftakt zu Aufführungen und, in den Jahrzehnten darauf, erfolglosen Bemühungen, verschiedene Komponisten (darunter Schönberg und, über Vermittler, Schostakowitsch) dafür zu gewinnen, das Werk zu vollenden, wenngleich einer von Mahlers engsten Vertrauten und aktivsten Verfechtern, der Dirigent Bruno Walter, davon entschieden abriet. Er hielt es für unangebracht, ein solches „work in progress“ überhaupt zugänglich zu machen, da Mahler derlei zu Lebzeiten nie getan habe

(außer, in seltenen Fällen, einem kleinen Kreis enger Freunde), und befürchtete, es würde dem Ansehen des Komponisten schaden. Als sich jedoch die Nachricht von der Existenz des Materials und von Aufführungen zumindest mancher Teile eines Werkes verbreitete, mit dem Mahler die mystische „Grenze“ (Schönberg) von neun Symphonien überschreiten würde, sondierte man in Europa und Amerika von verschiedener Seite die verlockende Möglichkeit, Mahlers kompositorischen Überresten weiteres Leben einzuhauchen. Zudem kamen immer mehr Manuskriptseiten aus Almas Sammlung und anderen Quellen ans Licht, bis schließlich in den 1950er und 1960er Jahren klar wurde, dass Mahler tatsächlich eine komplette, von Anfang bis Ende im Particell (auf drei oder vier Notensystemen) skizzierte, fünfsätzige Symphonie hinterlassen hatte, von der fast die Hälfte das Stadium eines Instrumentationsentwurfs erreicht hatte, während der Rest Angaben zur vorgesehenen Instrumentation enthielt. Eine zweite, vollständigere Faksimile-Ausgabe erschien 1967, drei Jahre nach Almas Tod.

Obwohl nicht der erste, machte sich der britische Musikwissenschaftler und BBC-Musikredakteur Deryck Cooke im Zusammenhang mit den Gedenkfeiern zu Mahlers 100. Geburtstag im Jahr 1960 an die Aufgabe, Mahlers offenbar letzte musikalische Äußerungen, von denen die Öffentlichkeit damals kaum etwas wusste, für die Praxis einzurichten. Unter Mithilfe des deutschen, in Großbritannien lebenden Komponisten Berthold Goldschmidt und dann der Brüder David und Colin Matthews, ebenfalls beide Komponisten, mündete dies schließlich in „A Performing Version of the Draft for the Tenth Symphony“ („Eine Aufführungsfassung des Entwurfs für die Zehnte Symphonie“ – 1976, rev. 1989). Cooke hat wiederholt betont, dass es sich bei seiner akribisch erstellten Fassung (die auch für die vorliegende Einspielung verwendet wurde) nicht etwa um eine „Vollendung“ der Symphonie handle (zu der nur Mahler in der Lage gewesen wäre), sondern vielmehr um eine aufführbare Einrichtung des Materials, wie Mahler es hinterlassen hat –

erarbeitet im vollen Wissen darum, dass Mahler im Zuge der definitiven Fertigstellung wohl etliche Revisionen an der Partitur vorgenommen hätte. Dabei waren Cooke und sein Team mitunter gezwungen, selber in Mahlers Stil zu komponieren (mittels Parallelstellen im Manuskript und dank ihrer profunden Kenntnis seiner Kompositionsweise), wenn es galt, spärlichst notierte Passagen kontrapunktisch zu ergänzen, wie insbesondere in den beiden Scherzo-Sätzen. Aus diesen und anderen Gründen künstlerischer Moral (an der Neunten Symphonie hatte Mahler etwa noch nach Fertigstellung des Partiturentwurfs strukturelle Änderungen vorgenommen) gab es eine Reihe renommierter Mahlerianer, die davon Abstand nahmen, mehr als das vollständig instrumentierte *Adagio*, mit dem das Werk beginnt, zu dirigieren (u.a. Bernstein, Solti, Abravanel und Haitink), sowie einige resistente Wissenschaftler und Herausgeber, die korrekt vorhersagten, diese und andere „Realisierungen“ (derzeit sind es mindestens acht) würden unweigerlich öffentliche Aufmerksamkeit erhalten und schließlich unreflektiert und fälschlich als „Mahlers Zehnte Symphonie“ anerkannt werden.

Die Alternative aber, die Öffentlichkeit – bis auf wenige Privilegierte – in Unkenntnis darüber zu lassen, wie Mahler die erschütternde Erfahrung der Neunten symphonisch weiterführte, erschien noch quälender. Und so sorgten die Stoßkraft des beginnenden Mahler-„Booms“ der 1960er Jahre zusammen mit Almas Aufhebung des Aufführungsverbots (eine Aufnahme der BBC-Aufführung hatte sie tief bewegt) und Cookes überzeugender Hingabe und Professionalität (seine Fassung ist mit ihrem umfangreichen kritischen Apparat, ihrer Quellentreue und der Vermeidung der Beimengung „freier Komposition“ nach wie vor der Goldstandard aller Ausgaben), dass die Schleusen unwiderruflich geöffnet wurden. Was im sicherlich zu begrüßenden Ergebnis bedeutet, dass wir nun zumindest alle die Möglichkeit haben, Mahlers letzte musikalische Äußerungen zu erforschen, zu prüfen und fundiert einzuschätzen.

Zweifelloos spielte auch Sensationsgier eine Rolle, denn als vermeintlich „autobiografischer“ Komponist *par excellence* musste Mahler die Turbulenzen seines späterhin letzten Lebensjahres irgendwie in diese Musik eingeschrieben haben. Während der Arbeit an der Symphonie im Sommer 1910 wurde er 50 Jahre alt und erhielt zahlreiche Glückwunschschreiben und Telegramme von Freunden, Familie und Kollegen. Außerdem befand er sich mitten in den anstrengenden, aber auch aufregenden Vorbereitungen für die Münchner Uraufführung seiner monumentalen Achten Symphonie, die sich im September als Triumph erweisen sollte, zeitgleich mit der Veröffentlichung von Paul Stefans neuer Biographie und einer Festschrift mit Hommagen. Dazwischen allerdings fand er heraus, dass Alma ein Verhältnis mit dem jungen Architekten und zukünftigen Gründer des Bauhauses Walter Gropius hatte – ein heftiger emotionaler Schlag, der schmerzliche Konfrontationen und Einsichten auslöste sowie eine Fülle herzergreifender Notizen und Gedichte an Alma, eine scheinbar irreparable Schädigung des Gleichgewichts von Berufs- und Privatleben und ein Therapiegespräch mit Sigmund Freud im holländischen Leiden. Die Unmittelbarkeit des Traumas mag sich auch auf den Verlauf der Symphonie ausgewirkt haben, zumindest in Form des katastrophischen dissonanten Neuntonakkords, der sich gegen Ende des ersten und des letzten Satzes wie ein schreckliches, unverrückbares Gespenst aufbaut.

Es ist nicht sicher, ob Mahler ihn bereits vor dem Ausbruch seiner persönlichen Krise entworfen hatte oder ob er erst danach Gestalt annahm, doch wie dem auch sei: Der erste Satz scheint eindeutig dort anzuknüpfen, wo das Finale der Neunten aufhörte, und die Frage zu beantworten, was auf ein derart intensives Abschiedswerk folgen könne. Voller Pläne für sein transatlantisches Wirken, war Mahler weit davon entfernt, sich seiner Sterblichkeit zu ergeben. Aus dem Zerfall der Neunten entsteht ein dreigliedriges Wechselspiel zwischen a.) Andeutungen dieses Zerfalls in der einleitenden unbegleiteten Bratschenmelodie (die im weiteren Satzverlauf drei Mal

wiederkehrt), b.) eine äußerst leidenschaftliche, lebensbejahende Bekundung nachwagnerianischer Harmonik in Form eines von Streichern geprägten Chorals, der auf Mahlers typisch frei fließender Satztechnik basiert und c.) einer weltlicheren Kombination dieser beiden thematischen Elemente in rascheren Mollpassagen, die durch gezupfte Basslinien, absteigende Trillerfiguren und den vorausweisenden Einsatz filigraner kammermusikalischer und solistischer Texturen gekennzeichnet sind. Der kritische Moment ist nach dem letzten, nunmehr auf zwei Violinlinien ausgedehnten Erscheinen der Bratschenmelodie erreicht, wenn ein gewaltiger Tutti-Akkord samt rauschenden Harfenarpeggien in as-moll hereinbricht. Der darauffolgende dissonante Akkord ist ein frappierendes Amalgam übereinander geschichteter Terzen – eine Kombination der Dominantseptnonakkorde auf Fis und B, der tonalen Hauptachse der Symphonie. Die in seinem Gefolge nachhallenden Themen verebben in einer ausgedehnten Coda, die ein ruhiges Fis-Dur wiederherstellt und vieles offen lässt.

Die beiden Scherzos verschmelzen auf faszinierende Weise die Ästhetik der Neuen Welt mit der der Alten. Während seiner bis dato drei Spielzeiten an der Metropolitan Opera und mit den New Yorker Philharmonikern wird ihn der Anblick und der Klang der Metropole nicht unberührt gelassen haben. Auch wenn er dem klassischen Repertoire verhaftet blieb, hatte er sowohl hier als auch in Europa kurze Begegnungen mit der Musik von Varèse und Ives und begann, sich für zeitgenössische amerikanische und englische Musik einzusetzen. Der zweite Satz (den Mahler wohl zeitweise als Finale einer zweisätzigen Symphonie geplant hat) verleiht den für seine früheren Werke typischen Tanzcharakteren eine innovative metrische Komplexität mit fast durchgängigem Wechsel von Zweier-, Dreier- und Fünfertakt. Im Wechselspiel mit einigen sanfteren, echt-„Wienerischen“ Ländler-episoden entsteht ein rhythmisches Mosaik, das im Schlussteil einen Höhepunkt an Intensität erreicht, wenn rasch Material auf Material folgt und das Alte in eine neue, virtuose kulturelle Collage einfließt.

Das ungewöhnlich knappe *Purgatorio*, das die beiden Scherzos trennt und einen entscheidenden Dreh- und Angelpunkt zwischen dem ersten und dem zweiten Teil der Symphonie darstellt, ist ein neuerlicher, aber retrospektiver Gruß an seinen spirituellen und musikalischen Bezugspunkt, das *Wunderhorn*-Lied „Das irdische Leben“ (1893), ebenfalls eine Art Perpetuum mobile in b-moll, in dem ein hungerndes Kind stirbt, bevor seine verzweifelte Mutter das dringend benötigte Brot hat backen können. Der Satztitel (ursprünglich „Purgatorio oder Inferno“, doch wurde das letzte Wort durchgestrichen und die untere Hälfte des Titelblatts aus unbekannten Gründen abgerissen) verweist möglicherweise auf den zweiten Teil von Dantes *Göttlicher Komödie* und würde solcherart auch eine Verbindung zu dem infernalischen „Aufschrei eines im Tiefsten verwundeten Herzen“ im Finale der Ersten Symphonie herstellen. Wahrscheinlicher aber bezieht er sich auf eine „Il Purgatorio“ überschriebene Gedichtfolge aus dem *Buch der Freude* (1880) von Mahlers altem Freund Siegfried Lipiner (den Alma nicht mochte), die unter anderem das Verhältnis von Liebe, Treuebruch, Schuld und Scham thematisiert. Mehrmals wird der Satz, der eine einfache Dacapo-Form aufweist, vom kurzen Aufwallen eines flehenden, abwärts gerichteten, punktierten Rhythmus unterbrochen, gleichsam Vorahnungen einer glühenden Zukunft; tatsächlich wird das Finale ausgiebig auf diese und andere Ideen aus dem *Purgatorio* zurückgreifen. An einigen dieser Einbruchsstellen hat Mahler das Manuskript mit Anmerkungen versehen, die dem weiteren Verlauf der Symphonie den Ton und die Gestaltungshöhe vorgeben: „Tod! Verk!“ (kurz für „Todesverkündigung“, eine Anspielung auf den 2. Akt von Wagners *Die Walküre*) sowie eher biblische, aus dem Umfeld der Passion stammende Ausrufe wie „Erbarmen!“, „O Gott, o Gott! Warum hast du mich verlassen?“ und schließlich „Dein Wille geschehe!“.

Das zweite Scherzo (4. Satz) unterstreicht die Idee der Collage mit einem Kaleidoskop aus walzerartigen Themen, das adaptiertes Material aus dem vorange-

gangenen Satz sowie unverhüllte Zitate – gleichsam von einem Exil-Böhmen zum anderen – aus dem Scherzo von Antonín Dvořáks Neunter Symphonie („Aus der Neuen Welt“) enthält, mit dem es die Tonart e-moll teilt. Die Titelseite trägt beschwörende Vermerke: „Der Teufel tanzt es mit mir. Wahnsinn, fass mich an, Verfluchten!“ Trotz Ähnlichkeiten mit dem Scherzo-Mittelsatz der Siebten (seiner einzigen anderen Symphonie in symmetrischer, fünfsätziger Form) im Hinblick auf die dämonischen Tendenzen und einen Schluss, der sich ganz ähnlich in amorphe Leere auflöst, entfernt sich dieses Scherzo von seinem Vorgänger durch die bemerkenswerte Dichte seiner ständig wechselnden Stimmungen und der avancierten Harmonik sowie durch das überraschende Schwelgen in flüchtigen Momenten österreichischer „Schwärmerei“.

Ein einziger Schlag auf einer großen, abgedämpften Trommel – inspiriert von der ergreifenden Trauerfeier für einen im Einsatz umgekommenen Feuerwehrmann, die Mahler und Alma 1908 vom Fenster ihres New Yorker Hotelzimmers aus miterlebten („Du allein weißt, was es bedeutet. Leb’ wol, mein Saitenspiel! Leb wol“, schreibt Mahler an dieser Stelle des Manuskripts) – verbindet den gespenstischen d-moll-Schluss des Scherzos mit einem ausgedehnten Finale, dessen Aufgabe es ist, eine Lösung herbeizuführen. Den Tiefen des Orchesters und einem trostlosen Gefilde aus Moll-Skalen, die dem *Purgatorio* entlehnt sind, entsteigen Relikte der emotionsgeladenen Einbrüche desselben Satzes, markiert von fünf weiteren Trommelschlägen. Sie münden in eine von Mahlers herrlichsten Soloflötenmelodien, die ihrerseits in einen Streicherchoral übergeht, der an die lyrische Intensität des ersten Satzes erinnert. Unter der Last wiederkehrender *Purgatorio*-Anklänge stockt das Geschehen; wir erkennen, dass der Kernkonflikt des Werkes vor uns entfaltet wurde und eine schlüssige Verarbeitung in großem Rahmen verlangt. Mahler entspricht dem zunächst in einem ausgesprochen kontrapunktischen *Allegro*, das die Motive des *Purgatorio* kombiniert und schließlich die ahnungsvollen, flehentlichen Ein-

brüche dieses Satzes in etwas verwandelt, das wie ein jubilierendes Zitat aus dem Klavierstück *Liebessehnsucht* (1903) des tschechischen Komponisten Josef Suk klingt. Die Unterbrechung durch mehrere aufsteigende Septimen aus dem lyrischen Choral verkräftet das *Allegro* indes nicht; seinen Kollaps bezeichnet die Wiederkehr der bedrohlichen Dissonanz aus dem ersten Satz, der sich nun die quälende Kleinterzfigur aus dem *Purgatorio* hinzugesellt. Mit dem Wissen um das, was bis hierhin passiert ist, lassen wir uns nun wieder auf die Bratschenmelodie des Symphoniebeginns ein, deren Kargheit auf die Hörner übergeht, während das lang gehaltene durchdringende A der Trompete (das verschiedentlich als Tonsymbol für „Alma“ angesehen wird) allmählich abklingt und sich ihr anschließt. Um das symphonische Narrativ zu besiegeln, folgen auf diese schwindende Schlussgeste der Leere mehrere Wogen überschwänglicher Lyrik und Momente tiefer, hart erkämpfter Heiterkeit, die bald wieder zu einem strahlenden Fis-Dur zurückfinden: eine überbordende Fülle, aus der in einem letzten ekstatischen Moment das zentrale absteigende Versöhnungsthema, das ehemals im dritten Satz angedeutet wurde, hervorgeht. Diese Stelle versah Mahler mit dem Ausruf „Almschi!“, ein paar Takte zuvor hatte er „für dich leben! für dich sterben!“ notiert – herzerreißende Beteuerungen, die zweifellos nur für die Augen seiner Frau gedacht waren, die aber dadurch, dass sich das Werk unablässig mit den elementaren Grenzerfahrungen und Kämpfen der menschlichen Existenz auseinandersetzt, universelle Bedeutung erlangen.

© *Jeremy Barham 2020*

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

Das **Minnesota Orchestra**, 1903 als Minneapolis Symphony Orchestra gegründet, gilt als eines der führenden amerikanischen Symphonieorchester. Seine Konzerte im Inland wie auch in bedeutenden Musikzentren Europas werden regelmäßig mit großem Beifall aufgenommen. Im Jahr 2015 war es das erste amerikanische Orchester, das nach dem Tauwetter in den Beziehungen zwischen den beiden Ländern in Kuba auftrat; 2018 unternahm es als erstes Berufsorchester der USA eine Südafrika-Tournee. 2003 wurde der finnische Dirigent Osmo Vänskä zum zehnten Musikalischen Leiter des Orchesters ernannt. Zu der langen Reihe seiner berühmten Vorgänger gehören Eiji Oue, Edo de Waart, Sir Neville Marriner, Stanisław Skrowaczewski, Antal Doráti, Dimitri Mitropoulos, Eugene Ormandy, Henri Verbruggen 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 Philharmonic Orchestra, London Philharmonic Orchestra, Berliner Philharmoniker, Tschechische Philharmonie, Yomiuri Nippon Symphony Orchestra u.a. – außerordentliche Anerkennung erworben hat. Regelmäßig ist er beim Mostly Mozart Festival in New York und den BBC Proms zu Gast. Seine zahlreichen Aufnahmen für BIS finden größte Anerkennung: 2014 erhielt er für seine Einspielung der Sibelius-Symphonien Nr. 1 und 4 mit dem Minnesota Orchestra einen Grammy Award; anlässlich ihrer Aufnahme von Mahlers Symphonie Nr. 5 wurden Vänskä und das Ensemble 2017 zum vierten Mal für einen Grammy nominiert.

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

La musique de Mahler soulève parfois des questions éthiques en ce qui concerne l'interprétation. Par exemple, la version originale en trois mouvements de sa première cantate, *Das klagende Lied*, devrait-elle être remplacée par la version ultérieure en deux mouvements ? Le mouvement « Blumine » de sa Première Symphonie qu'il a plus tard abandonné devrait-il être rétabli ? Les chefs d'orchestre devraient-ils être libres de modifier l'ordre des mouvements internes de la Sixième Symphonie comme l'a fait Mahler, ou de réunir des solistes masculins et féminins dans certains des lieder du *Wunderhorn* sous forme de « dialogue », ce que Mahler n'a pas fait ? Tous ces exemples impliquent des choix dans l'exécution d'œuvres achevées qui peuvent coexister sans le moindre problème. Mais ces questions semblent de moindre importance quand on les compare aux problèmes liés à la Dixième Symphonie qui n'était pas terminée au moment de la mort de Mahler survenue en 1911. Mythifiée de diverses manières par des chefs d'orchestre, des critiques et des compositeurs qui avaient connu Mahler mais n'avaient pas nécessairement examiné de près ou même simplement vu les manuscrits conservés par sa femme Alma, l'œuvre a d'abord été respectueusement reléguée aux oubliettes en tant qu'ultime fragment rudimentaire de la plume d'un génie disparu qui devrait en fait le suivre dans sa tombe. S'y mêlèrent ensuite des opinions contradictoires selon lesquelles Mahler aurait souhaité que les manuscrits soient détruits et que ceux-ci contenaient des messages intimes et désespérés à l'intention d'Alma qu'il aurait été inconvenant de révéler au public.

Pour des raisons économiques ou artistiques, Alma fit publier au début des années 1920 ce que l'on croyait alors être l'ensemble des esquisses sous forme de fac-similé, en prélude à des exécutions et à des efforts infructueux au cours des années suivantes en vue de persuader des compositeurs (dont Arnold Schoenberg et, via des intermédiaires, Dimitri Chostakovitch) de tenter de compléter l'œuvre, profondément contre l'avis de l'un des plus proches confidents et des plus actifs défenseurs de

Mahler, le chef d'orchestre Bruno Walter. Celui-ci estimait qu'il serait même inapproprié de mettre à disposition un tel travail laissé en chantier puisque c'était là quelque chose que Mahler lui-même n'avait jamais fait de son vivant (sauf, en de rares occasions, pour un cercle restreint de proches), et risquait de nuire à sa réputation. Néanmoins, alors que se répandaient les nouvelles de l'existence de ce matériel musical et d'exécutions de certaines parties d'une œuvre qui mènerait Mahler au-delà de la « limite » mystique de neuf symphonies (comme l'a évoqué Schoenberg), plusieurs en Europe et aux États-Unis commencèrent à explorer l'alléchante possibilité de donner vie aux derniers sursauts créatifs de Mahler. Parallèlement, de plus en plus de pages de manuscrits de la collection d'Alma et d'autres sources furent découvertes jusqu'à ce qu'il devienne évident, dans les années 1950 et 1960, que loin d'un ensemble d'esquisses préliminaires éparses et non développées, Mahler avait en fait légué une symphonie complète en cinq mouvements sous la forme d'une « particelle » (c'est-à-dire écrite sur trois ou quatre portées) continue du début à la fin, dont près de la moitié avait atteint le stade d'un manuscrit orchestré tandis que le reste contenait des indications relatives à l'instrumentation prévue. Une deuxième édition en fac-similé, plus complète, est parue en 1967, trois ans après la mort d'Alma.

Bien qu'il ne fût pas le premier à le faire, le musicologue britannique et animateur à la BBC, Deryck Cooke – chargé de réaliser une commémoration de Mahler pour l'année du centenaire de sa naissance en 1960 –, s'est attelé à la tâche de concrétiser les derniers efforts musicaux connus de Mahler dont de grands pans étaient encore publiquement inconnus à l'époque. Avec l'aide du compositeur allemand établi au Royaume-Uni, Berthold Goldschmidt, et plus tard des frères compositeurs David et Colin Matthews, cette initiative devait aboutir à « une version de concert de l'esquisse de la Dixième Symphonie » (1976, révisée en 1989). Cooke a insisté à plusieurs reprises sur le fait que son édition méticuleusement réalisée (et utilisée pour cet enregistrement) n'était pas une « complétion » de la symphonie (ce que

seul Mahler aurait pu accomplir), mais plutôt une présentation fonctionnelle de ce que Mahler avait laissé, rendu exécutable en sachant parfaitement que Mahler aurait probablement apporté de nombreuses révisions à la partition sur la voie de son achèvement final. Pour y parvenir, Cooke et son équipe ont parfois été forcés d'entreprendre la composition de pastiches (en utilisant des exemples similaires dans le manuscrit et leur connaissance approfondie des techniques de Mahler) pour compléter le contrepoint de certains passages, en particulier dans les deux mouvements de scherzo dans lesquels la texture notée du compositeur était la plus clairsemée. Pour cette raison et pour d'autres d'intégrité artistique (Mahler avait apporté des changements structurels après le brouillon de l'orchestration de la Neuvième Symphonie par exemple), un certain nombre d'éminents mahlériens s'abstinrent d'aller au-delà du premier mouvement de l'œuvre, l'*Adagio*, entièrement orchestré, – Bernstein, Solti, Abravanel et Haitink, entre autres –, ainsi que certains chercheurs et éditeurs réticents qui prédirent avec raison que cette « réalisation » ainsi que les autres qui suivraient (actuellement au nombre de huit au moins) gagneraient inévitablement la faveur du public et seraient acceptées sans réflexion et de manière inexacte comme « la Dixième Symphonie de Mahler ».

Et pourtant, l'alternative consistant à nier toute connaissance, sauf pour quelques privilégiés, de la façon dont Mahler a poursuivi symphoniquement l'expérience bouleversante de la Neuvième semblait encore plus troublante. En réalité, l'impact de l'explosion mahlérienne des années 1960 combiné à la levée de l'embargo d'Alma (profondément émue par l'écoute de la retransmission d'une exécution à la BBC) sur les exécutions, et au dévouement et au professionnalisme persuasifs de Cooke dans ce qui continue d'être la référence parmi toutes les éditions avec ses annotations critiques détaillées, sa fidélité aux sources et son refus de la « composition libre » intrusive, ont permis d'ouvrir irrévocablement les vannes. Le résultat, dont il faut certainement se réjouir, est qu'au moins nous avons tous maintenant

l'occasion d'explorer, de commenter et de porter des jugements éclairés sur les dernières paroles de Mahler en matière de composition.

Le sensationnalisme a sans doute également joué un rôle puisque, en tant que compositeur soi-disant « autobiographique » par excellence, Mahler devait d'une manière ou d'une autre avoir encodé dans cette musique les turbulences de ce qui allait être la dernière année de sa vie. Alors qu'il travaillait sur cette symphonie à l'été 1910, il fêta ses 50 ans et reçut de nombreux messages et de télégrammes de félicitations de ses amis, de sa famille et de ses collègues. Il était également au milieu des préparatifs stressants mais exaltants en vue de la création à Munich de sa monumentale Huitième Symphonie qui allait triompher en septembre, coïncidant avec la publication de la nouvelle biographie de Paul Stefan qui lui était consacrée et d'un *Festschrift* d'hommages. Entre-temps cependant, il surprit la liaison entre Alma et le jeune architecte et futur fondateur du Bauhaus, Walter Gropius ce qui lui causa un choc émotionnel profond et entraîna des confrontations et des réalisations douloureuses, un déversement de billets et de poèmes pathétiques adressés à Alma, une fracture apparemment irréparable de son équilibre public-privé et une consultation avec Freud à Leiden, en Hollande. L'immédiateté du traumatisme eut peut-être aussi un impact sur le déroulement de la symphonie, du moins sous la forme de l'accord dissonant cataclysmique de neuf notes qui se dresse comme un spectre terrifiant et implacable vers la fin du premier et du dernier mouvement.

On ne sait si Mahler avait cela à l'esprit auparavant ou s'il ne le formula qu'après le déclenchement de sa crise personnelle mais, quoi qu'il en soit, le premier mouvement semble clairement reprendre là où le finale de la Neuvième s'arrêtait et commencer à répondre à la question de savoir comment suivre une œuvre aussi intensément empreinte d'un caractère d'adieu. Avec les projets ambitieux qu'il envisageait pour sa vie à venir aux États-Unis, Mahler était loin de s'être résigné à sa propre mortalité. À partir de la dissolution de la symphonie précédente, une interaction

tripartite émerge ici entre a) des éléments de cette dissolution dans la mélodie d'ouverture aux altos seuls (qui revient trois autres fois durant le mouvement) ; b) l'expression la plus passionnée et la plus vibrante de l'harmonie post-wagnérienne sous la forme d'un choral dominé par les cordes et fondé sur le style caractéristique de Mahler, à savoir un traitement libre de chacune des parties distinctes et, c) une combinaison plus terre-à-terre de ces deux éléments thématiques dans des sections au tempo plus allant dans des tonalités mineures et caractérisées par des lignes de basse jouées *pizzicato*, des traits descendants sur des trilles et une utilisation visionnaire de textures délicates proches de la musique de chambre et soliste. Le moment de la crise survient après la dernière apparition de la mélodie des altos, maintenant élargie à deux parties de violon, alors qu'un énorme tutti sur un accord de la bémol mineur fait irruption sur des arpèges qui traversent l'ensemble de la harpe. L'accord dissonant qui suit est un étonnant amalgame de tierces superposées qui combinent des neuvièmes de dominante dans les tonalités de fa dièse et de si bémol, l'axe tonal principal de la symphonie. Dans son sillage, les idées musicales persistantes sont dépouillées de leur énergie dans une coda développée qui rétablit la tonalité de fa dièse majeur maintenant apaisée et laisse beaucoup de questions en suspens.

Les deux scherzos présentent un mélange intrigant d'esthétiques du nouveau et de l'ancien monde. Mahler ne peut pas être resté insensible aux images et aux bruits de la métropole new-yorkaise au cours des trois saisons précédentes au Metropolitan Opera et avec le Philharmonique de New York. Tout en restant associé aux classiques, il fut mis en contact, aussi bien aux États-Unis qu'en Europe, de manière épisodique avec les musiques de Varèse et d'Ives, et commença à défendre la musique contemporaine américaine et anglaise. Le deuxième mouvement (que Mahler avait, un moment, envisagé comme le finale d'une symphonie en deux mouvements) insuffle aux danses typiques de ses œuvres précédentes une complexité métrique novatrice dans laquelle les barres de mesure passent successivement et presque continuellement

entre des valeurs à deux, trois et cinq temps. Dans le contexte de certains épisodes plus apaisés du *ländler* 100% viennois, la mosaïque rythmique qui en résulte atteint un sommet d'intensité dans la section finale où divers matériaux sont rapidement juxtaposés et où l'ancien est intégré dans un nouveau collage culturel virtuose.

Séparant les deux scherzos et constituant un pivot crucial entre la première et la seconde partie de la symphonie, le *Purgatorio*, extrêmement concis, est un clin d'œil actualisé mais rétrospectif à son point de référence spirituel et musical, le lied du *Wunderhorn* « Das irdische Leben » [La vie terrestre] de 1893, également un *moto perpetuo* en si bémol mineur dans lequel un enfant affamé succombe avant que sa mère désespérée n'ait le temps de finir de cuire le pain dont il avait désespérément besoin. Intitulé à l'origine « Purgatorio oder Inferno », avec le dernier mot rayé et la moitié inférieure de la page de titre mystérieusement coupée, le reste de la description est probablement une référence à la seconde partie de la *Divine Comédie* de Dante, établissant ainsi un lien avec l'« expression soudaine d'un cœur blessé au plus profond » du finale de la Première Symphonie. Mais il est plus probable qu'il soit lié à la séquence poétique « Il Purgatorio » du *Buch der Freude* [Le livre de la joie] (1880) de Siegfried Lipiner, un vieil ami de Mahler (mais qu'Alma n'aimait pas), qui traite entre autres de la relation entre l'amour, la culpabilité et la honte qui suivent la trahison. Adoptant une simple structure *da capo*, le mouvement est ponctué à plusieurs reprises par de brefs sursauts sur un rythme pointé implorant avec une mélodie descendante, comme s'il recevait de sombres prémonitions – le finale fera d'ailleurs largement appel à cette idée ainsi qu'à d'autres de ce mouvement. À certaines de ces incursions, Mahler a annoté son manuscrit, de manière à créer à la fois l'ambiance et un défi pour le reste de la symphonie : « Tod ! Verk » (abréviation de « Todesverkündigung » [Annonce de la mort], une référence à l'acte II de *Die Walküre* de Wagner) ; et le thème plus biblique de la passion, « Erbarmen ! » [Aie pitié !], « O Gott, o Gott ! Warum hast

du mich verlassen ? » [Ô Dieu, Ô Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ?], et enfin « Dein Wille geschehe ! » [Que ta volonté soit faite !].

L'idée de collage est intensifiée dans le deuxième scherzo (quatrième mouvement) avec son kaléidoscope de thèmes semblables à des valse comprenant des adaptations du matériau du mouvement précédent et des citations manifestes – comme si elles venaient d'un compositeur bohémien expatrié s'adressant à un autre – du scherzo de la Neuvième Symphonie « Du Nouveau Monde » d'Antonín Dvořák qui partage la même tonalité de mi mineur. Mahler a inscrit de façon évocatrice sur la page de titre : « Le diable danse ceci avec moi. Folie, saisis-moi, le maudit ! » Malgré des affinités avec le scherzo central de la Septième (la seule autre de ses symphonies qui adopte une forme symétrique à cinq mouvements) en termes de tendances démoniaques et une fin qui se dissout de la même manière dans un vide informe, ce scherzo s'écarte de son prédécesseur par la remarquable densité de ses humeurs toujours changeantes et de son langage harmonique avancé, ainsi que par son étonnante complaisance dans les moments fugaces de « Schwärmerei » [enthousiasme] autrichien.

Inspiré par le poignant cortège funèbre d'un pompier mort dans l'exercice de ses fonctions dont Mahler et Alma ont été témoins depuis la fenêtre de leur chambre d'hôtel à New York en 1908 (« Toi seule sait ce que cela signifie. Ah ! Adieu ma lyre ! Adieu » écrit Mahler sur la page du manuscrit), un coup isolé sur un grand tambour étouffé relie la conclusion désincarnée du mouvement en ré mineur à un vaste finale qui a pour tâche d'amener une résolution finale. D'un paysage désolé fait de gammes mineures dérivées du *Purgatorio*, s'élevant des profondeurs de l'orchestre au milieu de cinq autres coups sur le tambour, émergent des allusions aux incursions émotionnelles de ce mouvement qui sont ensuite pleinement incorporées dans l'une des plus exquises mélodies pour flûte seule de Mahler, elle-même s'élisant en un choral aux cordes qui rappelle l'intense lyrisme du premier mouvement. Lorsque tout cela croule sous le poids des éléments du *Purgatorio* qui reviennent, nous réa-

lisons que le conflit central de l'œuvre nous a été présenté et qu'il réclame un processus conclusif à grande échelle. Mahler le fait d'abord à travers un *Allegro* fortement contrapuntique qui combine les motifs du *Purgatorio* et transforme finalement les incursions implorantes et anticipatives de ce mouvement en ce qui ressemble à une citation exaltée du compositeur tchèque Josef Suk et de sa pièce pour piano *Liebesehnsucht* [Aspiration vers l'amour] de 1903. Lorsque la progression de l'*Allegro* est à son tour interrompue par les intervalles ascendants de septième répétés du choral lyrique, il ne parvient pas à se réaffirmer et s'effondre dans le retour de la dissonance agressive du premier mouvement, maintenant renforcée par la tenace troisième idée dans une tonalité mineure du *Purgatorio*. Forts de la connaissance de ce qui s'est passé dans l'œuvre jusqu'à ce moment, nous reprenons maintenant la mélodie qui ouvrait la symphonie avec les altos. Sa désolation passe progressivement aux cors à mesure que le la perçant de la trompette (considéré par certains comme un symbole musical pour « Alma ») s'estompe et la rejoint. Afin de sceller le récit symphonique, ce dernier geste de vide qui s'estompe est suivi de vagues successives d'effusions lyriques et de moments d'une profonde sérénité durement gagnée qui retrouvent bientôt leur chemin vers un radieux fa dièse majeur : une luxuriante plénitude d'où se dégage une déclaration finale extasiée du thème descendant de la réconciliation, si important, évoqué il y a longtemps dans le troisième mouvement. Mahler a écrit ici « Almschi ! » sur sa partition, précédé quelques mesures plus tôt par « für dich leben ! für dich sterben ! » [Pour toi vivre ! Pour toi mourir !] – des exclamations déchirantes, sans doute destinées aux seuls yeux de sa femme, mais qui prennent une signification universelle grâce à la confrontation soutenue de l'œuvre avec les extrêmes et les luttes élémentaires de la condition humaine.

© Jeremy Barham 2020

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

Fondé en 1903 sous le nom d'Orchestre symphonique de Minneapolis, l'**Orchestre du Minnesota** est considéré comme l'un des meilleurs orchestres symphoniques américains et est réputé pour ses concerts tant aux États-Unis que dans les grandes capitales musicales d'Europe. En 2015, il fut le premier orchestre américain à jouer à Cuba suite au dégel des relations entre les deux pays et, en 2018, le tout premier orchestre américain professionnel à réaliser une tournée en Afrique du Sud. Le chef finlandais Osmo Vänskä est devenu le dixième directeur musical de l'orchestre en 2003, s'ajoutant à une lignée de directeurs musicaux célèbres : Eiji Oue, Edo de Waart, Sir Neville Marriner, Stanisław Skrowaczewski, Antal Doráti, Dimitri Mitropoulos, Eugene Ormandy, Henri Verbrugghen et Emil Oberhoffer. L'histoire radio-phonique de l'Orchestre du Minnesota a commencé dès 1923 avec une retransmission nationale d'un concert sous la direction du chef invité Bruno Walter et se poursuit aujourd'hui avec des concerts régionaux et nationaux. L'histoire discographique de l'orchestre, qui débuta en 1924, comprend des parutions chez RCA Victor, Columbia, Mercury « Living Presence » et Vox Records. Les enregistrements de l'orchestre des symphonies de Beethoven et de Sibelius avec Vänskä ont été salués sur la scène internationale. Celui consacré aux Première et Quatrième symphonies de Sibelius a remporté le Grammy Award 2014 dans la catégorie « Best Orchestral Performance ».

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

www.minnesotaorchestra.org

Qualifié d'« exigeant et exubérant » par le *New York Times*, **Osmo Vänskä** est réputé pour ses interprétations irrésistibles des répertoires courant, contemporain et nordique. Directeur musical de l'Orchestre du Minnesota depuis 2003, Vänskä est demandé internationalement comme chef invité et il a été particulièrement salué pour son travail avec quelques-uns des meilleurs orchestres du monde dont l'Orchestre symphonique de Chicago, les orchestres philharmoniques de Berlin, New York et Londres, l'Orchestre philharmonique tchèque et l'Orchestre symphonique Yomiuri du Japon. Il se produit également régulièrement dans le cadre du festival Mostly Mozart (New York) et à celui des Proms de la BBC. Ses nombreux enregistrements chez BIS suscitent l'enthousiasme comme le prouve son Grammy reçu pour son enregistrement des Première et Quatrième Symphonies de Sibelius avec l'Orchestre du Minnesota. En 2017, son enregistrement de la Cinquième Symphonie de Mahler avec cet ensemble a valu à Vänskä sa quatrième nomination pour un Grammy Award.

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

More Mahler from these performers

Symphony No. 1 in D major BIS-2346 SACD

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

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

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

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

Symphony No. 4 in G major BIS-2356 SACD

with Carolyn Sampson *soprano*

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

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

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

'No Mahlerian will be disappointed.' *Norman Lebrecht*

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

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

'Vänskä and the orchestra are among the finest exponents of Mahler's music...' *allmusic.com*

Symphony No. 7 in E minor BIS-2386 SACD

Choc de Classica

Editor's Choice – 'Vänskä's beautifully engineered version more than merits attention.' *Gramophone*

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.

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

Recording Data

Recording: June 2019 at Orchestra Hall, Minneapolis, USA
Producer: Robert Suff
Sound engineer: Matthias Spitzbarth
Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADl 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: Matthias Spitzbarth, Robert Suff
Executive producer: Robert Suff

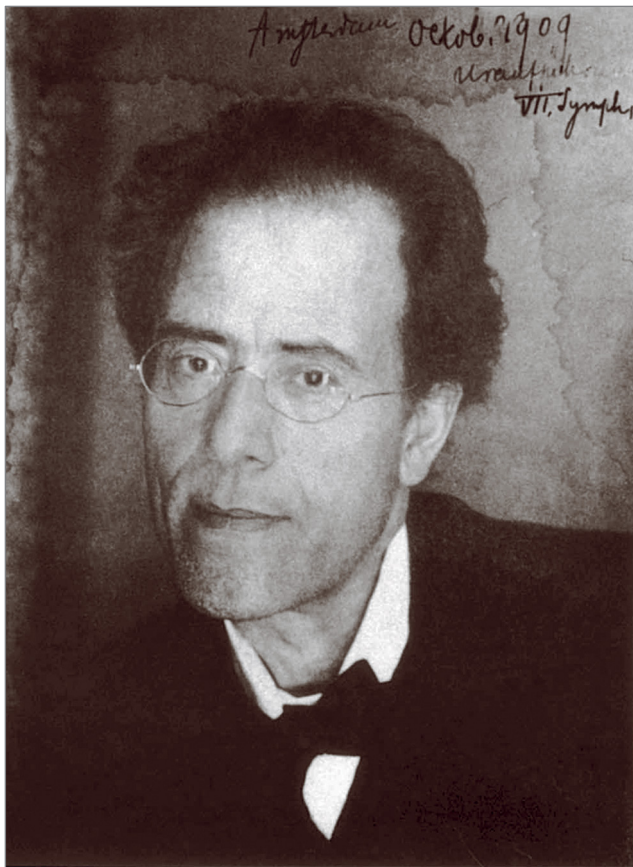
Booklet and Graphic Design

Cover text: © Jeremy Barham 2020
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover image: © Chaos for Life / Liam Donoghue
Photos of Osmo Vänskä and the Minnesota Orchestra: © Courtney Perry
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

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

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

BIS-2396 © & © 2020, BIS Records AB, Sweden.



Gustav Mahler, photographed at the home of Willem Mengelberg in Amsterdam in 1909. Mahler had been invited by Mengelberg to conduct the Dutch première of his Symphony No. 7 with the Royal Concertgebouw Orchestra.