



MAHLER

CAROLYN SAMPSON
MINNESOTA ORCHESTRA
OSMO VÄNSKÄ



Carolyn Sampson

MAHLER, Gustav (1860–1911)

Symphony No.4 in G major (1899–1900) *(Universal Edition)* 58'55

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | I. <i>Bedächtig. Nicht eilen</i> | 17'01 |
| 2 | II. <i>In gemächlicher Bewegung. Ohne Hast</i> | 9'28 |
| 3 | III. <i>Ruhevoll (Poco adagio)</i> | 23'00 |
| 4 | IV. <i>Sehr behaglich</i> | 9'09 |

Carolyn Sampson *soprano* [4]

Minnesota Orchestra Erin Keefe *leader*

Osmo Vänskä *conductor*

How can we best understand Mahler's Fourth Symphony? Much to the consternation of early audiences, the composer provided no public explanatory programme. Yet he did include a sung text in the final movement, 'Das himmlische Leben' ('The Heavenly Life'), a setting from the early nineteenth-century collection of folk poetry, *Des Knaben Wunderhorn*, that he had composed long before in 1892 and which proved to be the last of his symphonic *Wunderhorn* appropriations. Although Mahler reverted to a more conventional four-movement plan, perhaps fittingly for his first work of the new century he invoked and subverted classical practices and idioms in startling and semantically elusive ways. While he still scored for a typically large, late-romantic ensemble with an extensive percussion section (though without trombones and tuba), he deployed his forces with a transparency and lightness more akin to chamber music or eighteenth-century orchestral models, rendering occasional tutti climaxes all the more telling through their rarity. Rehearsals for the Munich première in 1901 with Weingartner's Kaim Orchestra (who subsequently toured with the work) proved difficult not least because the slightest technical deficiency was revealed within the music's contrapuntal tracery. Many of these turn-of-the-century instrumentalists were being asked to play not only as rank-and-file ensemble members but also within exposed sectional part writing with fewer opportunities to blend inconspicuously in lush romantic textures.

Audiences and critics of the time were similarly tested, for up to this point in Mahler's career his reputation as a composer had largely rested on performances of the vast, apocalyptic Second Symphony, premièred in Berlin 1895. The Third Symphony, with which the Fourth shares some common thematic and conceptual content, was not performed until 1902. Any expectation that in this new Symphony – the first to be completed during his directorship of the Vienna Opera – Mahler would somehow repeat or even outdo the lofty achievements of his best-known

work were swiftly thwarted when the apparently light-hearted and mocking gestures of the Fourth Symphony emerged to affront certain conditioned bourgeois ears. For, according to Mahler's original intention, this was his symphonic 'Humoresque', a working-through of some of the unfinished business of the Third Symphony for which he had originally planned 'Das himmlische Leben' as a finale labelled 'What the Child Tells Me'. Instead, this delicate song was to become centre and goal of the Fourth's crowning conception exploring the music of the spheres, an exalted celestial existence, like the mostly beatific but sometimes overpowering and disquieting 'undifferentiated blue of the sky', as the composer once put it.

The musical trajectory and spirit of the Fourth reflected the diverse aesthetic concerns of a composer steeped in Austro-German culture and attempting to negotiate a path which both honoured that culture's history and forged ahead in a post-Wagnerian era. It was the work's resultant stripping away of the pretensions of comfortable modish romanticism and its almost neoclassical re-orientation towards the past for the sake of the future that bewildered so many contemporary listeners. For the philosopher Nietzsche, the musical landscape after Wagner would be characterized by 'la gaya scienza' ('the happy science' or 'die fröhliche Wissenschaft' – a title Mahler temporarily gave to the Third Symphony) comprising 'light feet; wit, fire, grace; the great logic'. As an increasingly avid admirer of Goethe towards the end of his active life, Nietzsche may well have been familiar, as was Mahler, with his great forbear's categorization of the 'romantic' as 'weak, morbid and sickly' and the 'classic' as 'strong, fresh, joyous and healthy'. In the Fourth Symphony Mahler brings to bear similar polarities of old vs new, serious vs humorous, sophisticated vs naïve, and, to borrow a formulation reworked by Nietzsche from the ancient Greeks, Apollonian (ordered, controlled) vs Dionysian (passionate, instinctual) modes, thereby challenging norms of cultural and historical understanding.

In the opening movement the poise of cherished Viennese sonata-form models is invoked only to be subjected to a superabundance of organically proliferating thematic ideas anticipating not only the finale but also the trumpet fanfare that would open his Fifth Symphony, and combining Mahler's idiosyncratic harmonic language with the Haydnesque, Mozartian and Schubertian, as well as the folkloric salon style of Thomas Koschat. Symphonic gravitas is jeopardized by the opening sleigh-bell jingle of the fool's cap – a calculated Mahlerian reworking, perhaps, of Leopold Mozart's *Musical Sleigh Ride* of 1755, that forms the precedent for the exposition's numerous scattered motivic echoes of Mozart symphonies, Schubert and Beethoven piano sonatas, the latter's Piano Concerto No. 4, and even the ballet from Weber's opera *Oberon*. Like the capricious digressions in Laurence Sterne's *Tristram Shandy* (one of Mahler's favourite books), formal procedures are playfully foregrounded and twisted in the development's timbral virtuosity and insertion of new themes, and especially in the faux-naïf false-start recapitulation where the main theme enters 'too early', a playful hiatus intervenes, and the return 'proper' is left to launch itself almost comically with just the theme's final bar and cadence.

The second movement combines scherzo-and-trio with freer rondo formats in a pantomime 'dance of death' whose elfin tone is more mischievous than frightening: 'made of nothing but cobwebs' in Mahler's words. Its *scordatura* solo violin tuned up a tone doubles as nagging devil's fiddle and rustic street instrument, while against the sour chromaticism of the main sections the firmly diatonic intervening trios or episodes form gentle Ländler in all but name.

The berceuse-like serenity of the slow movement's complex double variation form is increasingly undone by incursions of passionate *appoggiatura*-driven yearning, textural eruptions and accelerating changes of pace, which teeter between major and minor, simplicity and intricacy, tragedy and farce. Built over a reassuring plucked bass line of Beethovenian solemnity, this is an exploratory search for solace

and escape vying with the pull and remembrance of earthly life, in which Mahler evidently imagined his mother's face – gentle, long-suffering and yet all-consoling – hovering before his inner eye. Its entirely unbidden explosion from G into a resplendent E major near the end looks thematically backwards and forwards, recalling the luminous four-flute unison idea – the ‘dream ocarina’ as Adorno imaginatively describes it – from the first movement development section, and preempting what is to come in a way that can only be understood retrospectively once the finale is under way.

Here, then, is the fulcrum enabling transition to Elysium, as during the final moments hushed, archaic-sounding and untethered chords back in G float upwards into the far distance and prepare open-endedly for a new kind of existence. The arpeggio motif recently heard so forcefully in horns now delicately opens (and will eventually close) the last movement's setting of ‘Das himmlische Leben’ in which Mahler instructs the soprano soloist to sing ‘with serene, childlike expression; completely without parody!’ and urges the orchestra to accompany her ‘as discreetly as possible’. The music, from which appropriately enough Mahler had earlier borrowed thematic material in the Third Symphony's fifth movement (‘What the Angels Tell Me’, a setting of the *Wunderhorn* text ‘Es sungen drei Engel’), journeys from the symphony's opening key of G towards closure in a now recessive and transcendent E. Along the way it takes in an adult's view of a child's view of heaven with a disarming ‘naivety’ and sense of pure amorality where the pleasures of music, dance and eating coexist unproblematically with Herod's slaughter of the lambs. In a similar vein, recurrences of the first movement's sleigh bells and vigorous fool's cap interludes in the minor eventually yield to the final Edenic vision and simple refrain structure of song – one with which, as the text tells us, no music on earth can compare.

In divesting itself of certain weighty imperatives on the way to reaching its goal,

this symphony evokes Heraclitus's image of 'a playing child that places stones here and there and builds sand hills only to overthrow them again', as cited in Nietzsche's *The Birth of Tragedy*. The unbearable lightness of its being was part of the mature Mahler's philosophical and spiritual quest, at this juncture of his creative life, to articulate something of that rarefied extra-temporal state of enlightenment later described by utopian thinker Ernst Bloch, in which 'the true Genesis is not at the beginning, but at the end... Once the [creative human] has grasped himself and that which is his... so there will arise in the world something that shines into everyone's childhood, but where no one has yet been: Heimat'.

© *Jeremy Barham 2019*

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

Carolyn Sampson has enjoyed notable successes worldwide in repertoire ranging from early baroque to the present day, appearing with opera companies and orchestras including English National Opera, Glyndebourne Festival Opera, Opéra de Paris, the Bach Collegium Japan, Royal Concertgebouw Orchestra, Freiburg Baroque Orchestra and Leipzig Gewandhaus Orchestra, and conductors such as Riccardo Chailly, William Christie, Philippe Herreweghe, Andris Nelsons, Yannick Nézet-Séguin and Trevor Pinnock. A consummate recitalist, Carolyn Sampson appears regularly at the Wigmore Hall. She has also given recitals at the Amsterdam Concertgebouw, Carnegie Hall and in San Francisco, Frankfurt, Berlin, Vienna, Barcelona and Freiburg, as well as a recital tour of Japan. She has an extensive and award-winning discography.

www.carolynsampson.com

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 orch-

estras, 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 he will take on an additional leadership role with 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.



Title page of the first Universal Edition score (1905)

Wie lässt sich Mahlers Vierte Symphonie am besten verstehen? Zur Verwunderung der ersten Hörer hat der Komponist dem Werk kein erläuterndes Programm mitgegeben. Doch immerhin nahm er einen gesungenen Text in den Schlusssatz auf – eine Vertonung von „Das himmlische Leben“ aus *Des Knaben Wunderhorn*, einer Sammlung von Volksliedtexten aus dem frühen 19. Jahrhundert, die er bereits 1892 komponiert hatte und die sich als die letzte seiner symphonischen *Wunderhorn*-Adaptionen erweisen sollte. Obwohl Mahler zu einem konventionelleren viersätzigen Schema zurückkehrte, beschwor und untergrub er – vielleicht passend für sein erstes Werk im neuen Jahrhundert – klassische Verfahren und Idiome auf überraschenden und semantisch schwer fassbaren Wegen. Während die Besetzung noch ein typisch großes, späromantisches Ensemble mit umfangreichem Schlagwerk vorsieht (wenn auch ohne Posaunen und Tuba), setzte er diese Kräfte mit einer Transparenz und Leichtigkeit ein, die eher der Kammermusik oder den Orchestertypen des 18. Jahrhunderts ähnelt, so dass gelegentliche Tutti-Höhepunkte durch ihre Seltenheit umso eindrucksvoller geraten. Die Proben für die Münchener Uraufführung im Jahr 1901 mit Weingartners Kaim-Orchester (das anschließend mit dem Werk auf Konzertreise ging) erwiesen sich als schwierig, nicht zuletzt deshalb, weil das passgenaue kontrapunktische Gewebe nicht den geringsten spieltechnischen Fehler verzeiht. Viele dieser Musiker der Jahrhundertwende hatten hier nicht nur als gewöhnliche Ensemblemitglieder zu spielen, sondern auch in exponierten mehrstimmigen Gruppen – mit weniger Möglichkeiten, unauffällig in üppigen romantischen Texturen unterzutauchen.

Publikum und Kritiker der Zeit wurden gleichermaßen auf die Probe gestellt, denn damals stützte sich Mahlers Ruf als Komponist weitgehend auf Aufführungen der 1895 in Berlin uraufgeführten gewaltigen, apokalyptischen Zweiten Symphonie. Die Dritte Symphonie, mit der die Vierte einige thematische und konzeptionelle Inhalte teilt, wurde erst 1902 uraufgeführt. Etwaige Vermutungen, Mahler werde

in dieser neuen Symphonie – der ersten, die während seiner Amtszeit als Direktor der Wiener Oper fertiggestellt wurde – die erhabenen Leistungen seines bekanntesten Werkes irgend wiederholen oder gar übertreffen, wurden von der scheinbar unbeschwerten und spöttischen Gestik der Vierten Symphonie rasch durchkreuzt, die manche bürgerlichen Hörerwartungen düpierte. Denn gemäß Mahlers ursprünglicher Absicht handelte es sich hier um seine symphonische „Humoreske“, eine Ausarbeitung einiger unvollendeter Überreste der Dritten Symphonie, für die er „Das himmlische Leben“ zunächst als Finale mit dem Titel „Was das Kind mir erzählt“ vorgesehen hatte. Stattdessen sollte dieses zarte Lied nun Mittelpunkt und Ziel der krönenden Konzeption der Vierten werden, die die Musik der Sphären erforscht – eine exaltierte himmlische Existenz, wie das meist glückselige, mitunter aber auch überwältigende und beunruhigende „ununterschiedene Himmelsblau“, von dem der Komponist einmal sprach.

Musikalischer Verlauf und Geist der Vierten spiegelten die vielfältigen ästhetischen Interessen eines in der deutsch-österreichischen Kultur verwurzelten Komponisten wider und versuchten, einen Weg einzuschlagen, der sowohl die Geschichte dieser Kultur würdigte als auch eine nachwagnerische Ära erschloss. Es war die daraus resultierende Loslösung von den Anmaßungen einer behaglich-modischen Romantik und die fast neoklassizistische Neuausrichtung auf die Vergangenheit um der Zukunft willen, die so viele zeitgenössische Zuhörer verwirrte. Für den Philosophen Nietzsche wäre die musikalische Landschaft nach Wagner geprägt von „la gaya scienza“ („die fröhliche Wissenschaft“ – ein Titel, den Mahler zeitweise für die Dritte Symphonie erwog), das heißt: „die leichten Füße; Witz, Feuer, Anmut; die große Logik“. Gegen Ende seines aktiven Lebens ein zusehends begeisterter Anhänger seines großen Vorfahren Goethe, dürfte Nietzsche – wie auch Mahler – dessen Kategorisierung des „Romantischen“ als „schwach, kränklich und krank“ und des „Klassischen“ als „stark, frisch, froh und gesund“ vertraut gewesen sein.

In der Vierten Symphonie thematisiert Mahler ähnliche Polaritäten von Alt vs. Neu, Ernsthaft vs. Humoristisch, Kunstvoll vs. Naiv und – um eine von Nietzsche den alten Griechen entlehnte Dichotomie zu übernehmen – Apollonisch (geordnet, kontrolliert) vs. Dionysisch (leidenschaftlich, instinktiv), um Normen des kulturellen und historischen Verstehens in Frage zu stellen.

Im Eingangssatz wird die Haptik ehrwürdiger Wiener Sonatensatz-Modelle heraufbeschworen, nur um dann einer Überfülle von organisch wuchernden thematischen Ideen unterworfen zu werden, die nicht nur auf das Finale vorausweisen, sondern auch auf die Trompetenfanfare, die seine Fünfte Symphonie eröffnen wird, und die Mahlers idiosynkratische Harmonik mit Haydn, Mozart und Schubert sowie dem folkloristischen Salonstil von Thomas Koschat verbinden. Die symphonische *gravitas* wird durch das anfängliche Schlittengeläut der Narrenkappe gefährdet – vielleicht eine wohlkalkulierte Mahler'sche Neudeutung von Leopold Mozarts *Musikalischer Schlittenfahrt* aus dem Jahr 1755, dem Präzedenzfall für die zahlreichen verstreuten motivischen Anklänge der Exposition an Mozarts Symphonien, Schuberts und Beethovens Klaviersonaten, des letzteren Klavierkonzert Nr. 4 und sogar an das Ballett aus Webers Oper *Oberon*. Wie bei den launischen Abschweifungen in Laurence Sternes *Tristram Shandy* (eines von Mahlers Lieblingsbüchern) werden formale Prozeduren spielerisch in den Vordergrund gestellt und verdreht – in der klanglichen Virtuosität und der Einfügung neuer Themen in der Durchführung und insbesondere in der naiv wirkenden Scheinreprise, in der das Hauptthema „zu früh“ eintritt, worauf eine spielerische Pause folgt und die „richtige“ Reprise in fast komischer Manier nur den letzten Thementakt und die Abkadenzierung bringt.

Der zweite Satz kombiniert Scherz und Trio mit freieren Rondoformen zu einem pantomimischem „Totentanz“, dessen Elfenklang eher schelmisch als beängstigend ist – „lauter Spinnweben“, so Mahler. Die skordierte, um einen Ton höher ge-

stimmte Solo-Violine ist ebenso meckernde Teufelsfidel wie derbes Straßeninstrument, während die stabil diatonischen Trios oder Episoden gegen die schwefelhaltige Chromatik der Hauptteile wie sanfte Ländler erscheinen (ohne als solche bezeichnet zu sein).

Der wiegenliedartige Gleichmut des als komplexe Doppelvariation angelegten langsamen Satzes wird zunehmend durch Einschübe leidenschaftlichen, vorhaltsgetränkten Verlangens, eruptiver Texturen und forcierter Tempowechsel aufgehoben, die zwischen Dur und Moll, Einfachheit und Komplexität, Tragödie und Farce schwanken. Über einer beruhigenden, gezupften Basslinie von Beethoven'scher Feierlichkeit entfaltet, ist dies eine dringliche Suche nach Trost und Ausweg, die mit der Sogwirkung und der Erinnerung an das irdische Leben wetteifert, bei der Mahler offenbar das sanfte, langmütige und doch trostreiche Antlitz seiner Mutter vor seinem inneren Auge hatte. Die völlig ungebetene Explosion von G-Dur in ein strahlendes E-Dur gegen Ende blickt thematisch zurück und nach vorn, indem sie an den leuchtenden Unisono-Gedanken der vier Flöten – die „Traumokarina“, wie Adorno sie phantasievoll nennt – aus der Durchführung des ersten Satzes erinnert; sie nehmen das, was kommen wird, auf eine Weise vorweg, die sich erst im Rückblick, mit Beginn des Finales erschließt.

Hier nun liegt der Dreh- und Angelpunkt für den Übergang zum Elysium, denn in den letzten Momenten entschweben gedämpfte, archaisch klingende und losgelöste Akkorde (wiederum in G-Dur) in ferne Höhen und bereiten sich mit unbestimmtem Ausgang auf eine neue Form von Existenz vor. Das Arpeggio-Motiv, das eben noch so kraftvoll in den Hörnern zu hören war, eröffnet nun zart den letzten Satz mit der Vertonung von „Das himmlische Leben“, in der Mahler die Sopran-Solistin anweist, „mit kindlich heiterem Ausdruck; durchaus ohne Parodie“ zu singen, während das Orchester „äußerst discret“ begleitet. Die Musik, aus der Mahler naheliegenderweise bereits im fünften Satz der Dritten Symphonie („Was

die Engel mir sagen“, eine Vertonung des *Wunderhorn*-Textes „Es sangen drei Engel“) Themenmaterial entlehnt hatte, bewegt sich von der Ausgangstonart der Symphonie, G-Dur, hin zu einem Schluss in einem nunmehr unscheinbareren, transzendenten E-Dur. Dabei blickt sie aus der Perspektive des Erwachsenen auf die Himmelsvorstellung eines Kindes, in der mit entwaffnender „Naivität“ und einem Gefühl unschuldiger Amoralität die Freuden der Musik, des Tanzes und des Essens problemlos neben Herodes' Gemetzel an den Lämmern stehen. In ähnlicher Weise weichen die erneut auftretenden Schlittenglocken- und Narrenkappen-Intermezzi in Moll aus dem ersten Satz schließlich der paradiesischen Vision und schlichten Refrainform des Lieds – mit dem, wie der Text uns mitteilt, keine Musik auf Erden verglichen werden kann.

Indem sie sich auf dem Weg zu ihrem Ziel von einigen gewichtigen Imperativen frei macht, erinnert diese Symphonie an Heraklits Bild von einem Kind, „das spielend Steine hin und her setzt und Sandhaufen aufbaut und wieder einwirft“, wie es in Nietzsches *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* heißt. Die unerträgliche Leichtigkeit ihres Seins war Teil des philosophischen und spirituellen Verlangens des reifen Mahler, an diesem kritischen Moment seines schöpferischen Lebens etwas von jenem exklusiven zeitlosen Zustand der Erkenntnis zu artikulieren, den der utopische Denker Ernst Bloch folgendermaßen beschreibt: „Die wirkliche Genesis ist nicht am Anfang, sondern am Ende [...] Hat er [der schaffende Mensch] sich erfasst und das Seine [...] begründet, so entsteht in der Welt etwas, das allen in die Kindheit scheint und worin noch niemand war: Heimat“.

© Jeremy Barham 2019

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

Carolyn Sampson genießt weltweit großen Erfolg mit einem Repertoire, das vom Frühbarock bis zur Gegenwart reicht. Sie tritt an Opernhäusern und mit Orchestern wie der English National Opera, der Glyndebourne Festival Opera, der Opéra de Paris auf, dem Bach Collegium Japan, dem Royal Concertgebouw Orchestra, dem Freiburger Barockorchester und dem Gewandhausorchester Leipzig unter Dirigenten wie Riccardo Chailly, William Christie, Philippe Herreweghe, Andris Nelsons, Yannick Nézet-Séguin und Trevor Pinnock auf. Als vollendete Liedinterpretin gastiert Carolyn Sampson regelmäßig in der Wigmore Hall, außerdem gab sie Recitals im Amsterdamer Concertgebouw, in der Carnegie Hall, in San Francisco, Frankfurt, Berlin, Wien, Barcelona und Freiburg; eine Recital-Tournee führte sie durch Japan. Carolyn Sampson hat eine umfangreiche und preisgekrönte Diskographie vorgelegt.

www.carolynsampson.com

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 Viertes Symphonie wurde 2014 als „Beste Orchestereinspielung“ mit einem Grammy Award ausgezeichnet.

Für seine experimentierfreudige Programmgestaltung hat das Orchester zahlreiche Auszeichnungen erhalten. Der Einsatz für zeitgenössische Komponisten ist ihm ein besonderes Anliegen; regelmäßig gibt es neue Werke in Auftrag und stellt Uraufführungen vor. Das Minnesota Orchestra residiert in der akustisch brillanten Orchestra Hall in der Innenstadt von Minneapolis.

www.minnesotaorchestra.org

Osmo Vänskä, von der *New York Times* als „präzise und überschäumend“ gefeiert, wird für seine fesselnden Interpretationen des traditionellen, zeitgenössischen und nordeuropäischen Repertoires geschätzt. Seit 2003 Musikalischer Leiter des Minnesota Orchestra, ist er ein international vielgefragter Gastdirigent, der sich durch seine Arbeit mit führenden Orchestern – Chicago Symphony Orchestra, New York Philharmonic Orchestra, London Philharmonic Orchestra, Berliner Philharmoniker, Tschechische Philharmonie, Yomiuri Nippon Symphony Orchestra u.a. – außerordentliche Anerkennung erworben hat. Regelmäßig ist er beim Mostly Mozart Festival in New York und den BBC Proms zu Gast. Seine zahlreichen Aufnahmen für BIS finden größte Anerkennung: 2014 erhielt er für seine Einspielung der Sibelius-Symphonien Nr. 1 und 4 mit dem Minnesota Orchestra einen Grammy Award; anlässlich ihrer Aufnahme von Mahlers Symphonie Nr. 5 wurden Vänskä und das Ensemble 2017 zum vierten Mal für einen Grammy nominiert.

Vänskä studierte Dirigieren an der Sibelius-Akademie in Helsinki und gewann 1982 den 1. Preis bei der International Young Conductor's Competition in Besançon. Während seiner Amtszeit als Chefdirigent des Lahti Symphony Orchestra (1988 bis 2008) bekräftigte er mit erfolgreichen Tourneen und zahlreichen Einspielungen dessen internationale Reputation. Als Dirigent entwickelte er substantielle Beziehungen zu Orchestern wie der Tapiola Sinfonietta, dem Iceland Symphony Orchestra und dem BBC Scottish Symphony Orchestra; ab 2020 wird er ein weiteres Dirigentenamt beim Seoul Philharmonic Orchestra übernehmen. 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.

Comment peut-on comprendre au mieux la Quatrième Symphonie de Mahler ? À la grande consternation de ses premières assistances, le compositeur ne fournit aucun programme explicatif au public. Il inclut pourtant un texte de chanson dans le mouvement final, «Das himmlische Leben» [La Vie céleste], un arrangement d'une collection de poésie populaire du début du 19^e siècle, *Das Knaben Wunderhorn*, qu'il avait composé bien avant, en 1892, et qui devait être la dernière de ses appropriations symphoniques du *Wunderhorn*. Quoique Mahler retournât à un plan plus conventionnel en quatre mouvements, peut-être adéquat pour une première œuvre dans le nouveau siècle, il a visé et subversé des pratiques et idiomes classiques de façons surprenantes et sémantiquement insaisissables. Tout en écrivant toujours pour un ensemble typiquement considérable, un orchestre du romantisme tardif (mais sans trombone ni tuba), avec une vaste section de percussion, il déploya ses forces avec une transparence et une légèreté plus proche de la musique de chambre ou des modèles orchestraux du 18^e siècle, rendant les rares sommets tutti d'autant plus éloquents vu leur rareté. Les répétitions pour la création à Munich en 1901 avec l'Orchestre Kaim de Weingartner (qui mit l'œuvre au programme de sa tournée) se montrèrent difficiles surtout parce que la moindre déficience technique ressortait dans le réseau contrapuntique de la musique. Plusieurs de ces instrumentistes du changement de siècle durent jouer non seulement comme membres de masse d'un ensemble mais aussi dans des parties exposées de section avec peu de chances de se mêler discrètement dans des textures romantiques luxuriantes.

Public et critiques de l'heure furent testés de la même manière car, jusqu'à ce point dans la carrière de Mahler, sa réputation de compositeur était largement basée sur les exécutions de sa grande apocalyptique Seconde Symphonie depuis sa création à Berlin en 1895. La Troisième Symphonie, qui partage avec la Quatrième un certain contenu thématique et conceptuel, ne fut pas jouée avant 1902. Tout espoir

que, dans cette nouvelle symphonie – la première à être terminée dans ses années comme directeur de l'Opéra de Vienne – Mahler pût répéter ou même surpasser les hauts résultats de son œuvre la mieux connue fut rapidement frustré quand les tournures apparemment légères et moqueuses de la Quatrième Symphonie émergèrent pour affronter certaines oreilles tout à fait bourgeoises. Car, selon l'intention originale de Mahler, c'était de sa symphonie « Humoresque », un travail sur quelques parties inachevées de la Troisième Symphonie qu'il avait d'abord pensé « Das himmlische Leben » comme finale intitulé « Ce que l'enfant me raconte ». Cette délicate chanson devait plutôt devenir le centre et le but de la conception achevée de la Quatrième explorant la musique des sphères, une existence céleste exaltée, comme le « bleu indifférencié du ciel », ainsi que le compositeur l'exprima un jour.

La trajectoire musicale et l'esprit de la Quatrième reflétèrent les diverses préoccupations esthétiques d'un compositeur plongé dans la culture austro-allemande et essayant de négocier un chemin qui honorerait l'histoire de cette culture et irait de l'avant dans une ère post-wagnérienne. Le résultat montra un décapage des prétentions du confortable romantisme à la mode et sa réorientation presque néoclassique vers le passé par égard pour l'avenir qui déconcertait de si nombreux auditeurs contemporains. Pour le philosophe Nietzsche, la paysage musical après Wagner pouvait être caractérisé par « la gaya scienza » (« l'heureuse science » ou « die fröhliche Wissenschaft ») – un titre que Mahler donna temporairement à la Troisième Symphonie) comprenant « pieds légers, esprit, feu, grâce : la grande logique ». Un admirateur de plus en plus enthousiaste de Goethe vers la fin de sa vie active, Nietzsche pourrait avoir été familier, comme l'était Mahler, avec la grande catégorisation de son prédécesseur du « romantique » comme « faible, morbide et maladif » et du « classique » comme « fort, frais, joyeux et salubre ». Dans la Quatrième Symphonie, Mahler met à profit les polarités semblables de vieux contre nouveau,

sérieux contre humoriste, sophistiqué contre naïf et, pour emprunter une formulation des Grecs anciens retravaillée par Nietzsche, mode apollonien (ordonné, contrôlé) contre dionysiaque (passionné, instinctif), défiant ainsi les normes de la compréhension culturelle et historique.

Dans le premier mouvement, l'équilibre des modèles de la chère forme de sonate viennoise est invoqué seulement pour être sujet à une surabondance d'idées thématiques à la prolifération organique anticipant non seulement le finale mais aussi la fanfare de trompettes qui devait ouvrir sa Cinquième Symphonie, alliant le langage harmonique idiosyncratique de Mahler à celui de Haydn, Mozart et Schubert, ainsi que le style populaire de salon de Thomas Koschat. Le sérieux symphonique est mis en péril par les clochettes de traîneau du bonnet du fou – un remaniement mahlérien calculé peut-être de la *Promenade en traîneau* de 1755 de Leopold Mozart qui forme le précédent pour les nombreux échos motiviques épars, dans l'exposition, des symphonies de Mozart, Schubert et des sonates pour piano de Beethoven, de son Concerto pour piano no 4 et même du ballet de l'opéra *Obéron* de Weber. Comme les digressions fantasques dans *Tristram Shandy* de Laurence Sterne (un des livres préférés de Mahler), les procédures formelles sont gaminement mises en évidence et tordues dans la virtuosité du timbre dans le développement et l'insertion de nouveaux thèmes, et surtout dans la réexposition au faux départ où le thème principal entre « trop tôt », un hiatus enjoué s'interpose et le retour « propre » doit se faire tout seul de manière presque comique avec juste la mesure finale du thème et la cadence.

Le second mouvement allie les formats de scherzo-et-trio avec un rondo plus libre dans une pantomime de « danse macabre » dont le ton délicat est plus espiègle qu'effrayant : « fait de rien d'autre que des toiles d'araignée » disait Mahler. Le violon solo accordé à une seconde plus haute se courbe, comme un violon diabolique harcelant et instrument de rue rustique, tandis que contre l'aigre chromatisme

des principales sections, l'intervention des trios ou épisodes clairement diatoniques forment de tendres *Ländler* en tout sauf le nom.

La sérénité de berceuse de la forme complexe de double variation du mouvement lent est de plus en plus dérangée par l'incursion d'un vif désir passionné au moyen d'appoggiaturas, d'éruptions dans la texture et d'accélération, vacillant entre le majeur et le mineur, la simplicité et la complexité, la tragédie et la farce. Sur une basse pincée rassurante à la solennité beethovénienne, nous nous trouvons en recherche exploratoire de réconfort et d'évasion rivalisant avec l'attraction et le souvenir de la vie terrestre, où Mahler imaginait évidemment la figure de sa mère – douce, longtemps souffrante et pourtant toujours consolante – en vol stationnaire devant son œil intérieur. Son explosion totalement inattendue de sol en un resplendissant mi majeur près de la fin pointe thématiquement vers le passé et le futur, rappelant le lumineux thème des quatre flûtes à l'unisson – «l'ocarina de rêve» comme Adorno le décrit avec beaucoup d'imagination – provenant du développement de la première section, et devant ce qui doit venir de manière qui ne peut être comprise qu'en rétrospective une fois le finale en cours.

Voici maintenant le pivot permettant la transition à l'Élysée quand, dans les derniers moments, des accords feutrés, archaïques et détachés en sol font surface au loin et préparent ouvertement à une nouvelle sorte d'existence. Le motif arpégé entendu récemment si fortement aux cors ouvre maintenant délicatement (et terminera aussi plus tard) la section de «Das himmlische Leben» du dernier mouvement où Mahler demande à la soprano soliste de chanter «avec une expression sereine d'enfant ; complètement sans parodie !» et exhorte l'orchestre de l'accompagner «aussi discrètement que possible». La musique, de laquelle Mahler avait précédemment emprunté du matériel thématique du cinquième mouvement de la Troisième symphonie («Ce que les anges me disent», un arrangement du texte du *Wunderhorn* «Es sungen drei Engel»), voyage de sol majeur, la tonalité d'ouverture

de la symphonie, vers la fin en un mi maintenant récessif et transcendant. Entre-temps, il englobe, avec des yeux d'adulte, la vue d'un enfant du ciel avec une naïveté désarmante et un sens d'amoralité pure où les plaisirs de la musique, de la danse et de la nourriture coexistent sans problème avec le massacre des agneaux par Hérode. Dans une veine semblable, des retours des clochettes de traîneau du premier mouvement et des interludes vigoureux du bonnet du fou en mineur font éventuellement place à la vision édénique finale et à la simple structure de refrain de chanson – une chanson à laquelle, nous dit le texte, aucune musique sur terre ne peut se comparer.

En se dépouillant de certains impératifs lourds sur son chemin vers son but, cette symphonie évoque l'image d'Héraclite d'un « enfant qui joue à placer des pierres ici et là et bâtit des collines de sable seulement pour les renverser », une citation de *La Naissance de la tragédie* de Nietzsche. L'insupportable légèreté de son être faisait partie de la recherche philosophique et spirituelle de Mahler dans sa maturité, à la jonction de sa vie créative, d'articuler quelque chose de cet état extra-temporal raréfié de lumières décrit plus tard par le penseur utopique Ernst Bloch, où « la véritable genèse n'est pas au début mais à la fin... Quand [l'humain créateur] s'est saisi lui-même et ce qui est à lui... il se lèvera dans le monde quelque chose qui brille dans l'enfance de tout le monde, mais où personne n'a encore été : Heimat. »

© Jeremy Barham 2019

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

Carolyn Sampson a remporté des succès remarquables dans le monde dans un répertoire passant du jeune baroque à nos jours, apparaissant avec des compagnies d'opéra et des orchestres dont l'English National Opera, Opéra du festival de Glyndebourne, Opéra de Paris, Bach Collegium Japan, Orchestre royal du Concertgebouw d'Amsterdam, Freiburger Barockorchester et Orchestre du Gewandhaus de Leipzig dirigés par Riccardo Chailly, William Christie, Philippe Herreweghe, Andris Nelsons, Yannick Nézet-Séguin et Trevor Pinnock. Récitaliste consommée, Carolyn Sampson chante régulièrement au Wigmore Hall. Elle a aussi donné des récitals au Concertgebouw d'Amsterdam, Carnegie Hall ainsi qu'à San Francisco, Frankfurt, Berlin, Vienne, Barcelone et Freiburg, en plus d'une tournée de récitals au Japon. Sa discographie est imposante et prisée.

www.carolynsampson.com

Fondé en 1903 sous le nom d'Orchestre symphonique de Minneapolis, l'**Orchestre du Minnesota** est reconnu comme l'un des meilleurs orchestres symphoniques américains, réputé pour ses concerts chez lui et dans les grands centres européens de musique. En 2015, il fut le premier orchestre américain à jouer à Cuba, suite au dégel des relations entre les deux pays et, en 2018, il était le tout premier orchestre américain professionnel à faire une tournée en Afrique du Sud. Le chef finlandais Osmo Vänskä a été choisi comme dixième directeur musical de l'orchestre en 2003, s'ajoutant à une lignée de directeurs musicaux célèbres : Eiji Oue, Edo de Waart, Sir Neville Marriner, Stanisław Skrowaczewski, Antal Doráti, Dimitri Mitropoulos, Eugene Ormandy, Henri Verbruggen et Emil Oberhoffer. L'histoire radiophonique de l'Orchestre du Minnesota a commencé en 1923 avec une diffusion nationale dirigée par le chef invité Bruno Walter et elle continue aujourd'hui avec des concerts régionaux et nationaux. L'histoire des disques de l'orchestre, qui remonte à 1924, comprend des sorties chez RCA Victor, Columbia, Mercury «Living Pre-

sence» et Vox Records. Les disques de l'orchestre des symphonies de Beethoven et de Sibelius avec Vänskä ont été salués sur la scène internationale; son album comprenant les Première et Quatrième symphonies de Sibelius a gagné le Grammy Award 2014 pour «Best Orchestral Performance».

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

www.minnesotaorchestra.org

Salué comme «exigeant et exubérant» (*The New York Times*), **Osmo Vänskä** est reconnu pour ses interprétations irrésistibles des répertoires courant, contemporain et nordique. Directeur musical de l'Orchestre du Minnesota depuis 2003, Vänskä est demandé internationalement comme chef invité et il a été particulièrement applaudi pour son travail avec plusieurs des meilleurs orchestres du monde dont l'Orchestre symphonique de Chicago, la Philharmonie de New York, l'Orchestre philharmonique de Londres, Berliner Philharmoniker, l'Orchestre philharmonique tchèque et l'Orchestre symphonique Yomiuri du Japon. Il a également développé des contacts réguliers avec le festival Mostly Mozart (New York) et les Proms de la BBC. Ses nombreux disques BIS continuent de susciter l'enthousiasme le plus chaleureux comme le prouve un prix Grammy pour l'exécution des Première et Quatrième Symphonies de Sibelius avec l'Orchestre du Minnesota ; en 2017 son enregistrement à Minnesota de la Cinquième Symphonie de Mahler mérita à Vänskä sa quatrième mise en nomination pour un Grammy avec l'ensemble.

Vänskä a étudié la direction à l'Académie Sibelius à Helsinki et il a gagné le premier prix du Concours international de Besançon pour jeunes chefs d'orchestre

en 1982. Pendant son contrat comme chef attitré de l'Orchestre symphonique de Lahti (de 1988 à 2008), il a haussé le profil international de l'orchestre, le menant dans des tournées remplies de succès et enregistrant des disques. Sa carrière en direction renferme aussi des engagements importants avec la Tapiola Sinfonietta, l'Orchestre symphonique d'Islande et l'Orchestre symphonique de la BBC d'Écosse ; à partir de 2020, il sera aussi 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.

4 Das himmlische Leben (The Heavenly Life)

(from *Des Knaben Wunderhorn*)

Wir genießen die himmlischen Freuden,
D'rum tun wir das Irdische meiden.
Kein weltlich' Getümmel
Hört man nicht im Himmel!
Lebt alles in sanfterster Ruh'.
Wir führen ein englisches Leben,
Sind dennoch ganz lustig daneben;
Wir tanzen und springen,
Wir hüpfen und singen,
Sankt Peter im Himmel sieht zu.

Johannes das Lämmlein auslasset,
Der Metzger Herodes d'rauf passet.
Wir führen ein geduldig's,
Unschuldig's, geduldig's,
Ein liebliches Lämmlein zu Tod.
Sankt Lucas den Ochsen tät schlachten
Ohn' einig's Bedenken und Achten.
Der Wein kost' kein Heller
Im himmlischen Keller;
Die Englein, die backen das Brot.

Gut' Kräuter von allerhand Arten,
Die wachsen im himmlischen Garten,
Gut' Spargel, Fisolen
Und was wir nur wollen.
Ganze Schüsseln voll sind uns bereit!
Gut' Äpfel, gut' Birn' und gut' Trauben;
Die Gärtner, die alles erlauben.
Willst Rehbock, willst Hasen,

We enjoy the heavenly pleasures,
Therefore we avoid earthly things.
No worldly commotion
Can be heard in heaven!
Everything lives in the most gentle peace.
We lead an angelic life,
And yet we are very merry at the same time;
We dance and leap,
We skip and sing,
St Peter in heaven observes us.

John releases the little lamb,
The butcher, Herod, lies in wait.
We are leading a patient,
Innocent, patient,
Lovable little lamb to its death.
St Luke slaughters the ox
Without any qualms or worries.
Wine doesn't even cost a farthing
In the heavenly cellar;
The angels bake the bread.

Good greens of all kinds
Grow in the heavenly garden,
Good asparagus, green beans,
And anything we want.
Whole dishfuls are there for us!
Good apples, good pears and good grapes;
Gardeners who permit everything.
You want roebuck, you want hare?

Auf offener Straßen
Sie laufen herbei!
Sollt' ein Fasttag etwa kommen,
Alle Fische gleich mit Freuden angeschwommen!
Dort läuft schon Sankt Peter
Mit Netz und mit Köder
Zum himmlischen Weiher hinein.
Sankt Martha die Köchin muss sein.

Kein' Musik ist ja nicht auf Erden,
Die unsrer verglichen kann werden.
Elftausend Jungfrauen
Zu tanzen sich trauen.
Sankt Ursula selbst dazu lacht.
Kein' Musik ist ja nicht auf Erden,
Die unsrer verglichen kann werden.
Cäcilia mit ihren Verwandten
Sind treffliche Hofmusikanten!
Die englischen Stimmen
Ermuntern die Sinnen,
Dass alles für Freuden erwacht.

On the open roads
They are running by!
If a fast day should come,
All the fish would soon come swimming joyfully!
There St Peter is running
With a net and some bait
To the heavenly pond.
St Martha must be the cook.

There is no music on earth
That can compare with ours.
Eleven thousand virgins
Dare to dance.
St Ursula herself laughs at that.
There is no music on earth
That can compare with ours.
Cecilia and her relatives
Are splendid court musicians!
The angelic voices
Gladden the senses,
So that everything will awaken with joy.

More Mahler from these performers

Symphony No. 1 in D major BIS-2346 SACD

Released in August 2019

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

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

„Eine detailreichere, transparentere und gleichzeitig dynamischere Aufnahme der Zweiten Sinfonie wird man schwerlich finden.“ *Klassik-Heute.de*

‘Perhaps one of the best recorded Mahler Symphonies...
highly recommended...” *www.theclassicreview.com*

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

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

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

‘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 and their performances are competitive with the best recordings, past and present.’ *allmusic.com*

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

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

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

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

Recording Data

Recording: June 2018 at Orchestra Hall, Minneapolis, USA
Producer: Robert Suff
Sound engineer: Thore Brinkmann (Take5 Music Production)
Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit / 96 kHz
Post-production: Editing: Jeffrey Ginn
Mixing: Thore Brinkmann, Matthias Spitzbarth, Robert Suff
Executive producer: Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Jeremy Barham 2019
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chéné (French)
Front cover image: © Chaos for Life/Liam Donoghue
Back cover photograph: © Greg Helgeson
Photo of Carolyn Sampson: © Marco Borggreve
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-2356 © & © 2019, BIS Records AB, Sweden.



Gustav Mahler, near Valkeveen,
the Netherlands, in 1906

BIS-2356