



MAHLER

**MINNESOTA ORCHESTRA
OSMO VÄNSKÄ**

00

MAHLER, Gustav (1860–1911)

Symphony No. 9 (1909–10) *(Universal Edition)* 81'03

- | | |
|---|-------|
| ❶ I. <i>Andante comodo</i> | 27'57 |
| ❷ II. <i>Im Tempo eines gemächlichen Ländlers.
Etwas tänzisch und sehr derb</i> | 16'35 |
| ❸ III. <i>Rondo-Burleske. Allegro assai. Sehr trotzig</i> | 12'25 |
| ❹ IV. <i>Adagio. Sehr langsam und noch zurückhaltend</i> | 23'39 |

Minnesota Orchestra Erin Keefe *leader*

Osmo Vänskä *conductor*

The stars of compositional refinement, depth, virtuosity, and intuition were aligned for Mahler in 1909–10 to form what for many is the pinnacle of his creative achievement: the Ninth Symphony, his last completed work. Shedding the greater specificity of sung texts that characterized his previous two works (the Eighth Symphony and *Das Lied von der Erde*), Mahler even adopts here the ostensibly traditional four-movement scheme of the First, Fourth, and Sixth Symphonies, as if periodically he wanted to return to the abstract essence of the orchestral symphonic aesthetic and explore it anew. This he does in remarkable ways with the Ninth, inverting symphonic form to begin and end with slow movements either side of two scherzi in all but name. There were precedents for closing a symphonic work with an *Adagio* or with a slow-moving section of a movement: Tchaikovsky's Sixth Symphony, the *Pathétique* (1893), which Mahler conducted several times between January 1910 and February 1911 in the United States and once in Rome, his own Third Symphony (1896), and of course the aptly named 'Farewell' Symphony (No. 45) by Haydn (1772), which Mahler did not conduct. But the Ninth's finale far exceeds the *Pathétique*'s closing movement in scale and emotional range, and is diametrically opposed to the slow-burning triumphalism of the Third's paean to creation, as well as being worlds away from Haydn's whimsical message to his employer. Furthermore, there is nothing in the symphonic repertoire quite like the Ninth's opening *Andante comodo* in terms of its astonishing fluidity of form, theme, texture and tonality. Here Mahler reached a peak of multi-layered structural flexibility and freedom, suggesting new ways of organizing musical argument and flow in a symphonic first movement through the dissolving of overt frameworks in favour of a remarkable suppleness that brings to mind the organic, melting forms of Gaudí architecture or even Dalí's *The Persistence of Memory*, whose title offers a fitting conceptual correlate for the Ninth.

For Alban Berg this movement was 'the most glorious thing Mahler has written'

– an endorsement that comes as no surprise since among the composers of the Second Viennese School Berg was the most heavily indebted to Mahler. But his comments may also be significant both for understanding Mahler's creative motivation and for forming potential interpretations of the work as a whole. Berg continues: 'It is the expression of tremendous love for this earth... before death comes... This whole movement is based on a foreboding of death'. One can scarcely find any account of Mahler's Ninth that does not characterize the work in terms of death, leave-taking or farewell. Often this is configured in terms of Mahler's own sense of mortality, his reputed doom-laden knowledge that he was not long for this world. One can certainly see how this reading might make sense given the seemingly elegiac moods of the first (in part) and last movements. A search for autobiographical explanations would acknowledge that in 1907 Mahler had suffered the so-called three blows of fate somehow 'predicted' in the finale of the Sixth Symphony (1904): the loss of his post in Vienna, the diagnosis of mitral stenosis and rheumatic valve disease of the heart and, most catastrophic of all, the loss of his elder daughter Maria at the age of five to scarlet fever and diphtheria.

On the credit side of his life's balance sheet, however, we find that in summer 1909 Mahler was working at the holiday residence he had begun to occupy from the previous year in the idyllic surroundings of Toblach (now Dobbiaco) and the Austrian-Italian Dolomites after returning from his second lucrative season as conductor in New York. Here he composed, and planned programmes for a forthcoming season of forty-six concerts with the New York Philharmonic, including a tour of New England. Later in the year he would also begin long-term preparations for the triumphant première of his Eighth Symphony, in Munich in 1910. This was not the mindset of someone resigned to the prospect of imminent death, although activity could certainly have been an antidote to despair. In letters to friends in 1908–10 Mahler expressed a fortitude and enthusiasm that belie any view of him as 'nay-

sayer'. To Bruno Walter he denied any 'hypochondriac fear of death' and described himself as 'thirstier for life than ever before'; to Guido Adler, on his work in America, he wrote: 'I feel myself fresher and healthier in this activity and mode of life than I have done for ten years'.

In light of this, the narrowly entrenched associations that the Ninth accrued as a result of the posthumous nature of its first performance in Vienna (1912, conducted by Walter) – a final farewell to life from the pen of a terminally ill artist communicated from beyond the grave (the incomplete Tenth Symphony had yet to be discovered) – fashioned a problematic mythology in the symphony's subsequent reception and in Mahler's wider characterization as pre-eminent purveyor of human anguish. (This mode of thought even led Leonard Bernstein to equate the faltering opening rhythms of the symphony with Mahler's supposed heart arrhythmia.) For one thing, how do the two middle movements fit into the interpretative scheme? Like all Mahler's Symphonies, the Ninth is a world in microcosm where sharply opposing polarities of mood and expressive content are combined and juxtaposed. Loss or grief may be its general concern, but these become creatively sublimated states that also require their obverse in order to make sense and be fully felt. Joy and playfulness tipping over into desperation (second movement) as well as anger and defiance yielding to longing (third movement) are all part of the emotional contour and memorializing process of mourning. These are the human depths being plumbed in the Ninth, in which Mahler constructs his own type of expressionist *Trauerspiel* (mourning play), most likely triggered by the tragic loss of Maria along with revived memories of some of his siblings who died young and internalizing heightened awareness of his own physical limitations, the possible beginnings of his troubles with his wife Alma (who was taking a restorative cure for an unspecified nervous condition at Levico in northern Italy in June 1909), and his undoubted sensitivity to the new experience of spending long periods far away from his homeland.

Glancing back from a future in which Berg would dedicate his Violin Concerto of 1935 ‘to the memory of an angel’ (the daughter of Alma and Walter Gropius [her husband of 1915–20], Manon Gropius, who had died at eighteen of polio) may afford us greater insight into the Ninth. Embedding a Carinthian folk song and a Bach chorale respectively within the early and final stages of its similar slow-fast-fast-slow structure, the concerto’s evocation of the memory and loss of a female child resonates with clues pointing to the impetus and content of Mahler’s symphony. The Ninth begins in softly lilting berceuse-like tone, redolent of childlike and maternal nurturing, in a pan-diatonic D major. Approximately eighty minutes later the chorale-centred finale’s intensely protracted concluding bars incorporate a devastating melodic quotation from the fourth of his *Kindertotenlieder* (1901), ‘Oft denk’ ich, sie sind nur ausgegangen’ (‘I often think that they have just stepped out’, at the pitiful words: ‘they’ve only taken the path up on the hills!... In sunshine! The day is beautiful up on the hills!’ Just before, during and just after this self-reference, Mahler inscribed his draft manuscript with poignant words reminiscent of his preceding song cycle/symphony: ‘O Schönheit! Liebe!’, ‘Lebt wol! Lebt wol!’, ‘Welt!’, ‘Lebe Wohl!’ (‘O Beauty! Love!’, ‘Farewell! Farewell!’, ‘World!’, ‘Farewell!’).

Indeed the first movement seems to start in terms of mood and tonality where the end of ‘Der Abschied’ (‘The Farewell’) of *Das Lied von der Erde* (1909) left off, with the latter’s repeated vocal ‘Ewig’ transmuted here into a violin theme that similarly lingers on the unresolved second degree of the scale, creating delicious added-note harmony. The vast emotional landscape of the ensuing movement pits such consoling and positive major diatonic harmony against destabilizing, turbulent chromaticism in the minor through successive waves of coherence-crisis-overcoming-collapse-rebuilding, in an endless Schopenhauerian striving of the will that was clearly on Mahler’s mind, judging from letters to Alma at this time. After several cycles of this, the D major material eventually comes to absorb, or is in-

vaded by, pungent chromatic melodic shifts and appoggiaturas stemming from the negative pole whose musical identity in turn is divested of its power, ‘composed away’, and dissipates, leaving us to wonder which, if either, has the upper hand, or whether some sort of provisional understanding has been reached. Mahler’s occasional written clues on the manuscript give further perspectives. For example, near the midpoint of the movement, as one of the slowly rebuilding passages finally makes its way back from oblivion to thematic and tonal coherence, like a phoenix rising from the ashes, Mahler scrawled ‘O Jugendzeit! Entschwundene! O Liebe! Verwehte!’ (‘O time of youth! Vanished! O Love! Scattered to the wind!’). Both here and at the movement’s very last wearied return to D and the gentle violin sonority, where Mahler writes ‘Leb’ Wol! Leb’ Wol!’ (‘Farewell! Farewell!’), a motif is quoted from Johann Strauss II’s waltz *Freuet euch des Lebens* (Enjoy Life), which had been written in 1870 for the inaugural ball celebrating the new Musikverein building of the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna. Further valedictory sentiments are thus intimated by Mahler – to the city of his youthful Conservatoire days where he later acceded to the most important musical post in Europe, and all that this place symbolized: glamour, success, struggle and persecution. To complete the imagery, the following repeated falling thirds in the horn, singled out in Berg’s commentary, lend an exquisite sense of melancholic repose to the end of the movement in their affecting invocation of a kind of rural utopia.

In typical Mahlerian fashion the second and third movements shift us to radically different expressive arenas, both subtly preparing the way for musical elements that, transformed, will dominate the final *Adagio*. Moderately paced Ländler in C, aggressive waltz in E and slower Ländler in F appear successively and in differing degrees of combination in the second movement, which evokes both the urban Straussian world surreptitiously referenced in the *Andante comodo* as just described, and more earthy folk music cultures. These dance types are subject to sub-

version and mutual infiltration as one tries to make another dance to its tune, and simple gestures are distorted and intensified either to comic effect (the opening Ländler forced to move too fast) or in frantic carousel-like madness (the waltz let loose harmonically and melodically on its final appearance). A *tour de force* of orchestration (especially for the woodwind in the principal Ländler), the movement features persistent melodic figures of two- or three-note stepwise descent as well as deceptive cadences (chord V to VI or flat VI), both of which will be taken to heights of concentrated fervour in the finale.

The Rondo-Burleske third movement in A minor is a contrapuntal maelstrom suggestive of brutally exacting work and conflicting demands, shot through with a biting sardonic wit. It takes something of the *Stürmisch bewegt* mood of the Fifth Symphony's second movement and ramps up the tension even more, as if Mahler had something to prove about his polyphonic compositional credentials (his arrangement of movements from Bach's Orchestral Suites completed just before working on the Ninth reinforced his admiration for his forebear and was certainly influential here). The opening and closing sections are as furious as the central eye of the storm is romantically yearning. Again, the musical material is preparing us for the finale: the same stepwise descents and cadences appear in the fast outer sections while the *mit großer Empfindung* material in between acts as a more overt glimpse of the future musical narrative, anticipating the all-important turn figure that will drive the last movement's densely voiced chorale. Returning to the opening material of the movement after the pathos of this diversion evidently proved difficult for Mahler. But the compositional struggle resulted in an extraordinary passage combining thematic transformation (the turn-based idea becomes a mischievous grimace on clarinet) with an almost cinematic cross-cutting to and fro between the urges to linger or to move on, until the latter finally allows the vehemence to burst through again like a sudden visual close-up or jump cut. The frenzied, Dervish-like conclusion

paved the way for Mahler's symphonic heirs such as Shostakovich to enlist the orchestral scherzo yet further as a medium of spectacular irony and defiance.

Words can barely convey the immense burden of meaning carried by the final movement. The falling motifs, post-Wagnerian chromatic chains of chromatic cadences and energizing turns (no mere ornaments but profound models of tension and release in miniature, overlapping and infusing the texture in a variety of note values and pitch ranges) all combine to form impassioned hymn-like statements in a seemingly remote D flat major, unfolding with increasing intensity and broader orchestration on each iteration. Similarities have been noted between this material and the well-known funeral hymn 'Abide with me' (whose tune was composed in 1861) as well as the opening of Beethoven's Piano Sonata No. 26 'Les Adieux' (1810), in which the syllables 'Le-be-wohl' are inscribed above the opening stepwise descent to the tonic, which is repeated six bars later and harmonized with the same deceptive cadence used over and over again by Mahler here. Regardless of the actual role of these precedents in Mahler's creative process, the Ninth's finale moves far beyond both of them in complexity and scope. The chorale alternates with the ghostly shadow of its 'other': strange empty-sounding passages in the minor with modal inflections (briefly presaged in a two-bar interpolation during the first hymn section), greatly reduced in sound and with the ever-present turn figures now neutered and disconnected within the enervated, even nihilistic, surroundings. The symphony began tentatively, and by the end of this movement the music is achingly drawn out, trying to defer closure for as long as possible in a coda where the chorale material is assimilated to the contrasting mood of temporal stasis through extreme elongation and fragmentation. Inverting the turn for the very first time in the symphony on its final appearance in violas in the last two bars is a concluding masterstroke through which we may finally glimpse suffering resolving into acceptance.

A requiem for Maria, an acknowledgment of the transience of life, a memorial to Vienna, an evocation of fading Austrian and Bohemian landscapes, a homage to a vanishing European cultural world: the Ninth can be understood as any or all of these things, and more besides. Its catalyst is loss, its subject is memory, which, heightened by nostalgia as homesickness or yearning for the past, transforms, and in turn is transformed by, the present. As Theodor Adorno, one of the most sophisticated advocates of this most searching of Mahler's works, suggests: 'only as memory does life have sweetness, and precisely that is pain'.

© *Jeremy Barham 2023*

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 served as the orchestra's tenth music director from 2003 until 2022, 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. As Vänskä assumes a new role as conductor laureate, Danish conductor Thomas Søndergård succeeds him as music director. 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 (2003–22) and the Seoul Philharmonic Orchestra (2020–22), Vänskä conducts many of the world’s leading orchestras. His numerous discs for BIS continue to attract the highest acclaim. Vänskä and the Minnesota Orchestra won the 2021 *Gramophone* Award for Orchestra of the Year. With the Minnesota Orchestra, previous recording accolades include Vänskä’s fourth Grammy nomination in 2017 for Mahler’s Fifth Symphony and a Grammy Award for Sibelius’s First and Fourth Symphonies in 2014.

Vänskä studied conducting at the Sibelius Academy in Helsinki and was awarded first prize in the 1982 International Besançon Competition for Young Conductors. During his tenure as principal conductor of the Lahti Symphony Orchestra (from 1988 to 2008), he raised the orchestra’s international profile, with highly successful tours and 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.

In den Jahren 1909/10 standen die Sterne kompositorischer Finesse, Tiefe, Virtuosität und Intuition für Gustav Mahler so günstig, dass ihm gelang, was viele für den Höhepunkt seines Schaffens halten: die Neunte Symphonie, sein letztes vollendetes Werk. Hier verwirft Mahler die größere Bestimmtheit gesungener Texte, die seine beiden vorangegangenen Werke (die Achte Symphonie und *Das Lied von der Erde*) gekennzeichnet hatte, und scheint sogar das traditionelle viersätzigige Schema der Ersten, Vierten und Sechsten Symphonie zu übernehmen, als wollte er von Zeit zu Zeit zum abstrakten Wesen der Symphonieästhetik zurückkehren und es neu erkunden. In der Neunten tut er dies auf ungewöhnliche Weise, indem er die symphonische Form umwirft: Er beginnt und endet mit langsamen Sätzen, die zwei (nicht als solche betitelte) Scherzi umschließen. Es gab Präzedenzfälle für den Abschluss eines symphonischen Werks mit einem *Adagio* oder einem langsamen Satzabschnitt: Tschaikowskys Sechste Symphonie (1893), die Mahler zwischen Januar 1910 und Februar 1911 mehrmals in den USA und einmal in Rom dirigierte, seine eigene Dritte Symphonie (1896) und natürlich die treffend benannte „Abschiedssymphonie“ Nr. 45 von Haydn (1772), die Mahler nicht dirigiert hat. Das Finale der Neunten aber übertrifft den Schlusssatz der *Pathétique* an Umfang und emotionaler Bandbreite bei weitem und steht in diametralem Gegensatz zum langsam auflodernden Triumph des Schöpfungslobs in der Dritten; auch ist es Welten entfernt von Haydns verschmitzter Botschaft an seinen Dienstherrn. Darüber hinaus gibt es im symphonischen Repertoire nichts, was dem eröffnenden *Andante comodo* der Neunten im Hinblick auf die erstaunliche Flexibilität von Form, Thema, Textur und Tonalität gleichkäme. Hier erreicht Mahler einen Höhepunkt an vielschichtiger Flexibilität und Freiheit der Form und erschloss dem musikalischen Diskurs und Fluss im ersten Satz einer Symphonie neue Wege der Gestaltung, indem er ostentative Rahmensysteme zugunsten einer außergewöhnlichen Geschmeidigkeit auflöste, die an die organischen, schmelzenden Formen von

Gaudís Architektur oder auch an Dalís Gemälde *Die Beständigkeit der Erinnerung* denen lässt, dessen Titel in konzeptioneller Nähe zur Neunten steht.

Für Alban Berg war dieser Satz „das Allerherrlichste, was Mahler geschrieben hat“ – eine Würdigung, die nicht überrascht, war Berg unter den Komponisten der Zweiten Wiener Schule doch derjenige, der Mahler am meisten verdankte. Seine Anmerkungen können indes auch für das Verständnis von Mahlers schöpferischer Motivation und für mögliche Interpretationen des Werks als Ganzes von Bedeutung sein. „Es ist der Ausdruck“, heißt es bei Berg, „einer unerhörten Liebe zu dieser Erde [...] bevor der Tod kommt. [...] Dieser ganze Satz ist auf die Todesahnung gestellt.“ Es gibt kaum eine Besprechung von Mahlers Neunter, die sie nicht in im Umfeld von Tod, Abschied oder „Lebewohl“ verortete. Oft wird dies mit Mahlers Bewusstsein der eigenen Sterblichkeit in Verbindung gebracht, mit seiner angeblichen schicksalhaften Vorahnung, nicht mehr lange auf dieser Welt zu sein. Angesichts der elegisch anmutenden Stimmungen des letzten und von Teilen des ersten Satzes kann man eine solche Lesart sicherlich nachvollziehen. Sucht man nach autobiografischen Erklärungen, ließe sich feststellen, dass Mahler 1907 die sogenannten „drei Schicksalsschläge“ erlitten hatte, die das Finale der Sechsten Symphonie (1904) gleichsam „vorhergesagt“ hatte: der Verlust seines Wiener Hofopernamtes, die Diagnose einer Mitralklappen- und einer rheumatischen Herzklappenerkrankung sowie, am katastrophalsten von allen, der Verlust seiner älteren Tochter Maria im Alter von fünf Jahren aufgrund von Scharlach und Diphtherie.

Auf der positiven Seite seiner Lebensbilanz hingegen ist zu verzeichnen, dass Mahler im Sommer 1909 nach der Rückkehr von seiner zweiten lukrativen Saison als Dirigent in New York in seinem im Jahr zuvor bezogenen Feriendomizil in der idyllischen Umgebung von Toblach (heute Dobbiaco) und den österreichisch-italienischen Dolomiten arbeitete. Hier komponierte er und stellte die Programme für sechszwanzig Konzerte der kommenden Saison mit den New Yorker Philhar-

monikern zusammen, einschließlich einer Neuengland-Tournee. Im weiteren Verlauf des Jahres machte er sich zudem an die umfänglichen Vorbereitungen für die triumphale Uraufführung seiner Achten Symphonie im Jahr 1910 in München. Dies zeugt nicht von der Haltung eines Menschen, der sich der Aussicht auf einen nahen Tod ergeben hatte, obwohl seine Umtriebigkeit natürlich auch ein Gegenmittel gegen Verzweiflung sein mochte. In Briefen an Freunde in den Jahren 1908–10 lässt Mahler eine Stärke und Begeisterung erkennen, die jeden Verdacht, er sei ein „Schwarzseher“, Lügen straft. Gegenüber Bruno Walter stritt er jede „hypochondrische Furcht vor dem Tode“ ab und nannte sich selbst „lebensdurstiger als je“; an Guido Adler schrieb er über seine Arbeit in Amerika: „Im ganzen fühle ich mich bei dieser Tätigkeit und Lebensweise frischer und wohler als seit 10 Jahren“.

Vor diesem Hintergrund begründete das eng eingegrenzte Assoziationsspektrum, das die Neunte infolge des posthumen Charakters ihrer Wiener Uraufführung (1912, geleitet von Walter) umgab – als letzter Gruß an das Leben aus der Feder eines todkranken Künstlers, dessen Botschaft aus dem Jenseits kam (die unvollendete Zehnte Symphonie war noch unentdeckt) –, einen problematischen Mythos in der Rezeptionsgeschichte der Symphonie und in der allgemeinen Einschätzung Mahlers als vorrangiger Kündler menschlichen Leids. (Dieser Tradition folgend, setzte Leonard Bernstein sogar den stockenden Rhythmus zu Beginn der Symphonie mit Mahlers mutmaßlichen Herzrhythmusstörungen gleich.) Wie aber fügen sich etwa die beiden Mittelsätze in dieses Deutungsschema ein? Wie alle Symphonien Mahlers ist die Neunte eine Welt als Mikrokosmos, in der ausgesprochen gegensätzliche Pole im Hinblick auf Stimmung und Ausdrucksgehalt aufeinandertreffen. Verlust und Trauer mögen ihr Hauptanliegen sein, aber sie werden schöpferisch sublimiert und bedürfen auch ihres Widerparts, um Sinn zu erlangen und zur Gänze empfunden zu werden. Freude und Verspieltheit, die in Verzweiflung umschlagen (2. Satz), sowie Wut und Trotz, die der Sehnsucht weichen (3. Satz), sind alle Teil

des emotionalen Profils und des trauernden Gedenkens. Dies sind die menschlichen Tiefen, die in der Neunten ausgelotet werden, in der Mahler sein eigene Form des expressionistischen Trauerspiels entwickelt – ausgelöst wohl durch den tragischen Verlust von Maria, zusammen mit wiedererwachten Erinnerungen an einige seiner früh verstorbenen Geschwister, dem Bewusstwerden seiner eigenen physischen Grenzen, den möglichen Anfängen der Probleme mit seiner Gattin Alma (die im Juni 1909 im norditalienischen Levico eine Erholungskur wegen eines nicht näher spezifizierten Nervenleidens machte) und seiner fraglosen Empfindlichkeit für die neue Erfahrung regelmäßiger Trennung von seiner Heimat.

Ein Blick zurück aus einer Zukunft, in der Berg sein Violinkonzert von 1935 „dem Andenken eines Engels“ widmen wird (die im Alter von 18 Jahren an Kinderlähmung gestorbene Manon Gropius, Tochter von Alma und ihrem Ehemann der Jahre 1915–20, Walter Gropius), mag uns die Neunte besser verstehen helfen. Durch die Einbindung eines Kärntner Volkslieds und eines Bachchorals in den Anfangs- und den Schlussteil einer analogen Gesamtform (langsam-schnell-schnell-langsam) liefert das Konzert, das die Erinnerungen an ein weibliches Kind und dessen Verlust thematisiert, Hinweise auf Impuls und Inhalt von Mahlers Symphonie. Die Neunte beginnt in einem sanft beschwingten, wiegenliedartigen Ton, der an kindliche und mütterliche Fürsorge erinnert, in einem pandiatonischen D-Dur. Rund achtzig Minuten später wartet das choralgeprägte Finale in seinen eindringlich ausgedehnten Schlusstakten mit einem erschütternden Melodiezitat aus dem vierten seiner *Kinder-totenlieder* auf („Oft denk’ ich, sie sind nur ausgegangen“, 1901), dort verbunden mit den erbarmungswürdigen Worten: „Sie sind uns nur vorausgegangen [...] Im Sonnenschein! Der Tag ist schön auf jenen Höh’n!“ Unmittelbar vor, während und direkt nach diesem Selbstzitat notierte Mahler in seinem Manuskriptentwurf ergreifende Worte, die an seine vorangegangene Liederfolge bzw. Symphonie erinnern: „O Schönheit! Liebe!“, „Lebt wol! Lebt wol!“, „Welt!“, „Lebe Wohl!“.

In der Tat scheint der erste Satz in Bezug auf Stimmung und Tonalität dort anzusetzen, wo „Der Abschied“ aus *Das Lied von der Erde* (1909) aufgehört hat, wobei das wiederholte vokale „Ewig“ hier in ein Violinthema umgewandelt wird, das auf ähnliche Weise auf der unaufgelösten zweiten Stufe der Grundtonart verweilt und delikat die Harmonik erweitert. Die gewaltige emotionale Landschaft des folgenden Satzes stellt dieser tröstlich-positiven Dur-Diatonik eine destabilisierende, turbulente Chromatik in Moll gegenüber; der Entwicklungsverlauf Ausgeglichenheit–Krise–Überwindung–Zusammenbruch–Wiederherstellung folgen aufeinander – als ginge es um Schopenhauers Idee eines unaufhörlich strebenden Willens, die Mahler, so zeigen Briefe an Alma, damals offenbar sehr beschäftigt hat. Nach mehreren solcher Zyklen absorbiert das D-Dur-Material schließlich scharfe chromatische melodische Rückungen und Vorschläge, die dem negativen Pol entstammen, dessen musikalische Identität seinerseits ihrer Kraft beraubt, „wegkomponiert“ wird und sich auflöst, so dass man fraglich ist, wer von beiden, wenn überhaupt, die Oberhand gewonnen hat oder ob eine Art vorläufiges Einvernehmen erreicht ist. Mahlers gelegentliche schriftliche Hinweise im Manuskript geben weitere Aufschlüsse. In der Nähe der Satzmitte, als eine der sich langsam aufbauenden Passagen endlich wie ein Phönix aus der Asche aus dem Vergessen aufsteigt und zu thematischer und klanglicher Kohärenz zurückfindet, kritzelte Mahler beispielsweise: „O Jugendzeit! Entschwundene! O Liebe! Verwehte!“ Sowohl hier als auch bei der allerletzten, erschöpften Rückkehr nach D im sanften Geigenklang, die Mahler mit den Worten „Leb’ Wol! Leb’ Wol!“ versieht, wird ein Motiv aus dem Walzer *Freuet euch des Lebens* zitiert, den Johann Strauß (Sohn) 1870 für den Einweihungsball des neuen Musikvereinsgebäudes der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien komponiert hatte. Damit deutet Mahler weitere Gefühle des Abschieds an – von der Stadt seiner jugendlichen Konservatoriumstage, in der er später das wichtigste musikalische Amt in Europa übernahm, und von all dem, wofür dieser Ort stand: Glanz, Erfolg,

Kampf und Verfolgung. Zur Vervollständigung des Bildes verleihen daraufhin die fallenden Hornruten, die Berg in seinem Kommentar hervorhebt, dem Satzende in ihrer ergreifenden Beschwörung einer Art ländlicher Utopie das exquisite Flair melancholischer Beschaulichkeit.

In typisch Mahler'scher Manier versetzen uns die beiden folgenden Sätze in radikal anders geartete Ausdruckswelten, die auf subtile Weise den Weg für musikalische Elemente bereiten, welche in veränderter Gestalt das abschließende *Adagio* prägen werden. Im zweiten Satz erscheinen nacheinander und in unterschiedlich austarierten Kombinationen ein mäßig schneller Ländler in C, ein aggressiver Walzer in E und ein langsamer Ländler in F, um sowohl die urbane Welt von Strauß (auf die, wie erwähnt, im *Andante comodo* versteckt Bezug genommen wurde) als auch derbere Volksmusikulturen heraufzubeschwören. Sämtliche Tänze werden deformiert und unterwandern einander – der eine versucht, den anderen nach seiner Pfeife tanzen zu lassen; schlichte Gebärden werden forciert und verzerrt, entweder mit komödiantischer Wirkung (wie im Fall des ersten Ländlers, der gezwungen wird, sich zu schnell zu bewegen) oder in rasend-karussellartigem Aberwitz (wenn der Walzer bei seinem letzten Auftritt harmonisch und melodisch von der Kette gelassen wird). Der Satz ist eine instrumentationstechnische Tour de force (insbesondere für die Holzbläser im ersten Ländler) und zeichnet sich durch insistente Melodiefiguren (zwei- oder dreitöniger stufenweiser Abstieg) sowie Trugschlüsse (V-VI oder V-bVI) aus, die sich im Finale zu Höhepunkten geballter Leidenschaft steigern.

Der dritte Satz, Rondo-Burleske in a-moll, ist ein kontrapunktischer Mahlstrom, der den Eindruck peinlich genauen Arbeitens und widerstreitender Anforderungen vermittelt und von beißendem, sardonischem Witz durchzogen ist. Er knüpft ein wenig an die „stürmisch bewegte“ Atmosphäre im zweiten Satz der Fünften Symphonie an und steigert die Spannung noch weiter, als hätte Mahler seine kontra-

punktischen Qualifikationen irgend unter Beweis stellen müssen (seine Bearbeitung von Sätzen aus Bachs Orchestersuiten, die er kurz vor der Arbeit an der Neunten vollendete, untermauerte seine Bewunderung für seinen Ahnen und war hier sicherlich von Einfluss). Die Anfangs- und Schlussteile sind so furios wie der Mittelteil – das Auge des Sturms – von romantischer Sehnsucht durchdrungen ist. Auch hier bereitet uns das musikalische Material auf das Finale vor: In den schnellen äußeren Abschnitten tauchen dieselben Abwärtsschritte und Kadenzen auf, während das dazwischen erklingende Material (mit großer Empfindung) als offenerer narrativer Vorgriff fungiert und die hochbedeutsame Doppelschlagfigur vorwegnimmt, die den dicht gesetzten Choral des Schlusssatzes antreibt. Nach dem Pathos dieses Exkurses fiel Mahler die Rückkehr zum Ausgangsmaterial des Satzes offensichtlich schwer. Doch aus dem kompositorischen Ringen ging eine außergewöhnliche Passage hervor, die eine thematische Umformung (der auf dem Doppelschlag basierende Gedanke wird in den Klarinetten zur neckischen Grimasse) mit einer fast filmischen Parallelmontage verbindet, die zwischen dem Drang zu verweilen und dem Impuls voranzugehen hin- und herspringt, bis letzterer schließlich wie eine plötzliche visuelle Großaufnahme oder ein Jump Cut die ungestüme Leidenschaft erneut hervorbrechen lässt. Der rasende, derwischartige Schluss ebnete Mahlers symphonischen Erben wie Schostakowitsch den Weg, das Orchester-Scherzo noch stärker als aufsehenerregendes Medium von Ironie und Trotz in Dienst zu nehmen.

Worte können die ungeheure Bedeutungsschwere des Schlusssatzes kaum vermitteln. Die hinabsinkenden Motive, chromatischen Kadenzketten in der Nachfolge Wagners und die energiegeladenen Doppelschläge (mitnichten bloße Verzierungen, sondern profunde Modelle von Spannung und Entspannung *en miniature*, die einander überlagern und den Tonsatz in einer Vielzahl von Notenwerten und Tonhöhen durchdringen) – sie alle verbinden sich zu leidenschaftlichen, hymnischen Gestalten im scheinbar entlegenen Des-Dur, die sich bei jedem Neuansatz in zunehmender

Intensität und großräumigerer Instrumentation entfalten. Man hat Ähnlichkeiten zwischen diesem Material und dem bekannten Trauerchoral „Abide with me“ („Bleib bei mir, Herr“; Melodie aus dem Jahr 1861) sowie dem Beginn von Beethovens Klaviersonate Nr. 26 („Les Adieux“, 1810) festgestellt, wo die Silben „Le – be – wohl“ den stufenweisen Abstieg zur Tonika markieren, der sechs Takte später wiederholt und mit derselben Trugschlusskadenz harmonisiert wird, die Mahler hier unablässig verwendet. Unabhängig von der tatsächlichen Bedeutung dieser Beispiele für Mahlers Schaffensprozess geht das Finale der Neunten in Komplexität und Umfang weit über beide hinaus. Der Choral wechselt mit dem gespenstischen Schatten seines „Anderen“ ab: eigentümliche, hohl klingende Mollpassagen mit modalen Einfärbungen (kurz angedeutet durch einen zweizeitigen Einschub im ersten Choralteil), die klanglich stark reduziert sind und in denen die allgegenwärtigen Doppelschlagfiguren kastriert und durch das entkräftete, ja nihilistische Umfeld voneinander getrennt erscheinen. Die Symphonie begann tastend, und am Ende dieses Satzes zieht sich die Musik schmerzhaft in die Länge und sucht, den Abschluss so lange wie möglich hinauszuzögern, indem sie das Chormaterial in einer Coda durch extreme Dehnung und Fragmentierung dem konträren Phänomen zeitlichen Stillstands angleicht. Dass die erstmalige Umkehrung des Doppelschlagmotivs in dieser Symphonie bei seinem letzten Auftritt in den Bratschen in den beiden Schlusstakten erfolgt, ist ein abschließendes Kunststück, das uns letztlich die Auflösung des Leids in Einwilligung erahnen lässt.

Ein Requiem für Maria, ein Bekenntnis zur Vergänglichkeit des Lebens, ein Denkmal für Wien, eine Beschwörung verblassender österreichischer und böhmischer Landschaften, eine Hommage an eine entschwindende europäische Kulturwelt: Die Neunte kann als all dies und noch mehr verstanden werden. Ihr Katalysator ist der Verlust, ihr Sujet die Erinnerung, die, verstärkt durch Nostalgie als Heimweh oder Vergangenheitssehnsucht, die Gegenwart verändert und ihrerseits

von ihr verändert wird. Wie Theodor W. Adorno, einer der geistreichsten Fürsprecher dieses eindringlichsten aller Werke Mahlers, sagt: „Nur als Erinnerung ist das Leben süß, und eben das ist der Schmerz.“

© *Jeremy Barham 2023*

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. Der finnische Dirigent Osmo Vänskä war von 2003 bis 2022 der zehnte Musikalische Leiter des Orchesters und knüpft damit an eine lange Reihe berühmter Vorgänger an: Eiji Oue, Edo de Waart, Sir Neville Marriner, Stanisław Skrowaczewski, Antal Doráti, Dimitri Mitropoulos, Eugene Ormandy, Henri Verbrugghen und Emil Oberhoffer. Während Vänskä nun seine neue Rolle als Ehrendirigent ausfüllt, folgt ihm im Amt des Musikalischen Leiters der dänische Dirigent Thomas Søndergård.

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 „minutiös und mitreißend“ gefeiert, wird für seine fesselnden Interpretationen des traditionellen, zeitgenössischen und nordeuropäischen Repertoires geschätzt. Der Musikalische Leiter des Minnesota Orchestra (2003–22) und des Seoul Philharmonic Orchestra (2020–22) ist Gastdirigent vieler führender Orchester der Welt. Seine zahlreichen Einspielungen für BIS finden höchsten Anklang. 2021 erhielten Vänskä und das Minnesota Orchestra als „Orchester des Jahres“ den *Gramophone Award*. Zuvor wurde Vänskä für seine Aufnahmen mit dem Minnesota Orchestra u.a. mit einer vierten Grammy-Nominierung (2017, Mahlers Symphonie Nr. 5) und einem Grammy Award (2014, Sibelius' Symphonien Nr. 1 und 4) geehrt.

Vänskä studierte Dirigieren an der Sibelius-Akademie in Helsinki und gewann 1982 den 1. Preis bei der International Young Conductor's Competition in Bézançon. Während seiner Amtszeit als Chefdirigent des Lahti Symphony Orchestra (1988 bis 2008) bekräftigte er mit erfolgreichen Tourneen und zahlreichen Einspielungen dessen internationale Reputation. In seiner Dirigentenlaufbahn hat er auch Orchestern wie der Tapiola Sinfonietta, dem Iceland Symphony Orchestra

und dem BBC Scottish Symphony Orchestra nachhaltige Impulse gegeben. 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.

Les étoiles du raffinement compositionnel, de la profondeur, de la virtuosité et de l'intuition s'étaient alignées pour Mahler en 1909 et 1910 pour former ce qui, pour plusieurs, constitue le sommet de son œuvre : sa Neuvième Symphonie, la dernière œuvre qu'il mènera à terme. Délaissant la plus grande spécificité des textes chantés qui caractérisait ses deux œuvres précédentes (la Huitième Symphonie et *Das Lied von der Erde*), Mahler se permet d'adopter le schéma ostensiblement traditionnel en quatre mouvements des Première, Quatrième et Sixième Symphonies, comme s'il voulait pour l'occasion revenir à l'essence abstraite de l'esthétique symphonique orchestrale et l'explorer à nouveau. C'est ce qu'il réalise avec brio avec la Neuvième, en inversant la forme symphonique pour commencer et terminer par des mouvements lents qui encadrent deux mouvements ayant tout du scherzo sauf le nom. Ce n'était pas la première fois qu'une œuvre symphonique se terminait par un *Adagio* ou par la section lente d'un mouvement : la Sixième Symphonie (1893) de Tchaïkovski, que Mahler a dirigée à plusieurs reprises entre janvier 1910 et février 1911 aux États-Unis et une fois à Rome, sa propre Troisième Symphonie (1896) et, bien sûr, la bien nommée Symphonie n° 45 « Les adieux » de Haydn (1772) que Mahler n'a pas dirigée. Mais le finale de la Neuvième dépasse de loin le dernier mouvement de la *Pathétique* par son ampleur et sa portée émotionnelle. Il est aussi diamétralement opposé au triomphalisme sous-jacent de l'hymne à la création de la Troisième, tout en restant très éloigné du message fantasque de Haydn à son employeur. De plus, rien dans le répertoire symphonique n'est comparable à l'*Andante comodo* de la Neuvième en ce qui concerne l'étonnante fluidité formelle, thématique, texturale et tonale. Mahler atteint ici un sommet de flexibilité et de liberté structurelles à plusieurs niveaux, suggérant de nouvelles manières d'organiser l'argument et le flux musicaux dans un premier mouvement symphonique en dissolvant les cadres apparents au profit d'une souplesse remarquable qui rappelle les formes organiques et molles de l'architecture de Gaudi

ou même *La persistance de la mémoire* de Dalí dont le titre offre un corrélat conceptuel approprié à la Neuvième.

Pour Alban Berg, ce mouvement est « ce que Mahler a fait de plus extraordinaire » – une validation qui n’a rien d’étonnant puisque, parmi les compositeurs de la deuxième école de Vienne, Berg fut celui qui était le plus redevable à Mahler. Mais son commentaire peut également être déterminant à la fois pour comprendre la motivation créative de Mahler et susciter des interprétations potentielles de l’œuvre considérée dans son ensemble. Berg poursuit : « J’y vois l’expression d’un amour infini pour cette terre [...] avant que ne vienne la mort. [...] Tout le mouvement est imprégné de ses signes avant-coureurs. » Il est rare de trouver un compte rendu de la Neuvième de Mahler qui ne décrit pas l’œuvre en des termes évoquant la mort, le départ ou les adieux, souvent en relation avec le sens de la mortalité ressenti par Mahler, de la prise de conscience douloureuse de son inadéquation à ce monde. La pertinence de cette lecture se confirme si on prend en compte l’humeur apparemment élégiaque du premier (en partie) et du dernier mouvement. Si l’on cherche des explications autobiographiques, on constate que Mahler subit en 1907 les trois coups du sort « annoncés » en quelque sorte dans le finale de la Sixième Symphonie (1904) : la perte de son poste à Vienne, le diagnostic de sténose mitrale et de valvulopathie rhumatismale du cœur, et le plus catastrophique de tous, la mort de sa fille aînée Maria à l’âge de cinq ans, victime de la scarlatine et de la diphtérie.

Si l’on se concentre en revanche sur le côté positif du bilan de sa vie, nous constatons qu’à l’été 1909, Mahler travaillait dans sa résidence estivale située dans le cadre idyllique de Toblach (aujourd’hui Dobbiaco) et des Dolomites austro-italiennes qu’il avait commencé à occuper l’année précédente après une deuxième saison lucrative en tant que chef d’orchestre à New York. Il y composait et travaillait à la programmation de la saison à venir qui incluait quarante-six concerts avec

l'Orchestre philharmonique de New York et incluait une tournée en Nouvelle-Angleterre. Plus tard dans l'année, il entamera également les préparatifs à long terme de la création triomphale de sa huitième symphonie à Munich, en 1910. Bien loin, donc, de l'état d'esprit d'une personne résignée à la perspective d'une mort imminente, bien que l'activité pût certainement constituer un antidote au désespoir. Dans les lettres qu'il adressa à ses amis entre 1908 et 1910, Mahler faisait preuve d'une force et d'un enthousiasme qui démentent l'idée qu'on se fait de lui comme d'un profond pessimiste. À Bruno Walter, il affirme rejeter toute « peur hypocondriaque de la mort » et se décrit comme « plus assoiffé de vie que jamais ». À Guido Adler, à propos de son travail aux États-Unis, il écrit : « Je me sens plus frais et plus sain dans cette activité et ce mode de vie que je ne l'ai été depuis dix ans. »

Dans ce contexte, les associations étroitement ancrées que la Neuvième a accumulées en raison de sa création posthume à Vienne (en 1912, sous la direction de Walter) – comme un dernier adieu à la vie de la plume d'un artiste en phase terminale communiqué d'outre-tombe (la Dixième Symphonie incomplète n'avait pas encore été découverte) – ont façonné une mythologie problématique dans la réception ultérieure de la symphonie et dans la caractérisation plus générale de Mahler en tant qu'éminent pourvoyeur d'angoisses humaines. (Ce courant a même conduit Leonard Bernstein à assimiler les rythmes hésitants du début de la symphonie à une supposée arythmie cardiaque de Mahler). D'abord, comment les deux mouvements centraux s'intègrent-ils dans ce type d'interprétation ? Comme toutes les symphonies de Mahler, la Neuvième est un monde en microcosme dans lequel des polarités fortement opposées d'humeur et de contenus expressifs se combinent et se juxtaposent. La perte ou le chagrin sont peut-être les thèmes généraux de cette symphonie, mais ils deviennent des états sublimés de manière créative qui ont également besoin de leur contraire pour acquérir un sens et être pleinement ressentis. La joie et l'espièglerie basculant dans le désespoir (deuxième mouvement) ainsi que la colère

et la provocation cédant à la nostalgie (troisième mouvement) font toutes partie du profil émotionnel et du processus de commémoration qui caractérisent le deuil. Ce sont les profondeurs humaines qui sont sondées dans la Neuvième, dans laquelle Mahler construit son propre type de *Trauerspiel* expressionniste, très probablement déclenché par la perte tragique de Maria, par les souvenirs ravivés de ses frères et sœurs morts jeunes et par l'intériorisation d'une conscience accrue de ses propres limites physiques, les débuts possibles de ses problèmes avec sa femme Alma (qui, en juin 1909, suivait une cure réparatrice pour une maladie nerveuse non spécifiée à Levico, dans le nord de l'Italie), et sa sensibilité indéniable à l'expérience nouvelle de longues périodes passées loin de sa patrie.

Considéré en rétrospective alors que Berg dédiera son Concerto pour violon composé en 1935 « à la mémoire d'un ange » (c'est-à-dire Manon Gropius, fille d'Alma et de Walter Gropius, morte de la polio à l'âge de dix-huit ans), il est possible de mieux comprendre la Neuvième. Intégrant une chanson folklorique de Carinthie et un choral de Bach respectivement au début et à la fin de sa structure similaire (lent-rapide-rapide-lent), l'évocation dans le Concerto du souvenir et de la perte d'un enfant résonne avec des éléments qui renvoient à l'impulsion et au contenu de la symphonie de Mahler. La Neuvième commence dans une atmosphère de douce et subtile berceuse évoquant l'attention d'une mère pour son enfant, dans un ré majeur pan-diatonique. Quelque quatre-vingts minutes plus tard, les ultimes barres de mesure intensément étirées du finale conçu comme choral incorporent une citation mélodique dévastatrice du quatrième de ses *Kindertotenlieder*, « Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen » (« Souvent je me dis qu'ils viennent juste de sortir », 1901) avec son texte si douloureux : « ils n'ont pris que le chemin des collines ! [...] En plein soleil ! Sur ces collines. Il fait si beau ! ». Juste avant, pendant et juste après cette autoréférence, Mahler a inscrit sur son manuscrit des mots poignants qui rappellent son précédent cycle de lieder / symphonie : « O Schönheit !

Liebe ! », « Lebt wol ! Lebt wol ! », « Welt ! », « Lebe Wohl ! » (« Ô beauté ! Amour ! », « Adieu ! Adieu ! », « Monde ! », « Adieu ! »).

Le premier mouvement semble reprendre, en ce qui concerne l'atmosphère et la tonalité, là où « Der Abschied » (« L'adieu ») de *Das Lied von der Erde* (1909) s'était arrêté, avec l'« Ewig » vocal réitéré et transformé ici en un thème au violon qui s'attarde aussi sur le deuxième degré non résolu de la gamme, créant une harmonie exquise suscitée par l'accord avec note ajoutée. Le vaste paysage émotionnel du mouvement suivant oppose l'harmonie diatonique majeure, si réconfortante et si positive, au chromatisme déstabilisant et turbulent de la gamme mineure, à travers des vagues successives -cohérence-crise-dépassement-effondrement-reconstruction-, dans une lutte schopenhauerienne sans fin de la volonté, ce que Mahler avait clairement à l'esprit à en juger par les lettres qu'il envoya à Alma à cette époque. Après plusieurs répétitions de ce cycle, le matériau en ré majeur finit par absorber, ou est envahi par, de piquantes tournures mélodiques chromatiques et des appoggiatures provenant du pôle négatif dont l'identité musicale est à son tour vidée de son pouvoir, en s'éteignant au loin, nous laissant dans l'incertitude sur l'identité de celui des deux qui a le dessus, ou alors si une sorte d'entente provisoire a été réalisée. Les indices laissés par endroit par Mahler sur le manuscrit offrent d'autres perspectives. Par exemple, vers le milieu du mouvement, alors que l'un des passages qui s'est lentement reconstruit renoue enfin avec la cohérence thématique et tonale, tel un phénix renaissant de ses cendres, Mahler a griffonné « O Jugendzeit ! Entschwundene ! O Liebe ! Verwehte » (« Ô jeunesse ! Disparition de la vie ! Ô amour ! Disparu ! »). Ici, comme dans le tout dernier retour du mouvement, le retour fatigué au ré et à la douce sonorité du violon où Mahler écrit « Leb' Wol ! Leb' Wol ! » (« Adieu ! Adieu ! »), cite un motif de la valse de Johann Strauss fils, *Freuet euch des Lebens* [Profitez de la vie], composée en 1870 à l'occasion du bal inaugural célébrant le nouveau bâtiment du Musikverein de la Gesellschaft der Musikfreunde à Vienne. Mahler fait ainsi

d'autres adieux à la ville de ses jeunes années au Conservatoire, celle-là même où il accèdera plus tard au poste musical le plus prestigieux d'Europe, et à tout ce qu'elle symbolisait : glamour, succès, lutte et persécution. Pour compléter l'imagerie, les tierces descendantes répétées au cor, mises en évidence dans le commentaire de Berg, confèrent une sensation exquise de repos mélancolique à la fin du mouvement, dans leur invocation émouvante d'une sorte d'utopie campagnarde.

Comme on peut s'y attendre chez Mahler, les deuxième et troisième mouvements nous font basculer dans des zones expressives radicalement différentes, préparant subtilement toutes deux le terrain à des éléments musicaux qui, transformés, domineront l'*Adagio* conclusif. Un ländler modéré en ut majeur, une valse agressive en mi majeur et un ländler plus lent en fa majeur apparaissent successivement ainsi que dans des combinaisons différentes dans le second mouvement qui évoque à la fois l'univers urbain straussien subrepticement évoqué dans l'*Andante comodo* que nous venons de décrire, et des cultures musicales folkloriques plus terre à terre. Ces types de danse sont sujets à la subversion et aux infiltrations mutuelles, l'un essayant de faire danser l'autre à sa guise, et des traits simples sont déformés et intensifiés, soit à des fins humoristiques (le ländler d'ouverture contraint à aller trop vite), soit dans une folie frénétique évoquant le carrousel (la valse débridée harmoniquement et mélodiquement lors de sa dernière apparition). Tour de force d'orchestration (surtout en ce qui concerne les bois dans le ländler principal), le mouvement présente de persistantes figures mélodiques descendant par paliers de deux ou trois notes ainsi que des cadences rompues V–VI (ou bVI), qui seront toutes deux portées à des sommets de ferveur concentrée dans le finale.

Le troisième mouvement, *Rondo-Burleske*, en la mineur, est un maelström contrapuntique évoquant une tâche brutale et des exigences contradictoires, le tout empreint d'un humour sardonique mordant. Il reprend l'ambiance *stürmisch bewegt* [tourmenté, agité] du second mouvement de la Cinquième Symphonie et fait monter

la tension d'un cran, comme s'il avait quelque chose à prouver quant à ses qualités de compositeur polyphonique (son arrangement de mouvements des suites pour orchestre de Bach, réalisé juste avant son travail sur la Neuvième, a renforcé son admiration pour son prédécesseur et a certainement joué un rôle ici). Les sections au début et à la fin sont aussi furieuses que l'œil de l'ouragan est romantiquement ardent. Une fois de plus, le matériau musical nous prépare au finale : les mêmes descentes par paliers et les mêmes cadences apparaissent dans les rapides première et dernière sections, tandis que le matériau *mit großer Empfindung* [avec beaucoup de sentiment] entre les deux agit comme une préfiguration narrative plus ouverte, anticipant le motif tournant sur lui-même si important qui mènera le choral dense du dernier mouvement. Le retour au matériau qui ouvrait le mouvement après le pathos de cette diversion a manifestement été difficile pour Mahler. Mais ce combat compositionnel a abouti à un passage extraordinaire combinant la transformation thématique (l'idée mélodique devient une grimace espiègle à la clarinette) avec un va-et-vient presque cinématographique entre les envies de s'attarder ou d'aller de l'avant, jusqu'à ce que ce dernier permette enfin à la véhémence d'éclater à nouveau à la manière d'un gros plan visuel soudain ou d'une coupe franche. La conclusion frénétique, rappelant un derviche, a ouvert la voie aux héritiers symphoniques de Mahler comme Chostakovitch qui ont su utiliser encore davantage le scherzo orchestral en tant que spectaculaire vecteur d'ironie et de défi.

Les mots peuvent à peine exprimer l'immense charge de sens que porte le dernier mouvement. Les motifs descendants, les enchaînements de cadences chromatiques post-wagnériennes et les motifs énergisants (qui ne sont pas de simples ornements mais de profonds modèles de tension et de relâchement en miniature, se chevauchant et infusant la texture dans une palette étendue de valeurs et de hauteurs de notes) se combinent tous pour former des déclarations passionnées semblables à des hymnes dans la tonalité en apparence lointaine de ré bémol majeur,

se déployant avec une intensité croissante et une orchestration plus large à chaque itération. Des similitudes ont été notées entre ce matériau et le célèbre hymne funèbre « Abide with me » (dont la mélodie a été composée en 1861) ainsi que l'ouverture de la sonate pour piano n° 26 de Beethoven « Les Adieux » (1810), dans laquelle les syllabes « Le – be – wohl » sont inscrites au-dessus de la descente initiale par paliers vers la tonique, qui est répétée six mesures plus tard et harmonisée avec la même cadence rompue à laquelle Mahler recourt fréquemment ici. Quel que soit le rôle réel de ces antécédents dans le processus créatif de Mahler, le finale de la Neuvième les dépasse de loin en complexité et en portée. Le choral alterne avec l'ombre fantomatique de son « autre » : d'étranges passages en mineur aux sonorités « vidées » et aux inflexions modales (brièvement annoncées dans une interpolation de deux mesures pendant la première section de l'hymne), dont la sonorité est fortement réduite et où les motifs tournant sur eux-mêmes omniprésents sont maintenant neutralisés et déconnectés dans un environnement fragilisé, voire nihiliste. Alors que la symphonie commençait de manière hésitante, à la fin de ce mouvement, la musique s'étire douloureusement, essayant de différer la fin ultime aussi longtemps que possible dans une coda où le matériau du choral est assimilé à l'humeur contrastée de la stase temporelle par un allongement et une fragmentation extrêmes. L'inversion, pour la première fois de toute la symphonie, du motif tournant lors de sa dernière apparition aux altos dans les deux dernières mesures est un dernier coup de maître grâce auquel nous pouvons enfin entrevoir la souffrance se transformer en acceptation.

Un requiem pour Maria, une reconnaissance du caractère éphémère de la vie, un mémorial de Vienne, une évocation des paysages autrichiens et bohémiens qui s'évanouissent au loin, un hommage à une culture européenne en voie de disparition : la Neuvième pourrait bien être tout cela, et bien plus encore. Son catalyseur est la perte, son sujet est la mémoire qui, exacerbée par la nostalgie, le mal du pays

ou la nostalgie du passé, transforme le présent et est à son tour transformée par lui. Comme le suggère Theodor Adorno, l'un des admirateurs les plus subtils de cette œuvre de Mahler pénétrante entre toutes, « la vie n'a de douceur que dans la mémoire, et c'est précisément cela la douleur ».

© *Jeremy Barham 2023*

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 a été le dixième directeur musical de l'orchestre de 2003 à 2022, rejoignant ainsi une longue lignée de directeurs musicaux célèbres : Eiji Oue, Edo de Waart, Neville Marriner, Stanisław Skrowaczewski, Antal Doráti, Dimitri Mitropoulos, Eugene Ormandy, Henri Verbrugghen et Emil Oberhoffer. Alors que Vänskä assume un nouveau rôle de chef d'orchestre lauréat, le chef d'orchestre danois Thomas Søndergård lui a succédé au poste de directeur musical.

L'histoire radiophonique de l'Orchestre du Minnesota a commencé dès 1923 avec une retransmission nationale d'un concert sous la direction du chef invité Bruno Walter et se poursuit aujourd'hui avec des concerts régionaux et nationaux. L'histoire discographique de l'orchestre, qui 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 (2003–22) et de l'Orchestre philharmonique de Séoul (2020–22), Vänskä dirige de nombreux orchestres de premier plan à travers le monde. Ses nombreux enregistrements chez BIS continuent de susciter les plus grands éloges. Vänskä et l'Orchestre du Minnesota ont remporté le prix de l'orchestre de l'année du magazine *Gramophone* en 2021. Parmi les enregistrements réalisés avec l'Orchestre du Minnesota qui ont suscité l'enthousiasme, mentionnons celui de la Cinquième Symphonie de Mahler qui leur a valu une quatrième nomination pour un Grammy Award ainsi que celui des Première et Quatrième Symphonies de Sibelius pour lequel ils ont remporté un Grammy en 2014.

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. Sa nomination au 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. Vänskä a reçu un prix de la Société Philharmonique Royale, le prix Conductor of the Year du magazine Musical America en 2005, 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*

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 *Classica*

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

Symphony No. 10 in F sharp major BIS-2396 SACD

Joker absolu *Crescendo* · Choc *Classica* · Recording of the Year *Limelight Magazine*

Orchestral Choice – 'As before, the sound sets new benchmarks in Mahler.' *BBC Music Magazine*

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

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

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

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

Recording Data

Recording: 21st–25th March 2022 at Orchestra Hall, Minneapolis, USA
Producer: Robert Suff
Sound engineer: Marion Schwebel (Take5 Music Production)
Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit / 96 kHz
Post-production: Editing: Matthias Spitzbarth
Mixing: Marion Schwebel, Robert Suff
Executive producer: Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Jeremy Barham 2023
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover image: © Chaos for Life / Liam Donoghue
Photo of Osmo Vänskä: © Joel Larson
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-2476 © & © 2023, BIS Records AB, Sweden.

